

“Solo una copla, un grito, un son amargo”: poesía y flamenco en *Otros poemas* (1982) de Ricardo Molina

“Solo una copla, un grito, un son amargo”: poetry and flamenco in *Otros poemas* (1982) by Ricardo Molina

MÍRIAM POVEDANO NAVAS

Universidad de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Educación y Psicología. C/San Alberto Magno, s/n. Córdoba. CP: 14071 (España).

l82ponam@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9943-3812>

Recibido/Received: 27/10/2025. Aceptado/Accepted: 12/11/2025.

Cómo citar/How to cite: Povedano Navas, Míriam, “«Solo una copla, un grito, un son amargo»: poesía y flamenco en *Otros poemas* (1982) de Ricardo Molina”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 235-253. DOI: <https://doi.org/10.24197/w07ef137>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: La presente investigación se adentra en el estudio de la obra poética de Ricardo Molina a la luz de sus postulados como flamencólogo. Aunque la poesía del pontanés orbita en torno a temas naturales, amorosos y religiosos, existe un grupo de poemas albergados en la sección de “Flamencas” de *Otros poemas* que constituyen un resquicio en su obra lírica. En consecuencia, nuestro objetivo es analizar los motivos axiales que vertebran esta poesía flamenca desde los preceptos de la intertextualidad para focalizarnos en una lectura de la obra moliniana que aúne poesía y flamenco y las vínculos establecidos entre los cantes, los espacios y los cantaores.

Palabras clave: poesía; flamenco; intertextualidad; Ricardo Molina; Otros poemas.

Abstract: This research delves into the study of Ricardo Molina's poetic work in light of his postulates as a flamencologist. Although Ricardo Molina's poetry revolves around natural, romantic and religious themes, there is a group of poems in the 'Flamencas' section of *Otros poemas* that constitute a niche in his lyrical work. Consequently, our objective is to study the central motifs that underpin this flamenco poetry from the postulates of intertextuality in order to focus on a reading of Molina's work that combines poetry and flamenco and the links established between songs, spaces and singers.

Keywords: poetry; flamenco; intertextuality; Ricardo Molina; Otros poemas.

Sumario: Introducción; 1. Los palos flamencos: métrica y temática; 2. La taberna, espacio para el flamenco; 3. El cantaor: Antonio Mairena; Conclusiones.

Summary: Introduction; 1. Flamenco styles: meter and themes; 2. The tavern, a place for flamenco; 3. The singer: Antonio Mairena; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

Ricardo Molina (1916-1968) es conocido por ser el *alma mater* de la revista *Cántico*, fundada en 1947 pervivió hasta 1949 y, tras un periodo de cierre, reabrió en 1954 hasta que en 1957 cerrase definitivamente (Rubio, 1976). Pero *Cántico* no solo nace como una revista, sino también como grupo de escritores alejados del canónico. El grupo ha sido estudiado por Guillermo Carnero (1976) para visibilizar la figura de cinco escritores cordobeses: Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Bernier, Julio Aumente y Mario López, que surgieron en mitad de un panorama poético dominado por la poesía social y a raíz de concurrir al Premio Adonáis en 1947 (Fortuño Llorens, 2008).

Más allá del Grupo *Cántico*, Ricardo Molina posee una breve pero cuidada obra. Su irrupción poética data de 1945 con *El río de los ángeles*, un poemario vinculado al amor y la naturaleza. Tres años más tarde verían la luz *Elegías de Sandua* y *Tres poemas*, siendo la primera una de las obras paradigmáticas del pontanés al cantar al paraíso perdido del amor. Al año siguiente, en 1949, obtuvo el Premio Adonáis con el libro *Corimbo*, un poemario con carácter antológico (Clementson, 2008). Tras él, Molina vivió ocho años de silencio poético por la mala acogida del poemario (Clementson, 1986) hasta que regresó al panorama lírico con su obra cumbre: *Elegía de Medina Azahara* (1957) a la que le siguieron otros nueve años de mutismo hasta que en 1966 publicó *La casa* y un año después *A la luz de cada día*.

Sin embargo, la producción de Molina no se circunscribe únicamente a estos poemarios, pues, como sostiene De la Torre (1997: 13) “a su muerte, nuestro autor dejó preparados para la imprenta dos poemarios más y unas series de poemas reunidos con un criterio temático, a falta, en muchos de ellos, de una revisión última”. De este modo, toda la obra poética –publicada en vida y de forma póstuma– de Ricardo Molina se compiló en 2007 bajo el cuidado de José María de la Torre.

El silencio poético de la década de los años cincuenta se debe al interés que Molina manifestó por el flamenco. Fruto de sus investigaciones junto a Antonio Mairena publica en 1963 *Mundo y formas del cante flamenco*, donde realiza un recorrido por los distintos palos flamencos, sus orígenes, métricas, temas y compás musical. A esta obra, le siguió en 1965 *Cante flamenco. Antología* que incidía, esta vez bajo autoría en solitario, en las

mismas líneas de la obra con Mairena. Un año antes de su muerte, en 1967, apareció el último libro sobre el flamenco firmado por el pontanés, *Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica)*, este “como su título indica, se centra en un enfoque más antropológico del flamenco, indagando en los aspectos racial, social y cultural de este arte” (Rendón, 2017: 90).

Al igual que sucedió con la producción poética, parte de la obra flamenca se compiló de forma póstuma. A lo largo de la década de los sesenta aparecieron en prensa multitud de artículos de Ricardo Molina sobre el flamenco:

en 1958 inició el primer ciclo sobre ‘Del cante y sus cantaores’ al que siguió una serie sobre ‘Cante y Cantaores cordobeses’ entre 1960 y 1962 y otra sobre ‘El mundo de las coplas flamencas’ en 1962 y ‘Temas flamencos’ entre 1962 y 1967” (Sánchez Dueñas, 2017: 188).

A estas secciones les siguieron en 1963

‘Maestros del cante flamenco’ al que continúa una serie sobre ‘Memorias del mundo flamenco’ entre 1964 y 1965. Una de sus últimas secciones fue ‘Una interpretación del arte flamenco’, desarrollada entre 1966 y 1967” (Sánchez Dueñas, 2017: 188).

Como podemos percibir, parte de estos artículos fueron a parar a su obra publicada en vida, pero otros fueron compilados en 1977 en las obras *Cante y cantaores cordobeses* y *Obra flamenca*.

Este recorrido por la trayectoria escritural de Molina refleja el interés del escritor por el flamenco y su dedicación a él en el tramo final de su vida. Si bien es cierto, que el conjunto de la obra poética pivota sobre Dios, amor, sensualidad y naturaleza (Sánchez Dueñas, 2021), existe un fuerte vínculo entre la poesía y el flamenco porque Molina “hizo de la poesía, del flamenco y de la cultura fibras motrices de su sino histórico” (Sánchez Dueñas, 2021: 34). Estas relaciones son especialmente notables en el libro *Otros poemas*. El poemario formaba parte de los cuadernos que el pontanés dejó preparados y agrupados por temáticas. Su división interna en diez bloques agrupan poemas bajos los títulos de “América”, “Baleáricas”, “Cordobesas”, “Elegíacas”, “Flamencas”, “Líricas”, “Lírica externa”, “Nocturnas”, “Religiosas” y “Seres elementales”. Nuestro foco de interés, por tanto, se centra en la sección “Flamencas”, pues a través del análisis

de los textos que componen dicha parte nos proponemos como objetivo principal establecer relaciones intertextuales entre la obra poemática en cuestión y los ensayos flamencos mencionados con anterioridad.

La investigación parte de la de atención crítica que ha suscitado la obra flamenca de Molina y la nula vinculación entre flamenco y poesía, máxime cuando en la lírica de posguerra una de las tendencias cultivadas fue la lírica de carácter popular asociada a formas flamencas (Mantero, 1986), tal y como refleja la obra de Félix Grande, Concha Lagos, Caballero Bonald o Fernando Quiñones.

En la década de los noventa del siglo pasado, varios son los estudios que refutaron el origen del flamenco que Molina y Mairena (2004) circunscribieron al pueblo gitano. Steingress (2005 [1993]), Timothy Mitchell (1994) y Ortiz Nuevo (1996) cuestionaron en sus investigaciones la “etapa hermética” tal y como la habían expresado los andaluces, además de señalar algunos problemas metodológicos. Estas premisas no fueron continuadas por Eugenio Cobo (1997), ya que el investigador realizó una breve semblanza de los vínculos entre Ricardo Molina y el flamenco, pero no iba más allá de aludir a la producción moliniana conocida hasta la fecha. Si bien, resultó pionero por focalizar en la faceta flamencóloga del autor antes del nuevo siglo. No obstante, para encontrar los siguientes estudios críticos debemos esperar hasta el libro que conmemora la efeméride de su nacimiento. Caballero Bonald (2008) en él valoró la importancia de las ideas vertidas en *Mundo y formas del cante flamenco* y *Misterios del cante flamenco*, cuando el pontanés pudo expresar sus opiniones sin estar ligado a la figura de Mairena y apostar por el duende flamenco frente al academicismo. Una tesis que también defiende Agustín Gómez (2008) al ubicar los referentes de Molina en Fosforito, Mairena y Sellés, siendo especialmente relevante el desligamiento de Molina de Mairena.

En 2017 Juan de Dios García realizó un breve discurrir por la senda poética de Molina, en la que dedicó unas páginas a una vertiente en la que la poesía se impregna del cante jondo. Tras él, las investigaciones se centraron en la correspondencia con Caballero Bonald a propósito de la Semana de Estudios Flamencos de Málaga y el Concurso de Flamenco de Córdoba que Molina estaba organizando (Jurado Morales, 2021), y el libro *Mundo y formas del cante flamenco* (Pérez Cubillo, 2021 y Asensi, 2022).

Después de este recorrido por los estudios críticos realizados sobre la obra poética de Ricardo Molina, proponemos un análisis a partir de los preceptos de la transtextualidad, explotada por Gérard Genette en *Palimpsestes: La littérature au second degré*. El francés desplegó su

terminología a partir del concepto de “intertextualidad” que Barthes y Kristeva habían postulado siguiendo los de “semiótica” de Saussure y la “polifonía” de Bajtín. Aunque Kristeva (1997) define la “intertextualidad” como una relación de copresencia entre textos, mientras que Genette (1989) diferencia entre cinco tipos de relaciones transtextuales, ordenadas según diferentes grados de abstracción. En primer lugar, hace alusión a la “intertextualidad” entendida como cita o plagio; en segundo, desarrolla el concepto de “paratextualidad” en tanto que se establece un diálogo con el resto de elementos que acompañan al texto. Con “metatextualidad” explica todo lo relacionado con la estructuración del discurso mientras que “hipertextualidad” integra todo lo que se produce a través de la imitación o transformación del texto. Finalmente, la “architextualidad” es entendida y definida como la relación establecida entre textos de distintos géneros.

Al combinar en el análisis los aspectos sociológicos y metodológicos, observamos que la relación intertextual, en términos de Kristeva, o transtextual, en palabras de Genette, se establece en la sección de “Flamencas” en torno a tres ejes: los cantes flamencos, los espacios, especialmente, la taberna, y el cantaor, donde sobresale la figura de Antonio Mairena.

1. LOS PALOS FLAMENCOS: MÉTRICA Y TEMÁTICA

Dentro de los conocidos como palos flamencos quizá el que más cultivó Molina fuese el de la soleá, pero en la sección de “Flamencas” introduce un poema particular que define los preceptos del palo. El texto titulado “A la gloria de la soleá (Homenaje a Mercé la Serneta)” *a priori* parecería una composición dedicada a una cantaora. Sin embargo, refleja un recorrido por la interpretación del cante, la métrica, su temática y los cantaores más destacados.

En el poema la métrica se caracteriza como “copla breve y honda / corta la voz, el eco interminable” (Molina, 2007: 426), mientras que en *Mundo y formas del cante flamenco* Molina y Mairena definen la soleá como “tres o cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante” (Molina y Mairena, 2004: 204). Aunque en su ensayo flamenco los autores detallan con exactitud los principios métricos del palo, la composición sintetiza la simplicidad versal a través de la brevedad, mientras que el arte menor se relaciona con la profundidad del octosílabo y la rima engarzada con ese eco interminable.

El texto en cuestión también alude a la temática de la soleá. Molina en su ensayo la describe como “el tópico más convencional es la que la identifica con un cierto sentido gnómico, sentencioso, moralizador. [...] la soleá es el fruto de una vital experiencia” (Molina y Mairena, 2004: 204). Fuera del tono elevado, en la composición poemática los temas del palo se centran en lo experiencial, aunque también se alude a temas de carácter existencialista combinándolos con otros de menor calado para así rebajar su fuerza:

La aurora del amor, la noche de los celos,
el musgo tierno y leve de la dicha,
la verdad silenciosa,
el destino del hombre bajo el yugo
de la hermosura, el vino
piadoso y armonioso,
el rincón negro del dolor, la vida
en esa copla caben... (Molina, 2007: 426).

Amor, celos y dicha conviven con el dolor, el silencio y el devenir del hombre demostrando que cualquier tema tiene cabida en la soleá, especialmente, gracias a quienes la cantan, de ahí que en el poema exista una estrofa entera aludiendo a los nombres de los cantaores.

Molina menciona a la Serneta, Tomás Pavón, Andonda, de la Paula, el Mellizo y Mairena. Si buceamos en sus obras ensayísticas, rápidamente atisbamos que se enumeran a los maestros del género. En *Mundo y formas del cante flamenco* Molina y Mairena distinguen varias localizaciones geográficas a la hora de cultivar la soleá. De este modo, Andonda es encumbrado como el representante de la soleá trianera; de la Paula de la alcalainá y el Mellizo, de la zona de Cádiz y Utrera. Además, en *Obra flamenca* Molina titula uno de sus artículos como “Merced «La Serneta», máxima «soleara» de la historia Flamenca” (1977: 146-147). En ese mismo artículo alude a que la cantaora se convirtió en la maestra de Tomás Pavón y de Andonda, mientras que en otro texto define a Mairena como uno de los difusores de las soleares creadas por la Serneta. De esta manera, Molina reúne en su obra poética a los exponentes que había destacado en su obra ensayística.

La peculiaridad del poema recae no solo en la relación intertextual que se produce entre un texto ficcional y uno ensayístico, sino en que en el texto poemático introduce la perspectiva de la interpretación del cantaor a

la que no aludía en sus obras flamencas. Precisamente, el poema se encuentra enmarcado por las características y movimientos que debe realizar al cantar. Así, el texto arranca diciendo: “Cuerpo y alma fundidos, / hombre total, semblante y gesto pasan / su cielo y sus infiernos / por un sonoro espejo apasionado / fiel superficie amarga que a la luna / grito repite o queja” (Molina, 2007: 427). Con estas palabras se incide en la necesidad del sentimiento fuerte y abigarrado que el cantaor debe experimentar para poder dar voz a la letra de la soleá. Una actitud en la que vuelve a retomarse al final del texto:

tanta sed, tanto río,
noche, desvalimiento, desamparo,
lágrima, sangre, sombra
alzan a íntima gloria
cuando la voz que ahoga un sentimiento
enmudece y, suspensa
en la sorda madera que es su playa,
en el viejo dolor que canta expira (Molina, 2007: 426-427).

Este poema no marca un *continuum* en su producción, pues el único texto metaflamenco *per se*. Buen ejemplo de la distancia con los planteamientos expuestos es “Tonada”. La tonada, según Molina, remonta su origen a Estébanez Calderón con sus *Escenas andaluzas* en 1847. A nivel métrico la define como cuatro versos octosílabos rimados en los pares con rima imperfecta y que se remata con una copilla de tres versos o un pareado asimétrico y asonante (Molina y Mairena, 2004: 165). Si bien es cierto que su poema no cumple con la métrica expuesta, pues la composición se sustenta en la concatenación de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Este desajuste entre su obra poética y su obra ensayística se debe a que el poema en cuestión no pretende construirse como una tonada y seguir los preceptos de la misma, sino que utiliza el arte menor y la rima asonante en a-a para conseguir musicalidad y sencillez que se vinculen con el canto y la espontaneidad.

Sin embargo, respecto al tono del palo sostienen Molina y Mairena que “las tonás tienen todas una música triste, que recorre la gama patética, desde el abatimiento oscuro y la fatalista resignación hasta la desesperación más violenta y sombría” (2004: 166). Una descripción que se relaciona con los estados anímicos que experimenta el sujeto del poema:

Vinieron y me dijeron.
Y yo creí sus palabras.

Vinieron y se quedaron
por un tiempo con mi alma.

Se quedaron y expiaron
todo lo que yo soñaba.

No tuve ya ni un momento
de soledad... Me estorbaban.

Huí de ellos para siempre.
Era mayo. La mañana.

Ellos quedaron detrás.
Discutiendo a mis espaldas.

Yo seguí solo delante.
Sí, con la luz nueva y clara (Molina, 2007: 439).

Primero el engaño, luego una identidad desdibujada, continúa con el rechazo para proseguir con el abandono y concluye con un final abierto a la nueva vida. Es, precisamente, el final el que rompe los preceptos del cante y marca distancia con la forma flamenca al impregnarse de la impronta mística con la significación de la luz y la trascendencia.

Ricardo Molina escribe composiciones vinculadas a los palos flamencos que en la mayoría de los casos no cumplen la métrica descrita para el género porque lo que le interesa al pontanés es incidir en la temática de los textos. “Andalucía interior (segurirya)” es otro botón de muestra de la intertextualidad entre obra ensayística y poética. Aunque la segurirya es caracterizada métricamente como una composición de cuatro versos heptasílabos y endecasílabos con rima en los pares (Molina y Mairena, 2004: 173), su poema se construye a través de cuatro estrofas de tres versos endecasílabos con rima asonante en los impares, es decir, tercetos que por el esquema de la rima no logran encadenarse.

Nuestro interés recae en la focalización del poema hacia la Andalucía interior y el sentir del pueblo. Desde la primera estrofa la personificación de la provincia se orienta a la contradicción, a desdibujar la imagen estereotipada a través de la antítesis y las connotaciones subversivas. El

elemento lumínico se asimila a la oscuridad, la planta adquiere los valores modernistas funerarios, impregnados del rojo de la sangre, y se impone lo contradictorio: "Luz que suena a sombra, / alegre sol que alumbría umbrías penas, / roja adelfa y radiante paradoja" (Molina, 2007: 428). Ese espacio se inserta dentro del sujeto y lo lleva a sumergirse en una actitud marcada por el desdén y la inacción: "entre palmas y pinos quejumbrosos / tira el tiempo en monedas a las ondas" (Molina, 2007: 428). Frente a ello, la presencia del cante como elemento disruptor que lleva a la salvación del estado interior del sujeto, especialmente, por la preponderancia de una nueva paleta cromática: "luego canta, de pronto, azul y oro" (Molina, 2007: 428).

El texto se construye a partir de la oposición, tal y como reflejan los versos "Andalucía, verde luz de cueva / gritando al alba soledad de Córdoba, / mágica luna de Sierra Morena" (Molina, 2007: 428). Existe una clara intertextualidad con la "Canción del Jinete" de Federico García Lorca por los famosos versos "Córdoba. / Lejana y sola." y la simbología del verde y la luna como elementos mortuorios, que retoman las connotaciones de la adelfa y cromatismo modernista del primer Machado. A pesar de ello, los versos interesan por lo que Molina afirma en *Cante y cantaores cordobeses*. Según el pontanés

las seguririas son demasiado exaltadas, demasiado desequilibradas para avenirse con el 'sentido común' cordobés. La segurirya choca con nuestra característica 'sensatez'. El cordobés no pierde casi nunca el dominio de sí mismo (Molina, 1977a: 39).

Es decir, Córdoba y segurirya no deberían encajar en un mismo sintagma y menos el grito al que alude en los versos.

Más allá de este hecho anecdótico, el poema no refleja el verdadero interés textual hasta la última estrofa. De la mano de la negación se produce la afirmación. Al rechazar la contención y la multitud, el sujeto refuerza la idea del sentimiento desacerbado y la soledad: "No jardín contenido. Descampado. / No prolíjo tapiz de muchas voces" (Molina, 2007: 428) que se concreta en una forma de cante: "Solo una copla, un grito, un son amargo..." (Molina, 2007: 428) y esta idea, precisamente, es la que Molina y Mairena defienden en *Mundo y formas del cante flamenco*:

Así como otros cantes admiten la posibilidad de expresar lo intrascendente, lo anodino, lo cotidiano, a la segurirya le están vedados estos

temas. Son incompatibles con su música, con su pathos, con su naturaleza. La siguiriya es el grito de hombre herido mortalmente por el destino. Sólo puede expresar sentimientos profundos, tragedia radical, la tragedia de ser hombre. [...] Ese hombre apasionado y sincero, que se queja como animal malherido y se vuelca todo en el grito de la siguiriya (2004: 177).

2. LA TABERNA, EL ESPACIO PARA EL FLAMENCO

Si anteriormente analizábamos los cantes flamencos, en este epígrafe nos proponemos hacer lo propio con los espacios por los que circula el cantaor. En *Misterios del arte flamenco*, desde una perspectiva antropológica, Molina circunscribe el inicio del cante a la morada al situarla como un punto constante de encuentro en distintas gentes que favorece el libre albedrío (Molina, 1967: 123). Pero, especialmente, nos habla de gitanos ubicados en barrios insignes como “Alcazar Viejo cordobés, Triana, Sacromonte, Perchel malagueño, Barrios de Santa María y las Viñas gaditanos” (Molina, 1967: 123). Sin embargo, es en *Cante y cantaores cordobeses* donde Molina define cualquier espacio como propenso para el flamenco: “El cante tiene su escenario. No uno, sino múltiples: la era, el lagar, la venta, el cortijo, la taberna, la tienda, la casa” (Molina, 1977b: 132). A pesar de los espacios tan variopintos, sí que asemeja una serie de palos a los lugares:

En la era se canta el libérmino cante de trilla, en el lagar el fandango; en la venta, todo; en el cortijo verdiales, fandangos, etc... según la provincia; en la taberna depende del cantaor y la hora, de la reunión y del vino; en la tienda cuplés y en tiempos pasados –¡Herrerías de Morón y Triana!– tonadas del Fillo (Molina, 1977b: 132-133).

Molina en la sección de “Flamencas” dedica tres poemas a las tabernas, dos de los cuales se articulan como punto de encuentro social y otro como expresión de una necesidad interna del sujeto.

En *Mundo y formas del cante flamenco* Molina y Mairena disertan sobre “El universo espiritual de las ‘letras flamencas’” (2004: 99-137) donde imperan en las letras los temas amorosos, aunque establecen un clasificación de quince temáticas distintas (2004: 101). Entre dichos temas no figuran los espacios del cante, pero sí el paso del tiempo, el fatalismo, el destino y la naturaleza. En el poema en cuestión, “Taberna sobre el Genil”, la taberna es el pretexto espacial para canalizar el sentimiento de pena que irradia la soleá. La presencia del Genil como río bebe de los

versos manriqueños “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar” (Manrique, 2022: s. p.) con la connotación mortuoria que se refuerza por la simbología lorquiana de la noche y la “fría y verde agua” (Molina, 2007: 428). Por tanto, la taberna con sus “coplas anónimas” (Molina, 2007: 428) son una expresión del sentir del “yo” poético que deambula hacia el hastío y el desasosiego del destino.

En oposición a este tono, las dos composiciones siguientes reivindican la identidad de las tabernas asociadas a la humildad y el hombre de a pie, tal y como refleja también en la obra *Cante y cantaores cordobeses*:

Todo buen cordobés sabe muy bien que la taberna es aquí algo como una prolongación familiar de la propia casa, algo parecido a un lugar de reunión amistosa y también un puerto donde se hace escala (Molina, 1977b: 134).

Al partir de la premisa del punto de encuentro, el primero de los poemas comienza aludiendo a una identidad compartida en la que el hombre pretende alcanzar la desconexión de lo que le hastía y preocupa a través de la compañía de sus iguales como forma de entendimiento, expresado mediante oraciones sentenciosas que inciden, con sus pausas versales, en la actitud anímica de los sujetos: “Buscan olvido. Es necesario. Beben, olvidan, hablan. / Buscan al hombre porque necesitan de su campaña” (Molina, 2007: 433).

La taberna define la existencia de los hombres que encuentran en ella su esencia. El espacio, articulado en torno a los conceptos de pobreza, charla, pureza y humildad, relaciona temas elevados como la búsqueda identitaria con otros bajos y tradicionales como el vino porque es en la sencillez de la tradición vinícola y flamenca donde los problemas se disipan y el hombre encuentra la libertad: “Busca a su existencia fiel espejo. Muchos lo hallan / al caer la tarde en la taberna humilde, ruidosa y blanca, / donde en sencilla copa apuran graves / el vino alegre de las viñas claras” (Molina, 2007: 433).

En el segundo poema de “Tabernas” Molina realiza una equiparación a través de la negación entre la iglesia y la taberna al ser dos espacios en los que la inmensidad de la colectividad tiene cabida. Además, dicha comparación favorece la interpretación del cante como una religión, donde, al igual que para los creyentes la llegada de Dios y la confesión suponen un alivio; para el flamenco el cante es la liberación y salvación:

El ruido, el olor de las tabernas distinto es de la casa
del Señor: de San Pedro, San Francisco, San Juan o la Fuensanta...

Aquí las voces, las conversaciones;
vida que a punto de expirar estalla
en viejas coplas de esta tierra triste,
coplas donde las penas se remansan.

Y en los ardientes cantes andaluces
hay ecos de plegaria
aunque suban manchados de humo y vino
al sombrío compás de una guitarra (Molina, 2007: 433-434).

3. EL CANTAOR: ANTONIO MAIRENA

El vínculo entre Ricardo Molina y Antonio Mairena es innegable por la colaboración en *Mundo y formas del cante flamenco* y las vivencias compartidas en muchos de los tablaos y tabernas de la época. Sin embargo, como han señalado Caballero Bonald (2008) y Agustín Gómez (2008) el apego al sevillano también influyó en exceso en las concepciones flamencólogas del pontanés, de manera que al escribir sus siguientes ensayos en soledad se aprecia cierta evolución y contradicción con las ideas precedentes.

Lo anteriormente expuesto no fue inconveniente para que Molina en la sección de “Flamencas” dedicara dos poemas completos a la figura del cantaor. Aunque ambos textos comparten título bajo un sencillo “A Antonio Mairena” el tono es bien distinto. Por un lado, se ensalza el cante desde la perspectiva del amigo, mientras que, en el otro caso, se enaltece la figura de Mairena.

El canto de Mairena se vincula al duende flamenco a través del misterio de la voz y la pureza del río. Aconteceres que desembocan en el sobrecogimiento interior del sujeto desde la inefabilidad sensitiva que provoca el desgarre del cante marcado siempre por el dolor y la pena, la fuerza y la oscuridad que desprenden la superioridad del cantaor frente a la tradición, señalando así la ruptura y la singularidad con lo conocido con anterioridad:

Ah, quién dirá el misterio de tu voz cuando cantas.
Es como la corriente pura del Guadiato
cuando sobre las aguas verdes plata del río

el Martín pescador cruza como un relámpago.

Un cristal empañado hiere mi corazón,
la luz parte mi frente con su amarilla espada,
y mi alma se inclina sobre tu voz temblando
como sauce abrumado de luna sobre el agua.

La furia sin frontera de los vientos de otoño,
la sombra impenetrable, tinieblas tras tiniebla,
no tienen tanta rabia ni tanto desconsuelo
como el canto sombrío de tu voz irredenta.

Qué sabrá nunca de ella un juglar callejero
que va de plaza en plaza voceando su historia
ni la impasible estrella de plata en sus alturas
ni el ruiseñor que gime ni la mar que solloza (Molina, 2007: 423).

De la caracterización del cante de Mairena, el sujeto pasa a una perspectiva intimista en la que la perspectiva del “yo” se focaliza en la figura del amigo. El cante, la voz y la copla como personificación del objeto ahora son la imagen del recuerdo que se puebla de melancolía y tristeza ante la distancia física y el deseo de la unión:

Yo, tendido en la hierba que no conoce el tiempo,
apoyada en el tronco de un árbol la cabeza,
escucho esa sombría sopla donde se agolpa
como en un corazón tanto río de penas.

Te oigo, estás muy lejos pero sigo escuchándote.
Todo cambia y renace. Mi alma sigue atenta.
¿Dónde estás? ¿Qué país te retiene cautivo?
Oh, ven, vuelve a mi lado, vuelve, amigo, a tu tierra (Molina, 2007: 423-424).

Un texto muy subjetivo que explica la incidencia de Antonio Mairena en la vida de Ricardo Molina y que encabeza la sección que estamos analizando. Desde la misma reflexión individual se articula el otro poema dedicado al cantaor, con la diferencia de que en el soneto se recurren a imágenes que el propio Molina había divulgado en sus artículos en prensa.

En *Obra flamenca* se compilan una serie de artículos sobre Mairena. En uno de ellos se puede leer: “alcanza su cante categoría canónica y brota

siempre de las más puras fuentes” (Molina, 1977a: 170), mientras que en el poema se dice: “En la fuente del alba silenciosa / tejiendo sombra y luz nació tu cante” (Molina, 2007: 425). La fuente, la pureza, la sombra y la luz de clara influencia mística simbolizan, como estudia López-Baralt (1982), la apertura a la idea, al conocimiento y al alma del que parte la realidad y, en este caso, el cante flamenco.

En la misma estrofa, se alude al cantaor como “claro ruiseñor y roja rosa” (Molina, 2007: 425) ya que Molina (1977a: 171) utiliza el término avícola como forma de enaltecer la figura de Mairena en su obra ensayística. No solo eso, sino que alude al poderío de su raza, sobredimensionando los orígenes gitanos del sevillano que, además, según Molina, erróneamente, comparte con el flamenco.

En *Obra flamenca* se dice que “el cante de Mairena es tragedia y magia, vibrante alegría dionisiaca y solemne rebeldía frente al destino” (Molina, 1977a: 171) y más adelante que “Antonio Mairena se ha acercado más que nadie actualmente a ese ideal de jondura, pureza y magia indescriptible que ya nos parecía inaccesible y patrimonio de caducas dinastías cantaoras” (Molina, 1977a: 172). Mientras, en el poema las declaraciones ensayísticas se codifican como: “el sol que suspirante / tu voz incendia y la tristeza errante, / que se queja en tu copla misteriosa” (Molina, 2007: 425), oponiendo la luz de la alegría a la tristeza y la queja, e, incidiendo siempre, en ese componente indescifrable que se esconde tras la canción.

Si los cuartetos aludían a la voz de Mairena, los tercetos hacen lo propio con la consagración de su figura como cantaor. Los orígenes de su Mairena del Alcor natal se representan a través de los olivares y los naranjos, pero, sobre todo, se incide en el papel del cantaor dentro del panorama flamenco. La presencia del laurel evoca a una coronación que se produce en la última estrofa y que ya se predijo en el Premio Nacional de Cante Jondo de Córdoba cuando calificaron a Mairena como “el príncipe de los cantaores actuales” (Molina, 1977a: 172). El sevillano es caracterizado como rey con un reino que se convierte en imperio de la mano del cultivo del martinete, las soleares y las seguiriyas, los palos que el cantó:

India andaluza su laurel más puro
floreció en los plateados olivares
y en los verdes naranjos de Sevilla.

Allí su rey el martinete oscuro
te aclama; allí su reino soleares
te rinden y su imperio seguiriya (Molina, 2007: 425).

CONCLUSIONES

Cuando los silencios poéticos afloran, el flamenco se engrandece en la vida de Ricardo Molina, especialmente en la última etapa escritural. El discurrir existencial del pontanés estuvo cargado de una identidad propia, muy peculiar al decidir distanciarse de las corrientes poéticas imperantes en la inmediata posguerra, sufrir muchos infortunios editoriales y otras cuantas económicas. Humanista, heredero de la tradición clásica, poeta, dramaturgo y flamencólogo los núcleos de interés fueron variados y la dedicación a ellos variopinta, pero no fue hasta finales de los cincuenta y toda la década de los sesenta cuando Molina pudo compaginar sus dos pasiones: poesía y flamenco.

Los nexos entre las distintas artes son cada vez más estudiados por la crítica, pero nuestro interés se centraba en leer la sección "Flamencas" de *Otros poemas* (1982) al abrigo de las ideas flamencólogas difundidas en su obra ensayística.

Las percepciones sobre los palos, sus orígenes, la métrica, los temas imperantes en ellos, los espacios propensos para el encuentro flamenco y la figura del cantaor, encarnada en la piel de Antonio Mairena en muy pocas ocasiones contradicen las afirmaciones vertidas en *Mundo y formas del cante flamenco*, *Misterios del cante flamenco*, *Obra flamenca* y *Cante y cantaores cordobeses*; mientras que, por el contrario, sí refrendan los ideales compartidos.

Las composiciones vinculadas a los palos flamencos son las más fructíferas dentro de esta sección. Por lo general existe una tendencia a cumplir e incidir en los temas que trata cada uno de los palos, por ejemplo la tonada y la seguiriya; pero no a seguir los preceptos métricos a la hora de confeccionar los poemas. Sin embargo, el poema dedicado a Mercé la Serneta se distancia de esta corriente, pues actúa a modo de metatexto en tanto que es casi una oda al género, donde se reflejan las mismas ideas sobre el tema, la métrica, los cantaores y la interpretación de la soleá.

Aunque el flamenco tiene una multitud de espacios de expresión, tal y como refleja en *Cantes y cantaores cordobeses*, es la taberna el lugar por excelencia para el encuentro entre las gentes más nobles. El espacio de identidad propia, vinculado a la humildad y la libertad, donde se configura

como refugio bien frente al trabajo diario bien frente al exterior para conformar una religión propia.

Sin embargo, las percepciones flamencas de Ricardo Molina no pueden entenderse sin la figura de Antonio Mairena. El pontanés idealiza la figura de su amigo, el cantaor, pero su amigo. Aunque en uno de los primeros poemas erige a la voz del sevillano hasta personificarla y asociarla al duende del ingenio, siempre aparece vinculada a la pena y el dolor. Empero, la mirada al cantaor siempre se produce desde la perspectiva íntima y subjetiva que lleva a encumbrar a Mairena como rey de la canción.

En síntesis, el recorrido por la obra de Molina refleja una conjunción casi perfecta, sustentada en los principios de la intertextualidad, entre lo que podemos catalogar como estrecha relación entre ficción y literatura. Una relación que debe ser uno más de los nuevos enfoques con los que acercarse a la obra del pontanés en el resurgir de su figura y su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Asensi, Alfredo (2022), “*Mundo y formas del cante flamenco*, de Ricardo Molina y Antonio Mairena, semilla del cuadro *Árbol del cante flamenco*, de Enrique Asensi”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 101/171, pp. 195-214.

Caballero Bonald, José Manuel (2008), “Ricardo Molina y el flamenco”, en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, pp. 99-108.

Carnero, Guillermo (1976), *El grupo "Cántico" de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional.

Clementson, Carlos (1986), *Ricardo Molina: perfil de un poeta*, Córdoba, Publicaciones del Monte de piedad y Caja de ahorros de Córdoba.

Clementson, Carlos (2008), “Corimbo: un panorama antológico de su estilo y sus temas”, en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina: conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, pp. 73-91.

Cobo, Eugenio (1997), "Ricardo Molina y el flamenco", *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 52, pp. 34-34.

Fortuño Llorens, Santiago (2008), *Poesía de la primera promoción de posguerra*, Madrid, Cátedra.

García, Juan de Dios (2017), "Ricardo Molina: un poeta jondo", en Olga Rendón (ed.), *Ricardo Molina: dulce es vivir*, Andalucía, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 191-201.

Gennete, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Gómez, Agustín (2008), "Ricardo Molina y el flamenco", en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, pp. 119-136.

Jurado Morales, José (2021), "La correspondencia entre Ricardo Molina y José Manuel Caballero Bonald con la revista *Cántico* y el flamenco de fondo", *Revista de literatura*, 83/165, pp. 247-263.

Kristeva, Julia (1997), "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (selecc. y trad.), *Intertextualité*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas.

López-Baralt, Luce (1982), "Santa Teresa y el Islam. Los símbolos místicos del vino, del éxtasis, la apertura y la anchura, el huerto del alma, el árbol interior", *Teresianum*, 33/1-2, pp. 629-678.

Manrique, Jorge (2022), *Obra completa*, edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/obra-completa-2011/>

Mantero, Manuel (1986), *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Calpe.

Mitchell, Timothy (1994), *Flamenco Deep Song*, Yale, University Press.

Molina, Ricardo (1967), *Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica)*, Barcelona, Sagitario.

Molina, Ricardo (1977a), *Obra flamenca*, Córdoba, Ediciones Demófilo.

Molina, Ricardo (1977b), *Cante y cantaores cordobeses*, Córdoba, Ediciones Demófilo.

Molina, Ricardo y Antonio Mairena (2004), *Mundo y formas del cante flamenco*, Córdoba, Bienal de Flamenco / Diputación de Córdoba.

Molina, Ricardo (2007), *Obra poética II*, ed. José María de la Torre, Madrid, Visor.

Ortiz Nuevo, José Luis (1996), *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Libros PM.

Pérez Cubillo, Juan, (2021), “*Mundo y formas del cante flamenco* y las actitudes posrománticas: algunas precisiones”, en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Mi alma es casi dichosa y casi triste. El legado literario de Ricardo Molina*, Sevilla, Renacimiento, pp. 213-235.

Rendón, Olga (2017), “Dulce es vivir”, en Olga Rendón (ed.), *Ricardo Molina: dulce es vivir*, Andalucía, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 13-123.

Rubio, Fany (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.

Sánchez Dueñas, Blas (2017), “De Ricardo Molina a Eugenio Solís. Del poeta al periodista”, en Olga Rendón (ed.), *Ricardo Molina: dulce es vivir*, Andalucía, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 181-189.

Sánchez Dueñas, Blas (2021), “Ricardo Molina: una caudalosa voz polifónica”, en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Mi alma es casi dichosa y casi triste. El legado literario de Ricardo Molina*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-39.

Seingress, Gerhard (2005 [1993]), *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones.

Torre, José María de la (1997), *La obra poética de Ricardo Molina*, Córdoba, Diputación de Córdoba.