



## LA POESÍA FLAMENCA DE FERNANDO VILLALÓN

JUAN VADILLO  
Universidad Autónoma de México

**Resumen:** El presente ensayo gira en torno a la poesía flamenca del poco conocido poeta sevillano Fernando Villalón, quien, por diversas razones, debe pertenecer a la Generación del 27. La manera por demás original en que Villalón se acerca al mundo del flamenco consigue plasmar en sus versos una nueva perspectiva poética, que va a expresar, con un estilo propio, la riqueza semántica que entrañan los diversos *palos* del flamenco, con los que Villalón titula sus poemas. A diferencia de otros poetas como Lorca o Manuel Machado, que también se inspiran en el mundo del flamenco, Villalón va a proponer el verso de arte mayor, así como la idea de intercalar coplas tradicionales entre sus estrofas, consiguiendo que su propia concepción del mundo del flamenco dialogue de manera explícita con la tradición.

**Palabras clave:** poesía, flamenco, Villalón, tradición, originalidad.

**Abstract:** This essay focuses on the flamenco poetry of the little-known poet Fernando Villalón, who, for various reasons, must belong to the Generation of '27. The original way in which Villalón approaches the world of flamenco manages to capture in his verses a new poetic perspective, which will express, with his own style, the semantic richness of the various flamenco palos, with which Villalón titles his poems. Unlike other poets such as Lorca or Manuel Machado, who are also inspired by the world of flamenco, Villalón will propose the verse of major art, as well as the idea of interspersing traditional couplets between his stanzas, making his own conception of the world of flamenco explicitly dialogue with tradition.

**Keywords:** poetry, flamenco, Villalón, tradition, originality

Fecha de recepción: 30/11/2024

Fecha de aceptación: 4/012/2024

## LA POESÍA FLAMENCA DE FERNANDO VILLALÓN

A Jacques Issorrel

La intención de este ensayo no sólo es analizar algunos versos que el poeta sevillano Fernando Villalón (1881-1930) dedica al mundo del flamenco, sino también contribuir a que se haga una apreciación más justa de un extraordinario poeta que, por diversas razones (entre otras por haber escrito “el poema de estilo gongorino más logrado de su época”<sup>1</sup>) debe ser incluido en la generación del 27. Y es que Villalón no sólo aprendió el oficio poético en la escuela de Juan Ramón Jiménez, que era el gran mentor de dicha generación, sino que, además, compartió con varios de los poetas andaluces de esa generación —y sobre todo con Rafael Alberti, Federico García Lorca, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre—, el gusto por ayuntar la tradición culta con la poesía popular española. De ahí el entusiasmo muy especial con que estos dos últimos poetas, por ejemplo, aceptaron editar dos poemarios suyos, *La Toriada*, (1928) y *Romances del 800* (1929), como suplementos de su prestigiosa revista *Litoral*.

En una carrera tan breve como tardía, Villalón publicó un total de tres libros de poesía, que incluyen, además de los dos ya mencionados, un primer volumen titulado *Andalucía la Baja* (1926).

En los poemas de *Andalucía la baja* se puede apreciar el íntimo conocimiento que tenía Villalón de la poesía popular andaluza. Los pocos comentaristas que ha tenido esta obra (como Manuel Halcón, Jacobo Cortines o Carlos Murciano) han criticado lo que consideran la falta de unidad del conjunto, en cambio, el hispanista francés Jacques Issorrel (especialista en la poesía de Villalón) insiste en que las diversas inquietudes del libro están unidas por el tema anunciado en el título: es decir, por Andalucía la baja, con su pasado mítico y ancestral, con su pasado histórico, con su presente, con su campo y sus ciudades, con su cante jondo, con sus personajes hechos de evocaciones y silencios. El poema “El pozo de la cañada” es una muy buena muestra de cómo Villalón va a retratar el campo andaluz. En este poema el tratamiento de la naturaleza nos recuerda al *Romancero gitano*, así como a *Jardín Cerrado* de Emilio Prados. Desde los primeros versos sentimos que la naturaleza sostiene un diálogo silencioso donde todo se corresponde

---

<sup>1</sup> Issorel, Jacques. “Introducción”. En Fernando Villalón. *Poesías completas*. Cátedra, Madrid, 1998, p. 79.

(como en el célebre poema de Baudelaire). En este poema de Villalón el paisaje íntimo del pozo dialoga con otro más amplio, el de la loma, en cuya altura podemos ver a los toros en el momento climático del poema. Todo acontece en el mismo instante como en un dibujo en movimiento o en una fotografía en verso.

Así como García Lorca apunta en una conferencia que su *Romancero gitano* es un retablo de Andalucía, así también podemos decir que en *Andalucía la baja*, el personaje central es Andalucía y hace acto de presencia en una de sus más hermosas y detalladas versiones: la Andalucía del duermevela, que palpita entre el sueño y la vigilia a través de unos ojos inventores del paisaje.

Todos los poemas de *Andalucía la baja* son hermosos; sin embargo, los que más llaman la atención tal vez sean los que reflejan el íntimo conocimiento que Villalón tenía del flamenco y del cante jondo, lo cual puede apreciarse en la manera original en que el poeta se acerca al mundo del flamenco. Su punto de partida son las coplas flamencas, que muchas veces colocará como epígrafe, o intercalará en sus poemas, para crear con ellas algo distinto, que generalmente no respeta la métrica tradicional. La intuición del poeta encuentra en la brevedad de la copla todo un universo concentrado, que irá desentrañando, o glosando o amplificando en el transcurrir de sus versos.

Los poemas flamencos de *Andalucía la baja* aparecen sobre todo en la sección titulada “El alma de las canciones,” donde su autor se inspira en diversos *palos* del flamenco que van a dar nombre a los poemas (“La soleá”, “La bulería”, “La siguirilla gitana y el martinete”, “La malagueña” etc.), sin que por ello se ajuste a las formas métricas de la copla flamenca, como lo haría Manuel Machado en sus soleares o en sus seguiriyas.

El quinto poema de la sección “El alma de las canciones” lleva por título “La soleá”, empezaremos por aproximarnos a la primera estrofa:

*Moza vestida de luto,  
¡Soleá...! ¿A dónde vas...?  
-Voy a recordarle a un hombre  
que la vida es tan fugaz  
que no merece la pena  
de reír ni de llorar...<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Villalón, Fernando. “La soleá”. *Poesías completas*. Cátedra, Madrid, 1998, p. 153.

Inmediatamente pensamos en el poema homónimo de Lorca, donde también aparece la soleá personificada como una mujer vestida de negro desde el primer verso: “Vestida con mantos negros”; se trata del luto que debe llevar la mujer gitana durante años, y que, en ambos poemas, va a expresar la esencia de la soleá, el claroscuro de un camino hacia la muerte, la elegía por cada instante que muere mientras vivimos.

En ambos poemas, de maneras muy distintas, los dos poetas consiguen dibujar el inevitable devenir: en la estrofa de Villalón, la soleá tiene la virtud de hablar y contestar una pregunta con su propia voz, va encaminada a decirle a un hombre que la vida es fugaz. En el poema de Lorca “[...] el suspiro tierno / y el grito, desaparecen / en la corriente del viento (vv. 5-7)”.<sup>3</sup> Cada uno de los dos desenlaces, tanto en el poema de Lorca como en la estrofa, es muy distinto. En el primero aparece el alba como una línea fronteriza entre la vida y la muerte, representa el punto más álgido de la juerga flamenca, el momento en que el duende se asoma por la línea que divide el día y la noche. Se trata de dibujar en ese momento la desembocadura de todo el cielo para expresar la ambivalencia de la vida y la muerte: “Se dejó el balcón abierto / y al alba por el balcón / desembocó todo el cielo (vv.9-11)”.<sup>4</sup>

Por su parte, el desenlace de la estrofa de Villalón parece estar inspirado en la siguiente soleá de tres versos:

*Pa que tanto discutí,  
si unos antes y otros luego  
nos tenemos que morir.*

Se trata de una suerte de tópico de la lírica flamenca que le va a restar importancia a la vida, considerando la fugacidad de la misma.

En cuanto a la métrica, Lorca se apega de manera cabal a la forma de la soleá de tres versos, intercalando un estribillo entre sus coplas, mientras que Villalón propone una estrofa de seis versos octosílabos con la misma rima asonante en el segundo, el cuarto y el sexto, que se

---

<sup>3</sup> García Lorca. “La soleá”. *Poema del Cante Jondo*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 160.

<sup>4</sup> García Lorca. “La solea”. *Poema del Cante...*, p. 160.

acerca al romance, composición no estrófica que se podría cantar por soleá. No obstante, en el resto de su poema el poeta sevillano se va a alejar totalmente de la métrica tradicional para utilizar versos de arte mayor en la composición de sus estrofas:

*Desengaños pasados...Recetario de amores...  
Máximas y consejos con música de lágrimas...  
Luto en los corazones torturados de un pueblo  
que en la soleá expone su gramática parda...*<sup>5</sup>

Villalón se refiere en esta estrofa a algunos de los temas característicos de las coplas tradicionales que se cantan por soleá: el desengaño amoroso, la nostalgia por los amores pasados. El poeta también alude a ciertas coplas tradicionales, que no van a perder su acento plañidero, aunque tengan un tono sentencioso; enseguida Villalón va a retomar el motivo del luto, que también utiliza en la estrofa anterior, esta vez para describir los corazones del pueblo. Lo más sustancioso de la estrofa se concentra en los últimos dos versos donde se apunta que el pueblo (en el poema) va a exponer, mediante la soleá (inducimos que se trata tanto de la música como de la letra), su “gramática parda”. Interpretamos que Villalón utiliza el adjetivo “parda” en dos de sus acepciones: tanto la que se refiere a la voz que no tiene un timbre claro, como la que -en contigüidad semántica- se refiere a todo tipo de opacidad. De tal suerte que la “gramática parda” se llena de significaciones: una de ellas nos va a llevar a la conferencia de Lorca, “El primitivo canto andaluz”, donde el granadino apunta que en las coplas escritas por poetas cultos que intentan imitar las populares puede verse “el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas”.<sup>6</sup> Lo más interesante de la cita es que nos hace valorar la naturalidad de lo espontáneo, aquello que no se ajusta a ninguna preceptiva racional. En este sentido sensibilidades tan afines como la de Falla y Lorca encontraron en la sencillez de lo primitivo la excelencia artística, la vuelta al origen que se revela en el poema.

Es difícil desentrañar qué nos quiere decir Villalón exactamente en sus versos, pero -a reserva de que el poeta sevillano hubiera leído las conferencias de Lorca- no creemos que el adjetivo “parda” se use de manera peyorativa, al contrario, interpretamos que, mediante la *soleá*,

---

<sup>5</sup> Villalón, Fernando. “La soleá”. *Poesías completas...*, p. 153.

<sup>6</sup> García Lorca. “El primitivo canto andaluz”. En *Conferencias I*. Alianza, Madrid, 1984, p. 62.

el pueblo consigue expresar, sin seguir ningún tipo de regla gramatical, el luto de sus corazones torturados. A su vez la polisemia del adjetivo “parda” de manera evocativa alude a la voz herida del cante, antitéticamente opuesta a la voz operística, trabajada y diáfana.

Quizás en la tercera estrofa de su “Soleá”, Villalón peca de ser demasiado explícito, no obstante, consigue expresar la esencia de la Pena andaluza líricamente:

*Acordes de vibuela que suenan a lamentos  
tras sordos rasgueados que, como orquesta trágica,  
acompañáis el triste canto de la Soleá...!  
Vuestras notas exóticas y vuestras letras cálidas  
interpretan a toda la gama pasional...<sup>7</sup>*

Los acordes que suenan a lamentos aluden al concepto de “dolor primordial”, que Nietzsche atribuye al lírico, mitad músico, mitad poeta; se trata del dolor que siente el lírico por haber sido arrancado de la madre naturaleza, y estar viviendo en un proceso civilizatorio que lo aleja cada vez más de ella. Un dolor por estar vivo -que es esencialmente la Pena-, estar vivo y saber que se muere a cada instante. Este dolor queda expresado en el tono elegíaco del cante por *soleá*, la melancolía de una música que es esencialmente un lamento, que se desgarran en los “rasgueos sordos”, quizás Villalón con este último adjetivo en el segundo verso quiso evocar al silencio herido que nos deja un rasgueo.

También en el segundo verso, el poeta sevillano le va a dar al rasgueo la dimensión de una “orquesta trágica”, no sólo por su polifonía, sino también -creemos- por su poder connotativo; se trata de una serie paradigmática de carácter antitético que comparte la tragedia con la Pena: dolor-placer, tristeza-alegría, encuentro-desencuentro, un rasgueo expresa este paradigma con sus bordones desgarrados y la dulzura de sus primas, dolor y placer simultáneamente, tristeza y alegría.

En el cuarto verso de la estrofa es muy interesante el uso del adjetivo “exóticas” para referirse a las notas de la *soleá*, pensemos que el exotismo, como un valor estético, es central en el modernismo europeo del que Villalón se había empapado. En este sentido la resonancia

---

<sup>7</sup> Villalón, Fernando. “La soleá”. *Poesías completas...*, pp. 153-154.

dionisiaca y oriental de la cadencia andaluza, tan distinta de las cadencias de la música clásica, tuvo el poder de inspirar al poeta sevillano para escribir “El alma de las canciones”.

En el mismo cuarto verso, las “notas cálidas” aluden a una música especial, que se distingue por su calidez, y porque -como puede leerse en el quinto verso de la estrofa- tiene la capacidad de expresar todas las gradaciones pasionales.

Es muy especial también el hecho de que, entre la tercera y cuarta estrofas, Villalón intercala una copla tradicional (que a su vez podríamos considerar como la cuarta estrofa):

*Mis amigos me desprecian  
porque me ven abatío.  
toíto er mundo corta leña  
de l'arbo q'está caío.*

Copla que, por su poder evocativo, enriquece con nuevas significaciones tanto a la estrofa que le sucede como a la que le antecede. En esta última estrofa “El triste canto de la Soleá” se colma de emoción cuando entra en diálogo con el hombre abatido de la copla. Villalón quiere decirnos que la belleza de la *soleá* radica en que es un cante a la derrota, con la derrota temblando en la garganta. La lírica de la derrota y el arte tienen su culminación en el *Quijote*, una novela que canta hondo. Nadie mejor que León Felipe para expresarlo en su poema “Vencidos”:

*Por la manchega llanura  
se vuelve a ver la figura  
de don Quijote pasar...  
va cargado de amargura...  
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.<sup>8</sup>*

Seguramente estos versos se podrían cantar por *soleá*, pero quizás no sea necesario porque, en su silencio, ya están cantando bajito, por lo *bajini*.

La cuarta estrofa de la “Soleá” de Villalón también dialoga con la copla tradicional para expresar de manera plena la lírica de la derrota:

---

<sup>8</sup> Felipe, León. “Vencidos”. *Obras completas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1963, p. 48.

*Es el canto del pobre que se encuentra en la vida  
sin protección de nadie, sin familia y sin fe...  
Sus notas son llamadas a la madre querida,  
al hijo que mataron... al Amor que se fue...<sup>9</sup>*

Aquí se puede apreciar cierta melancolía que ya no pertenece plenamente al concepto de la Pena andaluza, sino que más bien podría emparentarse con la *morriña* gallega o la *saudade* brasileña y portuguesa. Si bien la *seguiriya* tiene su melancolía, ésta se deja sentir con más afluencia en la música de la *soleá*. La belleza de la lírica reside en su esencia de lamento, “dolor primordial” que en el flamenco se sublima rasgando el aire.

Para terminar su “Soleá” Villalón remata con una *soleá* tradicional de tres versos:

*Yo soy como e l'arbo solo  
que estaba ar pie der camino  
dándole sombra a los lobos.*

Con este recurso, por demás original, el poeta sevillano nos invita a relacionar el campo semántico de todo el poema con esta coplita, creando zonas de indeterminación que el lector ha de llenar, al mismo tiempo que se genera una riqueza connotativa merced a el carácter indefinido y enigmático que implica el diálogo entre la coplita y el resto del poema. La relación más evidente entre ambos la encontramos en uno de los muchos significados de la Pena andaluza: el hombre en una circunstancia de dolor extremo y la posibilidad de sublimar ese dolor mediante la música de la *soleá*.

“La seguirilla gitana y el martinete” es otro de los poemas incluidos en “El alma de las canciones”, donde Villalón nuevamente intercala coplas tradicionales entre sus estrofas de arte mayor. Se trata de un poema largo de 71 versos (incluyendo las coplas tradicionales), en que el sevillano va a recrear la atmósfera de la fragua de una manera original, y muy distinta a la manera en que Lorca y Manuel Machado lo habían hecho:

---

<sup>9</sup> Villalón, Fernando. “La soleá”. *Poesías completas...*, p.154.



*La fragua está ardiendo. Un antro es la fragua.*

*Montones de hierro mohoso se ven por doquier.*

*Sobre un lío de harapos se ve una mujer  
que no ha conocido el uso del agua...*

*Dos hombres indignos de tez renegrida  
martillean el yunque, un hierro torciendo,  
y al compás del fuelle va la fragua ardiendo.*

*Un viejo le sopla de cara homicida.*

*Su hirsuto cabello desgredado y cano  
se enreda en la frente formándole un rizo.*

*La mirada aviesa. El cutis cobrizo.*

*Los ojos al suelo y el fuelle a la mano.*

*Parece que llora por dentro este viejo,  
y un cantar entona que parece un llanto.*

*El fuelle le sirve de orquesta a su deajo.*

*¡Quizás nos confiese su crimen el canto...!<sup>10</sup>*

En estas cuatro estrofas (que corresponden a la cuarta, quinta, sexta y séptima estrofas del poema), el poeta utiliza una forma métrica muy particular (con excepción del segundo verso de la primera estrofa citada y el segundo de la segunda) que se acerca a la copla de arte mayor, sólo que, en el caso de este poema, se trata de estrofas de cuatro versos dodecasílabos, con rima consonante abrazada (exceptuando la cuarta estrofa citada que tiene rima alterna), una forma métrica que parece haber sido creada por Villalón, y que le sirve especialmente en este fragmento del poema para lograr un ritmo regular que va a expresar el compás y la atmósfera de la fragua.

La primera estrofa citada tiene la intención de recrear un ambiente sórdido, pero no en un sentido peyorativo, sino, más bien, dibujando la belleza de la decadencia, que pudo haber sido influencia de “El mendigo” de Espronceda, así como del modernismo europeo. La atmósfera se crea especialmente merced a una enumeración dispar: el hierro mohoso, un lío de

---

<sup>10</sup> Villalón, Fernando. “La seguidilla gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.155.

harapos y una mujer sucia enmarcados en el espacio de la fragua, un antro que está ardiendo de calor.

En la segunda estrofa citada, el sentido de la belleza de la decadencia continúa con los “hombres indignos” y se añade además un elemento central, el compás, que de manera explícita lleva el fuelle, pero que, implícitamente asociamos también con el martillo sobre el yunque del segundo verso (de ahí el martinete en el título del poema), además de que es la fragua entera la que arde a compás. Es decir, el compás como una suerte de ritmo cósmico que, de manera secreta, rige todo el movimiento de la fragua, y también, de manera oblicua, el compás como una forma de sublimar las largas horas de trabajo en la fragua.

El último verso de la estrofa, si observamos la narrativa, pertenece más bien a la tercera estrofa citada, se trata no sólo de una anticipación, sino también de una forma romancística de presentación y su caracterización; el personaje se presenta en el último verso de la segunda estrofa citada y luego la tercera estrofa está dedicada a caracterizarlo. Nuevamente estamos ante esa manera especial de sentir la belleza en la prosopografía del viejo: su cabello crespo y desordenado, su mirada extraviada mirando el suelo y su cutis cobrizo dibujan la estampa de un viejo gitano, no solamente en cuanto a su aspecto, sino también, implícitamente, en cuanto a su manera de ser soñadora, evadida y melancólica.

En la cuarta estrofa citada, continúa la caracterización del viejo, pero ahora se centra en su parte emocional. Por medio del viejo gitano el poeta caracteriza a la Pena andaluza que se sublima en cuanto el cante se vuelve llanto. De nuevo aparece el fuelle con un carácter musical, de él se sirve el viejo para acompañar su cante.

El último verso de esta estrofa nos deja en suspenso: será que en algún momento el viejo confiese su crimen por medio del cante. Inmediatamente después Villalón intercala una copla tradicional, cuya función en este caso es aumentar el suspenso, porque aparentemente no tiene nada que ver con la historia del viejo, sino que la aplaza:

*Yo me llamo José Cándido,  
er querío de la Melera.  
Soy un pobre presario  
der Peñón de la Gomera.*

El suspenso aumenta con la estrofa que sigue donde el poeta sevillano utiliza el verso libre y la rima consonante alterna:

*Los mozos atentos con un religioso fervor se hacen señas  
cual si un prodigioso conjuro se fuera a tratar,  
la sucia gitana sacude afectada sus greñas.  
-Queíto. Queíto los gorpes, que nos va a cantar.<sup>11</sup>*

Esta estrofa nos prepara para el momento en que va a cantar el viejo. Los golpes del martinete se acallan, la sucia gitana y los mozos aguardan con avidez. El cuarto verso en estilo directo (con la voz andaluza *Queíto*) representa la culminación de la expectativa: el viejo está a punto de cantar.

En la siguiente estrofa de dos versos alejandrinos (el primero y el cuarto) y dos tridecasílabos (el segundo y el tercero) con rima consonante abrazada, el viejo ya está cantando con sus dos manos en el fuelle de la fragua:

*Y amarrado a su fuelle cual Tántalo a la piedra  
recuerda su pasado aquel fiero gitano  
que tiene alma de artista e intención de tirano  
y está pegado al crimen como al muro la yedra.<sup>12</sup>*

El motivo mitológico en el primer verso es frecuente en la poesía de Villalón, probablemente obedece a su admiración por Góngora (poeta cuyo tricentenario luctuoso va a reunir a los miembros de la Generación del 27 en el Ateneo de Sevilla). No obstante, es poco frecuente en la poesía flamenca.

Tal como apunta Lorca en su conferencia sobre el poeta cordobés<sup>13</sup>, Góngora tenía la virtud de transformar los mitos para adaptarlos a sus poemas. Del mismo modo Villalón, en este verso, compara al viejo gitano con Tántalo, hijo de Zeus, que fue condenado en el infierno a

---

<sup>11</sup> Villalón, Fernando. “La siguirilla gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.156.

<sup>12</sup> Villalón, Fernando. “La siguirilla gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.156.

<sup>13</sup> “La imagen poética de don Luis de Góngora.”

estar eternamente colocado bajo una piedra, siempre a punto de caer, pero siempre regresando al equilibrio. Por medio de este mito, el fuelle de la fragua se resignifica de manera paradójica, siendo inseparable y deseado por el viejo gitano, pero, a su vez, siendo un castigo eterno.

Así como el viejo está pegado a la piedra y “amarrado a su fuelle”, también está “pegado al crimen como al muro la yedra”; se trata de un mismo paradigma analógico, que no sólo brinda cohesión a la estrofa, sino que también enfatiza la idea del castigo eterno, íntimamente relacionada con el sino gitano.

Otra estrofa que nos interesa comentar sería la doceava del poema; se trata de una estrofa de diez versos: los primeros cinco son libres con rima consonante abrazada entre los primeros cuatro; el quinto rima con el sexto, a partir del sexto, los versos se miden en dodecasílabos. Y los últimos cuatro versos llevan rima consonante alterna. Esta forma métrica peculiar, muy probablemente creada por Villalón, le sirve al poeta para organizar en simetría el contenido de la estrofa, siendo que los primeros cinco versos están dedicados -fundamentalmente- a describir la manera en que el viejo gitano canta:

*Y al viejo cantor las cuerdas del cuello le brincan.  
Su voz cavernosa adquiere cantando matices extraños.  
Su faz se contrae. Visiones de pasados años  
vienen a su mente. Es fatal que declinan  
los hombres, si es que a ello le induce su vida de azar.<sup>14</sup>*

Entre todos los cantaores, que a la hora de cantar tienen estas características, pensamos sobre todo en el Agujetas<sup>15</sup> que cantaba como si entrara en trance, poseído por un demonio o un dios oscuro.

En estos cinco versos, Villalón crea una imagen del cantaor por demás sugestiva, y con un gran poder connotativo: la metáfora de las cuerdas del cuello que son las venas evoca toda la expresividad del rostro del cantaor apasionado; los matices extraños de su voz cavernosa apuntan

---

<sup>14</sup> Villalón, Fernando. “La siguiriya gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.156.

<sup>15</sup> Manuel de los Santos Pastor, (Callejón de las luces, Rota 25 de junio de 1936 - Jerez de la Frontera, 25 de diciembre de 2015.) que usaba el seudónimo, Agujetas es considerado el mejor cantaor por *seguiriyas*.

al misterio del cante; y finalmente el rostro aparece contraído como ya lo habíamos imaginado en el primer verso.

Por último, en los cinco versos restantes de la estrofa se va a develar el misterio del crimen que cometió el viejo gitano:

*La moral de Cándido no excluye el matar...  
Una mala hembra le engaño con otro,  
con otro gitano barbá<sup>16</sup> y pinturero.  
Le acechó en el campo, le asestó certero  
un sacazo al pecho y escapó en su potro...<sup>17</sup>*

Es muy importante en esta estrofa la mención de Cándido, porque nos remite a una coplita tradicional que ya habíamos citado:

*Yo me llamo José Cándido,  
er querío de la Melera.  
Soy un pobre presiario  
der Peñón de la Gomera.*

Habíamos dicho que, aparentemente, esta coplita no tenía nada que ver con la diégesis, no obstante, se trata de una anticipación virtuosa, que va a cobrar pleno sentido al final de la narrativa, cuando el lector adquiere toda la información en la catorceava estrofa:

*Su vagar en el monte se apaga,  
lo apresa inflexible la ley justiciera  
y el férreo grillete sus piernas entraba  
y da con sus huesos allá en la Gomera.<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> Airoso, gallardo, simpático (nota de Jacques Issorel).

<sup>17</sup> Villalón, Fernando. “La siguirilla gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.156.

<sup>18</sup> Villalón, Fernando. “La siguirilla gitana y el martinete”. *Poesías completas...*, p.156.

En este momento no sólo entendemos que el viejo gitano fue condenado en la cárcel del Peñón de la Gomera, sino que, entendemos también por qué cantaba esa copla. Esto le brinda especial belleza al poema si deducimos que todas las coplas tradicionales intercaladas en él las canta el viejo. Con lo cual podríamos hablar de una actualización dramática, que si fuera en prosa se llamaría estilo directo libre. Es decir que se introduce el estilo directo sin ningún verbo introductorio ni tampoco otro tipo de indicador tipográfico.

Esta complejidad narrativa brinda a la poesía flamenca de Villalón un carácter muy especial, que la distingue no sólo de la que escribieron sus coetáneos, sino también de la que escribieron otros poetas decimonónicos que también incursionaron en el género.

Frente a un poema fundamentalmente narrativo como lo es “La siguirilla gitana y el martinete”, aparece también en “El alma de las canciones” un poema totalmente lírico (titulado “Las sevillanas”) para expresar la esencia de las sevillanas:

*Trinos de cristal y plata.  
Mejillas de bronce y rosa.  
Negra noche en la abundosa  
pelambre que al clavel ata.  
Mirada abismal que mata.  
Cuello de tórtola añil.  
Fragancias de mes de abril  
bajo la falda planchada.  
Pies de aire. Faz robada  
a una Venus de marfil.<sup>19</sup>*

Advierta el lector que se trata de una décima espinela perfectamente bien lograda, donde el poeta va a describir sobre todo a la bailaora, en cuya descripción es muy importante (como lo es en todo el baile flamenco) la expresión del rostro: la imagen: “[...] Faz robada / a una Venus de marfil” de los dos últimos versos está expresando la paradoja del movimiento y la quietud: al final de un desplante, en un remate, o al final de un redoble la expresión del rostro queda inmóvil por un instante, ese momento va a exprimir todo el zumo del baile, es la síntesis expresiva de

---

<sup>19</sup> Villalón, Fernando. “Las sevillanas”. *Poesías completas...*, p.148.

todo lo que se había bailado; se trata de un instante eterno pero a la vez efímero, más eterno cuanto más efímero. La expresión de la cara se convierte en una inmóvil escultura de marfil que de súbito se desmorona. Pero la imagen que genera va a permanecer en el mundo de las emociones y en el corazón.

La “mirada abismal que mata” del quinto verso también es parte de la intensa expresividad del rostro; si en nuestro imaginario el abismo es oscuro, entonces estamos hablando de un par de ojos negros, a su vez, el motivo de los ojos que matan es recurrente a lo largo de la lírica hispánica. Bastaría con recordar estos versos de Lope:

*Los ojos, a lo valiente,  
iban perdonando vidas,  
aunque dicen los que deja  
que es dichoso a quien la quita.*<sup>20</sup> (vv. 83-86)

Por otra parte, la imagen “pies de aire” del penúltimo verso de “Las sevillanas”, nos invita a recordar un poema de Luis Rius, que el poeta hispano mexicano también dedica al baile flamenco:

*Podría bailar  
en un tablado de agua  
sin que su pie la turbase,  
sin que lastimara al agua.  
No en el aire, que al fin es  
humano el ángel que baila.  
No, en el aire no podría,  
pero sí en el agua.*<sup>21</sup>

Tanto el verso de Villalón como el poema de Rius dibujan una paradoja que se expresa en el zapateado flamenco: por una parte, la fuerza y el peso del taconeo, por otra, y al mismo

---

<sup>20</sup> Vega, Lope de. *El Caballero de Olmedo*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 110.

<sup>21</sup> Rius, Luis. *Canciones a Pilar Rioja*. En *Verso y prosa*. FCE, México, 2011, p. 189.

tiempo, la agilidad y la ligereza del movimiento. En el poema de Rius el movimiento se siente tan ligero que da la sensación de que se podría estar taconeando sobre el agua, pero no llega a ser tan ligero como para taconear en el aire, que no lo sostendría. En el verso de Villalón, en cambio, sí se podría taconear en el aire.

El sentido metafórico de la negra noche para referirse al pelo de la bailaora, y la imagen del clavel (que imaginamos rojo), atado al cabello (vv.3-4) generan un contraste cromático, que va a dibujar, junto con las metáforas preposicionales y la sinestesia erótica, el lirismo de un poema que fundamentalmente es una prosopografía; por medio de ésta el poeta consigue expresar lo que no se ve: la esencia de las sevillanas. Mediante la vista y el olfato, el lector puede extraer -del conjunto de la enumeración que conforma el poema- una sustancia, una atmósfera, una expresión, un movimiento que se mezclan en una sola imagen con gran poder connotativo. Con una breve pincelada aparece también la guitarra en el primer verso de “Las sevillanas”: “trinos de cristal y plata” que van a sumar el oído al conjunto de la imagen.

En la siguiente décima espinela, “Alegrías y panaderos”, se dejar sentir la influencia, no sólo de las décimas barrocas sino también de la lírica tradicional. Advertimos además que Villalón gusta especialmente de esta forma métrica para dibujar el baile flamenco:

*Postinera y vivaracha  
se ha levantado a bailar;  
su cola arrastra al andar  
como una reina borracha.  
El busto al andar agacha  
hasta tocar en el suelo,  
su mirada es un anheló  
de insaciable gozadora  
su juncal talle de mora,  
y una maceta su pelo.<sup>22</sup>*

A diferencia de “Las sevillanas”, esta décima es mucho más narrativa que lírica, se centra sobre todo en los movimientos de la bailaora para destacar el erotismo del baile. No obstante,

---

<sup>22</sup> Villalón, Fernando. “Alegrías y panaderos”. *Poesías completas...*, p. 165.



las pinceladas líricas dibujan con gran belleza ciertas características de la bailaora, a su vez, lo lírico se funden con lo narrativo (en el cuarto y quinto versos), merced a un símil que compara a ella (arrastrando la cola de su bata) con una reina borracha, lo cual alude al carácter embriagador, no sólo del baile, sino también de todo el arte flamenco, emparentado con la música dionisiaca.

Cabe decir que la sonoridad y el estilo de esta décima guardan cierto regusto con las décimas burlescas de Quevedo. Por otra parte, esa suerte de aliteración que se produce en la rima con el sonido de la palatal africada sorda (que siempre destaca entre los demás fonemas del español) tiene cierta resonancia con algunos poemas burlescos de la lírica tradicional hispánica, para muestra dos versos populares que, curiosamente, llevan la misma rima de “Alegrías y panaderos”: “Detrás del muchacho había una muchacha, / limpiándose el pelo con una capacha”.

En su poesía flamenca, Fernando Villalón propone una manera muy original de acercamiento al mundo poético del flamenco. A diferencia de otros poetas que lo antecedieron en este sentido: Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado (a sí como de sus compañeros de generación: Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Altolaguirre), la poesía de Villalón abunda en versos de arte mayor y tiene la virtud de intercalar entre sus estrofas coplitas tradicionales, algunas de ellas se pueden relacionar fácilmente con el contenido del poema, otras, resultan por demás enigmáticas, generando un gran poder connotativo, que sin duda estimula la imaginación del lector. Además, en dos ocasiones (en “La soleá” y en los “Caracoles”), el poeta sevillano remata su poema con una coplita tradicional que no solamente enriquece las significaciones de los versos que la anteceden, sino que también invita al lector a imaginar las diversas relaciones entre todo el poema y esta última coplita.

La poesía flamenca de Villalón también se distingue por su carácter narrativo: a partir de motivos o personajes flamencos, el poeta sevillano es capaz de crear historias de una gran complejidad narratológica, que no dejan de expresar por ello el sentido la Pena andaluza con todos sus matices y su intensidad. Villalón consigue dibujar la voz de la derrota en el territorio de la tragedia que tiene una línea fronteriza con la Pena. A su vez, en esta misma línea fronteriza se aparece la belleza; se trata de una belleza sórdida -si se me permite el oxímoron-que va a exaltar la pobreza y el dolor. Es una belleza de la decadencia que hunde sus raíces en el

romanticismo y en el modernismo europeo, para expresar un mundo de experiencia, donde la voz de los vencidos armoniza con el lamento de los acordes.

El ritmo de esta poesía no solamente aparece explícitamente cuando los versos se refieren a la música, sino que también lo sentimos en estrofas creadas especialmente por Villalón para dialogar con la tensión narrativa, con un estado anímico especial, o con el dibujo de una atmósfera. En esto también se distingue el sevillano de otros poetas que se han inspirado en la copla flamenca para crear su poesía, siguiendo la mayoría de las veces las formas métricas tradicionales.

Otra peculiaridad está en el hecho de que el poeta sevillano lleva la mitología grecolatina a sus poemas flamencos, recreando los mitos en la misma línea en que lo hacía Góngora, poeta que fue una influencia central para su poesía.

El luto de una gitana expresando la fugacidad de la vida; los lamentos de vihuela a ras del alba; un gitano que cuenta su historia cantando coplas; el compás del martillo y del fuelle; el pelo negro donde se pierde la noche son todos motivos flamencos que Fernando Villalón ha ensartado en una aguja muy fina para atravesar el alma de las canciones.

## **Bibliografía**

Felipe, León. *Obras completas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.

García Lorca. *Conferencias I*. Alianza, Madrid, 1984.

\_\_\_\_\_. *Poema del Cante Jondo*. Cátedra, Madrid, 2007.

Rius, Luis. *Verso y prosa*. FCE, México, 2011.

Vega, Lope de. *El Caballero de Olmedo*. Cátedra, Madrid, 2006.

Villalón, Fernando. *Poesías completas*. Cátedra, Madrid, 1998.