



LAS COPLAS FLAMENCAS DE AUGUSTO FERRÁN, TRADICIÓN Y MODERNIDAD

JUAN VADILLO

Profesor de literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

En el presente ensayo analizaremos algunas coplas de los poemarios de Augusto Ferrán, *La soledad* y *La pereza*, para identificar en ellas una visión moderna de la lírica flamenca tradicional. En este proceso también intentaremos distinguir rasgos meramente tradicionales de otros que tienen que ver sobre todo con la crisis de la modernidad, y la experiencia del gitano en las ciudades modernas. A su vez intentaremos analizar cómo un poeta culto trabaja la materia popular y tradicional. Por otra parte, hablaremos de los *Lieder* de Heine en la poesía de Ferrán, así como de la influencia de Bécquer en el poemario *La pereza*. La intención es observar cómo el poeta consigue modernizar la lírica flamenca.

Palabras clave: copla, modernidad, tradición, popular, viaje.

Abstract

In this essay we will analyze some couplets from Augusto Ferrán's poetry books, *La soledad* (Loneliness) and *La pereza* (Laziness), in order to identify a modern vision of the traditional flamenco lyrical style in them. In this process, we will also try to distinguish purely traditional features from others that have to do, above all, with the crisis of modernity, and the gypsy in modern cities. At the same time, we will try to analyze how a cultured poet works the popular and traditional matter. On the other hand, we will talk about Heine's *Lieder* in Ferrán's poetry, as well as the influence of Bécquer in the *La pereza* poem book. The purpose is to observe how the poet manages to modernize the flamenco lyrical style.

Keywords: couplet, modernity, tradition, popular, travel.

Fecha de recepción: 30/12/2022

Fecha de publicación: 01/01/2023

Las coplas flamencas de Augusto Ferrán, tradición y modernidad

La melancolía del viaje, la última vez que decimos adiós; la necesidad de perderse uno mismo; el desvanecimiento del sonido, el amor que también se pierde a lo lejos en el eco de un eco; la inseparable sombra que dibuja todos nuestros movimientos son algunos de los temas y motivos centrales en la lírica de Augusto Ferrán (Madrid, 1835-1880) quien puede considerarse el primer poeta moderno¹ que consigue crear coplas de su autoría a semejanza de las flamencas. En sus dos poemarios *La soledad* (1861) y *La pereza* (1871) es capaz de reproducir el tono, la métrica, la temática y hasta léxico propios de la copla flamenca, sin perder por ello su originalidad que, generalmente, tiene que ver con su visión moderna del mundo donde también se va a refractar la tradición. En este sentido hay que notar que se trata de un poeta madrileño, con lo cual muchas veces la desolación del hombre moderno en las ciudades se deja sentir -aunque no explícitamente- en sus versos. Esto, aunado a su condición de poeta culto, no impide que sus coplas lleguen a confundirse -como le pasaba también a Manuel Machado- con las del repertorio popular. De acuerdo con esta idea, Bécquer, íntimo amigo de Ferrán, en su prólogo a *La soledad*, apuntaba que el poeta no se ha limitado a copiar las coplas populares, sino que ha sabido fusionarlas con todo su bagaje cultural, sin que por ello pierdan su sencillez. Además, Bécquer señalaba en el mismo prólogo que las coplas de *La soledad* son populares sobre todo porque conservan una virtud fundamental de esta poesía, la síntesis.²

Siguiendo al poeta sevillano podríamos añadir que en las coplas de Ferrán se siente cierta sofisticación, sobre todo en un nivel conceptual, pero esto no atenúa ni la claridad ni la transparencia, dos virtudes que tanto don Antonio

¹ De acuerdo con Ventura Ruiz Aguilera, Augusto Ferrán fue “el primero entre los modernos que hizo un número regular de cantares.” Se podría pensar que un antecesor de Ferrán, Antonio Trueba (1819-1889), un par de décadas antes ya había compuesto coplas a imitación de las populares; no obstante, creemos que el hecho de que este poeta fuera un hombre de pueblo (que sólo había estudiado las primeras letras) impidió que lograra la originalidad de las coplas de Ferrán. Es decir que sus coplas nunca fueron tradicionales en el sentido pidaliano del término, porque no transformaron nada; con lo cual estas coplas se pueden clasificar meramente como populares, pero no como tradicionales ni mucho menos modernas. En cambio, podemos decir que Ferrán es el primer poeta moderno que crea coplas tradicionales, porque en sus coplas algo de la tradición permanece, pero también algo cambia. Y eso que cambia es justamente su visión moderna del mundo. En este sentido también podemos decir que las coplas que crea Ferrán son flamencas, no sólo porque se ajustan a las formas métricas de la lírica flamenca (cabe decir que compone *seguiriyas* gitanas y soleares de tres tercios) sino, sobre todo, porque transforman temas y motivos flamencos para insertarlos en la modernidad. *Vide* CUBERO SANZ, Manuela: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, pp. 78-79.

² *Vide*, BÉCQUER, Gustavo Adolfo: “Prólogo” a Augusto Ferrán, *La soledad*, Signatura, Sevilla, 2006, pp. 28, 30, 31.

Machado y Álvarez³ como Rodríguez Marín⁴ consideran esenciales en las coplas populares.

Para don Antonio Machado y Álvarez, Augusto Ferrán -como poeta erudito- tendría que olvidarse de su alta cultura para poder sentir y componer coplas populares. En este mismo sentido, Manuela Cubero advertía que “si un poeta culto quiere componer un cantar necesariamente tiene que sentirse ‘pueblo.’”⁵ Siguiendo esta misma idea, Manuel Machado apuntaba que “Las coplas no se escriben: se cantan y se sienten; nacen del corazón, no de la inteligencia.”⁶

Consideramos que la máxima prueba de autenticidad (que una copla compuesta por un poeta culto ha de superar) se encuentra en la propia voz del pueblo; es decir que una copla de pluma culta puede ser también popular y tradicional⁷ en cuanto es cantada por el pueblo. Manuel Machado pensando en su propia experiencia advertía que “no, no se escriben las coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor,”⁸ y unas líneas más adelante en su introducción a *Cante hondo* daba un ejemplo para ilustrar esta idea:

Un día escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más.⁹

No obstante Lorca (sin mencionar a Ferrán) critica con agudeza (en su conferencia sobre el Cante Jondo) a los poetas cultos que -según él- intentan imitar la poesía popular (Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado). No importa que sus coplas lleguen a ser cantadas por el pueblo, para el granadino nunca alcanzarán la frescura y la autenticidad de las coplas populares. En este sentido Lorca advertía que la diferencia entre unas y

³ Vide MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura-Hispánica, Madrid, 1975, p. 291.

⁴ Vide RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Festina Lente, Madrid, 1939, p. 57.

⁵ CUBERO SANZ, Manuela: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, p. 78.

⁶ MACHADO, Manuel: “Introducción” a *Cante hondo 1916*, Nortésur, Barcelona, 2008, p. 11.

⁷ De acuerdo con Menéndez Pidal pensamos que una copla meramente popular es aquella que permanece intacta, que no se transforma; mientras que una copla tradicional -que también puede ser popular- es aquella que sí se transforma y por eso es parte de la tradición viva. En este sentido creemos que una copla culta también puede ser tradicional si en ella permanece algo de la tradición y algo se transforma. A su vez, una copla culta puede ser popular sin ser tradicional, cuando pasa al repertorio popular sin transformar nada, y además no varía, permanece igual. Entonces una copla culta puede llegar a ser al mismo tiempo popular y tradicional.

⁸ MACHADO, Manuel: *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

otras es la misma que hay “entre una rosa de papel y otra natural.”¹⁰ Más adelante, abundando sobre lo mismo, diría que en las coplas escritas por el poeta culto puede verse “el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas.”¹¹ Podemos interpretar esta observación como un elogio a la espontaneidad, ya que -para el granadino- las coplas populares “nacen porque sí,”¹² y la gramática (que conlleva planeación, medida y análisis) impediría este brote natural y espontáneo. Estas reflexiones estéticas de García Lorca corresponden a un momento específico de su pensamiento (o a una perspectiva de su pensamiento) tres años después en la conferencia sobre Góngora el granadino va exaltar el análisis, la planeación y la medida; creemos que esta estética perspectivista de Lorca puede ayudarnos a entender el sentido (más que popular) tradicional en las coplas de Ferrán, si bien en ellas se puede apreciar la arquitectura del poeta letrado, también, en un nivel prosódico, se puede escuchar en ellas la música de las coplas tradicionales, que las llena de frescura; es decir que Ferrán planea la estructura de sus coplas pero, a su vez, consigue recrear toda la belleza musical de la copla popular, sin que por ello deje de escucharse una resonancia de poesía culta que también armoniza sus versos. De acuerdo con esta idea podemos decir que las coplas de Ferrán, más que populares son sobre todo tradicionales, porque hay algo que pervive de la tradición en ellas y también algo que se transforma; en esa dinámica encuentra Menéndez Pidal la esencia del concepto de tradicionalidad. La tradición se convierte en un ser vivo porque preserva, pero al mismo tiempo transforma.

Ahora bien, el hecho de que las coplas de Ferrán sean más tradicionales que populares -como hemos apuntado-, no implica que eventualmente algunas de estas coplas puedan llegar a ser también populares. Creemos que, si una de ellas es asimilada por el repertorio popular en ese momento se convierte -aunque parezca contradictorio- en popular, culta y tradicional. A su vez, si una de estas coplas resuena en la garganta de algún *cantaor*, también podríamos pensar que se trata de una copla flamenca. Sobra decir que esto no sería posible si estas coplas no conservaran -a su manera- la musicalidad, la síntesis, la transparencia y la sencillez de las coplas tradicionales.

Hay que añadir que las coplas de Ferrán también tienen influencia de los *Lieder* de Heine, una colección de poemas originales (con raíces en la canción popular alemana) que entusiasmó a Ferrán durante su estancia en Alemania, en sus primeros años de juventud (tiempo después llegó a traducir al español algunos de ellos). En este sentido podemos observar que, tanto los poemas de Heine (que fueron musicalizados por Schumann) como las coplas de Ferrán, no sólo comparten la raíz popular, sino que, además, en ambos casos los poetas, a la hora de crear, contemplaron la posibilidad de que sus versos llegasen a ser a ser cantados, de ahí el nombre del poemario de Heine, *Buch der Lieder*, en alusión al *Lied* alemán, una canción lírica cuya letra es un poema.

¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz,” *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p.71.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibid.*, p. 72.

Además, las coplas andaluzas por su finura y lirismo son -entre todas las populares- las que guardan mayor afinidad con el *Lied* alemán.¹³

Tradición y modernidad

Manuela Cubero observa en los versos de Ferrán la búsqueda de algo que no existe, que nunca ha de encontrarse, que nos deja en el alma una melancolía especial;¹⁴ este sentimiento podría compartir ciertos rasgos con la Pena andaluza (en ellos estaría su carácter tradicional), pero -creemos- que, sobre todo, tiene que ver con la desolación de las sociedades modernas, donde el hombre siempre está buscando algo que nunca acaba de asir.

En la segunda mitad del siglo XIX en España, el hombre de las ciudades se sentía desterrado (en el sentido más literal de este término), es decir, lejos de la tierra, que en este caso no se refiere a un país, sino a la tierra que simboliza el origen, la naturaleza y el arraigo. La siguiente *seguiriya* que canta El Agujetas expresa patéticamente este sentimiento:

De ehta tierra ay yo no soy
ni conohco a nadie
yo no soy de ehta tierra
ni conohco a nadie
y el que lo hisiera bien con mi persona
que Dioh se lo pague
de ehta tierra yo no soy
ni conohco a nadie.

La imagen del gitano¹⁵ en las ciudades ilustra la crisis de la modernidad. La angustia existencial, la marginación, el destierro y la estandarización de las

¹³ *Vide* CUBERO SANZ, Manuela *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ *Vide ibid.*, p. 70.

¹⁵ La actitud del gitano frente a la sociedad y la actitud de la sociedad moderna con el gitano interactúan en un proceso dialéctico, en que la manera de ser gitana se ha ido perdiendo, sobre todo después de la posguerra. No obstante, el antropólogo francés Jean-Pierre Liégeois advierte que todavía existen gitanos puros, para quienes ser empleado es una vergüenza. Es por ello que grupos gitanos muy unidos han rechazado en Europa los programas de adaptación social de las últimas décadas. Esto se debe parcialmente al “nomadismo existencial,” concepto acuñado por Liégeois para referirse al gitano que “siempre está viajando, aunque no recorra un espacio físico.” Esta manera de querer viajar constantemente (aunque sea sólo con la imaginación) es incompatible con los horarios laborales. Para el gitano ser viajero es un honor. Por medio del viaje el tiempo cronológico se vuelve mítico, y el presente adquiere un valor de eternidad (de ahí que las palmas del flamenco intenten remarcar el presente). El viaje es también símbolo de libertad. Ser gitano entonces para Liégeois es un comportamiento; es importante sentirse gitano frente a los *gaches*, remarcar la identidad. Hay que vivir como gitano,

sociedades modernas son expresadas por el nuevo flamenco. Recordemos por ejemplo a José Soto Sorderita cantando por *soleá*: “Y eh que me han *cambiao* los tiempos,”¹⁶ o a Juan el Camas con la guitarra de Rafael Amador cantando por bulerías:

No nos interesan
las cosas modernas que sacan to' los días
cada día es más caro to y es más difícil vivir
¿A dónde me voy a najar yo?
Ay, que no puedo aguantar más aquí.¹⁷

La crisis de la modernidad como un proceso, implica -siguiendo a Nietzsche- una transformación de los valores morales, la cual va precedida por un nihilismo; es decir un momento de la conciencia en que el individuo desea olvidarse de sí mismo y de su rol social, desdibujar su máscara, su persona; perderse como Augusto Pérez, el personaje de *Niebla* que decide seguir al primer perro que va pasando, o como el señor Meursault que decide perderse hasta la muerte. Este nihilismo como expresión de la modernidad se dibuja nítidamente en la siguiente copla de *La soledad*:

¿Quién eres? –Ya ni me acuerdo.
¿De dónde vienes? –No sé.
¿A dónde vas? –Qué sé yo.
¿Qué haces aquí? –¡Qué he de hacer!”
(citado aquí y en adelante como *Soledad*)¹⁸

Aquí puede apreciarse cómo Ferrán moderniza la tradición flamenca que ya tenía cierta esencia del nihilismo: el cantaor de *seguiriyas* -por ejemplo- divisa un punto inexistente en la lejanía del horizonte para perder la conciencia; el gitano busca perderse en las calles, sin más rumbo que el azar, recordemos a Camarón cantando por fandangos:

Cuantos paseos me debe,
adiós calle del mal pago,
cuantas veces ma empapao,
la sombra de tus paredes,
las tejas de tu tejaos.¹⁹

trabajar como payo es algo impuro. Vide LIÉGEOIS, Jean-Pierre *Los gitanos*, FCE, México, 1988, pp. 52-54, 70, 76, 78, 91, 93, 95, 97, 100, 102, 134, 217, 219.

¹⁶ SOTO, José, Sorderita: “Y es ke me han kambiao los tiempos”, en *Ketama canta Ketama*, Universal, Madrid, 1997.

¹⁷ Pata Negra: “Bulerías de Juan el Camas” en *Inspiración y locura* (Nuevos Medios, 1990).

¹⁸ FERRÁN, Augusto: *La soledad*, Signatura, Sevilla, 2006, p. 91.

¹⁹ Fragmento de la letra (de Camarón y Ricardo Pachón) del tema “Calle Real” en el disco homónimo, Philips, 1983.

En este sentido José Bergamín (que escuchaba silenciosamente flamenco al ver torear) en su ensayo “Hombre perdido” apuntaba que “es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”²⁰ Podemos añadir que tendríamos que olvidar quiénes somos, para saber verdaderamente quienes somos. Esta posibilidad también tiene una conjugación erótica, que entraña el deseo de perderse con el ser amado, como puede apreciarse en la siguiente copla de *La soledad*:

Sé que me voy a perder
y ya sé que estoy perdido,
y solamente me pesa
que no te pierdas conmigo.
(*Soledad*, p. 68)

De nuevo podemos observar cómo el poeta moderniza la lírica flamenca, no sólo por la sofisticación conceptual de la imagen, sino, sobre todo, porque esta sofisticación no impide que se conserve la pasión hiperbólica de las coplas de amor tradicionales.

La idea de perderse también entraña la necesidad gitana de burlar la realidad estructurada por el trabajo, en busca de la libertad, al precio que sea. La poesía de Ferrán va a desarrollar esta forma de vida, y la va a llevar hasta la locura, que implica también perder el nombre, perderse uno mismo, encontrar una realidad delirante al margen de la realidad racional:

Por fuerza me he vuelto loco
sin saber cómo ni cuándo,
puesto que estoy tan perdido
que me busco y no me hallo.
(*Soledad*, p. 90)

En la siguiente copla de Ferrán, la libertad se expresa de manera superlativa, exaltando la idea de que nunca se puede llegar a ser plenamente libre, más allá de la propia conciencia:

Loco le llaman las gentes,
loco, porque a veces dice:
“soy esclavo de mí mismo;
¡gracias a Dios que soy libre!”
(Citado aquí y en adelante como *Pereza*)²¹

²⁰ BERGAMÍN, José: “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p. 84.

²¹ FERRÁN, Augusto: *La pereza*, poemario incluido en *La soledad, op. cit.*, p. 125.

Este mundo de experiencia también se relaciona con el nihilismo que, en el fondo, entraña un deseo de libertad plena, de soltar el lastre de la historia y de la identidad que venimos cargando. En este sentido podemos entender el deseo de alcanzar la soledad más profunda, lejos del mundo. En la siguiente copla, Ferrán expresa que esta soledad, igual que la libertad plena, es inalcanzable:

¡Ay de mí! Por más que busco
la soledad, no la encuentro;
mientras yo la voy buscando
mi sombra me va siguiendo.
(*Soledad*, p. 91)

El motivo de la sombra -recurrente en la lírica moderna- aunado a la sofisticación de la imagen consiguen que el trazo de esta copla sea plenamente moderno. No obstante, la profundidad con que se expresa la angustia existencial nos recuerda el patetismo y la introspección de las coplas tradicionales.

La influencia de Bécquer

Diez años después de la publicación de *La soledad* (1861), aparece el poemario *La pereza* (1871). Durante este tiempo la estrecha amistad entre Ferrán y Gustavo Adolfo Bécquer sin duda va a influir en el nuevo poemario del poeta madrileño, de tal suerte que, al leer algunas coplas de *La pereza*, parece que estuviéramos leyendo las rimas de Bécquer ajustadas al molde de las formas métricas tradicionales. De hecho, el nombre del libro *La pereza* viene del artículo homónimo de Bécquer, donde se desarrolla la idea romántica del hombre expulsado del paraíso, que ya no puede gozar plenamente de la pereza. Esta marcada influencia de Bécquer no implica que las coplas de *La pereza* hayan perdido su carácter tradicional y popular; entre otras cosas porque algunos rasgos románticos del poemario también van a coincidir parcialmente con ciertos aspectos de la manera de ser gitana. En este sentido Wilde,²² en *El crítico como artista* advierte que el ocio es el mejor estado para la creación artística. Esta libertad ociosa también es parte del alma gitana, profundamente poética, desterrada del paraíso, siempre buscando que el tiempo cronológico se dilate; siempre nómada, persiguiendo una libertad imposible; creando un mundo lúdico de figuración, delirio, y fantasía, para burlar la realidad racional.

El viaje incesante de los gitanos, cifrado en la *bulería*, evoca “las artes mágicas del vuelo” (el toreo, el baile, el toque y el cante), que de acuerdo con José Bergamín son más bellas cuanto más efímeras. El siguiente trovo (compuesto por tres *seguiriyas*) de *La pereza* también nos habla de la belleza que se desvanece, cuanto más efímera, mas bella:

²² Vide WILDE, Óscar: *El crítico como artista*, Espasa Calpe, Madrid, 1968, p 74.

El dulce sonido
de tu voz alegre,
cuando te callas, se aleja despacio
hasta que se pierde.

Si de tu guitarra
una cuerda hieres,
como una queja resuena en el aire
que lenta se pierde.

Pues donde esa queja
y tu voz se mueren,
allí he soñado que nuestros amores
irán a perderse.

(*Pereza*, pp. 105-106.)

La lejanía también implica la idea de perderse uno mismo a lo lejos con la mirada, recordemos estos dos versos de la rima VIII de Bécquer: “Cuando miro el azul horizonte / perderse a lo lejos.” A su vez la idea de perderse se puede asociar con el desvanecimiento que no deja de ser un perderse paulatino; recordemos también estos versos de la rima XV del poeta sevillano:

Voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul.

El desvanecimiento del sonido del trovo de Ferrán, se va a expresar en la poesía de Bécquer con el motivo del eco: dos ecos que se confunden, el eco de un suspiro, el eco que repite las campanadas. Baudelaire, por su parte, también recurre al motivo del eco y a la lejanía en su soneto “Correspondencias:” “Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden.”

La lejanía es un motivo en que coinciden el mundo del flamenco, las coplas de Ferrán y la poesía de Bécquer. Ya habíamos apuntado que el cantaor de *seguiriyas* divisa un punto inexistente en la lejanía del horizonte para perder la conciencia. Recordemos también a Antonio Machado en sus “Campos de Soria”: “En los chopos lejanos del camino / parecen humear las yertas ramas.” O el famoso romance de Lorca con esta imagen de lejanía auditiva y visual: “Y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río.”

Los amores también se desvanecen a lo lejos, éste sería el tema del trovo de Ferrán, una comparación entre la lejanía el desvanecimiento y el amor, esta idea resuena también en la rima XXXVIII de Bécquer, donde el poeta le pregunta a su amada a dónde va el amor cuando se olvida.

Hay que añadir que la sonoridad de Bécquer se deja sentir en el trovo de Ferrán; a su vez la estructura que distribuye una analogía en cada copla y un

remate en la copla final es también recurrente en muchas rimas del poeta sevillano.

La sensación es que todo lo que existe al final se va desvaneciendo, todo se pierde en la lejanía. La lejanía entraña también el deseo de perdernos nosotros mismos, de desvanecernos a lo lejos, hasta el “olvido de sí” nietzscheano, hasta dejar de ser.

La melancolía del viaje

La lírica flamenca a veces expresa una atmósfera melancólica, que podría asociarse con el tópico *sic transit*, porque nos habla de algo hermoso, que alguna vez estuvo, pero que ya no está:

Allí no hay naíta que vé,
Porq'un barquito qu'había
tendió la vela y se fue.

Probablemente Ferrán se inspiró en esta coplita (o en alguna de sus variantes) para crear el siguiente trovo de dos *soleares*:

Los que quedan en el puerto
cuando la nave se va,
dicen, al ver que se aleja:
¡quién sabe si volverán!

Y los que van en la nave
dicen, mirando hacia atrás:
¡quién sabe, cuando volvamos,
si se habrán marchado ya!

(*Soledad*, p. 94)

Se trata de la melancolía del viaje, que surge del inevitable devenir y su incertidumbre. “Todo el tiempo decimos adiós” es una canción de amor de Cole Porter, quizás su compositor quiso decir entre líneas que, al decir adiós, nunca sabremos si será la última vez que decimos adiós. En este sentido se dibuja el tema de este trovo que también nos recuerda las coplas de despedida, las cuales florecieron en la segunda mitad del siglo XIX, en la época de las migraciones.

La muerte redentora

El motivo tradicional de la muerte como redentora de la vida es recurrente en la lírica flamenca, un ejemplo de ello se puede apreciar la siguiente copla que canta Gema Jiménez por cartagenera:

Acaba de una ve
acaba penita acaba
ay acaba de una ve
que con morirme se acaba
ay tanta pena y padésé
ay acaba penita acaba.²³

Probablemente Ferrán se inspiró en una copla como ésta para escribir la siguiente *soleá*:

Ya voy creyendo de veras,
conforme pasan los días,
que la muerte es por lo menos
el descanso de la vida.

(*Pereza*, p. 126.)

La redención de la muerte tiene la virtud de colmar el deseo más profundo:

Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives es la muerte.

(*Pereza*, p. 132.)

La muerte redentora está siempre presente en la vida. Es lo que profundamente se anhela, lo que se lleva siempre con uno mismo:

Vivir, cuando justamente
naciste para morir...
¿Cómo vivir cuando llevas
la muerte dentro de ti?

(*Soledad*, p. 90.)

²³ Esta copla se puede encontrar en el canal de YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mlPwyB6v8oAnV6Omg/feed>, bajo el título: Cartageneras Canta Gema Jiménez en el I Congreso... / Gema Jiménez (Jaén, 1985), cantaora que destaca entre los más jóvenes artistas de flamenco.

El *cantaor* expresa el deseo de la muerte cuando cierra los ojos y canta un melisma desde lo más profundo, a veces también parece que saca la muerte que lleva dentro. García Lorca pensaba que el cante es una conversación con la muerte, y apuntaba en este sentido que la voz de La Niña de los Peines era un chorro de sangre.²⁴ Sangre derramada en el aire en su ambivalencia de vida y muerte.

Cierre

En el prisma de Ferrán se ha filtrado la luz de la tradición popular iluminando nuevas texturas. Los versos han encontrado su cauce en la nueva arquitectura cimentada en la tradicionalidad; sobre estos cimientos el poeta ha sabido construir una lírica flamenca original, entre lo culto y lo popular, llevando la tradición a la modernidad.

²⁴ GARCÍA LORCA, Federico: “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 97.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: “Prólogo” a Augusto Ferrán, *La soledad*, Signatura, Sevilla, 2006, pp. 25-36.
- BERGAMÍN, José: “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p. 83-85.
- CUBERO SANZ, Manuela: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965.
- FERRÁN, Augusto: *La soledad*, Signatura, Sevilla, 2006.
- MACHADO, Manuel: “Introducción” a *Cante bondo 1916*, Nortedur, Barcelona, 2008, pp. 9-13.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura-Hispánica, Madrid, 1975, pp. 273-344.
- GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz,” *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 43-83.
- _____: “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, 85-109.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Festina Lente, Madrid, 1939.
- WILDE, Óscar: *El crítico como artista*, Espasa Calpe, Madrid, 1968, p 74.