

Cuidando el son por ósmosis: Tejada a la luz de Alberti, Lorca y Falla (con Coplas del agua inéditas y un romance contaminado por La mala hierba)

Cuidando el son by osmosis: Tejada in the light of Alberti, Lorca and Falla (with unpublished Coplas del agua and a romance tainted by La mala hierba)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla
fescobar@us.es
ORCID: 0000-0001-5400-2712

ABSTRACT: This article offers a monographic analysis of *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, posthumous work by José Luis Tejada (1927-1988). In this way, in light of the neotraditionalist wake of Alberti, Lorca and Falla, the fundamental keys of this book of poems are contextualized in the writer's career, with special attention to the period between the 1960s and the 1980s. Finally, it is highlighted how the Cádiz-born author was not only an expert in flamenco but also in other formalizations of the popular songbook and of the oral tradition, especially the romances, which they experienced as well, as in the Puerto de Santa María in certain versions, an aflamencamiento process beyond folklore. In fact, in connection with his flamenco poetry, we study the version transmitted by Tejada of the romance about *Delgadina* and *La infanta preñada* contaminated with that of *La mala hierba*.

KEYWORDS: José Luis Tejada, *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, *Coplas del agua*, *con Pablo (Ósmosis)*, Romances, Ballads, Oral Literature

RESUMEN: El presente artículo ofrece un análisis monográfico de *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, obra póstuma de José Luis Tejada. De esta manera, al trasluz de la estela neotradicionalista de Alberti, Lorca y Falla, se contextualizan las claves fundamentales de este poemario en la trayectoria del escritor, con especial atención al período comprendido entre las décadas de los sesenta y ochenta. Por último, se pone de relieve cómo el autor gaditano no solo fue un experto conocedor del flamenco sino también de otras formalizaciones de la tradición oral, especialmente de los romances, que experimentaron también, como sucedió en el Puerto de Santa María en determinadas versiones, un proceso de aflamencamiento más allá del folclore. De hecho, en conexión con su poesía flamenca, se estudia la versión transmitida por Tejada del romance sobre *Delgadina* y *La infanta preñada* contaminada con *La mala hierba*.

PALABRAS-CLAVE: José Luis Tejada, *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, *Coplas del agua*, *con Pablo (Ósmosis)*, Romances, Literatura oral

¡Al sur,
de donde soy yo,
donde nació yo...
(Rafael Alberti, *La amante*)

Poquito a poco
toman las cosas
sus formas, sus colores,
se abren las rosas.
(José Luis Tejada, *Cuidemos este son*)

CUESTIONES PREVIAS: METODOLOGÍA Y PLANTEAMIENTO CRÍTICO

El presente capítulo ofrece un análisis de la obra poética de José Luis Tejada (1927-1988) atendiendo a una constante identificable en su imaginario creativo, a saber, su intersección de códigos entre la estética literaria, la música y las artes plásticas. Procederé, por tanto, a adentrarme en el pensamiento conceptual de este autor a partir de un enfoque metodológico sustentado sobre el comparatismo interdisciplinar, con especial atención a la creatividad estética y la éfrasis retórica¹. Como contrapunto, en aras de acotar el objeto de estudio, dejaré al margen, por su singular caracterización genérica, una composición con *aire* musical para una representación infantil; es decir, *Sortilegios* (*Variaciones tontas sobre el esquema melódico de los gatos de la ópera «El niño y los gatos» de Mauricio Ravel*), cuyo hipotexto poético-musical procede de *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique en deux parties* de Maurice Ravel, ópera en un acto escrita, a modo de ballet de hadas, en el período comprendido entre 1917 y 1925, con texto argumental de Sidonie-Gabrielle Colette².

En otras palabras, más allá de estos *Sortilegios*, me interesa poner de relieve las relaciones fronterizas por *ósmosis* que establece Tejada en poemas suyos representativos tanto con la música como con las artes plásticas. Así sucede de forma paradigmática en su poemario póstumo *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, de 1997, que va a constituir el referente textual cardinal de las siguientes páginas. De hecho, en este libro de madurez estética su autor recurre al principio conceptual de *pensar en imágenes* en virtud de la plasticidad musical y el iconotexto sonoro, con una especial inclinación además por la éfrasis en calidad de descripción poético-narrativa³.

Pero, si bien voy a circunscribir el estudio a estos últimos compases de la trayectoria estética de Tejada, cabe puntualizar, en contraste, que se trata de un ideario conceptual que se fue forjando paulatinamente en el imaginario del poeta desde una temprana edad creativa. Se comprueba, en efecto, en «Mi lienzo», poema perteneciente a *Del río de mi olvido (Primeros versos gaditanos)*, de 1978, en entronque, al tiempo, con la huella

¹ Se trata de un enfoque interdisciplinar que, a efectos metodológicos, ha interesado a especialistas de la altura de Frega (1975, 1986, 2007, 2015), en colaboración con Díaz (1998) y Bulacio (2008); Robinson (2011, 2012), en investigación conjunta con Aronica (2009, 2015); Tokuhamu-Espinosa (2001, 2003, 2011, 2014, 2015); y Guerriero (2017), en un volumen misceláneo con revisión del estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas. Para el presente capítulo sigo la estela de tales planteamientos epistemológicos circunscritos a la creatividad estética entre el arte y la ciencia.

² Sobre esta cuestión: Pérez-Bustamante (2002: 131-147).

³ En cuanto a esta poética interdisciplinar, con calas en el flamenco: Tejada (1966, 1998).

interdisciplinaria proyectada por su paisano el poeta-pintor Rafael Alberti, sobre el que volveré más adelante:

Tengo un cuadro de fondo siempre nuevo
y lo cambio según me viene en gana:
el marco, el bastidor de mi ventana;
el fondo, que yo mismo traigo y llevo,
el escenario azul de la mañana. (Tejada, 1978: 36).

En fin, apuntadas estas cuestiones preliminares que atañen a la metodología y los planteamientos epistemológicos, en lo que hace a la estructura del presente capítulo voy a centrar mi eje argumental atendiendo a las siguientes líneas matrices. En primer lugar, brindo al lector unas claves conceptuales como prefiguración *in nuce* de la poética musical de Tejada identificables cronológicamente entre las décadas de los sesenta y ochenta. Es decir, tendré en cuenta *Para andar conmigo*, *Del río de mi olvido* y «Coplas del agua, con Pablo (Ósmosis)», poema manuscrito inédito, con el propósito de abordar seguidamente, como un paulatino desarrollo evolutivo, el arte de la memoria y la poesía narrativa oral en nuestro autor; esto es, con énfasis en la granada tradición de romances, el flamenco y otras formalizaciones del cancionero popular así como de la tradición oral⁴. Especial atención habrá de cobrar, en este sentido, un romance sobre *Delgadina y La infanta preñada* con contaminación a su vez, no atendida hasta la fecha, respecto al de *La mala hierba* o *Romance del mal encanto*.

Pues bien, una vez planteadas estas directrices esenciales conforme a la protohistoria creativa de Tejada, pasaré a adentrarme en los parámetros estéticos de *Cuidemos este son* entre poesía, música y artes plásticas, en los que cobra realce la éfrasis retórica. Asimismo, se identifican de fondo las resonancias, *ecos* o *pinceladas* neotradicionalistas de sabor andaluz de Manuel de Falla y Federico García Lorca, así como de Rafael Alberti⁵, una vez más, erigiéndose este último como uno de los modelos cardinales para Tejada.

Para ello atenderé tanto a la estructura y *dispositio* de *Cuidemos este son*, desempeñando una labor crucial Maruja Romero, esposa del poeta, como al análisis textual de las diferentes composiciones que lo conforman. De hecho, los ejemplos principales derivados de estas singulares formas genéricas vienen dados por una serie de ciclos, es decir, desde las soleares de tres versos a las «siguiriyas gitanas», sin olvidar tampoco los fandangos y tangos. Por lo demás, estos últimos, seguramente los de mayor interés en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, vienen a constituir una éfrasis retórica a partir de la vivencia afectiva del poeta y su esposa en el Parque de María Luisa de Sevilla⁶. Pasemos, en fin, en primer lugar, a trazar la protohistoria creativa de Tejada desde la década de los sesenta hasta su plenitud o *floruit* en la de los ochenta.

ÓSMOSIS AL SERVICIO DE UNA POÉTICA MUSICAL: *PARA ANDAR CONMIGO*, *DEL RÍO DE MI OLVIDO* Y «COPLAS DEL AGUA»

Como es sabido, en el marco historiográfico y del canon literario contemporáneo, la crítica ha venido situando la figura de Tejada en la denominada Generación del medio

⁴ Para el estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas en las investigaciones de campo: González Ramírez y Mañero Lozano (2017).

⁵ Suárez Ávila (2007).

⁶ Con resonancias al fondo, según veremos, de los tangos de Triana en la interpretación cabal de la Niña de los Peines, tan vinculada a Lorca (baste recordar sus *Lorqueñas*).

siglo o segunda Generación de posguerra, con puntos de encuentro respecto a *Platero y Alcaraván*⁷. En otras palabras, se trata de una generación con sus analogías y divergencias estéticas, claro está, pero interesada por lo general en las relaciones intrínsecas entre poesía y música, especialmente el flamenco y los romances, además de sus vínculos adyacentes a las artes plásticas. Entre estos nombres figura, casi nada, la flor y nata de esos años; desde José Ángel Valente⁸, Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald y Antonio Gala hasta Fernando Quiñones o Manuel Ríos Ruiz.

Pues bien, resultan identificables a este respecto visibles señas estéticas en tales autores, incluido Tejada, entre la tradición culta y la popular, la voz del sur y el *vario stile*, como poética neobarroca⁹ o neobarroco andaluz, en la que no falta la recuperación de la más distinguida tradición del Siglo de Oro, con ecos predominantes de autores como el cordobés Luis de Góngora; o lo que es lo mismo, en un cuidado palimpsesto y meditada reescritura como mosaico poliédrico a partir de la cita selecta, especialmente en lo que hace a temas simbólicos y universales del sentimiento, al decir lírico machadiano, así el amor y la muerte. Con todo, tampoco cabe soslayar en el *usus scribendi* de Tejada sus diferentes registros remozados de pátina humorística y divertimento lúdico sustentado sobre la agudeza verbal, el arte de ingenio conceptual y la gracia o poética de la sal en un proceso de ósmosis creativa¹⁰.

Por ello, no es de extrañar en la obra de Tejada la recreación estética, entre unidad y retales fragmentarios, del uno y vario amor, sensual y espiritual, a modo de asidero, refugio o tabla de salvación existencial en calidad de antídoto paliativo contra la soledad y la muerte; de ahí su interés estético por los temas capitales del ser humano, reconocibles además en el flamenco; esto es, desde los sentimientos y emociones vinculados al amor, la memoria, el olvido o la duda hasta la espiritualidad, la religiosidad y el principio simbólico de lo absoluto¹¹.

En efecto, este anhelo de trascendencia ontológica y metafísica lo comprobamos especialmente en «Coplas del agua, con Pablo (Ósmosis)», composición manuscrita inédita de Tejada, redactada a raíz de una conversación cotidiana entre el poeta y su hijo Pablo mientras se bañaban en la playa del Puerto de Santa María en el verano de 1986, según indica la data comprendida en el folio mismo. En tal contexto, padre e hijo entraron, pues, en un gradual debate dialéctico a partir de la *quaestio* de por qué se arrugaban los dedos tras un baño prolongado.

En cualquier caso, en estas «Coplas», en diálogo conceptual respecto a *Para andar conmigo* y *Del río de mi olvido* y a modo de anticipo en algunos aspectos de *Cuidemos este son*, incluyendo la «siguiriya final» como coda, se reconoce cómo bajo la sencilla imaginería acuática laten *sub cortice* singulares emblemas espirituales vinculados no solo al bautismo sino también a la renovación identitaria del ser. La composición, en suma, está concebida como una verdadera resurrección de la persona, mensaje que la voz de la enunciación poética, identificada con la del escritor-padre, transmite a su hijo en *clave* de *ósmosis* como un valioso regalo u ofrenda simbólica para la vida:

⁷ García Jambrina y Gómez-Blesa (2005a; 2005b: 16-24); también: Torres Nebrera (2000).

⁸ Para Valente, el flamenco y otras formalizaciones estéticas de la tradición oral como los romances: Escobar (2012, 2013, 2019b).

⁹ Egido (2009).

¹⁰ Gaditana en el caso de nuestro autor tras la estela interdisciplinar de Alberti, excelente catador también tanto del flamenco como de los romances.

¹¹ Es decir, en las fronteras entre vida y literatura, por lo general mediante el principio estético de autorreferencialidad, autorrepresentación y marca autorial (*sfragis*).

Ayer miraba yo el agua.
Hoy siento cómo me corren
sus lágrimas por la cara.

Cuando me meto en la mar
siempre pienso en mi bautismo.
Cuando regreso a mi hogar,
me siento nuevo y el mismo¹².

Me siento en el mar y siento
cómo el agua me traspasa
todos los poros del cuerpo.

Siguiriya final

Métete en el agua,
piensa en tu bautismo...
Saldrás otro, saldrás limpio y nuevo
siendo siempre el mismo.

(Puerto [de Santa María], verano, 1986¹³).

Ahora bien, en consonancia con este visible anhelo de trascendencia espiritual desde el examen y experiencia de la cotidianidad, la variada obra poética de Tejada atesora en estos años otras *claves* que maridan a la perfección conciencia social, ética y estética con temas de notorio aliento como la libertad, los espacios urbanos¹⁴ y hasta su preocupación por España, con recepción en autores contemporáneos tan señeros como Leopoldo de Luis, Jaime Siles o Javier Salvago¹⁵. Es decir, al trasluz de su poética

¹² Seguidamente aparece tachado (*Ósmosis*:). Dicho concepto, que quedó finalmente reflejado en el título del poema, constituye, para otro Pablo, o sea Luis de Pablo, una *clave* esencial en el proceso de transmisión de las músicas de tradición oral, incluyendo el flamenco. Así se lo he escuchado decir en varias lecciones magistrales a este señero modelo de la estética contemporánea. Por lo demás, empleo *ósmosis* en el sentido de ‘influencia recíproca entre dos individuos o elementos que están en contacto’ (DRAE). En cuanto a su pensamiento humanístico-conceptual: Pablo (1967, 1968, 2009) y Marco (1971); también de esta otra gran autoridad de referencia con sabiduría añadida sobre flamenco: Marco (2002a, 2002b, 2009, 2017).

¹³ Agradezco a mi amigo Pablo Tejada, dedicatario afectivo de estas «Coplas» brindadas por su padre, el acceso al fondo documental y bibliográfico de la Fundación (<http://www.poeta-joseluistejada.org/>), sus valiosas indicaciones para el presente artículo así como la dedicatoria en un ejemplar de *Razón de ser*: «Para Paco Escobar, amigo con el que compartir la incesante búsqueda de la belleza, esta *Razón de ser* de nuestras vidas. Sevilla, 5-6-2017. Pablo Tejada».

¹⁴ Esto es, complementario al referido de la naturaleza en las «Coplas del agua».

¹⁵ Agradezco a Javier Salvago el intercambio de directrices conceptuales a propósito de Tejada, con motivo de la reimpresión de *Razón de ser*, de 1966 (Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá, 2017), con prólogo de Juan Bonilla, que han enriquecido este estudio. A este respecto cabe recordar que en los últimos compases de vida de Tejada, Javier Salvago publicó *Para las seis cuerdas. Homenaje de la poesía a la guitarra* (1984) y *El oleaje de la llama. Homenaje de la poesía al baile flamenco* (1988). Del mismo modo quiero dar las gracias a Jaime Siles en calidad de informante en varios mensajes que me ha remitido, de los que traigo a colación directrices de interés para el análisis que presento en estas páginas: «En lo que recuerdo, la obra de José Luis [Tejada] tiene vinculación con la música popular andaluza, de la que él fue un sabio conocedor y especialista y que está muy presente en su poesía de corte popular y raigambre

interdisciplinar, Tejada viene a conciliar popularismo y clasicismo, como demuestra en *Para andar conmigo*, de palmarias resonancias lopianas (baste recordar «Esto es amor: quien lo probó lo sabe»), pero también dando cabida al ciclo «Cante chico» revestido de «saetillas»¹⁶, aquí representada en el binomio *flamenco y sacralidad*, al compás de otras formalizaciones genéricas, estilos o *palos* tales como fandangos, bulerías y seguiriyas.

Constituye, en suma, este elenco de composiciones el germen primigenio de *Cuidemos este son*, si bien se erige como otro feliz anticipo, más remoto en el tiempo claro está, el referido poemario *Del río de mi olvido (Primeros versos gaditanos)*, de 1978¹⁷, con ciclos dedicados a «Bulerías y soleares»¹⁸. Tanto es así que no está ausente en dicho libro el aliento filosófico, connatural al poeta, como un palpable *ostinato* con temas centrados, al igual que sus «saetillas», en la espiritualidad¹⁹. Así tiene lugar, en fin, en «Polos, cañas y otras coplas»²⁰, con *tonalidades* más sensuales y contenido menos

flamenca.» (06/03/2017); y «Entre otras cosas, me gustaría reunir en un tomito los tres estudios largos sobre la obra de José Luis Tejada [...]» (6/3/2017).

¹⁶ Una vez más en consonancia con su interés por la espiritualidad tanto en el arte como en la vida.

¹⁷ Siles (2005: 137-140 y 143-145).

¹⁸ Las «Bulerías» (Tejada, 1978: 53-54):

No tenemos más que hablá.
Te viene a viví conmigo
y lo que sea será.

Tú no dices la verdá
ni aunque te pregunte un múo:
-«¿Qué hay, Manuela? ¿Cómo estás?».

Tú estás mu soliviantá.
Retírate de la copa
por lo que puea pasá.

Qué poquito te costaba
haberme dao una mijita
de lo que a tí te sobraba.

En cuanto a las «Soleares» (Tejada, 1978: 63-64):

Pa escribirte yo mi pena
tintero chiquito el mar,
poquito papel la arena.

Cada vez te quiero más
y es que cada vez estoy
más cerca de tu verdad.

Tú vas a echarte a temblá
igual que tiembla una rama
cuando el pájaro se va.

¹⁹ Además de decididas calas simbólicas entre el sueño, acaso lúcido a la cervantina, y la vigilia a modo de recóndito y subrepticio «misterio».

²⁰ Tú monja y yo capellán,
tú medicina y yo enfermo,
tú panaera y yo pan,
tú enterraora y yo muerto.

Duermo contigo y no sueño,
y si contigo no duermo
sueño que duermo contigo.
Quién me compra este misterio. (Tejada, 1978: 84-85).

trascendente y hasta de carácter anecdótico, según sucede tanto en el ciclo de «Guajiras»²¹ como en las «Sevillanas para el baile»²².

DEL SON FLAMENCO A UN ROMANCE CONTAMINADO POR ÓSMOSIS: ARTE DE LA MEMORIA, POESÍA NARRATIVA ORAL Y OTRAS FORMALIZACIONES DEL CANCIONERO POPULAR

Como se ha apuntado en páginas precedentes, el amplio interés de Tejada por el arte de la memoria y otras formalizaciones de la tradición oral no quedó circunscrito exclusivamente a la estética del flamenco. De hecho, en su formación humanística integral y por ende producción literaria se pone de manifiesto la notoriedad de la voz y su fraseo melismático, incluso con microtonalismos de por medio, entre el cante y el canto, el flamenco y el folclore. Por ello no es de extrañar su profundo conocimiento, con implicaciones conceptuales en su cosmovisión artística, de los romances como género poético-musical de alto vuelo, que experimentó, como se sabe, un paulatino proceso de aflamencamiento en época moderna y contemporánea hasta erigirse con el tiempo en un estilo canónico, sobre todo a raíz de la sólida labor divulgativa de Antonio Mairena.

Pero más allá de una comprensión cabal de esta recreación estilizada del cantaor de los Alcores, aunque también fuera así, Tejada asimiló y difundió, entre la voz y la palabra, la tradición oral de los romances de su tierra, o sea, otro proceso de ósmosis creativa. De hecho, han sido transmitidos también por cantaores como El Negro del Puerto, de trascendente profundidad y conmovedor trance estético-espiritual, en virtud de las historias narrativas de Bernardo del Carpio, la reina y la hermana cautiva, el Conde Claros, Gaiferos.... Así se demuestra en el capítulo *Cantes primitivos sin guitarra de Rito y geografía del cante flamenco*, en la década de los setenta, que contó además con el testimonio, en calidad de informante, de Luis Suárez Ávila, quien conoció y compartió experiencias estéticas y vivenciales con Tejada²³. Y es que nuestro autor fue un sabio

²¹ En versos como los siguientes (Tejada, 1978: 74):

Tienes la media torcida,
se te ve desde el talón.
Métete en un portalón
y arréglatela enseguida.

²² Así por ejemplo (Tejada, 1978: 81-82):

Dios te bendiga,
que encima de la media
tienes la liga.

Tienes la liga
una cuarta más alta
de la rodilla.

²³ En cuanto al capítulo *Cantes primitivos sin guitarra*, he consultado la última masterización realizada hasta el momento (Autores varios, 2005). Por lo demás, agradezco a mi amigo Luis Suárez Ávila sus valiosas indicaciones para este capítulo, en calidad de informante, y sus mensajes de los que traigo a colación las siguientes notas (25/02/2017): «Sobre José Luis [Tejada] te diré que tenía en la cabeza la música. Cantaba muy bien las canciones infantiles y los romances que aprendió de su tata. Flor Salazar tiene un artículo sobre José Luis Tejada transmisor de romances —conmigo que también los canté— que se guardan en el Archivo Ramón Menéndez Pidal. Pero sobre todo yo no he conocido a nadie que recitara la poesía como José Luis. Le daba son y compás al verso, de una forma que te transportaba. Recuerdo una vez, en Sanlúcar [de Barrameda] que, en un homenaje a Don Manuel Barbadillo, tuvo que recitar unos poemas de este que, ciertamente no eran muy buenos. Pues los hizo buenos recitándolos. ¿Has oído alguna vez la voz de José Luis grabada? José Luis tenía, además, un buen oído flamenco y compuso muchas coplas. También hizo, pero que circularon anónimas, algunas coplas de carnaval [...]».

degustador y experto sibarita de las diferentes formalizaciones del cancionero popular, es decir, tradicional, juglaresco y hasta con romances en pliegos de ciego, además de canciones infantiles y letras de carnaval, sin olvidar tampoco su interés por los villancicos, nanas, campanilleros, etc.; o lo que es lo mismo, diferentes modalidades del folclore con posibilidad a su vez de aflamencamiento en lo que hace a determinados géneros²⁴.

En efecto, Tejada fue un transmisor avezado y recreador de excepción tanto de romances como de otras formalizaciones genéricas arraigadas en la tradición oral que fue integrando en su paulatina formación humanística desde la infancia; acaso como un juego de niños entre la poesía y la música, con un toque performativo de calidad, ya fuese en la recitación como en su puesta en escena, que fue depurando, eso sí, con el transcurso del tiempo entre tablas y tablados. De hecho, durante esa primera etapa del despertar en la niñez, escuchó, al igual que su hermana Felisa, variados romances en la voz de su tata, yaya o nodriza, Ángela Domínguez. Comparte, por tanto, Tejada esta práctica de transmisión y divulgación oral por ósmosis, con amigos de aliento neotradicionalista gaditano como el mencionado investigador Luis Suárez Ávila o el escritor Fernando Quiñones, quien llegó a enseñarle romances aprendidos del poeta granadino Luis Rosales.

Pues bien, un excelente ejemplo de lo que vengo señalando viene dado por la transcripción de una cinta grabada por Flor Salazar (JLT, A/1) el veinte y nueve de agosto de 1986, en concreto en el Seminario Menéndez Pidal²⁵. Esta investigadora, además de brindar valiosos datos técnicos para tan laboriosa tarea de campo, esto es «versión de El Puerto de Santa María (Ayuntamiento y partido judicial El Puerto de Santa María, Cádiz) cantada por Tejada, que la recibió de Ángela Domínguez, natural de El Puerto de Santa María (...)», pone de relieve con acierto que se trata de una contaminación de los romances *Delgadina* y *La infanta preñada* con las variantes 1b («Hay una mata de haba») y 13b («Adelina estaba muerta.»), con repetición de cada hemistiquio. Sea como fuere, la versión de Tejada dice así²⁶:

En el palacio del rey	hay una mata sembrada,	
la primera que la pise	se hace una desgraciada.	
Adelina la pisó	y se hizo una desgraciada.	
Estando un día comiendo,	<i>el padre que la miraba:</i>	
-«Padre, ¿qué me mira usted?»	-«Hija, no te miro nada,	5
que me ha dicho la justicia	que te encierre en una sala.	
<i>Cuando pidas de comer,</i>	<i>carne de perro salada,</i>	
<i>cuando pidas de beber,</i>	<i>agua de la mar salada».</i>	
—«Hermano, si eres mi hermano,	<i>dame una poca de agua,</i>	
que tengo más sed que hambre,	y a Dios le entrego mi alma.	10
—Madre, si es usted mi madre,	<i>dame una poca de agua,</i>	
que tengo más sed que hambre,	y a Dios le entrego mi alma».	

²⁴ Por tanto, en las lábiles fronteras entre el cante y el canto, según se comprueba en el caso de los romances.

²⁵ Cuyas vicisitudes y contexto que atañen a esta tarea de campo me ha recordado recientemente Suárez Ávila, como he puesto de relieve. Por lo demás, véase: Salazar Lacayo (2000: 281).

²⁶ Indico en cursiva los fragmentos de *Delgadina* que entran en hibridación con *La infanta preñada*, representada sustancialmente en los tres primeros versos, si bien con alguna puntualización que trataré más adelante.

Cuando la puerta se abrió,
con dos ángeles a los pies

Adelina muerta estaba,
y otros a la cabecera.

Como se ve, estamos ante un notable ejemplo de narratividad poético-novelesca grata a Tejada en su habitual maridaje entre fragmentación y unidad conforme a romances-cuento o romances-escenas. Tanto es así que dicho retal poliédrico a modo de arte de la memoria, lejos de constituir un mero centón o pastiche textual como huera arqueología del pasado, atesora más bien sentimientos y emociones complejas, al igual que sucede en el flamenco. De hecho, se resuelven mediante un desenlace trágico a partir del remozamiento de *Delgadina* o *Romance de Delgadina*, de calado novelesco. De esta manera no está ausente la inexorable ruptura de la familia por incesto, en calidad de tema folclórico, así como tampoco las reiteradas demandas de agua por Delgadita, Delgadina y hasta Adelina²⁷, en una suerte de polionomasia dependiendo de las versiones transmitidas. La protagonista, en fin, acabará siendo hallada en compañía de un coro de ángeles originado, como hecho fabuloso a modo de coda, por esa modulación narrativa tan característica del romance novelesco²⁸.

Como contrapunto, si bien la parte medular de la versión de Tejada se sustenta, aunque con variaciones, en *Delgadina* o *Romance de Delgadina*, en cambio, el íncipit y el propio arranque en sí hallan sus profundas raíces folclóricas en *La infanta preñada*, arquetipo conocido también como *parida* o *deshonrada*, de corte lírico-novelesco y aliento caballeresco. Se trata, en síntesis, de un romance en el que viene a primar la actitud de secretismo y hasta de fingimiento del terrible y vergonzante hecho acaecido como resguardo de la supuesta honorabilidad familiar. Y es que esta contaminación por ósmosis estética, bien ilustrada en el testimonio de Tejada en calidad de informante, transmisor y recreador, refleja un elaborado proceso de composición poético-musical procedente de la más sabia memoria popular en virtud de la actualización de tales historias entrelazadas mediante la hibridación temática. Suele suceder por lo general conforme al principio estético de la fragmentación poético-narrativa en determinados romances-escenas o romances-cuentos, como tiene lugar en *La Infanta preñada* más *La infanta parida*, e incluso en otra versión de *La Infanta preñada* seguida de *La infanta parida*²⁹.

Ahora bien, respecto a la filiación propuesta acertadamente por Salazar y los apuntes complementarios que he ofrecido al respecto, quisiera poner de relieve además la impronta y huella en esta versión de Tejada del inicio de *La mala hierba* o *Romance del mal encanto*, integrado con frecuencia en el repertorio de canciones infantiles, de las que nuestro autor estaba sumamente avezado desde su más tierna infancia. Sobre este particular³⁰, a buen seguro *La mala hierba*, el *Romance del mal encanto* u otros romances afines circunscritos a la hierba fecundante³¹ pudieron transmitirse de forma exenta respecto al de *La infanta parida* o *La infanta deshonrada*. A ello cabe añadir, por último, el subtema o motivo de raigambre folclórica referido a la fecundación milagrosa, de notorio predicamento en la Edad Media. De hecho, se identifica, como es sabido, en el *Milagro XXI* de Gonzalo de Berceo, de manera que la protagonista entra en contacto con

²⁷ Peticiones rechazadas por la familia y con ulterior castigo por parte del padre, responsable del hecho incestuoso.

²⁸ Piñero (1999: 378); también: Gutiérrez Estévez (1978a, 1978b).

²⁹ Lo recuerda Piñero (1999: 324-328).

³⁰ Al decir de autores como Bénichou (1968: 202-204).

³¹ A veces incluso con la variación del agua fecundante, como acaece en las versiones del *Romance de Tristán e Iseo* («Herido está don Tristán / de una mala lanzada»).

una planta o hierba, lo que conlleva unas trágicas consecuencias en la trama narrativa³²; o lo que es lo mismo, en parentesco temático con un arquetipo que conecta con otras distinguidas tradiciones como la de Eurídice y el conocido motivo virgiliano del «*laetis... in herbis*» de la *Geórgica* IV³³, en el que una serpiente oculta muerde, en fin, a la joven cuando pisaba la hierba.

ÓSMOSIS ESTÉTICA EN *CUIDEMOS ESTE SON*: ENTRE POESÍA, MÚSICA Y ARTES PLÁSTICAS
(CON PINCELADAS DE ALBERTI, LORCA Y FALLA)

A la vista de lo expuesto hasta el momento, resulta claro que Tejada se erige como un verdadero creador y recreador de los temas y subtemas analizados, de remota raigambre popular, habida cuenta de la orientación neotradicionalista de su obra poética. De hecho, en equilibrio con su inclinación por el flamenco y los romances, tampoco renuncia nuestro autor a la incesante búsqueda de una marcada impronta clasicista para la cuidada factura de sus versos, como se percibe, en efecto, al trasluz de sus modelos y fuentes cardinales de la tradición culta, aunque con calas en la poesía de aliento tradicional, oral y popular; es decir, desde Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Lope de Vega, Luis de Góngora y otros señeros autores del Siglo de Oro hasta los modernos y contemporáneos Mariano José de Larra, Pedro Muñoz Seca o Juan Ramón Jiménez.

Ahora bien, si hay un referente interdisciplinar en las fronteras entre la literatura culta y la popular, el flamenco y los romances, que interesó especialmente a Tejada, ya en su trayectoria investigadora, ese ha sido, como se ha apuntado, Rafael Alberti. Así se trasluce, de entrada, en dos sonetos dedicados al libro *A la pintura* como écfrasis retórica o pintura poético-musical en la que no falta la evocación visual de la Bahía de Cádiz, con sus devociones al calor y *color* de las canciones marineras del pintor-poeta de *Marinero en tierra* y hasta con *notas* de etnología identificables en *La arboleda perdida*³⁴. En otros términos, como en el caso de este modelo híbrido entre la poesía, las artes plásticas y la música³⁵, asistimos a una asimilación crítica de la fuente por parte de Tejada a partir de un conocimiento profundo, integral y holístico de la literatura escrita y culta, pero también de la oral y popular. De hecho, como en el caso de Alberti, Tejada consigue armonizar, en este complejo proceso creativo por ósmosis, su marca de autor individual con las voces anónimas o variantes emanadas de la transmisión colectiva; y lo hace, según se ha puesto de relieve a propósito del romance *contaminado* por *la mala yerba*, en virtud de la escucha atenta y meditada acuidad de los sonos del pueblo. Baste recordar, en fin, sus «Coplas de la mala racha», bien distintas a las comentadas *del agua*, comprendidas en *Prosa española*, con un quiebro sorpresivo y sutil respecto al esperable adagio «mucho ruido y pocas nueces»:

Mala ocasión para el cante.
Mucho ruido y pocas... veces
la serenidad bastante
ni el tiempo para escuchar.

³² Devoto (1974: 11-46).

³³ Con resonancias, a su vez, en otros poetas áureos conocedores de la tradición oral del gusto de Tejada tales como Lope de Vega y sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*.

³⁴ Tejada (1963); también del mismo autor (1977b, 1981, 1984, 1987).

³⁵ Mateos Miera (2009).

Y tanto afán por delante:
mal tiempo para cantar³⁶.

En otras palabras, en la obra poética de Tejada conviven, en orden y concierto, la necesidad de escucha atenta, el sabor paremiológico y las huellas de calado romanceril junto a la poesía flamenca de autor y la popular flamenca³⁷; siempre, es verdad, en virtud de un consciente interés por el sentido y función del hecho literario entre la voz y la palabra respecto a otras artes tales como la música y las artes plásticas (de ahí también su inclinación por la versátil y creativa figura del poeta-pintor Alberti).

Ahora bien, en correspondencia con el autor de *A la pintura* cabe destacar otras resonancias destacadas en su obra de inspiración flamenca, entre la tradición culta y el sabor popular, procedentes de la más granada literatura hispánica; así tiene lugar el pertinente entronque con *Romancero gitano* de Lorca, en diálogo neotradicionalista andaluz respecto a su amigo Alberti y también Falla, pero igualmente con *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández o *Los heraldos negros* de César Vallejo³⁸.

Estamos, en cualquier caso, ante el declarado interés de Tejada por el imaginario espiritual de esta ancestral tradición, como también sucede en el flamenco y los romances, en calidad de canto «casi religioso» y «llanto ritual de todo un pueblo»³⁹. Ello justifica, de hecho, la *tonalidad* salmodiada y hasta metafísica en su poética interdisciplinar, sobre todo desde la angustia y el existencialismo ontológico como una palpable manifestación por parte de nuestro autor sustentada sobre la protesta social y de denuncia crítica ante la injusticia. Es desde esta óptica de compromiso ético y estético como anhelo de trascendencia, pues, donde se sitúa y contextualiza la espiritualidad que rezuma su metapoésía de raíces flamencas. De hecho, en aras de su paulatina forja conceptual, Tejada consultó numerosas fuentes a efectos de documentación, si bien cabría destacar sobre todo dos cancioneros antológicos de 1881, a saber, el de Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, así como el de Manuel Balmaseda y González, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía*, además de la conocida *Antología de poesía flamenca* al cuidado de Anselmo González Climent⁴⁰.

Sea como fuere, esta recreación metapoética por parte de Tejada viene dada ya en el poema homónimo de *Cuidemos este son* (1997: 9-12), a modo de manifiesto y pórtico de entrada proemial. Se trata, en efecto, de una definición conceptual de flamenco que le permite al escritor resaltar la necesidad de que se preserve y *cuide este son* como verdadero patrimonio *inmaterial de la humanidad*; o lo que es lo mismo, como ineludible rescate por ósmosis de nuestra más acendrada tradición oral, como pudieron advertir antaño Lorca,

³⁶ Para las «Coplas de la mala racha» y los núcleos temáticos cardinales de *Prosa española*: Tejada (1977a).

³⁷ Como se puede colegir del propio testimonio del poeta: «La influencia del flamenco, o de lo popular, en mi obra poética [...], puede justificarse en que al menos aspiro a ser un poeta popular y gustosamente daría mis versos, menos uno, con tal de que ese uno lo cantase la gente del pueblo.» (Tejada, 1998: 46).

³⁸ Con influencia de estos modelos también en su coetáneo Félix Grande, tan interesado por el flamenco y la tradición de romances populares, como pude comprobar en varias conversaciones con él; véase: Escobar (2018, 2019a).

³⁹ Rodríguez Baltanás (2000: 57).

⁴⁰ Machado y Álvarez (1996), Balmaseda y González (2001), así como González Climent (1954).

Falla o Alberti en una nueva *Edad de plata* renaciente. Por lo demás, en dicha definición no están ausentes las resonancias atávicas del *Canto general* de Pablo Neruda:

Si escribir es llorar, ¿qué no es el cante
en este sur del sur tanto y tan puro?
Llanto preciosamente vertido contra el muro
de una agria realidad densa y flagrante⁴¹.

Ahora bien, en avenencia con este exquisito gusto de Tejada por dicha metapoésia, resultan recurrentes otros ejes temáticos medulares de *Cuidemos este son*, esto es, memoria, soledad y silencio en correspondencia con las distintas formalizaciones simbólicas del amor y sus registros temáticos de *vario stile*. Tanto es así que pueden identificarse *tonalidades*, *tonos* y modalidades genéricas, conocidas y examinadas entonces por Alberti, Lorca y Falla, que comprenden desde el sabor marinero de las alegrías de Cádiz, otro proceso de ósmosis creativa, a las personales «Soleares de la broma», estas últimas con pátina angustiosa al fondo desde el prisma ontológico de Tejada. Al tiempo, se conjugan disímiles registros entre el modo culto y el popular, en una imitación consciente del habla del pueblo con sus esperables incorrecciones y vulgarismos como manifiesta voluntad estética.

Es más, como contrapunto, tiene igualmente cabida en *Cuidemos este son* la modalidad de aliento *épico* como estrategia retórica por parte del poeta ritual, de manera que su voz enunciativa viene a ser coincidente con la del portavoz litúrgico de la comunidad. En otras palabras, asistimos a un cancionero espiritual de aliento amoroso y sabor andaluz, por tanto emparentado con la tradición de Lorca y Alberti, a partir de variadas categorías conceptuales integradas indistintamente en las composiciones: requiebro o cortejo, arrogancia y autoafirmación frente a la amada, pasión afectiva, estado de tristeza ocasionado por el amor, ironía humorística, ingenio o eros lúdico, y situaciones amorosas concretas⁴². Tales categorías se integran, en fin, en reconocibles patrones métricos concretados fundamentalmente en un predominio de endecasílabos⁴³, además de alejandrinos y heptasílabos. Por lo demás, las estrofas principales vienen dadas sobre todo por las cuartetos y las redondillas, si bien también en sutil alternancia con seguidillas y otras formas métricas.

Sea como fuere, lo cierto es que, en este rico despliegue de claves conceptuales, metros y tipología versal, se repite una continua constante que actúa en calidad de *ostinato* uniforme o *bajo continuo* en *Cuidemos ese son*. Me refiero a la sinestesia multidireccional, preferentemente visiva, sonora y táctil, con predominio de efectos lumínicos en los que sobresale la reacción de la naturaleza ante el vislumbre o fulgor de la luz. Además, también se decanta Tejada, al igual que sucedía en los poemarios referidos, por los planos simbólicos del sueño, con apuntes oníricos a modo de reflejo del inconsciente humano, y de la vigilia, en los que no faltan, una vez más, *notas* de paremiología a partir de estilemas, adagios o dichos populares; así, en definitiva, «Cada mochuelo a su olivo» o «el que calla otorga»⁴⁴.

⁴¹ Véase al respecto: Loyola (2005: 82).

⁴² Sigo, en lo esencial, la distinción tipológica de Loyola (2005: 82-83).

⁴³ Con sus diferentes modalidades, claro está, desde la tradición áurea de filiación italianizante pero revestidas de sus propias señas de identidad contemporáneas.

⁴⁴ Como se comprueba en los siguientes versos (Tejada, 1997: 54 y 56):

Balance, cuenta saldada:
sigues viva, sigo vivo.
Cada mochuelo a su olivo
y aquí no ha pasado nada. [...]

DE LA *DISPOSITIO* DE *CUIDEMOS ESTE SON AL AIRE OSMÓTICO* DE FALLA, LORCA Y LA NIÑA DE LOS PEINES

Hasta la fecha los especialistas dedicados a la obra de Tejada se han planteado la intervención del escritor en la ordenación y sentido de *Cuidemos este son* editado por su esposa, Maruja Romero. Ello viene siendo así dado que al frente del poemario no consta un prólogo explicativo que arroje luz sobre esta cuestión, aunque sí un poema preliminar que sugiere cierta intervención del autor en la estructura y diseño compositivo de la obra⁴⁵.

Pues bien, al margen de este preliminar, cabe precisar que la factura última del libro obedece a la responsabilidad y atinado sentido estético de Romero. De hecho, *Cuidemos este son* está concebido como un cancionero flamenco organizado en pertinentes ciclos, por tanto desde el conocimiento cabal de la tradición oral y tras la estela neotradicionalista andaluza referida, y conforme a una distinción interna en cuanto a modalidades genéricas: *Soleares*, *Soleares de tres versos* y hasta *Soleares de la broma*, o *Siguiriyas gitanas* y *Siguiriyas cortas de la Isla*⁴⁶. En otras palabras, asistimos a una marcada macroestructura genológica acorde con el marco de legitimación propuesto, a efectos de canon ortodoxo, en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963) por Antonio Mairena y Ricardo Molina. Se podría resumir, en síntesis, de la siguiente forma: *Cuidemos este son* [poema de obertura]; *I. Tonás, soleares, polos, cañas y tientos*; *II. Soleares de tres versos*; *III. Solearías*; *IV. Siguiriyas gitanas*; *V. Siguiriyas cortas de la Isla*; *VI. Tangos*; *VII. Livianas*; *VIII. Bulerías*; *IX. Cantiñas*; *X. Alegrías*; *XI. Juguetillos*; *XII. Fandangos*; *XIII. Nanas*; *XIV. Sevillanas*; *XV. Campanilleros*; *XVI. Guajiras*; *XVII. Colombianas*.

Sin embargo, en consonancia con esta macroestructura general de *Cuidemos este son*, cabe identificar otras microestructuras internas que no han venido siendo atendidas hasta el momento en el estado de la cuestión. De hecho, la elección y ordenación de los estilos señalados se vinculan a esta concepción referida del flamenco gitano-andaluz, es decir, siguiendo un orden vertebrador que va desde los géneros más cercanos a la tradición canónica ortodoxa hasta los de aliento folclórico, con los que acaba concluyendo dicho cancionero. Ello explicaría, en consecuencia, el contraste solemne y mayestático de las seguiriyas cortas de la Isla, aunque con una significativa ausencia del género del romance⁴⁷, como contrapunto a la desdramatización irónica de las sevillanas y otros géneros afines, no por ello de menor interés. Por tanto, me decanto, en suma, por una *dispositio* de naturaleza tripartita para *Cuidemos este son* que comprendería, en calidad de eje conductor, desde la sección *I. Tonás, soleares, polos, cañas y tientos* a la *V. Siguiriyas cortas de la Isla*; la segunda, en cambio, vendría dada a partir de la sección *VI. Tangos* hasta la *XI. Juguetillos*⁴⁸; y finalmente la tercera y última abarcaría la sección *XII. Fandangos* con culminación en la *XVII. Colombianas*.

Antes de darme tu prenda
pídele consejo a un mudo,
que como el que calla otorga
me lo darás de seguro.

⁴⁵ Loyola (2005: 81).

⁴⁶ Para otros pormenores: Loyola (2005: 83).

⁴⁷ Al margen de la decisión por parte de Tejada de no incluir un romance aflamencado en este cancionero, cabe pensar que su interés por este género, más allá de la marca o sello de autor, entra en diálogo, como he señalado, con el saber tradicional transmitido por la voz popular; es el caso del romance *contaminado* con *La mala yerba*.

⁴⁸ Se conocen como *juguetillos* las letras que complementan los cantos de Cádiz a modo de estribillos; así los interpretados por la Niña de los Peines, sobre la que volveré más adelante, en los que no faltan con frecuencia los *aires* folclóricos de la jota.

Ahora bien, bajo tan cuidada ordenación genérica se *dispone* en este cancionero un selecto abanico de composiciones de interés, como se comprueba en el ciclo de las soleares de tres versos con cierre en las *Soleares de la Broma* (Tejada, 1997: 21-30), o lo que es lo mismo, de manera afin a las soleares de las *Coplas de Juan Panadero* de Rafael Alberti⁴⁹. Sobre este particular destacan, entre otros subtemas de *Cuidemos este son*, los vinculados al contraste polarizado entre el estado de hilaridad y contento frente a la tristeza de cuño melancólico por el amor no correspondido, la actitud contradictoria entre afecto y odio, concretada en la necesidad paradójica por parte del amante de ver y no ver a la persona que desea, la entregada apertura a los embriagadores placeres del amor, simbolizada en la puerta entreabierta hasta las claras del día, la prenda u obsequio amoroso, de remota tradición elegíaca⁵⁰, o, por último, el desatino y falta de rumbo certero de los enamorados cegados por su ardiente pasión⁵¹.

Pero sobre todo se hace visible la reescritura o palimpsesto, a propósito de la honra y la pureza, de un conocido referente modélico para Tejada, en entronque además con el neotradicionalismo de raigambre andaluza, en los versos «Por más que laves y laves / no perderá tu pañuelo / la manchita que tú sabes». Me refiero a la fuente de *El paño moruno*, con patrón rítmico de 3/8 y matiz expresivo de *allegretto vivace*, de las *Siete canciones populares españolas* (1914), para voz y piano, del gaditano Manuel de Falla, interesado, como también Lorca, Alberti y por supuesto Tejada, siguiendo esta estela por ósmosis pero con sus propias señas de identidad⁵². Como se recordará: «Al paño fino, en la tienda, / una mancha le cayó; / por menos precio se vende, / porque perdió su valor»⁵³.

En cuanto al ciclo de las *Siguiriyas gitanas* (Tejada, 1997: 39-43), el poeta gaditano decidió recuperar, una vez más, determinados temas apuntados en su protohistoria previa a este cancionero, según se ha puesto de relieve. Entre estos cabe recordar fundamentalmente la madre como confidente del enamorado, preso de «unos ojitos negros», la ponderación

⁴⁹ Acaso con música al fondo de Daniel Viglietti.

⁵⁰ Al igual que la cárcel del amante prisionero que padece querencia y dependencia afectiva.

⁵¹ Como puede leerse (Tejada, 1997: 21-22):

Y entre toda esta alegría,
solo una pena sin nombre,
no poder llamarte mía.

Calenturitas de muerte
me daban cuando me daban
ganas de verte y no verte.

Como su puerta crujía
me la dejaba entreabierta
hasta las claras del día.

Te tengo, niña, pedido
aquel collar que no llevas
colgado de ningún hilo.

No digas que nos perdemos,
estamos ya tan perdíos
que ni perdernos podemos.

Me he aquerenciao a tu cuerpo
como un preso se acostumbra
a su prisión con el tiempo.

⁵² En un sutil maridaje entre el conocimiento del folclore y la laboriosa tarea de campo habitual en etnomusicología.

⁵³ Falla (1922); para otros pormenores: Christoforidis (2000), Pedrosa (2011) y Park (2013).

de la persona amada parangonable al fulgor simbólico de la luna ante la contemplación del amante, el ingente dolor materializado en el llanto capaz de mutar el color de la aceituna, la carta o mensaje de amor como diálogo y correspondencia afectiva, y especialmente uno de los referentes temáticos predilectos de nuestro autor: la libertad⁵⁴.

Ahora bien, además de las formas genéricas más canónicas del flamenco tales como soleares o seguiriyas⁵⁵, también hay cabida, al unísono, en *Cuidemos este son* para un ciclo dedicado a los fandangos, con poemas de notorio aliento estético y patente anhelo de trascendencia (Tejada, 1997: 95-97). De hecho, se identifican en sus versos universales del sentimiento y de las emociones bien connaturales a la poética metafísica y ontológica de Tejada; así, el amor, la paz, la alegría, la salud y la espiritualidad, como pilares esenciales de la *razón de ser*, la *pintura* prosopográfica del amor personificado junto a su sabor agrídulce remozado de guerra y paz en la milicia amorosa, o la desventura e infortunio de la persona desdichada por su malhadado y sombrío destino⁵⁶.

⁵⁴ Baste leer los siguientes versos (Tejada, 1997: 39):

Madrecita mía,
yo no tengo nombre.
Se me lo han llevado sus ojitos brujos
yo no sé por dónde.

Por las torrenteras
la vi de bajá.
La luna no tiene más brillo en la alberca
ni más clariá.

Por los olivares
yo me fui a llorá,
verdes como estaban las aceitunitas
las volví morá.

Aunque sea en blanco,
mándame un papé.
Que con los ojos de mi pensamiento
lo sabré leé.

Tú eres como el viento,
eres como el aire;
manos ni caenas ni puertas ni jierros
pueden sujetarte.

⁵⁵ Por tanto, desde la óptica conceptual ortodoxa del cante gitano-andaluz.

⁵⁶ Un amplio muestrario de este repertorio de motivos es el siguiente (Tejada, 1997: 95-97):

Amor.
Tengo paz, tengo alegría,
tengo salud, tengo amor,
y desde que tú eres mía
tengo la gracia de Dios.
¿Qué más me falta en la vía?

Me lo pintan niño y ciego
los pintores al amor,
me lo pintan niño y ciego...
Si supieran lo que yo
lo pintaran lince y ciego.

Por más que doy marcha atrás
no te vienes a las buenas.
Cuando tú quieras la paz
seré yo el que no la quiera.
Veremos quién pierde más.

En cualquier caso, pese a la indudable altura y profundidad filosófica de este ciclo, sin duda uno de los ejes vertebradores más singulares por su variedad de temas, *tonos* y registros venga dado por los *Tangos* (Tejada, 1997: 51-56). Para ello, Tejada se decanta por el motivo de tradición paremiológica y folclórica de «dar calabazas» trocándolo, en un efecto inesperado (*paraprosdoquía*) y agudo conforme a la modalidad epigramática⁵⁷, por el de «dar calabacines», revestido de un sentido irónico-humorístico. Además, tampoco están ausentes otros subtemas notablemente arraigados por ósmosis en el imaginario del flamenco y en general de la tradición poética popular; entre estos, la preeminencia del verdadero amor más allá del consenso y acuerdo de las madres de los enamorados, acaso como trasfondo racial de la comunidad gitana estilizada en *Romancero gitano* de Lorca, la desavenencia de los amantes entre el «poco caudal» y las «muchas ilusiones», y su falta, en fin, de comunicación y verdadero contacto entre ellos⁵⁸.

Pero sobre todo, en este elenco de versos dedicados a los tangos, cabe subrayar, en un lugar preeminente, la presencia de un microciclo interno. Me refiero al del *Gurugú*, que viene a atesorar la experiencia vital de Tejada y su esposa a partir de un paseo no por el Monte Gurugú de Marruecos (Figura 1) sino por el homónimo situado en el Parque de María Luisa de Sevilla (Figuras 2-4)⁵⁹. Por lo demás, como se sabe, el Duque de Montpensier adquirió el Palacio de San Telmo en 1849 que atesoraba, a su vez, unos atractivos jardines bajo el diseño conceptual de André Lecolant, en los que estuvo integrado en un primer momento precisamente el monte Gurugú. Es más, durante la Exposición Iberoamericana que tuvo

Tengo la viña perdía,
la bodega avinagrá,
goteras en el lagá
y ni un cariño en la vía.
Pa qué voy a vivir más.

⁵⁷ Característica, en efecto, de esta poesía breve o concisa.

⁵⁸ Como puede leerse a continuación (Tejada, 1997: 51-53):

Calabazas me estás dando,
calabacines te doy,
de los que me van sobrando
por donde quiera que voy.

Si tú me das calabazas,
yo te doy calabacines
que me sobran en mi casa,
mis huertas y mis jardines.

Tu mare dice que sí,
la mía dice que bueno,
y yo te vengo a decir
que te quiero y que no quiero
desapartarme de tí. [...]

Entre mi poco caudal
y tus muchas ilusiones
vamos a hacer dos montones
y partir por la mitad. [...]

Te llamé de mil maneras,
tú de mil una te escondes,
me esperas... y no respondes,
te callas... pero me esperas.

⁵⁹ Incluso con una alusión en clave a un pañuelo, más allá del ritual simbólico entre *sones* de alboreá, guardado acaso como feliz recuerdo tras su enlace nupcial.



Figura 1: Monte Gurugú en Marruecos.



Figura 2: Monte Gurugú en el Parque de María Luisa (Sevilla).



Figura 3: Cascada artificial del Monte Gurugú en el Parque de María Luisa.

lugar en 1929, por tanto dos años después del homenaje consagrado por la Generación del 27 a otro andaluz ilustre, Góngora⁶⁰, un trencillo solía realizar su recorrido bajo un túnel tomando como referente topográfico este monte.

⁶⁰ Por cierto, el año de nacimiento de José Luis Tejada.



Figura 4: Acceso al túnel del Gurugú en el Parque de María Luisa.

En definitiva, al margen de las fronteras creativas entre la experiencia vivida por sus protagonistas y otros subtemas procedentes del propio imaginario estético del autor, estos versos están remozados de claros apuntes al mestizaje cultural y étnico. Así lo reflejan las alusiones motivadas por los orígenes afrocubanos de los tangos, concebidos en una écfrasis que enlaza con la más depurada tradición de filosofía popular. Cuenta además, como telón de fondo, con los *ecos* de La Niña de los Peines, en correspondencia por tanto con la estela neopopularista por ósmosis señalada al hilo de Lorca, Alberti y Falla. Me estoy refiriendo, claro está, a su conocida versión de los tangos de Triana en sistema modal dedicados al Gurugú, que se hicieron muy populares en la comunidad flamenca tanto por sus sabrosos guiños a los mulatos, así la «pícaro mulata», como por su estribillo o *ritornello* alusivo a este monte⁶¹. Así se comprueba, en efecto, en los siguientes versos de Tejada con *aires de ida y vuelta* tendentes tanto a la binarización como a los patrones cuaternarios⁶²:

El Monte del Gurugú
tiene mu malas vereas,
quien lo sube como tú
en el Gurugú se quea.
Al Gurugú...

⁶¹ Quisiera recordar en este sentido, a modo de rendido homenaje, la versión interpretada por Naranjito de Triana, a quien tuve la fortuna de escuchar más allá del escenario mientras compartíamos conversaciones sobre la estética de la guitarra y hasta de su construcción en calidad de *luthier* aficionado.

⁶² Rasgos, por lo demás, identificables en la forma genérica musical de la que se parte como modelo.

Mulatos tu pare y tú
y mulatos tus abuelos,
mulatitos yo y mi mare
y un mulatito que tengo.
Al Gurugú... [...]

Que no me digan a mí
que no es buena esta mulata,
que el que lo quiera decí
que me lo diga en la cara.
Al Gurugú...

Del día en que me casé
tengo guardaíto un pañuelo:
cuando me case otra vez,
otro pañolito nuevo.
Al Gurugú... [...]

Desde Morón a Sevilla
hay un camino mu largo
que es cuesta arriba a la ida
y a la vuelta es cuesta abajo.
Al Gurugú... (Tejada, 1997: 54-56).

A modo de conclusión, como hemos podido comprobar a propósito de estos versos dedicados al Gurugú y otros analizados en páginas precedentes, sobresalen especialmente en el neotradicionalismo de Tejada las imágenes poético-sonoras y visuales. Procede, en consecuencia, nuestro autor al calor de los *colores* de modelos suyos tan destacados como Lorca, Alberti y Falla, interesados además por el flamenco como formalización estética interdisciplinar sustentada sobre el neopopularismo de fuste andaluz. Es más, entre las resonancias del *Romancero gitano* de Lorca, las *Canciones* de Falla y los *ecos y notas* de Alberti, acaso como evocación de una *arboleda perdida* y en calidad de *marinero en tierra*, Tejada nos invita en la éfrasis de sus versos, a modo de poesía gráfica *a la pintura*, a escuchar la música *cuidando el son* en un continuo alarde de creatividad estética interdisciplinar. Porque como auspiciaba ya Alberti, la voz poética de Tejada ha continuado viva por ósmosis tanto en el *aire* musical como en los mensajes literarios transmitidos por los artistas flamencos, sobre todo del Puerto de Santa María y especialmente de su Peña Flamenca Tomás el Nitri, algunos incluso sin saber necesariamente quién fue el creador o recreador de esas coplas, como las inéditas dedicadas *al agua* a modo de *ósmosis*⁶³; esto es, verdadero arte de la memoria, en definitiva, como se ha demostrado a propósito del romance de *Delgadina* y *La infanta preñada*, contaminado por *La mala hierba*.

BIBLIOGRAFÍA

BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel (2001): *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía*, Ed. de Enrique J. Rodríguez Baltanás, Sevilla, Signatura.

⁶³ Concepto crucial tanto en el flamenco como en otras manifestaciones estéticas de la tradición oral.

- AUTORES VARIOS (2005): *Cantes primitivos sin guitarra*, en *Rito y geografía del cante flamenco*, Madrid, Círculo Digital, S. L., bajo licencia de RTVE.
- BULACIO, Cristina y FREGA, Ana Lucía (2008): *Diálogos sobre arte: antropología y arte*, Buenos Aires, Bonum.
- BÉNICHOU, Paul (1968): *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- CHRISTOFORIDIS, Michael (2000): «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*. The composer's personal library, folksong models and the creative process», *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 55, pp. 213-235. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2000.i55.231>
- DEVOTO, Daniel (1974): «Pisó yerba enconada», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, pp. 11-46.
- DÍAZ, Maravillas y FREGA, Ana Lucía (1998): *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*, Salamanca, Amarú.
- EGIDO, Aurora (2009): *El barroco de los modernos. Despunte y pespunte*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2012): «Sobre Valente y lo jondo: notas de poética», *Studi Ispanici*, 37, pp. 293-315.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2013): «*Poesía y canción: El río sumergido* de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes», *Demófilo. Revista de Cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folklore andaluz)*, 45, pp. 11-40.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2018): «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía)», *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10, pp. 70-91.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2019a): «Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande», *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XXe et XXIe siècles)*, 35, pp. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.6415>
- ESCOBAR BORREGO, Francisco J. (2019b): «*Y llevarte dormida a un jardín de coral*: Representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)», *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49, pp. 45-75. DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v6i49.7009>
- FALLA, Manuel de (1922): *Siete canciones populares españolas*, París, Ediciones Max Eschig.
- FREGA, Ana Lucía (1975): *Audioperceptiva*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- FREGA, Ana Lucía (1986): *Música para maestros*, Buenos Aires, Marymar.
- FREGA, Ana Lucía (2007): *Educación en creatividad*, Buenos Aires, Academia Nacional de Educación.
- FREGA, Ana Lucía (2015): *Borges y la música*, Pról. de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, SB Editorial.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis y GÓMEZ-BLESA, Mercedes (eds.) (2005a): *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis y GÓMEZ-BLESA, Mercedes (2005b): «Para andar con José Luis Tejada», en *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Luis García Jambrina y Mercedes Gómez-Blesa (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 13-33.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (ed.) (1954): *Antología de poesía flamenca*, Madrid, Escelicer.

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David y MAÑERO LOZANO, David (2017): «Literatura oral e investigaciones de campo. Balance y perspectivas», *Boletín de Literatura oral*, n.º extraordinario 1, pp. 9-13. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai1.1>
- GUERRIERO, Sonia (ed.) (2017): *Educational Research and Innovation Pedagogical Knowledge and the Changing Nature of the Teaching Profession*, París, OECD Publishing. DOI: <https://doi.org/10.1787/9789264270695-en>
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1978a): «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 551-579.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1978b): *El incesto y sus símbolos en el romancero oral*, Madrid, CSIC.
- LOYOLA, Hernán (2005): «El lenguaje del amor en José Luis Tejada», en *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Luis García Jambrina y Mercedes Gómez-Blesa (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 79-104.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1996): *Colección de cantes flamencos*, ed. de Enrique J. Rodríguez Baltanás, Sevilla, Portada Editorial.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARCO, Tomás (1971): *Luis de Pablo*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.
- MARCO, Tomás (2002a): *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, D.L.
- MARCO, Tomás (2002b): *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor.
- MARCO, Tomás (2009): *Historia cultural de la música*, Madrid, Autor.
- MARCO, Tomás (2017): *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, Bilbao, Fundación BBVA.
- MATEOS MIERA, Eladio (2009): *Rafael Alberti y la música*, pról. de Juan Cano Ballesta, epíl. de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- PABLO, Luis de (1967): *Lo que sabemos de música*, Madrid, Gregorio del Toro.
- PABLO, Luis de (1968): *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva.
- PABLO, Luis de (2009): *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao, Fundación BBVA.
- PARK, Jihyun (2013): *A Study of «Siete canciones populares españolas» by Manuel de Falla*, Kansas, University of Kansas.
- PEDROSA, José Manuel (2011): «El paño moruno», *Rinconete. Cultura y tradiciones*. URL: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_11/30032011_01.htm.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (2002): *La poesía de José Luis Tejada (1927-1988). Crónica de una rareza y perfil de una razón*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- PIÑERO, Pedro M. (ed.) (1999): *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ROBINSON, Ken (2009): *El elemento (The element)*, colaboración de Lou Aronica, Barcelona, Grijalbo.
- ROBINSON, Ken (2011): *Out of our minds: Learning to be creative*, Chichester, Capstone. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780857086549>

- ROBINSON, Ken (2012): *Busca tu elemento: Aprende a ser creativo individual y colectivamente*, Barcelona, Empresa Activa.
- ROBINSON, Ken (2015): *Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación*, colaboración de Lou Aronica, Barcelona, Grijalbo.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique J. (2000): «La literatura de *lo jondo*: José Luis Tejada y la lírica flamenca», en *José Luis Tejada (1927-1988). Un poeta andaluz de la generación del medio siglo*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (ed.), El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 53-62.
- SALAZAR LACAYO, Flor (2000): «José Luis Tejada, creador literario y recreador tradicional», en *José Luis Tejada (1927-1988). Un poeta andaluz de la generación del medio siglo*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (ed.), El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 265-290.
- SALVAGO, Javier (1984): *Para las seis cuerdas. Homenaje de la poesía a la guitarra*, Sevilla, Bienal de Arte flamenco.
- SALVAGO, Javier (1988). *El oleaje de la llama. Homenaje de la poesía al baile flamenco*, Sevilla, Bienal de Arte flamenco.
- SILES, Jaime (2005): «La poesía de José Luis Tejada: su representación lingüística del amor», en *La poesía amorosa de José Luis Tejada*, Luis García Jambrina y Mercedes Gómez-Blesa (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 135-159.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2007): «Consecuencias y secuelas de los buenos principios: el neopopularismo en Rafael Alberti», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4. URL: <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez2.htm>>.
- TEJADA, José Luis (1962): *Para andar conmigo*, Madrid, Rialp (Col. «Adonais»).
- TEJADA, José Luis (1963): «A Rafael Alberti, por su libro *A la pintura*», *Papeles de Son Armadans*, 88, pp. 163-164.
- TEJADA, José Luis (1966): «Poética», en *Antología de la poesía amorosa*, Jacinto López Gorgé (ed.), Madrid, Alfaguara, pp. 379-383.
- TEJADA, José Luis (1977a): *Prosa española*, Conil de la Frontera, Imprenta La Cañaila.
- TEJADA, José Luis (1977b): *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926)*, pról. de Francisco López Estrada, Madrid, Gredos.
- TEJADA, José Luis (ed.) (1981): *Rafael Alberti: Del mar de Cádiz*, El Puerto de Santa María, Fundación Municipal de Cultura.
- TEJADA, José Luis (1978): *Del río de mi olvido (Primeros versos gaditanos)*, El Puerto de Santa María, Fundación Municipal de Cultura.
- TEJADA, José Luis (1984): «Una entrevista con Rafael Alberti», *Gades*, 12, pp. 5-28.
- TEJADA, José Luis (ed.) (1987): «*Marinero en tierra*» de Rafael Alberti, Cádiz, Diputación.
- TEJADA, José Luis (1997): *Cuidemos este son (Poesía flamenca)*, ed. de Maruja Romero, Sevilla, Renacimiento.
- TEJADA, José Luis (1998): «La influencia del flamenco en mi propia poesía», *Revista de flamencología*, 6, pp. 46-48.
- TEJADA, José Luis (2017): *Razón de ser*, pról. de Juan Bonilla, Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá.
- TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey (2001): *Raising multilingual children: Foreign language acquisition and children*, Westport, Connecticut, Editor Bergin & Garvey.
- TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey (ed.) (2003): *The multilingual mind: Issues discussed by, for and about people living with many languages*, Westport, Connecticut / Londres, Editor Greenwood Publishing Group.

- TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey (2011): *Mind, brain and education science: A comprehensive guide to the new brain-based teaching*, pref. de Judy Willis, Nueva York, W. W. Norton and Company.
- TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey (2014): *Making classrooms better: 50 Practical applications of mind, brain and education science*, Nueva York / Londres, W. W. Norton and Company.
- TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey (2015): *The new science of teaching and learning: Using the best of mind, brain and education science in the classroom*, Nueva York / Londres, Teachers College Press.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2000): «La obra crítica de José Luis Tejada», en *José Luis Tejada (1927-1988). Un poeta andaluz de la generación del medio siglo*, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (ed.), El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, pp. 245-264.

Fecha de recepción: 29 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 1 de mayo de 2020

