

**Carmen Amaya interpreta el Romancero musicalizado
(con fragmentos biográficos inéditos sobre literatura oral,
cultura popular y memoria colectiva)**

**Carmen Amaya performs the Romancero with Music
(with Unpublished Biographical Fragments about
Oral Literature, Popular Culture and Collective Memory)**

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO
(Universidad de Sevilla)
fescobar@us.es
<https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

RESUMEN: El presente artículo ofrece noticias inéditas sobre la sensibilidad y el interés de Carmen Amaya por el Romancero musicalizado. En este sentido, un texto desconocido hasta la fecha, del que se brinda la edición gracias a los distintos bocetos transmitidos, atesora su lectura interpretativa circunscrita a tres versiones poético-musicales dedicadas al Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Dicha fuente constituye, en fin, el fruto de un inconcluso proyecto de biografía de su amigo y asesor artístico Domingo J. Samperio.

PALABRAS-CLAVE: Romancero musicalizado, literatura oral, cultura popular, memoria colectiva, artes escénicas, Carmen Amaya, Domingo J. Samperio.

ABSTRACT: This article offers unpublished news about Carmen Amaya's sensitivity and interest in Romancero with music. In this sense, a text unknown to date, of which the edition is provided thanks to the different sketches transmitted, treasures its interpretative reading limited to three poetic-musical versions dedicated to the Duke of Alba, Rosalinda and Count Olinos. This source constitutes, in short, the fruit of an unfinished biography project of her friend and artistic advisor Domingo J. Samperio.

KEYWORDS: Romancero with music, oral literature, popular culture, collective memory, performing arts, Carmen Amaya, Domingo J. Samperio.

A mi amigo Luis Suárez Ávila, avisado intérprete de los ecos de romances, por su magisterio en la literatura oral y la cultura popular.

1. PRIMEROS COMPASES: OBERTURA

La bailaora y cantaora barcelonesa Carmen Amaya (1918-1963) demostró su exquisita sensibilidad a la hora de interpretar jugosos versos de autores como Rafael de León y Salvador Valverde al son de la música de Manuel López-Quiroga Miquel, Maestro Quiroga¹. Baste recordar sus lecturas escénicas de conocidos temas como «María de la O» (1933), composición poético-musical concebida, a efectos de caracterización genérica, en forma de zambra, pero adaptada a ritmo de bulería al golpe, en una de sus versiones, en concreto la fechada en 1941, en el sistema tonal menor desde los acordes guitarrísticos, bajo la rúbrica de José Amaya, El Chino, de la m (tónica) y mi M (dominante), con la siguiente cadencia resultante: re m — la m — mi M — la m².

En consonancia con el personaje de María de la O —protagonista de la película homónima de 1936 de Francisco Elías en la que Carmen Amaya participó junto a Pastora Imperio—, no menos vuelo creativo demuestra la figura catalana cuando recrea las denominadas «Lorqueñas» a compás de bulerías en el sistema modal frigio o modo flamenco en virtud de las posiciones guitarrísticas de la M modal (tónica) y si b M (dominante). Para ello, siguió la refulgente estela y fanal de Pastora Pavón, La Niña de los Peines, todavía con resonancias en lo que a intertextualidad sonora se refiere, en la década de los años sesenta hasta su fallecimiento en 1963, en la película, fechada en ese año, *Los tarantos* de Francisco Rovira Beleta³. Finalmente, cabe destacar su experimentado conocimiento de las coplas musicalizadas del flamenco que interpretó tanto a nivel de baile como de cante en numerosas actuaciones en vivo y en directo, con ecos en estas páginas, según veremos.

Sin embargo, desconocido es, en el estado de la cuestión, su palmario gusto por el fértil universo poético-musical del Romancero tradicional, si bien llegó a interpretar, en sus espectáculos, «El Romance de la luna, luna», comprendido en *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca, auspiciando versiones ulteriores en el flamenco como la de Camarón de la Isla, en el «Romance de la luna», para el disco *Calle Real* (1983),

¹ Entre la abundante bibliografía sobre la vida y obra coreográfica de Carmen Amaya, destaco: Bois (1994), Hidalgo Gómez (1995), Olano (2011), Madrilejos Mora (2012, 2019, 2023), Urpí (2013), Miles (2020) y Cabrera Fructuoso (2021). El presente artículo se integra en los Proyectos *Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: fondos documentales, epistolares y mundo editorial* (Universidad de Málaga, II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, PPROP-B4-2024-006), *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español* (Junta de Andalucía, PY20_01004) y «¡Anda Lucía!». *Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España* (Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215), así como en el marco «Música y poesía» del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones* (HUM-233). Manifiesto mi gratitud a la familia Samperio, sobre todo a Pilar Samperio Guardón, por haberme permitido consultar los distintos bocetos de los textos inéditos del escritor conservados en su archivo. Por último, he de dar las gracias al personal del Ateneo Español de México por atender mis consultas durante la estancia de investigación realizada en la Biblioteca Nacional de México.

² Véanse: Marinero Labrador (2012), Smidakova (2017), Matía Polo (2018), Díez Torres (2020, 2021) y Romera Figueroa (2022). Sobre las variantes textuales de «María de la O»: Acosta Díaz, Gómez Lara y Jiménez Barrientos (1997: 134-135, n. 1).

³ Vid. Navarro Pablo (2014). En cuanto al imaginario musical y cultural de Pastora Pavón: Cruces Roldán (2009).

con las sonantas de Paco de Lucía y Tomatito⁴. Pues bien, en los años cincuenta del siglo XX —entre 1955 y 1957 para ser más exactos—, Carmen Amaya degustó y hasta comentó, de viva voz, tres versiones de romances musicalizados procedentes de una grabación fonográfica, los del Duque de Alba, Rosalinda y El Conde Olinos, en entronque con el granado legado de la literatura oral con vida en variantes, en el estado latente y la memoria colectiva, desde el prisma del neotradicionalismo⁵. Fue posible gracias a que Amaya estaba integrada por entonces en el íntimo círculo de amistad del erudito santanderino Domingo J. Samperio, su asesor coreográfico durante continuadas giras en América Latina y América, sobre todo, en las ciudades de Ciudad de México —enclave en el que se encontraba exiliado— y Nueva York⁶. Tuvo, por tanto, la ocasión de que su representante le invitase a escuchar, en su casa y con atención, el archivo fonográfico referido. Al tiempo, le ayudaba con los textos de sus espectáculos destinados a carteles, programas de mano —contando con las ilustraciones de su paisano cántabro Francisco Rivero Gil⁷— e, incluso, notas al servicio de la televisión cuando se retransmitían los espectáculos⁸. Se aportan, en este sentido, fragmentos inéditos de aliento biográfico en los que ha quedado constancia de cómo, tras el disfrute de variados romances puestos en música, Carmen Amaya decidió interpretarlos verbalmente con el objeto de entender los sentimientos y emociones de los personajes, más allá de la compleja trama poético-narrativa y sus implicaciones musicales.

Concluida la audición, la bailaora decidió pasar a la práctica escénica, aunque de manera sutil y efímera, en virtud de gestos, fintas y micromovimientos con fondo sonoro de soleá; es decir, uno de los géneros flamencos predilectos de su esposo, el guitarrista cántabro Juan Antonio Agüero González, amigo y paisano del escritor, además de notable aficionado a este instrumento. Agüero, en efecto, al igual que Carmen Amaya, participó de la atenta escucha de los romances aludidos para luego apuntar comentarios esporádicos, a veces en contrapunto respecto al criterio estético de su pareja.

Samperio, en resumidas cuentas, redactó esta experiencia vivencial irrepetible en sucesivos estadios redaccionales mecanografiados, aunque revestidos de numerosas correcciones autógrafas a mano. Lo hizo en armonía, además, con contenidos temáticos

⁴ Para las redes de intertextos en la práctica escénica flamenca como memoria cultural, como sucede desde Carmen Amaya a Camarón: Homann (2021a, 2021b).

⁵ Menéndez Pidal (1922, 1953, 1963, 1973, 1978).

⁶ Un análisis circunscrito a la intersección y confluencia de códigos entre literatura, música y artes escénicas en el pensamiento ensayístico de Samperio ofrecen Escobar Borrego (2023a) y Gallardo Saborido (2023). En lo que hace a la recepción y tratamiento literario-musical del flamenco en Ciudad de México entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta: Escobar Borrego (2023b).

⁷ Para otros datos complementarios, véase: Carretero, García, Portilla y Rivero (1999-2000: 71-72).

⁸ En un amplio excursus comprendido en un borrador de Samperio (que denomino B4-2, dado que es un segundo ensayo discursivo del boceto cuarto o B4), el escritor realiza una severa crítica al hecho de que nada tenía que ver el espectáculo de Carmen Amaya en vivo respecto a la emisión televisiva. Ni siquiera el escrito que preparó Samperio lo reconocía como suyo por su impostado tono declamatorio: «Por mi parte, he procurado que las notas que la empresa televisora me encomendó como ilustración hablada del espectáculo, restauren en cierto modo y medida una sugerencia evocadora de la fisonomía, del “ethos” de los estilos, ramificados en metamorfosis desde las raíces originales. Un invisible narrador ha declamado, más que dicho, las palabras que escribí. Al escucharle, me ha parecido como si nada tuviera yo qué ver en todo aquello.» (B4-2: 3). Este texto como tampoco la digresión constan en B1. Me refiero a uno de los estadios más retocados por Samperio, con anotaciones autógrafas *supra lineam*, que constituye la piedra angular para la recreación del episodio sobre la lectura interpretativa de versiones romancísticas por Carmen Amaya; *vid.* el Apéndice textual.

heterogéneos, formando parte de lo que habría de ser el germen embrionario de una memoria biográfica de Carmen Amaya, con encuadre preferente centrado en sus actuaciones en Ciudad de México y Nueva York, finalmente truncada dado que no llegó a buen puerto. En cualquier caso, he podido localizar y analizar *de visu* los estadios del proyecto en el archivo del escritor, cuyo contenido cardinal presento en un análisis estructurado en cuatro apartados: «Carmen Amaya y Samperio: una amistad “de arte” más allá de la profesión (1955-1958)», «Una biografía de Carmen Amaya inconclusa (con romances musicalizados como banda sonora)», «Carmen Amaya, oyente e intérprete de los romances del Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos» y «Al compás de romances: una fuente fonográfica desconocida en el imaginario sonoro de Carmen Amaya».

Una vez realizado el preceptivo estudio teórico-analítico, edito, en un Apéndice, conforme a la crítica textual y la *filologia d’auteur* o *critique génétique*, los fragmentos biográficos que denotan una manifiesta relación directa con la lectura interpretativa de los tres romances por la bailaora, acompañada, durante la audición, de Agüero y Samperio. He procedido, para ello, a la luz de los diferentes estadios redaccionales transmitidos, que, en calidad de fuentes primarias, sustentan el eje vertebrador y axial de esta investigación. Y es que tales bocetos, hasta un total de siete (B1-B7), constituyen reiteradas tentativas discursivas del escritor desde B1, piedra angular en la cadena de testimonios referidos a la sensibilidad por los romances de Amaya en un proceso de continua reescritura como si de un palimpsesto se tratase. Sólo en un testimonio (B4), con dos fragmentos en paralelo (B4-1 y B4-2), no abordó esta cuestión como tampoco llegó a transcribir aquí el texto de los romances cantados, pero sí otros aspectos en torno a la creatividad estética de la bailaora, según pondré de relieve.

De otro lado, B6 y B7 traslucen lecciones idénticas, aunque con algún retoque estilístico mínimo a efectos de puntuación, de manera que, de entrada, B7 podría considerarse un *codex descriptus* respecto a B6 en lo que a crítica textual se refiere. Con todo, en el aparato de anotaciones de la edición, se contemplan los dos bocetos en el cotejo y ulterior filiación de *fontes criticae* a nivel de *collatio codicum* como demostración de dicho aserto. Sin embargo, estos testimonios, los únicos que recogen un posible título para la biografía de Carmen Amaya («El ángel de la gracia»), surgieron en un decidido ensayo primigenio a la hora de concentrar y presentar, como copias en limpio, el ingente trabajo elaborado en los borradores previos; de ahí su nexo, aunque sin que falten divergencias, con los bocetos precedentes en episodios como el que me ocupa a propósito de la recepción del Romancero en el universo sonoro de Carmen Amaya. Como B6 y B7 conforman un mismo texto —incluso prácticamente en detalles como los escasos retoques autógrafos mediante tinta azul—, todo apunta a que Samperio preparó un concienzudo adelanto de este proyecto biográfico de Carmen Amaya por varias razones: la primera porque una de esas copias, al menos, podría haber estado destinada a los principales protagonistas, es decir, la propia Amaya y su pareja, Agüero; la segunda, porque acaso estemos ante un incipiente avance textual con vistas a ofrecer una muestra, como estrategia de mercadotecnia y carta de presentación, para la que habría de ser, con el tiempo, una futura publicación.

Lo cierto es que el estado anímico del escritor al que alude en estas notas biográficas —próximas, por su naturaleza genérica híbrida, a una memoria narrativa, crónica periodística o diario ensayístico— no resultaba óptimo entre 1955 y 1957, arco cronológico en el que se recrea buena parte de los hechos relatados en calidad de narrador testigo. A ello se suma que, en los últimos años de su trayectoria profesional y vital, más allá de una marcada merma emocional, Samperio no gozaba de buena salud física, lo que

le llevaría, apenas una década después, a su fallecimiento en 1968. Estas circunstancias justificarían, en definitiva, el carácter inconcluso del proyecto pese a la manifiesta cantidad de borradores fraguados, si bien circunscritos a los mismos episodios y situaciones como un *perpetuum mobile* discursivo⁹.

Comencemos a adentrarnos en la estrecha relación profesional y de amistad entre Carmen Amaya, Juan Antonio Agüero y Samperio puesto que viene a explicar la firme intención del erudito santanderino de consagrarle una biografía a su admirada bailaora, aunque trunca y frustrada.

2. CARMEN AMAYA Y SAMPERIO: UNA AMISTAD «DE ARTE» MÁS ALLÁ DE LA PROFESIÓN (1955-1958)

En su sugerente serie de conferencias «El cante andaluz, flamenco, jondo, gitano. 6 bocetos para una biografía por Domingo José Samperio» —dadas a conocer en el Ateneo Español de México entre el 12 de junio y el 17 de julio de 1956—, este erudito asesor de Carmen Amaya se propuso ilustrar, mediante atractivos ejemplos musicales, su argumentación analítica teniendo como objeto de estudio el flamenco. Precisamente, en uno de estos textos, «Jondo», perfila un retrato literario de la bailaora, entre la realidad y la ficción, como artista «enduendada», mientras que estaba fraguando sus apuntes biográficos. Asimismo, llega a aludir a registros fonográficos específicos, al hilo del boceto «Gitanerías», en los que Amaya aparece acompañada de guitarristas de la altura virtuosística de Sabicas¹⁰. Es más, en la serie «Síntesis histórica de la gitanería. El baile jondo» (1958) para el periódico mexicano *Claridades*, en concreto, en la entrega decimotercera, incorporará un dibujo por Rivero Gil inspirado en la figura catalana. Y es que este ilustrador, alentado por la ayuda teórico-conceptual de Samperio gracias a escritos como el titulado «Debla de llagulé» (‘Diosa de fuego’), acabaría participando, con asiduidad, en los carteles de espectáculos y programas de Carmen Amaya como el del Carnegie Hall de Nueva York en 1957. Tales dibujos, que sumaban un total de nueve y llevados a cabo durante los ensayos de la genial intérprete¹¹, fueron celebrados por la protagonista y su pareja. Lo refiere Samperio en una éfrasis literaria, recuperada en los testimonios B6 y B7,

⁹ En la introducción a la edición crítica de la biografía de Carmen Amaya por Samperio, me ocupo de estas cuestiones atendiendo al conjunto integral de las *fontes criticae* en la *recensio*. Acotaré la labor, en las presentes páginas, a los textos consagrados al manifiesto interés de la bailaora por los romances musicalizados con el objeto de que se pueda comprender el puntilloso proceso de escritura por parte de Samperio desde B1 a B6-B7. Para ello, transcribo conservando la puntuación y ortografía de los estadios redaccionales, salvo *lapsus calami* puntuales, al tiempo que regularizo el empleo de mayúsculas y minúsculas, no siempre sistemático y homogéneo por parte del escritor.

¹⁰ Tales grabaciones las analizo en un artículo en fase avanzada.

¹¹ Lo recuerda Samperio en B4-2 (4-5): «Por último, aparece en el escenario Carmen, acompañada de todo el conjunto, para el último ensayo de la “Escena gitana” del *Capricho* [se refiere al *Capricho español* de Rimski-Kórsakov]. Tiene Carmen una original manera de apuntar ritmos y escorzos, pasos, vueltas, paseos, giros y ondulaciones de brazos y manos, sin bailar. Pero de todas sus fintas y diseños del baile, es el movimiento de cabeza el más original y gracioso: hay que pensar en muchas cosas mediterráneas viéndola insinuar ese movimiento pendular de la cabeza inclinada sobre el pecho y los ojos fijos en el suelo... ¿La sinagoga? ¿Los monjes derviches tunecinos? ¿Los ragas hindúes o el maquan egipcio? [...] Juan Antonio [Agüero] está en la sala y, junto a él, el dibujante Rivero Gil traza algunos apuntes de movimientos [...]. Al terminar el ensayo, me muestra Rivero algunos apuntes, muy expresivos y dinámicos».

mientras lamenta que no haya podido redactar todavía su presentación encargada para el importante e inminente programa del Carnegie Hall, como demuestra un fragmento de B1 (10) integrado en B2 (9-10)¹²:

Elogia Juan Antonio el éxito que han tenido los dibujos de Rivero Gil [...].

—Son una maravilla!, exclamamos a coro.

Así es. Nueve dibujos en los que Carmen está viva: bailando en el delirio dramático de la siguiriya; en los repiqueteos del dinámico zapateado; en la gracia enduendada del fandango. La bata de cola, la falda larga, el traje de hombre; la cabeza adornada con la peineta airosa y las flores; la expresión fielmente verdadera del rostro anguloso de Carmen; el ángel alado en brazos y manos; los pies prodigiosos. Nunca le hicieron a nuestra «Debla de llagulé» unos dibujos tan llenos de vida, como estos que ha logrado el maestro Rivero Gil. Están los dos encantados, imaginando el gran programa (lujoso) de su presentación en el Carnegie Hall de Nueva York.

Lamento que aún no estén escritas las notas para ese programa. Bien saben ellos que en estos días me es imposible escribir. Estoy abrumado por una pena inmensa, desoladora. No es posible escribir. Cuando pasen los días, con tiempo suficiente para enviarlas a Nueva York, estarán escritas. La nota que acompaña los dibujos de Rivero Gil dice: «He aquí la llama viva, el crisol donde se funden las puras esencias del baile gitano [...]». (B1: 10).

De manera análoga, debió de ser Samperio el principal responsable de que, en el fondo fonográfico del Ateneo Español de México —marco en el que, además de ofrecer conferencias ilustradas, trabajó en calidad de asesor musical en los años cincuenta—, se encontrasen grabaciones del calado de *Carmen Amaya. Flamencan songs and dances* (Decca, 1950) y otras producciones sonoras posteriores de la década de los sesenta como el «Requiem por Carmen Amaya» de Gabriela Ortega en *Versos gitanos* (Gamma / Hispavox, 1965). Además, la bailaora facilitó a su amigo, a modo de generoso presente, seis archivos fonográficos («Tientos canasteros», «Siguiriya», «Ritmos», «Soleares», «Rondeña» y «Alegrías») que se escucharon *ad hoc* en la conferencia «Gitanerías» el 19 de junio de 1956 en el Ateneo Español de México¹³. La ilustración de esta charla corresponde, en síntesis, a registros fonográficos realizados en Nueva York entre 1955 y comienzos de 1956, período en el que se vienen a enmarcar las abundantes notas que tomó Samperio durante su colaboración, junto a Rivero Gil, al servicio de los espectáculos escénico-teatrales de Carmen Amaya entre Ciudad de México y Nueva York como emblemas geográficos de relieve. Los distintos estadios redaccionales de Samperio para su proyecto biográfico de la artista catalana, en definitiva, se sitúan cronológicamente entre 1955 y 1957. Tanto es así que constituyen el fruto de una sólida amistad, más allá de la mera relación profesional al uso entre un reputado asesor coreográfico en Ciudad de México y una reconocida figura del baile flamenco que se prolongó, si se atienden a los elogios acompañados de un dibujo de Rivero Gil en *Claridades*, como mínimo, hasta 1958.

3. UNA BIOGRAFÍA DE CARMEN AMAYA INCONCLUSA (CON ROMANCES MUSICALIZADOS COMO BANDA SONORA)

En las variantes de los bocetos textuales que Samperio redactase durante su labor como «consejero» artístico de Carmen Amaya, al menos entre 1955 y 1958, se alude,

¹² Con variantes que abordo en la edición crítica integral en preparación.

¹³ Reviso, de manera pormenorizada, esta cuestión en un artículo consagrado al universo sonoro de Carmen Amaya a la luz de su producción discográfica.

principalmente, a los espectáculos de la artista en Ciudad de México; en concreto, en el teatro de mayor refinamiento cercano a la Alameda Central —al decir del escritor—, por tanto, el Palacio de Bellas Artes¹⁴. No faltaron tampoco retransmisiones continuadas de tales actuaciones en las televisiones en blanco y negro, eso sí, sin la magia y encanto del directo, en palabras del erudito¹⁵. Sin embargo, el flamencólogo santanderino pone énfasis en la desbordante ilusión de Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero por su actuación en el Carnegie Hall de Nueva York; de ahí la datación propuesta para los bocetos que me ocupan a efectos de *terminus ante quem* y *post quem* entre 1955 y 1957, con la posibilidad de prolongación escrituraria al menos, hasta 1958, si Samperio no hubiese entrado en una etapa de marcado declive anímico y de salud física. Incluso me inclino a pensar que, antes de transitar la crisis, Samperio se propuso intensificar su redacción de las notas, como antídoto contra posibles olvidos mnemotécnicos que afectasen a detalles específicos, entre 1956 y 1957, o sea, antes del concierto en el Carnegie Hall. Ello es así dado que, al margen de la incuestionable popularidad de Carmen Amaya por esos años, Samperio se percató de que podía resultar un excepcional narrador testigo de experiencias artísticas a las que no cualquier escritor al uso accedía con facilidad.

Esta coyuntura circunstancial explica, en consecuencia, los numerosos fragmentos y bocetos textuales diseminados en su amplio archivo y centrados en estos espectáculos de la bailaora, que arrancaban por *seguriya*¹⁶, junto a múltiples escritos al margen del flamenco y sobre temática cultural varia. No obstante, Samperio optó por tales tentativas discursivas, en lo que a redacción se refiere, habida cuenta de que se propuso realizar con estas variantes redaccionales, aunque no la acabase finalmente, una biografía de Carmen Amaya construida a la luz de sus numerosos apuntes dispersos como asesor coreográfico y amigo personal. Así lo demuestra un sobre de color marrón claro que he localizado en su archivo, en el que se lee una nota con caracteres grafemáticos amplios escritos por medio de un lápiz azul por Samperio (dado que es la misma letra reconocible en los bocetos): «Notas para la biografía de Carmen» (Imagen 1). Este nombre, sin el apellido «Amaya», es el que empleaba el erudito para referirse a su amiga en el proyecto biográfico inconcluso, al igual que alude a la pareja de la artista con el de «Juan Antonio».

¹⁴ Cf.: «Tarde gris, lluviosa y desapacible. Voy por la Alameda Central, hacia el teatro más moderno y elegante de la ciudad. La Compañía de Carmen está en plena actividad de ensayos, ante la proximidad de la presentación» (B1: 1). En B4-2 (5) Samperio refiere, además, tras haber desgranado detenidamente los detalles de un ensayo de Carmen Amaya como narrador testigo, lo siguiente: «Cuando salimos del teatro, la lluvia fina sigue cayendo persistente. Después de cruzar San Juan de Letrán, con su trepidante circulación urbana, seguimos caminando por la Avenida Juárez, junto a la Alameda Central. Marchan delante Juan Antonio [Agüero] y Rivero [Gil], y seguimos detrás Carmen y yo».

¹⁵ Lo explica el escritor en B4-2 (2) al hilo de la retransmisión de las actuaciones de la Compañía de Carmen Amaya en un «elegante centro nocturno» que, como en otros fragmentos, no desvela, pero al que sólo podía acceder la élite de Ciudad de México: «Durante una veintena de semanas ha actuado la Compañía en un elegante centro nocturno, con inmenso éxito, transmitiéndose las representaciones por televisión. El público que ha podido admirar en el lujoso centro toda la riqueza de los bailes diversos, forma parte de un limitado sector de la sociedad adinerada. Los otros públicos, el de la minoría selecta y el de la populosa mayoría, han seguido con emocionado interés el espectáculo proyectado en las pequeñas pantallas de televisión, pero tan sólo han visto un esquema del baile en blanco y gris, sin el revuelo policromo de los vestidos, sin la perspectiva espacial, centrifugada, de las figuras, sin lo que es esencial e ineludible en el intenso expresionismo del flamenco: el gesto, reflejo de los sentimientos múltiples, insertos en los orgiásticos estilos».

¹⁶ Como recuerda Samperio en B1 (1): «Con apasionado entusiasmo, preparan un magnífico programa, digno de la expectación existente, encabezado con el título “seguriya”, que lleva en sí una promesa de hondas emociones».

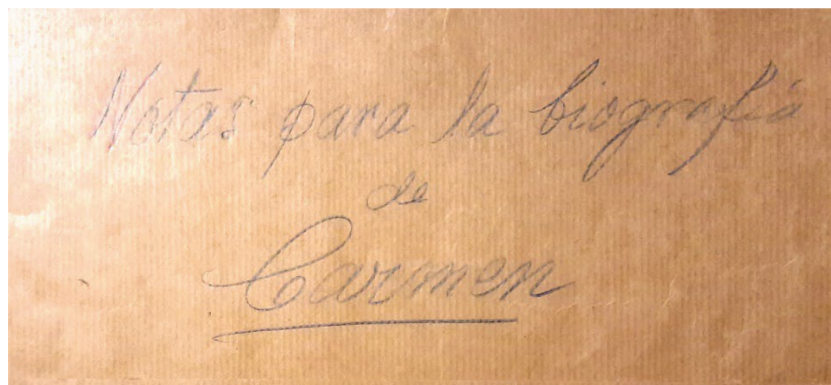


Imagen 1. Sobre de Samperio con la indicación textual «Notas para la biografía de Carmen». Fuente: Archivo de Domingo J. Samperio (excepción legal de cita. DP para objetivos de investigación).

Pues bien, en la reconstrucción de los diferentes estadios redaccionales mecanografiados, pero preñados de correcciones a mano, Samperio arranca sus notas biográficas, para las que tanteó el título de «El ángel de la gracia» —como ha quedado constancia en la primera página de los testimonios B6 y B7—, con un núcleo temático recurrente: sus paseos por la Alameda central en dirección al Palacio de Bellas Artes con el objeto de ser narrador testigo de los ensayos y espectáculos de la artista. La voz de la enunciación narrativa es íntima y cercana, aunque adopta también la función de un auténtico cronista periodístico que prepara el ánimo para contemplar y describir todo lo que pudiese suceder, a nivel estético, en la escena y fuera de la misma. Durante los ensayos especialmente, Samperio se encontraba próximo a Rivero Gil, mientras bosquejaba los dibujos tanto para los artículos que habrían de acompañar los textos de su amigo en *Claridades* como para el programa de mano de la futura actuación en el neoyorkino Carnegie Hall.

Más allá de este pórtico introductorio referido a la dimensión pública de Carmen Amaya en los teatros, dirige su discurso Samperio progresivamente hacia dos experiencias amicales con Carmen y Juan Antonio, liberados de «tiranías cronométricas», dado que ninguno de los dos llevaba reloj¹⁷. En la primera situación, la pareja había visitado a Samperio, quien estaba atravesando por entonces una pérdida sentimental y familiar que no se desvela —acaso la de su esposa Pilar Guardón, por lo que diré más adelante—¹⁸, mientras que, en la segunda vivencia, tras un ensayo de la bailaora como intérprete del *Capricho español* de Rimski-Kórsakov, Carmen y Juan Antonio decidieron invitar al insigne erudito a la casa de unos amigos suyos («dos jóvenes industriales»), cuyos nombres tampoco se mencionan de forma explícita, situada en la «colonia residencial» de Ciudad de México. Durante el entretenido trayecto hasta el domicilio de destino, Carmen Amaya conversó detenidamente con Samperio sobre su infancia en la barcelonesa playa de Somorrostro en un ameno diálogo en el que, al margen de la anámnesis, no faltó la

¹⁷ Basta leer los testimonios B1 (11), B2 (10-11), B6 (6) y B7 (6).

¹⁸ Cf.: «Esta noche, después de su actuación en el teatro, han venido a casa Carmen y Juan Antonio. Su inesperada aparición disuelve en un instante la pena que es compañera nuestra en estos días. Al revuelo de su invisible cauda de ángeles y duendes, la singular pareja inunda nuestro enlutado hogar con el encanto de su mágica compañía.» (B1: 1). Por lo demás, Samperio incluyó variantes de escaso calado en la primera página de B2, B3, B4-1, B4-2, B6 y B7.

ilustración coreográfica al compás de atrevidos pasos y mudanzas audaces. Consta este encuentro en B4-2 (5):

Saludo a Carmen, a todos los artistas, y Juan Antonio me invita a ir con ellos a cenar en la casa de unos amigos, en una colonia residencial [...]. Me habla ella de la felicidad que sentía de niña, cuando la enviaban de compras a las tiendas cercanas a su casa playera de Somorrostro, la playa mediterránea. Para explicarme la forma en que iba ensayando vueltas y pasos de baile, por el camino convertido en pista y tablado por su infantil imaginación, se suelta de mi brazo y, ausente del paso de otras gentes, puntea algunos pasos en plena Avenida [Juárez], rematados por una vuelta con el salero más encantador del mundo. Algunas personas que han pasado cerca de nosotros se detienen curiosas a contemplar a la gitana, sorprendidas de la actuación improvisada. Pero ella tiene la capacidad de una abstracción admirable y no se da cuenta de la curiosidad que despierta su paso. Al final de la Alameda [central] tomamos un taxi. Rivero se despide y Juan Antonio da una dirección, explicándome de paso que los anfitriones, a cuya casa nos dirigimos, son dos jóvenes industriales con los que ya se han reunido anteriormente.

Es en la primera situación, la más interesante y tras una referencia a los romances evocados en el fragmento «Un baile en Triana» de *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón¹⁹, en la que Samperio, a modo de meloterapia y como experiencia poético-musical compartida con Amaya y Agüero, les invita a que disfruten la musicalización de tres romances en el siguiente orden: una versión sobre el Duque de Alba, otra de Rosalinda y una última dedicada al Conde Olinos. Se trata, en fin, de una circunstancia amical en la que Carmen Amaya llega a bromear con los hijos de Samperio; o sea, «Yuco» —al decir de su padre—, por los enormes pies o «carabelas» que tenía, en

¹⁹ Cf.: «Sin darme cuenta, he derivado hacia una evocación de las fiestas flamencas de hace un siglo, en Triana, en las que alternaban los cantes gitanos, la caña de El Fillo y el polo Tobalo, con lindos romances antiguos y danzas de bolero clásico o corraleros bailes sevillanos. Sacamos a relucir a “El Solitario” con su bolerología y así desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos tesoros de nuestro Romancero.» (B1: 5). Para el paulatino proceso de reescritura por parte de Samperio, *vid.* el aparato de notas en el Apéndice textual. Con la tradición referida por Estébanez Calderón, de la que se hace eco nuestro autor, Luis Suárez Ávila (14 de enero de 2022) relaciona la musicalización del romance del Conde Sol por Antonio Mairena (véase *infra*): «En mi opinión, se trata de una versión muy emparentada con la que Estébanez Calderón escuchó al gitano gaditano Antonio Monge Rivero El Planeta, en Triana, por el año 1838 y publicó en 1842 y 1847, en su escena “Un baile en Triana”. Sin embargo, la versión que recogí carece de pormenores y arcaísmos, incluso de añadidos, como la “e” paragógica con que Estébanez, a veces, nos sorprende». Un fenómeno similar acusó el romance de *La Princesa Celinda* de Mairena, al decir de Suárez Ávila (30 de enero de 2022): «[...] los ocho primeros hemistiquios proceden de una versión recogida por mí a Miguel Niño *El Bengala* que entregué a Antonio [Mairena]. Los restantes hemistiquios son una versión, refundida del propio Mairena, procedente de la que Estébanez Calderón entregó a Don Agustín Durán para su *Romancero*. Es evidente que la labor reestructuradora a la que dedicó buena parte de su trayectoria Antonio Mairena pasaba por dar vida a los romances que *El Solitario* había recogido a los gitanos gaditanos que halló en Triana. Entre ellos estaban muy particularmente El Planeta, de Cádiz, y El Fillo, de la Isla de León. El propio Estébanez los había consignado en una carta (en 1838) a Pascual de Gayangos y esos mismos —Gerineldo y el Conde Sol— los había publicado en “Un baile en Triana” (en 1842 y luego en 1847) más una mención a otro (Roldán). En realidad, son cuatro textos, procedentes de los gitanos bajoandaluces, los que Estébanez entrega a Don Agustín Durán para publicar en su *Romancero* (1849-1841) y, concretamente este de *La Princesa Celinda* que no es otro que el llamado *Zaide, por la calle de su dama*, del que ya, yo mismo, en la revista *Al-yazirat*, publiqué un trabajo referido al texto cantado por Juan Peña *El Lebrijano*».

comparación con los de la bailaora²⁰, y Pilar, con la que conversa de manera no menos cómplice²¹. Además, le transmite y envía cálidos besos a Rocío, nieta de Samperio²².

Ahora bien, antes de esta propuesta de Samperio destinada al deleite sonoro de los oídos y como bálsamo para el espíritu, Agüero, pese a ejercer habitualmente en calidad de tocaor flamenco, le sugiere a su paisano, por el amor que ambos compartían por la guitarra, la reproducción fonográfica de la «Chacona» de Bach, en su variante compositiva desarrollada, conforme a la transcripción del preclaro Andrés Segovia. El flamencólogo cántabro accede a tal petición de suerte que le ruega a su hijo Juan Sebastián que haga posible tal deseo. Los melómanos y aficionados a la guitarra se encuentran, en efecto, embelesados y absortos. En el caso de Samperio, la musicalidad y pátina élega desde el acorde gravitatorio de re m parece aliviar terapéuticamente dicha ausencia familiar. En cambio, Carmen Amaya irrumpe, a su vez, la anhelada escucha de los aficionados a la bajañí para expresar que no comprendía qué les sucedía a los guitarristas flamencos al perder la cabeza por Bach, músico predilecto por cierto de Samperio hasta el punto de llamar a su hijo Juan Sebastián en honor al autor alemán. Además, con refinado sentido del humor, llegó a exclamar la bailaora que esa pieza sugería una atmósfera triste y cercana al luto²³.

Es entonces cuando Samperio, sin perder de vista la emotividad emanada de la «Chacona» y todavía con resonancias y reverberaciones acústicas en el aire, invita a sus amigos a deleitarse con los romances musicalizados. El escritor insiste en la coincidencia del tema vertebrador esencial o denominador común, concretado en el motivo amoroso frustrado en las tres versiones romancísticas: «Una excelente grabación nos brinda tres preciosos romances: el de El Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta y el Amor» (B1: 5)²⁴. Estamos,

²⁰ Traigo a colación un sucinto botón de muestra como mera ilustración de la anécdota: «Carmen se ha quitado los zapatos. Aparecen las miniaturas de sus famosos pies, imanes prodigiosos para millones de miradas. Con burlona sonrisa contempla fijamente los espléndidos pies de Yuco, mi hijo. Reímos al advertir el curioso contraste y exclama la gitana: —Ya puedes dormir bien tranquilo de pie, hijo... ¡Vaya un par de carabelas, gachó!» (B1: 2). En B5 (3) Samperio pone énfasis, una vez más, en el detalle de las «carabelas» a propósito del ameno diálogo entre su hijo y Carmen Amaya, pero suprimiendo este fragmento. Para el proceso de reescritura de Samperio pueden leerse, además, los testimonios B2 (2), B3 (2), B4-2 (2), B6 (1) y B7 (1).

²¹ Se trata de una alusión a Pilar Samperio Guardón en B2 (2), B3 (2), B6 (1) y B7 (1), suprimida en B1 acaso por el marcado cariz castizo y españolista del apunte fragmentario: «Carmen y Pilar —mi hija—, dos nombres, dos divisas: eso es saber llamarse en español, inician un dúo de risas contagiosas». En contraste, en B4-2 (2), se menciona la anécdota y la referencia a Pilar, pero sin explicitar su nombre.

²² Como se colige de los testimonios B1 (11), B2 (11), B6 (6) y B7 (6).

²³ Cf.: «Desea [Agüero], con la vehemencia de todos sus deseos, oír la “Chacona” de Juan Sebastian Bach. Discófilos nosotros, apasionados amantes de la música del luterano autor y del mágico instrumento, nos ofrece mi hijo —Juan Sebastián de nombre, en homenaje al genio de Eisenach— una limpia grabación de la “Chacona” inmensa. Escuchamos los primeros compases, lento encadenamiento de acordes fundidos en la extrema melodía, y una explosiva exclamación de Juan Antonio nos sorprende y provoca la risa: —¡Qué bestia! Ha sido el fulminante elogio dedicado a la perfecta técnica de Andrés Segovia. Ríe, sorprendido del exabrupto; subraya el sentido admirativo de la espontánea paradoja, prolonga sus disculpas, hasta que Carmen le interrumpe: —Hijooo... Hablas o escuchas... Ahora —prosigue— les ha dao a estos guitarristas flamencos por lo clásico... ¡Anda y escucha tu chacona, que es un funeral!» (B1: 3-4). Samperio inserta la anécdota en los restantes bocetos, como se infiere de B2 (3-4), B3 (3-4), B5 (3-4), B6 (2) y B7 (2).

²⁴ Para el progresivo proceso de reescritura bajo la rúbrica de Samperio puede consultarse el aparato de notas en el Apéndice textual. Por lo demás, me sirvo del tecnicismo *motivo* aplicado a la tradición romancística en la línea conceptual de Catalán (1959) y Vázquez Recio (1998).

por tanto, ante un episodio vivencial medular en el proyecto biográfico de Amaya por Samperio, puesto que se localiza en sus bocetos principales, lo que me ha permitido llevar a cabo la edición textual a efectos de *constitutio textus*.

Durante la sugestiva audición, resulta de interés cómo Carmen Amaya, a diferencia de su irónica lectura de la triste música de Bach, se emociona verdaderamente hasta el punto de compartir, entre amigos, su criterio y visión de las tres historias, no demasiado hilarantes, por cierto. Si Samperio transcribe en forma de diálogo —en estilo directo— tales intervenciones, en cambio, él se mantuvo prácticamente en silencio durante la reproducción fonográfica con el objeto de estar muy pendiente de los comentarios de su querida pareja en el arte y en la vida. Sin embargo, en las notas biográficas comprendidas en los bocetos, sí explica el marco contextual de tal escucha e incluso transcribe, con fidelidad, los versos de los romances respecto al archivo fonográfico, como pondré de relieve.

Una vez finalizada la reproducción fonográfica del tercer romance, el del Conde Olinos, Juan Antonio siente la necesidad de tocar una soleá mientras que Carmen Amaya, inspirada por la audición de las composiciones musicalizadas, acompaña con sutiles micromovimientos, fintas y gestos, en su expresión corporal, el acordado y temperado son de su pareja: «Entiendo a Carmen y conozco bien el “ángel” con que el cántabro tañedor borda “soleares” en su guitarra flamenca. Suenan enseguida unas variaciones de ese gran estilo, jondo y gitano, síntesis luminosa de un encadenamiento de rasgos musicales del Mediterráneo» (B1: 7)²⁵. No se decantó la bailaora, como precisa Samperio, por el baile virtuoso y efectista del taconeo a la manera estética de sus espectáculos escénicos destinados al gran público. De hecho, decidió respetar el ambiente de visible tristeza que se respiraba en el hogar familiar de Samperio, en palabras del escritor. Por ello, se propuso expresar y realzar su estilo dancístico con un cariz íntimo y espiritual, como si estuviera en trance élego: «Ladea la cabeza suavemente, en un leve, deambulante vaivén. Casi cierra los ojos; los pies inquietos acompañan los ritmos con una vibración imperceptible, sus manos morenas garabatean cabalísticos signos en el aire...» (B1: 8).

Pasemos, en fin, al análisis detenido de las versiones romancísticas musicalizadas que tanto calaron e hicieron mella en los sentimientos de Carmen Amaya, llegando a acariciar las entretelas de su corazón.

4. CARMEN AMAYA, OYENTE E INTÉRPRETE DE LOS ROMANCES DEL DUQUE DE ALBA, ROSALINDA Y EL CONDE OLINOS

Como he apuntado en el apartado precedente, pasaré a analizar las tres versiones romancísticas puestas en música que despertaron la curiosidad de Carmen Amaya hasta exteriorizar, a las claras, su personal punto de vista interpretativo y de viva voz. En lo que atañe a la primera de estas composiciones, la que versa sobre el Duque de Alba, arranca, en los apuntes de Samperio, con el incipit «Tristes nuevas, tristes nuevas» (Imagen 2); esto es, presenta relación, como una híbrida fusión o *contaminatio*, con una de las versiones de historia medieval circunscritas a la muerte del príncipe don Juan: «Nueva triste, nueva triste que sona por toda España» o «Nueva triste, nueva triste que suena por toda España»²⁶.

²⁵ En lo que concierne a los diferentes bocetos redaccionales de Samperio, *vid.* el Apéndice textual.

²⁶ *Cf.* las ediciones de Díaz-Más (1994: 175-177) y Piñero Ramírez (1999: 139), con variante a propósito del Romancero sevillano en Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 108). Otra de las versiones del romance del Duque de Alba («Cartas van y cartas

~~explicar~~ Sí, sí, claro: los sonidos negros son eso mismo: ~~los~~ sonidos negros.) ~~pero se bien alerta que~~ Nos hemos entendido. Es lo que realmente importa. Pues ¿quién explicó el "duende"? Apenas ~~nos atrevemos a proponer~~: "Crear lo que sentimos", que suena a catecismo flamenco.

Sin darme cuenta, he derivado hacia un ~~breve discurso sobre~~ ^{sucesión de} las fiestas ~~flamencas~~ de hace un siglo, en las que alternaban los cantes gitanos, como antiguos la Caña de El Fillo y el Polo Tobalo, con preciosos romances, recitados o cantados, ^{de danza de} con Boleros clásicos y carraleros bailes sevillanos. Así, desembocamos, ~~eventualmente~~, en ~~de~~ ^{conciencia} escuchar algunos de esos tesoros de nuestro Romancero. ~~Disponemos de una~~ ^{excelente} grabación ~~de tres romances: uno~~ ^{no brinda} ~~de~~ ^{de} ~~ellos~~: el del Duque de Alba, Rosalinda, y el Conde Olinos: ~~una gracia hechicera~~ ^{el trío a la lullera y el amor}.

Ya está sonando el primero, en las voces de dos artistas admirables ~~prendidos~~ ^{recitando} en una ~~encantadora~~ ^{encantadora} melodía; ~~van diciendo~~:

"Tristes nuevas, tristes nuevas se cantaban por Sevilla: se ha casado el Duque de Alba con dama de gran valía.	Mi boda será mañana y a convidarte venía. Al oír estas palabras, cayó difunta la niña.
Se metió para su cuarto, donde rabiaba y corría: sus blancas manos retuerce y sus anillos rompía.	Por ver de qué había muerto, determinaron de abrirla: y tenía el corazón lo de abajo para arriba.
Vió venir al Duque de Alba con otros en compañía: Duque de Alba, Duque de Alba, ¡Duque de Alba de mi vida!	Ay, qué malos son amores: pero yo no lo sabía: que se vuelve el corazón lo de abajo para arriba".
Que me han dicho que te casas con dama de gran valía... Quién te lo vino a decir, que mentira no decía.	(Se repiten los dos últimos versos de cada estrofa.)

En la breve pausa ~~nos permite alabar~~ ^{gracias} la belleza ~~del romance~~, y mientras a Juan Antonio le encanta la ~~manera~~ ^{forma} de expresar ese vuelco del corazón - "lo de abajo para arriba" - Carmen ~~se emociona con~~ ^{lamenta de} la violenta muerte de la niña enamorada... Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, ~~prendido~~ ^{prende} en ~~esta preciosa~~ ^{preciosa} melodía:

Imagen 2. Transcripción textual del romance «Tristes nuevas, tristes nuevas» por Samperio en B5. Fuente: Archivo de Domingo J. Samperio (excepción legal de cita. DP para objetivos de investigación).

El tema motivico, como realzan mediante la palabra Amaya y Agüero en casa de Samperio, resulta marcadamente trágico dado el inesperado y lúgubre fallecimiento del Príncipe, quien había contraído nupcias, en términos de realidad y memoria histórica, con Margarita de Austria, encontrándose en cinta. Don Juan, como es sabido, había indicado en el testamento que sus padres se hicieran cargo de su esposa y del bebé cuando naciese. Más allá de este eje temático connatural e intrínseco a la tradición del romance, Samperio evocó los sucintos y fugaces comentarios por parte de sus amigos surgidos a raíz de la escucha de la versión musicalizada. Me refiero, sobre todo, al

vienen / que se corren por Sevilla [...]» dejó su resonancia ecoica en modo flamenco, como se advierte en las bulerías «Amanecer» («Cartas van y cartas vienen / por el correo [...]») de Juana la del Revuelo en su disco *Sonakay. Oro gitano* (Pasarela, 1986), con las guitarras de Raimundo Amador, Rafael Riqueni y Miguel El Roto. Respecto a las claves analíticas referidas a los romances tanto del Duque de Alba como de la muerte del príncipe Don Juan: Menéndez Pidal (1904), Pérez Vidal (1951), Bénichou (1968a: 95-124), Catalán (1998), Puerto Hernández (2012), Marías (2015, 2020) y Aparicio (2016).

interés de Agüero por el *éxplicit* del romance («lo de abajo para arriba») a propósito del corazón en hermandad con la exquisita sensibilidad de Carmen Amaya por la trágica muerte de la apesadumbrada joven, atribulada por amor (B1: 5). Pero no hubo, en efecto, demasiado tiempo para más comentarios ni disquisiciones interpretativas puesto que, de corrido y sin necesidad de cambiar de archivo fonográfico o disco a nivel de soporte físico, acabaría sonando, de inmediato y tras una «breve pausa», el segundo romance que versaba sobre Rosalinda:

Alabamos, en la breve pausa, la belleza dramática del romance, y mientras a Juan Antonio le regocija la forma sorprendente de la expresión «lo de abajo para arriba», lamenta Carmen la violenta muerte de la inocente niña enamorada... ¡Le dio un vuelco el corazón! Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, engarzado en la gracia de un breve ámbito melódico [...] (B1: 5)²⁷.

Transcribió Samperio, por su parte, la versión poética de dicho romance, como puede leerse en el Apéndice textual, que comienza «A las puertas del palacio / de una señora de bien» (B1: 6), con estribillo «Dame la mano, dame la mano / y la flor que te doy, mi amor», rememorado explícitamente por el escritor en B5 (6) por su función de *ritornello*²⁸. Al igual que en los anteriores versos musicalizados, Carmen Amaya no pudo contenerse, embargada de la emoción, a la hora de opinar decididamente sobre la actitud y comportamiento del rey. Para ello, entabló un sabroso diálogo con su pareja —evocado por el escritor en estilo directo— al hilo de la sutil trama sentimental que viene a entretejer el romance de aliento amoroso:

—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz de su descubrimiento.
—Ya ves: triunfó la más discreta..., dice Juan Antonio.
—Sí... ¡porque era la más bonita...!
—Pero si el rey aún no la había visto... ¡Ah, qué gitana...! (B1: 6)²⁹.

El tercer y último romance cantado que disfrutaron Amaya y Agüero junto a Samperio se trataba de una versión consagrada al Conde Olinos, que, al igual que había sucedido con los dos anteriores, paladearon de inmediato, una vez finalizado el de Rosalinda, sin tener que mudar de archivo sonoro (B1: 6-7)³⁰. Su inicio («Madrugaba el Conde Olinos, / mañanita de San Juan [...]») se incardina, en efecto, en la rica tradición romancística de corte novelesco sobre este egregio personaje al trasluz del amor más allá de la muerte y el valor simbólico del agua, como se infiere de «Madrugaba conde Olinos, mañanitas de San Juan, / a dar agua a su caballo a las orillas del mar. / Mientras el caballo bebe él cantaba ese cantar: —Camisa, mi camisola, ¡quién te pudiera lavar!, / te

²⁷ Sobre la reescritura discursiva de Samperio en lo que a bocetos se refiere, *vid.* el Apéndice textual.

²⁸ Con otras implicaciones a nivel de variantes, como se colige del aparato de notas del Apéndice textual.

²⁹ En lo que concierne al proceso evolutivo de redacción, véase el Apéndice textual. Pueden leerse testimonios, con dicho incipit, procedentes del Romancero sevillano en Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 689-691).

³⁰ No hay demasiadas variantes significativas en los diferentes bocetos respecto a B1. Una de estas versiones, el testimonio B5 (6), incluye la presentación y cita del romance, pero no desarrolla la exposición ulterior de Samperio. De hecho, el erudito concluye el borrador con la transcripción de los versos. Respecto a otros pormenores, el lector tiene a su disposición el aparato de notas del Apéndice textual.

lavara y te torciera y te tendiera en el rosal— [...]»³¹. El romance se contamina, además, con el del Conde Arnaldos, con subtemas motivicos al paso como el de la «mañanitas de San Juan»: «¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de mar / como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!» o «¡Quién hubiese tal fortuna sobre aguas de la mar / como el infante Fernando, mañanita de San Juan»³². Asimismo, se alza y cobra especial protagonismo la figura del Conde Niño como una *variatio* respecto al Conde Olinos alentada por versos como «Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar, / fue a dar agua a su caballo la mañana de San Juan»³³.

Pues bien, esta posibilidad moduladora, con énfasis en la condición pueril de Olinos, tuvo implicaciones flamencas en el imaginario sonoro del cantaor Antonio Mairena, según se deduce de su corrido gitano «Se levantó el Conde Niño» (Ariola, 1972), de notorio interés para los *Romani Studies*³⁴. De hecho, se ha transmitido en varias versiones conforme a la modalidad genérica de los corridos, carrerillas y corridas, es decir, como se han venido refiriendo los gitanos bajoandaluces a los romances cantados. Huelga recordar, en este sentido, una interpretación de Mairena acompañado del guitarrista Melchor de Marchena, quien se sirvió en su falseta introductoria de estilemas armónico-melódicos de la caña, uno de los géneros de los que más se ocupó Samperio tanto en las conferencias como en los artículos periodísticos para *Claridades*. Procedieron Mairena y Melchor a modo de bulería lenta, acompasada y al golpe, como se puede degustar en fuentes sonoras del vuelo estético de la conocida producción *Medio siglo de cante flamenco*, bajo la rúbrica del escritor y asesor discográfico José Manuel Caballero Bonald: «Se levantó el Conde Niño / una mañana de San Juan / a darle agua a su caballo / a la orillita del mar. / Mientras su caballo bebe, / echaba el niño a cantar, / águilas que van volando / se paraban a escuchar».

No menos enjundia atesora otra lectura escénica por parte de Mairena, desde un concepto rítmico similar y con la guitarra del jerezano Manuel Morao, transmitida en un

³¹ Cf. la edición de Piñero Ramírez (1999: 300-302). En cuanto a las versiones transmitidas en el Romancero de Sevilla: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 125-128, 130); para detalles complementarios relativos a este romance musicalizado por artistas entre la voz y la palabra como Joaquín Díaz: Entwistle (1951, 1953-1954), Bénichou (1968b: 123-128, 334-338), Armistead y Silverman (1971: 152-173), Rogers (1973), López Estrada (1986 III: 233-244), López de los Mozos Jiménez (1991), Cuesta Torre (1998 II: 123-129) y Rico Beltrán (2002).

³² Puede leerse ambas versiones en la edición de Piñero (1999: 295-298). La construcción «La mañana de San Juan» se incluye en el incipit de un nutrido conjunto de romances moriscos centrados en el ciclo de la conquista de Antequera, en tanto que «Mañanita de San Juan» pervive también como arranque en romances de la frontera al hilo de «Los cautivos Melchor y Laurencia» así como «El cautivo del renegado»: Piñero Ramírez (2023 I: 178-183; III: 303-304). Por último, el romance del Conde Arnaldos acusó un proceso de aflamencamiento gracias a Antonio Mairena, con la labor mediadora de Diego Catalán, como recuerda Suárez Ávila (30 de enero de 2022). En lo tocante a otras cuestiones analíticas: Débax (1998 I: 285-298).

³³ Como se comprueba en la edición de Díaz-Más (1994: 294-296), con variantes en el Romancero sevillano: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 125-127, 130); véase igualmente: Vázquez Recio (1996, 2018), Abenójar Sanjuán (2006) y Martín Durán (2012).

³⁴ Una transcripción ofrecen Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 124). Sobre el universo literario-musical de Mairena, *vid.* Cenizo Jiménez (2011); asimismo, para conocer el complejo pensamiento conceptual del maestro de los Alcores y su teoría del cante gitano-andaluz —sustentada, en buena medida, en el constructo literario-antropológico de Ricardo Molina—, resulta necesario consultar los aportes, hoy sujetos a una notoria revisión crítica, de García Ulecía (1976), así como de Molina y Mairena (2004), en la edición actual de Cenizo Jiménez.

expresivo documento videográfico³⁵. Tales ecos, precisamente, cristalizaron de manera fragmentaria en los tangos de aire y sabor lebrijano³⁶, con *loci similes* respecto al texto transcrito por Samperio en sus bocetos, ya en estructuras rítmico-métricas cuaternarias y dibujos binarios sobre un estilo prácticamente formular y de apertura lírica³⁷: «Mañanita mañanita, / mañanita de San Juan, / mientras mi caballo bebe / a la orillita del mar. // Mientras mi caballo bebe, / yo me ponía a cantar / y águilas que van volando / se paraban a escuchar». Incluso ha acusado una dilatada pervivencia con vida en variantes en el estado latente y la memoria colectiva, como se infiere del tema «Sólo me queda el pañuelo» de Manuel de Paula, comprendido en el disco ...*De azabache* (Pasarela, 1986) y bajo el arrote guitarrístico de Manolo Franco y Manolo de Palma: «Mañanita mañanita, / mañanita de San Juan, / llevo a beber mi caballo / a la orillita del mar. // Mientras mi caballo bebe, / yo me ponía a cantar; / águilas que van volando / se paraban a escuchar».

Este proceso de aflamencamiento ligado a la fecunda tradición romancística del Conde Olinos o su variación «Niño» como apertura creativa se gestó, en definitiva, gracias al propósito de Antonio Mairena de fraguar, bajo el asesoramiento de Suárez Ávila³⁸, un canon estético de El Bengala —anotado por el investigador en 1966— conforme al amplio imaginario y bagaje sonoro de El Puerto de Santa María. El mismo año de 1966, Mairena había grabado una versión fragmentaria del Conde Niño en *La gran historia del cante gitano andaluz*, gracias al sello discográfico de Alhambra y con las guitarras de Melchor de Marchena y Niño Ricardo. Se reconoce en las bulerías, en virtud del compás de amalgama de doce tiempos, «Yo vengo de Utrera (Fiesta utrerana por bulerías)», en este caso, con la sonanta gitana de Melchor y que constituye el cierre culminante de la obra: «Se alevanta el conde Niño, / una mañana de San Juan, / a darle agua a su caballo / a la orilla del mar. // Mientras su caballo bebe, / echaba el Niño a cantar: / “No bebas agua, caballo / que es salaíta y de la mar”»³⁹. Versiones al margen, lo cierto es que, para la consolidación de dicho canon romancístico y su ulterior recepción y apertura, se parte del motivo temático de la «mañanita de San Juan» conjugado con el del caballo que bebe agua, circunstancia en la que el Conde Olinos / Niño se detiene a cantar; o lo que es lo mismo, una referencia metadiscursiva a nivel de romance-balada de raíces folclóricas que acaba aflamencándose en variantes, en el estado latente, ya sea desde la lectura de los corridos, bulerías arromanzadas o soleá de baile tendente a la bulería por soleá, o bien, en microcomposiciones fragmentarias de sabor lírico, al compás y ritmo de tangos.

Por lo demás, sin que fuera posible que Samperio conociera esta rica y exquisita tradición jonda del romance, decidió subrayar en sus notas el indudable interés de Agüero precisamente por los versos medulares «las aves que iban volando / se paraban

³⁵ De fácil y cómodo acceso en *Youtube*: Mairena y Morao (s. f.).

³⁶ Respecto a la transmisión fragmentaria del arte jondo, con enfoque en el estado latente de Lebrija: Suárez Ávila (2006, 2010). En cuanto a las principales señas de identidad del flamenco lebrijano, también como una potencial línea de investigación abierta para los estudios romaníes: Rodríguez Cosano (1994), Peña Fernández (2013) y Escobar Borrego (2017-2018, 2020). De interés es, por último, el Centro de Interpretación del Flamenco de Lebrija, ubicado en la homónima localidad sevillana.

³⁷ En la línea conceptual desarrollada por Catarella y Catalán (1973), así como por Catalán (1979b, 1994a, 1997-1998, 2001). Varios testimonios que versan sobre el Conde Niño se han transmitido, con dicho arranque formular o similar, en el Romancero sevillano: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 121 y 126-133).

³⁸ Cuestión sobre la que tuve ocasión de conversar detenidamente con este especialista en calidad de informante.

³⁹ En lo referente a la explicación pormenorizada: Suárez Ávila (14 de enero de 2022).

a escuchar» (B1: 7), de indudables resonancias y raíces flamencas. Este hecho deja ver acaso su intuición cabal y profundo sentido del arte andaluz al paladear unos versos de extraordinario abolengo poético-musical que encandilaron, como un feliz sendero hacia la apertura creativa, a El Bengala y a Mairena, entre otros referentes de excepción: «Vibra en el aire el romance de “El Conde Olinos”, reclamando silencio: “Madrugaba el Conde Olinos, / mañanita de San Juan [...]”. —¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético» (B1: 6)⁴⁰.

Ahora bien, como contrapunto a la medida contenida y equilibrada de Agüero, ante la asimilación de tan expresivo romance musicalizado, Carmen irrumpe de manera emocional. Para ello, emite un comentario interpretativo que deriva hacia un amable y divertido agón dialéctico, remozado de señas identitarias gitanas y toques humorísticos, con Juan Antonio al hilo del verso «le falta la sangre real» (B1: 7). Y es que la bailaora, un tanto cansada de la manifiesta pátina trágica de los amores desdichados transmitida en los romances analizados, por mucho que los hubiese disfrutado durante la audición, se propuso sugerir la escucha de músicas más alegres y desenfadadas, lo que dará paso, sorpresivamente, al aludido toque jondo por soleá de Agüero interpretado mediante micromovimientos gestuales por Carmen Amaya:

—Olé. ¡Que le farta la sangre reá! ¡Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una sangre más negra!

—¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea Juan Antonio.

—Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta de calamá...

—La sangre real es azul..., advierto yo.

—Claro (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; a ver si oímos algo un «poquiyo» menos triste... (B1: 7)⁴¹.

A la vista de lo expuesto hasta el momento, surge la siguiente interrogante: ¿en qué archivo fonográfico exacto escuchó nuestra protagonista las versiones romancísticas referidas? Ante la escasez de información proporcionada por Samperio en sus notas textuales, trataré de dilucidar esta incógnita en el último epígrafe del presente estudio.

5. AL COMPÁS DE ROMANCES: UNA FUENTE FONOGRÁFICA DESCONOCIDA EN EL IMAGINARIO SONORO DE CARMEN AMAYA

Si se examina con atención los distintos estadios de la biografía de Samperio consagrada a Carmen Amaya, en ninguno de estos bocetos se desvela, en modo alguno, la grabación que pudieron disfrutar en tan significativa ocasión descrita. En sus notas, sólo menciona el erudito polímata que degustaron las versiones romancísticas —en este orden concreto— del Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Las escucharon, en efecto, de corrido y sin necesidad de levantarse de los asientos para cambiar de tema o disco. Esta vicisitud coyuntural explica los comentarios escuetos que realizaron Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero, entre romance y romance, intercalados durante la audición fonográfica de manera continuada y minimalista. Conocemos también la transcripción

⁴⁰ El lector interesado puede consultar la progresiva reescritura del fragmento por Samperio en el Apéndice textual.

⁴¹ En lo que atañe a los reajustes retórico-estilísticos del erudito en los sucesivos bocetos, véase el aparato de anotaciones del Apéndice textual.

exacta de los versos que se cantaron en dicha grabación, habida cuenta de que Samperio la incluyó en su proyecto biográfico —como puede leerse en el Apéndice textual—, pero sin decir nada sobre la fuente sonora específica de la que se sirvió en aras de complacer y entretener a sus melómanos huéspedes.

Lo cierto es que el gusto del escritor por los romances musicalizados en un contexto de invitación a su auditorio con el objeto de revelar archivos fonográficos poco conocidos constituye una constante visible en el *modus operandi* de este coleccionista de discos y bibliófilo por añadidura. Así, por ejemplo, atesoraba en la fonoteca, según he podido comprobar en su archivo documental, *L'Anthologie sonore* de Emilio Pujol, es decir, *Romances et villancicos espagnols du 16e siècle (chant et vihuela)*. Este disco de 78 rpm y 30 cm, publicado en París en 1935, cuenta con las sugerentes interpretaciones de la soprano María Cid y Emilio Pujol, haciendo las funciones de vihuelista. En su variado repertorio, constan los romances «Durandarte» de Luis Milán, «Paseábase el Rey moro» de Miguel de Fuenllana, en virtud de la acostumbrada maurofilia, o «A las armas, moriscote» de Diego Pisador. De hecho, se trata de una interesante grabación que empleó Samperio en la serie de conferencias «El cante andaluz», dado que, en una copia del programa que guardó como recuerdo, se señala, en una armonización de audios de aliento romancístico y otros de vuelo flamenco —con presencia de Carmen Amaya—, lo siguiente: «Los Bocetos serán ilustrados con grabaciones selectas de *Music of the Orient, Folk Music of Mediterranean, Antología de cante flamenco*, Carmen Amaya, Manuel Torres, Pastora Pavón (La Niña de los Peines), Tomás Pavón, Manolo Caracol, Canalejas de Puerto Real, Alvarado, *Anthologie sonore* (Pujol), De la Torre, Maravilla y Agustín Castellón (Sabicás)».

Sin embargo, a la vista del examen atento de los bocetos transmitidos, no fue esta la grabación, en realidad, la que suscitó la curiosidad de Carmen Amaya por las versiones de romances musicalizados, sino el archivo fonográfico «Tres romances españoles: El Duque de Alba / Rosalinda / El Conde Olinos», integrado en *Spanish Folksong as Art Song*. Estamos, en resumidas cuentas, ante una obra discográfica para Mid Century Spanish Recordings, muy difundida en México y EE. UU., precisamente en la década de los años cincuenta. En este sugerente proyecto sonoro, participó el cantante Alfredo Méndez junto al matrimonio formado por Antonia Calderón —es decir, Antonia Martínez Calderón de la Barca— y José Jordá, en un enlace nupcial que tuvo lugar el 26 de marzo de 1937 en la Parroquia del Sagrario, en Santiago de Chile, interviniendo Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif en calidad de célebres y reputados padrinos. A la feliz pareja Calderón y Jordá consagraría Juan Ramón Jiménez, tras haberlos recibido junto a Zenobia Camprubí en San Juan de Puerto Rico, la composición «La retahíla de los juglares», publicada en las páginas primera y segunda del número siete de *Caracola. Revista malagueña de poesía*, editado en mayo de 1953 bajo los auspicios de melómanos escritores como Alfonso Canales y Bernabé Fernández-Canivell⁴².

Es más, estos reconocidos artistas de la escena teatral estaban muy familiarizados con la grabación de romances y modalidades afines procedentes de la literatura oral y la cultura popular como los villancicos, según se infiere de publicaciones del aliento creativo de *Anthology of Spanish Folklore Music* o *El Folklore Español-Spanish Folklore*, en el sello de SMC-Pro Arte. Por tanto, al margen de que en el archivo fonográfico aludido

⁴² Para el maridaje de literatura y flamenco en el seno interdisciplinar de *Caracola*, con Canales, Caballero Bonald, Quiñones y Fernández-Canivell de fondo, *vid.* Escobar Borrego (2022).

se encuentren los tres romances seguidos y en el mismo orden reconocible en las notas biográficas redactadas por Samperio, la transcripción de los versos coincide a la luz del cotejo comparatista de las dos fuentes; es decir, la sonora del archivo fonográfico y la escrita en los bocetos textuales que me ocupan. No faltan detalles complementarios que corroboran esta tesis como el apunte de Samperio al hecho de que en el romance dedicado al Duque de Alba se alternen las voces en aras de la variedad tímbrica («Está sonando el primero [de los tres romances], en las voces flexibles de dos cantantes admirables, prendidas a una sencilla melodía: “Tristes nuevas, tristes nuevas / se cantaban por Sevilla [...]”»; B1: 5)⁴³, como así se demuestra en la grabación propuesta como fuente y que ha sido remasterizada en 2023 para Apple Music en *streaming*.

En otras palabras, Samperio, relacionado culturalmente con aquellos españoles, en general, y con los andaluces, en particular, que dedicados a las artes escénicas recorrían por entonces prestigiosos escenarios mexicanos, fue conocedor del álgido éxito que estaban disfrutando Antonia Calderón y José Jordá. Además, mantuvo contacto con buenos amigos malagueños adscritos al dominio estético del ámbito teatral (Calderón, por ejemplo, había nacido en Estepona en 1910), lo que le llevaría a regresar a España, al igual que esta pareja, decantándose por Torremolinos como destino poco antes de fallecer el 14 de octubre de 1968⁴⁴. Incluso Samperio, antes de su duradero exilio en Ciudad de México, pudo haber conocido, al menos, a Calderón dada su intensa actividad y acmé profesional en escenarios españoles en los que no faltó, como un importante bastión geográfico, Santander, ciudad natal del escritor. Se trata de un enclave, en cualquier caso, en el que Calderón, integrada en la compañía de Xirgu —su madrina de bodas, como he señalado—, había embarcado el 31 de enero de 1936 en el Orinoco en dirección a La Habana con el objeto de realizar una gira por países hispanoamericanos, entre estos, claro está, México. Unos años después, con motivo de la Guerra Civil, Samperio se acabaría refugiando en Ciudad de México con arribo a Veracruz el 7 de julio de 1939 en el Ipanema junto a sus hijos —evocados en su biografía de la bailaora, según he puesto de relieve—, fruto de su matrimonio con Pilar Guardón; esto es, acaso la triste ausencia, como música callada y soledad sonora, a la que, de manera velada, llega a aludir el escritor en sus bocetos. De hecho, la voz de Guardón, aun habiendo sido cómplice siempre de la inclinación de su esposo por el flamenco y encontrándose próxima también a Carmen Amaya por su afición al baile, no interviene, de viva voz, en ningún momento o circunstancia recreada en los bocetos.

6. CONCLUSIONES

El hallazgo de los distintos estadios redaccionales destinados a una biografía inconclusa de Carmen Amaya por Samperio ofrece datos inéditos sobre el *floruit* de la trayectoria profesional y los círculos de amistades de la bailaora en Ciudad de México entre 1955 y 1957. Asistimos, en consecuencia, a la exquisita sensibilidad poético-musical de la admirable figura catalana, aunque no demasiado amiga de la estética de la «Chacona» de Bach, y de Agüero a la hora de escuchar y comentar versiones romancísticas del Duque de Alba —cuyo arranque entronca mediante contaminación con una de las

⁴³ Con reajustes estilísticos por parte de Samperio en los testimonios B2 (5), B3 (5), B5 (5), B7 (3), según se comprueba en el Apéndice textual.

⁴⁴ Agradezco a Pilar Samperio Guardón, como informante de excepción, estas noticias sobre la relación de sus padres con Málaga.

variantes principales de la muerte del príncipe don Juan—, Rosalinda y el Conde Olinos. Precisamente, este último romance acusó una sugerente derivación estética, en virtud de la tradición flamenca tan importante para Carmen Amaya, Agüero y Samperio, hacia el personaje del Conde Niño como una variación, entre la narratividad y el marchamo lírico, en el estado latente y la memoria colectiva. Fue posible gracias a Antonio Mairena y su cabal asimilación del imaginario sonoro-romancístico de El Puerto de Santa María—cuestión de potencial calado en los *Romani Studies*— siguiendo los sonos y ecos de El Bengala, como bien nos ha enseñado Suárez Ávila, a quien están dedicadas estas páginas en su memoria y recuerdo.

La elección del archivo sonoro mencionado, en el que los tres romances musicalizados recrean como *leitmotiv* el amor imposible y trágico, se encuentra en hermandad tras una referencia alusiva a los romances interpretados en Triana a la luz de las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón, con el sentimiento elegíaco que subraya Samperio en sus notas biográficas, seguramente por la ausencia de Pilar Guardón a diferencia de sus apuntes alusivos a los hijos del matrimonio. No es una cuestión gratuita que el primer romance, el del Duque de Alba, arranque con «tristes nuevas» vinculadas a Sevilla, ya que se trata de uno de los lugares connotados para Samperio y Guardón durante su viaje de novios con estancia en la capital hispalense. En dicha estadía, Pilar frecuentó clases de baile mientras que Domingo llevaba a cabo su labor de campo dedicada al arte jondo preguntando a informantes, esto es, conforme a la metodología aplicada en la localización de romances⁴⁵, a modo de fuentes privilegiadas de la tradición oral.

Dado el alcance de estas noticias biográficas en torno a la lectura interpretativa por parte de Carmen Amaya de las versiones musicalizadas de romances, resultaba necesaria la edición de este episodio, conforme a la crítica textual y la crítica genética, a fin de poner su contenido a disposición de la comunidad de investigadores. Para ello, he proporcionado un detallado examen analítico de los distintos bocetos: desde B1, en el que Samperio puso ya en juego los elementos temáticos medulares de cuño romancístico, hasta las variadas reelaboraciones, sobre todo, B2 y B3, que llevaron al escritor a forjar un primer avance, como redacción casi en limpio y síntesis del trabajo realizado, en B6. El boceto B7, si bien tratado en la *collatio codicum* a modo de *codex descriptus*, constituye una copia de este último testimonio, aunque con alguna corrección mínima que afecta a la puntuación, como se comprueba en el aparato de notas del Apéndice textual. Fue así, a buen seguro, porque Samperio decidió facilitar una incipiente entrega escrita a Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero para que recordaran las vivencias poético-musicales compartidas por los tres. Incluso no hay que descartar que, en paralelo, pudiera servirle de atractiva carta de presentación, a nivel de *marketing*, con vistas a una publicación futura. La hipótesis vendría avalada, entre otros detalles, por el hecho de que Samperio acabase subsanando errores identificables en los bocetos previos, por ejemplo, en lo referente a que el verso «La princesa, con gran pena» de «Madrugaba el Conde Olinos» apareciese truncado («con gran pena») mediante hipometría en los estadios redaccionales exceptuando B6 y B7; o si se atiende a que sólo, en estos testimonios, conste un primer ensayo de título: «El ángel de la gracia».

Por último, en cuanto a la fuente fonográfica concreta que disfrutaron Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero en compañía de Samperio, se trata de «Tres romances españoles: El Duque de Alba / Rosalinda / El Conde Olinos», reconocible y localizable

⁴⁵ Véase: Catalán (1979a, 1982, 1990, 1994b).

en *Spanish Folksong as Art Song* bajo la interpretación de Méndez, Calderón y Jordá. Más allá de que Samperio les hiciese escuchar tan sabroso programa o repertorio a sus amigos —acaso con la posibilidad de integrar estas ideas poético-musicales en futuros proyectos conjuntos—⁴⁶, al concorde empaste vocal de la grabación alude el escritor en sus bocetos: bien por una mera admiración en calidad de melómano hacia los cantantes implicados, bien llevado por una relación entablada con el matrimonio Calderón y Jordá habida cuenta de sus vínculos con artistas oriundos de Málaga. Ello le llevaría a nuestro escritor, en los últimos compases de su vida, a decantarse por un atractivo pueblo de la capital malacitana, Torremolinos, como destino para su regreso a España después de toda una vida exiliado en Ciudad de México. Sin embargo, esta azarosa circunstancia le granjearía el cultivo de una firme amistad con Carmen Amaya y Agüero. Para ello, ejerció, en definitiva, como asesor de esta concertada pareja —al igual que la de Calderón y Jordá—, aunque con toques contrapuntísticos a la hora de interpretar, de viva voz, los romances musicalizados.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENOJAR SANJUÁN, Óscar (2006): «La metamorfosis en árboles entrelazados: el “Romance del Conde Niño” y la baladística europea», en *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Gabriella Menczel y László Scholz (coords.), Budapest, Eötvös József, pp. 11-21.
- ACOSTA DÍAZ, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge (eds.), (1997): *Poemas y canciones de Rafael de León*, con índice selecto de temas y motivos amorios de Antonio Ramírez de Verger, Sevilla, Alfar, 3ª ed.
- APARICIO, Santos Nicolás (2016): «Las variantes alleranas (Asturias) del romance “La muerte del príncipe don Juan”», *Revista de folklore*, 414, pp. 36-47.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (eds.) (1971): *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*, Berkeley, University of California Press, pp. 152-173.
- BÉNICHOU, Paul (1968a): *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- BÉNICHOU, Paul (ed.) (1968b): *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- BOIS, Mario (1994): *Carmen Amaya o La danza del fuego*, Madrid, Espasa Calpe.
- CABRERA FRUCTUOSO, María (2021): «Olga Pericet y su “Cuerpo infinito”: entre la tradición y la innovación del baile flamenco a través de la figura de Carmen Amaya», *AusArt*, 9(2), pp. 179-190. <https://doi.org/10.1387/ausart.23084>
- CARRETERO, Salvador, GARCÍA, Carmen, PORTILLA, Isabel y RIVERO, Francisco (1999-2000): *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*, Santander, Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander.
- CATALÁN, Diego (1959): «El “motivo” y la “variación” en la trasmisión tradicional del romancero», *Bulletin Hispanique*, 61(2-3), pp. 149-182. <https://doi.org/10.3406/hispa.1959.3623>
- CATALÁN, Diego (1979a): «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX», en *El romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 217-256.

⁴⁶No hay que olvidar que les ayudaba profesionalmente.

- CATALÁN, Diego (1979b): «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo “Romancero”», en *El Romancero hoy: poética*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 231-250.
- CATALÁN, Diego (1982): «Hacia una poética del Romancero oral moderno», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Eugenio de Bustos Tovar (coord.), Salamanca, Universidad, vol. I, pp. 283-296.
- CATALÁN, Diego (1990): «El campo del Romancero: presente y futuro», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Enrique Rodríguez Cepeda (coord.), Madrid, José Porrúa Turanzas, vol. I, pp. 1-27.
- CATALÁN, Diego (1994a): «Sobre el lenguaje poético del Romancero: la fórmula como tropo», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 567, pp. 25-28.
- CATALÁN, Diego (1994b): «El Romancero como campo de investigación», en *De balada y lírica*, Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano López de Andújar, Flor Salazar y Beatriz Mariscal Hay (coords.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, vol. I, pp. 13-22.
- CATALÁN, Diego (1997-1998): *Arte poética del Romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España.
- CATALÁN, Diego (1998): «Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan», en *Arte poética del romancero oral. Parte 2: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI de España / Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 35-107.
- CATALÁN, Diego (2001): *El archivo del Romancero: historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATARELLA, Teresa y CATALÁN, Diego (1973): «El romance tradicional, un sistema abierto», en *El Romancero en la tradición oral moderna*, Antonio Sánchez Romeralo (coord.); Diego Catalán y Samuel G. Armistead (dirs.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 181-206.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2011): *Antonio Mairena: La forja de un clásico del cante flamenco (1909-1983)*, Córdoba, Almuzara.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2009): «Péinate tú con mis peines». *El mundo flamenco de Pastora Pavón, La Niña de los Peines*, Córdoba, Almuzara.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1998): «Elementos míticos en el romance del “Conde Olinos”», en *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez y Alfredo Saldaña Sagredo (coords.); José Ángel Blesa Lalinde (ed.), Zaragoza, Universidad, vol. II, pp. 123-129.
- DÉBAX, Michelle (1998): «Análisis del motivo del poder del canto en tres romances: Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo», en *De balada y lírica*, Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano López de Andújar, Flor Salazar y Beatriz Mariscal Hay (coords.), Madrid, Universidad Complutense / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, vol. I, pp. 285-298.
- DÍAZ-MÁS, Paloma (ed.) (1994): *Romancero*, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica.
- DÍEZ TORRES, María Isabel (2020): «El flamenco de Pastora Imperio, Carmen Amaya y Lola Flores en las dos versiones de la película *María de la O* (1936 y 1958)», en *La Investigación en danza: MadridOnline 2020*, Inmaculada Álvarez Puente, Carmen Giménez Morte, Raquel López Rodríguez, Miriam Martínez

- Costa y Virginia Analía Soprano Manzo (coords.), Valencia, Ediciones Mahali, pp. 83-85.
- DÍEZ TORRES, María Isabel (2021): «De los escenarios de la ópera flamenca al *glamour* de la gran pantalla: estética y relevancia de lo(s) flamenco(s) en las películas de Angelillo, Carmen Amaya e Imperio Argentina en la República (1934-1936)», en *Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España, 1931-1959*, Inmaculada Matía Polo y Elena Torres Clemente (eds.), Madrid, Ediciones Complutense, pp. 183-194.
- ENTWISTLE, William J. (1951): «*El Conde Olinos*», *Revista de Filología Española*, 35, pp. 237-248.
- ENTWISTLE, William J. (1953-1954): «Second thoughts concerning *El Conde Olinos*», *Romance Philology*, 7, pp. 10-18.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2017-2018): «Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 50, pp. 23-80.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2020): «*Tone and mood*. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales», *La musa y el duende. Revista Internacional de Flamenco*, 25, pp. 57-97.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2022): «Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y Anteo)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 40, pp. 113-128. <https://doi.org/10.5209/dice.84214>
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2023a): «*Tierra de luz, cielo de tierra*: Lorca y la estética de lo jondo (con ecos de *Poema del cante jondo* en la flamencología transatlántica)», en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Pedro Tabernero, con ilustraciones de Juan Torres, Sevilla, Grupo Pandora, pp. 6-11.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2023b): «Tradición escénica popular y versos musicalizados con sabor a copla y cine: pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México», en *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (coords.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 139-158. <https://doi.org/10.31819/9783968694016-010>
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J. (2023): «Flamenco, andalucismo literario y emigración española en México: los casos de Domingo J. Samperio y Salvador Marín de Castro», en *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (coords.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 159-182. <https://doi.org/10.31819/9783968694016-011>
- GARCÍA ULECIA, Alberto (1976): *Las confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco (1995): *Carmen Amaya: «Cuando duermo, sueño que estoy bailando»*, Barcelona, Ediciones Carena.
- HOMANN, Florian (2021a): *Cante flamenco y memoria cultural. Lo performativo de la tradición, las redes de intertextos y las nuevas dinámicas en la poesía del cante*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968691725>
- HOMANN, Florian (2021b): «Coplas flamencas sueltas y poemas del cante compuesto: dos moldes distintos de las letras del cante, entre textos tradicionales y textos de

- nueva creación», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Francisco Javier Escobar Borrego y Emilio J. Gallardo Saborido (coords.), 11, pp. 99-116. <https://doi.org/10.14201/161620211199116>
- LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón (1991): «Una versión escolar del Conde Olinos recogida en el Mirabueno a los cincuenta años de haberla aprendido», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 20, pp. 97-100.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1986): «Los romances de Gerineldo y la condesita y el del Conde Olinos en el cancionero folklórico de Antequera», en *Philologica hispaniensa «in honorem» Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, vol. III, pp. 233-244.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2012): «Carmen Amaya, star de Hollywood», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 6, pp. 55-73.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2019): «Carmen Amaya en el cine», en *Mundo y formas del flamenco: La memoria que nos une*, Josefa Samper García (coord.), Alicante, Universidad, pp. 169-179.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2023): «Las edades “movedizas” de Carmen Amaya», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 45, pp. 1-44.
- MAIRENA, Antonio y MORA, Manuel (s. f.): «Se levantó el Conde Niño». URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=S6cBQGUNwQU>>.
- MARÍAS, Clara (2015): «Historia y ficción en el romance de “La muerte del príncipe don Juan”: de la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», en *Literatura y ficción: «Estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Marta Haro Cortés (coord.), Valencia, Universitat de València, vol. II, pp. 643-669.
- MARÍAS, Clara (2020): «El romance de “La muerte del príncipe don Juan” y Tristán e Iseo: despedida, viaje y lamento de la amada», en *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, Inés Fernández-Ordóñez (coord.), Madrid, CSIC, 2020, vol. II, pp. 297-342.
- MARINERO LABRADOR, Cristina (2012): «El baile fragmentado de Carmen Amaya en la película *María de la O*», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 7, pp. 157-181.
- MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel (2012): «El Romance de Conde Niño en la tradición oral de Cuba y República Dominicana», en *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Sònia Boadas Cabarrocas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (coords.), Girona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 529-543.
- MATÍA POLO, Inmaculada (2018): «Una idea de nación: Carmen Amaya y Pastora Imperio en el cine de Elías Riquelme», en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Elena Torres Clemente (coord.); Victoria Eli Rodríguez (dir.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 127-142.
- MENÉNDEZ PIDAL, María Goyri de (1904): «Romance de la muerte del príncipe don Juan», *Bulletin Hispanique*, 6, pp. 29-37. <https://doi.org/10.3406/hispa.1904.1391>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1922): *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, Oxford, Imprenta Clarendoniana.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): «El estado latente en la vida tradicional», *Revista de Occidente*, 2, pp. 129-152.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1978): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MILES, Justice (2020): «La síntesis moderna de Josephine Baker y Carmen Amaya», *Música oral del Sur: Revista internacional*, 17, pp. 269-301.
- MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*, José Cenizo Jiménez (ed.), Sevilla, Giralda.
- NAVARRO PABLO, Macarena (2014): «Los tarantos de Rovira Beleta como recurso didáctico para la enseñanza del flamenco», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 11, pp. 101-114.
- OLANO, Antonio D. (2011): «Carmen Amaya: el milagro con nombre de mujer», *Época*, 1358, pp. 48-52.
- PEÑA FERNÁNDEZ, Pedro (2013): *Los gitanos flamencos*, Córdoba, Almuzara.
- PÉREZ VIDAL, José (1951): «Romances tradicionales: La muerte del príncipe don Juan», *Revista de Historia*, 95-96, pp. 312-317.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.) (1999): *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2023): *Romances de la frontera. La ficción poética también hace historia*, Córdoba / Sevilla, Almuzara / Fundación Machado, 3 vols.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., PÉREZ CASTELLANO, Antonio José, LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis y DOLORES FLORES MORENO (eds.); MORA ROCHE, Joaquín (est.) (2013): *Romancero de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla / Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- PUERTO HERNÁNDEZ, José Luis (2012): «Romances de tradición oral en la Sierra de Gredos», en *Institución Gran Duque de Alba 1962-2012: 50 años de cultura abulense*, Ávila, Diputación / Institución Gran Duque de Alba, vol. II, pp. 163-174.
- RICO BELTRÁN, Amparo (2002): «Breve estudio comparativo del romance del Conde Olinos», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 6. URL: <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/OLINOS/estolinos.htm>>.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (1994): *Cantaos de Lebrija en el recuerdo*, Sevilla, edición del autor.
- ROGERS, Edith R. (1973): «El Conde Olinos: Metempsychosis or Miracle», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, pp. 325-339. <https://doi.org/10.1080/1475382732000350325>
- ROMERA FIGUEROA, Elia (2022): «La copla “María de la O” entre generaciones: de *El Molino* (1933) a *Menudas estrellas* (1995)», *Bulletin of Spanish Studies*, 99(3), pp. 423-448. <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2093568>
- SMIDAKOVA, Bohumira (2017): «Carmen Amaya: New aesthetics of Gypsiness in Spanish cinema», en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Belén Vega Pichaco (coord.); Beatriz Martínez del Fresno (ed.), Turnhout, Brepols Publishers, pp. 257-284.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2006): «Poética y tradición de los romances de los gitanos bajoandaluces: ¿El Lebrijano?, un caso de fragmentismo y contaminación romancística», *Culturas Populares*, 2, pp. 1-24.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2010): «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38, pp. 289-314.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (14 de enero de 2022): «La tradición mediata en los romances grabados por Antonio Mairena», *Expoflamenco*. URL: <<https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-mediata-en-los-romances-grabados-por-antonio-mairena/>>.

- SUÁREZ ÁVILA, Luis (30 de enero de 2022): «La tradición atípica textualmente transculturada», *Expoflamenco*. URL: <<https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-atipica-textualmente-transculturada/>>.
- URPÍ, Jordi (2013): «Carmen Amaya: bailar o morir», *Catalunya música: Revista musical catalana*, 335, pp. 12-13.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1996): «La unidad poética “motivo” en el romancero del sur: un estudio del “Conde niño”», en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Virtudes Atero Burgos (coord.), Sevilla, Universidad, pp. 229-242.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1998): *El motivo en el romancero: estudio de la tradición de Cádiz*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2018): «Variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna. El romance del “Conde Niño”», *Amaltea: Revista de mitocrítica*, 10, pp. 79-92. <https://doi.org/10.5209/AMAL.58760>

APÉNDICE TEXTUAL

«EL ÁNGEL DE LA GRACIA»⁴⁷

[...] Sin darme cuenta, he derivado hacia⁴⁸ una evocación de las fiestas flamencas de hace un siglo, en Triana, en las que⁴⁹ alternaban los cantes gitanos, la caña de El Fillo y el polo Tobalo, con lindos romances antiguos y danzas de bolero⁵⁰ clásico o corraleros bailes sevillanos. Sacamos a relucir a «El Solitario» con su bolerología y⁵¹ así desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos⁵² tesoros de nuestro Romancero.

⁴⁷ Se trata de un título que integró Samperio al frente de la primera página de los testimonios B6 y B7.

⁴⁸ El autor se decantó por la variante «He derivado, inadvertidamente, hacia» en B3 (5), incluyendo, como añadido *supra lineam*, «inadvertidamente». En cambio, en B5 (5) redactó «hacia una evocación de las», también con retoques *supra lineam*, con la voluntad de suprimir este sucinto texto mecanografiado: «un breve discurso sobre». Dicho fragmento editado, en consecuencia, preserva la literalidad de B1 (5), B6 (2-3) y B7 (2-3).

⁴⁹ En B5 (5) omitió Samperio la construcción locativa «en Triana».

⁵⁰ Se lee en B3 (5) «danzas del bolero», mientras que en B5 (5) se identifica una variante: «con preciosos romances antiguos, recitados o cantados, y la danza de boleros clásicos y corraleros». En esta última *lectio*, Samperio insertó el añadido «antiguos» —mecanografiado *supra lineam*— y a mano, aunque igualmente *supra lineam*: «y la danza de».

⁵¹ En B1 (5) una tachadura con bolígrafo azul (constante en los borradores de Samperio) encubre, como si de un palimpsesto se tratase, el siguiente texto: «demás escenas andaluzas». Por lo demás, este fragmento comprendido en B1 no presenta lecciones divergentes de calado respecto a B3 (5), en el que persisten los tachones en tinta azul en el *locus criticus*, salvo B2 (5) que evidencia la variante «sevillanos. Así, desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos tesoros de nuestro Romancero», con la omisión de «Sacamos a relucir a “El Solitario” con su bolerología y». Los testimonios B6 (3) y B7 (3) entroncan, a su vez, con B2 (5), excepto en lo que atañe, como un mínimo detalle diferencial, a «tesoros del Romancero» en vez de «tesoros de nuestro Romancero». Por último, B5 (5) queda emparentado, a efectos de filiación de *fontes criticae*, con B2 (5), B6 (3) y B7 (3), que comprende la variante mecanografiada «algunos de esos tesoros» y dos añadidos *supra lineam* y a mano: «felizmente» y «la coincidencia». Finalmente, en B5 (5) Samperio descartó la alusión a «El Solitario» y la «bolerología», tachando, además, «Disponemos de» para decantarse por una *lectio* coincidente con B1 (5) y formalizada en una hibridación de texto mecanografiado y a mano.

⁵² Un tachón azul oculta *sub cortice* en B1 (5) una *lectio* desechada por el autor («de esos»), pero recuperada en B5 (5).

Una excelente grabación nos brinda tres preciosos romances: el de El⁵³ Duque de Alba, Rosalinda y el Conde⁵⁴ Olinos. Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta⁵⁵ y el Amor.

Está sonando⁵⁶ el primero en las voces flexibles de dos cantantes admirables, prendidas a una sencilla melodía⁵⁷:

Tristes nuevas, tristes nuevas
se cantaban por Sevilla:
se ha casado el Duque de Alba
con dama de gran valía.

Se metió para su cuarto,
donde rabiaba y corría:
sus blancas manos retuerce
y sus anillos rompía.

Vio venir al Duque de Alba
con otros en compañía:
¡Duque de Alba, Duque de Alba,
Duque de Alba de mi vida!

Que me han dicho que te casas
con dama de gran valía⁵⁸.
Quién te lo vino a decir,
que mentira no te decía.

⁵³ En B2 (5), B3 (5), B6 (3) y B7 (3): «el del». En B3 (5), además, Samperio corrigió el error por reduplicación: «Alaba».

⁵⁴ Se lee en B2 (5), B6 (3) y B7 (3) una variante en contraposición a B1 (5): «y el del Conde». En cambio, la *lectio* de B3 (5) resulta análoga a la de B1.

⁵⁵ Samperio en B1 (5) añadió *supra lineam* y con letra autógrafa en tinta azul: «discreta». En contraste, en B2 consta «Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta», mientras que en B3 (5) se lee: «Tres amorosas [añadido *supra lineam* con tinta azul: “amorosas”] muertes y un triunfo de la Belleza discreta». Coincide, asimismo, con B6 (3) y B7 (3) exceptuando la variante «el triunfo» en vez de «un triunfo». Y es que, en B5 (5), incluso con la transmutación de orden en el sintagma «tres muertes trágicas», Samperio acabó esbozando el siguiente fragmento, como tentativa redaccional, en una hibridación de textos mecanografiados y a mano: «Tres muertes trágicas y el triunfo en la belleza y el amor».

⁵⁶ Suprimió el autor en B1 (5) el adverbio «Ya» antes de «Está sonando [...]», integrado en B5 (5).

⁵⁷ En B2 (5) consta: «en dos voces cálidas y flexibles, prendidas a una sencilla melodía». En cuanto a B3 (5), se lee «en dos voces flexibles y cálidas, prendidas a una sencilla melodía», con la supresión del sintagma «de dos cantantes admirables» gracias a una tachadura autógrafa. B6 (3) y B7 (3), en la filiación de la *collatio codicum*, siguen la lectura de B2 (5), pero con el matiz diferencial quiasmático, por transmutación del orden de elementos del tricolon, de «cálidas y flexibles» y no «flexibles y cálidas». Por otra parte, B5 (5) ostenta la variante «en las voces de dos artistas admirables, prendidas en una reiterada melodía», con la sustitución de «encantadora» por «reiterada», sin que falte el añadido autógrafa de la marca de pluralidad en «prendidas». Asimismo, suprimió Samperio, con una tachadura, la perífrasis o giro verbal «van diciendo» como *verbum dicendi* para dar paso al romance «Tristes nuevas, tristes nuevas». En B3 (5) el escritor validó la transcripción del romance «Tristes nuevas, tristes nuevas» mediante la indicación de «ok» en tinta azul, coincidente, salvo mínimos retoques —por lo general fruto de errores mecanográficos y algún detalle estilístico (véase *infra*)—, en los distintos estadios redaccionales que conforman la *recensio*.

⁵⁸ Samperio se decantó en B5 (5) por la reticencia como un recurso retórico-estilístico con la función de crear suspense en los lectores: «valía...».

Mi boda será mañana
y a convidarte venía.
Al oír estas palabras,
cayó⁵⁹ difunta la niña.

Por ver de qué había muerto,
determinaron de abrirla:
y tenía el corazón
lo de abajo para arriba.

¡Ay, qué malos son amores,
pero yo no lo sabía:
que se vuelve el corazón
lo de abajo para arriba⁶⁰.

Alabamos, en la breve pausa, la⁶¹ belleza dramática del romance, y mientras a Juan Antonio le regocija⁶² la forma sorprendente⁶³ de la expresión⁶⁴ «lo de abajo para arriba», lamenta⁶⁵ Carmen la violenta muerte de la inocente niña enamorada...⁶⁶. ¡Le dio un vuelco el corazón! Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, engarzado en la gracia de un breve ámbito melódico⁶⁷:

⁵⁹ El erudito santanderino subsanó el error mecanográfico «vayó» por «cayó» en B3 (5).

⁶⁰ En B5 (5) Samperio tachó esta nota mecanografiada: «Se repiten los dos últimos versos de cada estrofa».

⁶¹ Constan las siguientes variantes en el plano de las *fontes criticae*: «Alabamos, en la breve pausa, la» (B2: 6); y «En la pausa, alabamos, la» (B6: 3, B7: 3), con supresión de «breve» mediante una tachadura en azul en B3 (5); o lo que es lo mismo, en diálogo con los dos últimos testimonios textuales mencionados.

⁶² En B1 (5) Samperio substituyó la *lectio* primigenia («le encanta») por otra posterior («le regocija»), añadida *supra lineam* y con letra autógrafa en tinta azul. B6 (3) y B7 (3) ofrecen, a la par, la variante «se regocija con la».

⁶³ El adjetivo «sorprendente» Samperio lo integró *supra lineam*, con su propia letra, tanto en B1 (5) como en B3 (5). En B6 (3) y B7 (3) corrigió, en cambio, gracias a la tachadura de la -s, el error de pluralidad en «sorprendente», dado que concierne con «expresión» (*cf. infra*).

⁶⁴ Samperio en B1 (5) y B3 (5) eliminó, sirviéndose de una raya en tinta azul, el sintagma «ese vuelco del corazón». Además, en B1 (5) substituyó la lección primigenia «de expresar» por «de la expresión» con añadido autógrafo y *supra lineam* en tinta azul: «la». En contraste, en B3 (5) tachó el escritor «forma de». En cuanto a B2 (6), B6 (3) y B7 (3), se advierte esta variante a nivel de *collatio codicum*: «romance. Juan Antonio se regocija con la sorprendente expresión». En lo que atañe a B5 (5) se halla una lección divergente debido a retoques híbridos entre fragmentos mecanografiados y a mano: «La breve pausa nos permite alabar la belleza dramática [añadido *supra lineam*: “dramática”] del romance, y mientras a Juan Antonio le encanta la forma [tachado: “forma”] de expresar ese vuelco del corazón “lo de abajo para arriba”».

⁶⁵ En B2 (6), B6 (3) y B7 (3): «arriba y lamenta».

⁶⁶ Interpola Samperio en B1 (5) el apunte autógrafo, en tinta azul, «¡Le dio un vuelco el corazón!», integrado, en su escritura mecanografiada, en B5 (5). En este estadio redaccional se trasluce un reajuste estilístico que incluye la transmutación en el orden de elementos de la frase («Carmen lamenta» en vez de «Lamenta Carmen») y la no presencia de «inocente»: «Carmen lamenta [tachado: “se emociona con”] la violenta muerte de la niña enamorada...». La omisión de «inocente» se localiza también en B6 (3) y B7 (3).

⁶⁷ La *lectio* «un breve ámbito melódico» de B1 (5) constituye un retoque substitutivo por parte de Samperio, realizado con tinta azul, de «una exquisita melodía». Por lo demás, este fragmento de B1 (5) no alberga cambios relevantes en B3 (5), aunque sí en B2 (6), B6 (3) y B7 (3), si se atiende a la *collatio codicum*: «está sonando la fluida gracia, refinado perfume de su época, del romance de Rosalinda, engarzado en un breve». En el boceto de B2, pero en un borrador paralelo, Samperio había escrito con tinta azul sobre el texto mecanografiado: «Y está sonando la fluida», suprimiendo «Y ya», además de «con el» al hilo del

A las puertas del palacio
de una señora de bien,
llega un lindo caballero
corriendo a todo correr.

Como el oro es su cabello,
como la nieve su tez,
sus ojos como dos soles
y su voz como la miel⁶⁸.

Dame la mano, dame la mano,
y la flor que te doy, mi amor.

Dios os guarde, mi señora.
Caballero, a vos también.
Ofrecedme un vaso de agua,
que vengo muerto de sed.

Tan fresca como la nieve,
caballero, os la daré,
que la cogieron mis hijas
al punto de amanecer.

¿Son hermosas vuestras hijas?
¡Como un sol de Dios las tres!
Decidme cómo se llaman
si en ello gusto tenéis.

La mayor se llama Elena
y la segunda Isabel.
Y la más⁶⁹ pequeña de ellas,
Rosalinda la nombré.

Decid a todas que salgan,
que las quiero conocer.
La mayor y la mediana
al punto aquí las tendréis.

Rosalinda, caballero,
ruega a vos la perdonéis:
por vergüenza y cobardía
no quiere dejarse ver.

«refinado perfume». Sin embargo, añadió *supra lineam* «un» con el objeto de completar el sintagma «en [un] breve ámbito melódico», al tiempo que escribió «ok» en aras de validar la transcripción del romance «A las puertas del palacio». Del mismo modo, en B5 (5) tiene cabida esta variante: «engarzado [añadido *supra lineam* “engarzado” en sustitución de “prendido”, aquí tachado en su forma mecanografiada] en graciosa melodía [“graciosa” *supra lineam* con tachadura en “otra preciosa”, también como construcción mecanografiada]».

⁶⁸ En B5 (6) Samperio anotó «Estríbillo» (véase *infra*), mientras que en B6 (3) y B7 (3) optó por imbricar los versos en un paréntesis con tinta azul, marcando así la función poético-musical del *ritornello*.

⁶⁹ Samperio corrigió un error de reduplicación en B2 (6): «más más».

Lindas son las dos que veo,
lindas son como un clavel,
pero más linda será
la que no se deja ver⁷⁰.

Dame la mano, dame la mano
y la flor que te doy, mi amor.

A las puertas del palacio
de una señora de bien,
llegan siete caballeros,
siete semanas después.

Preguntadme, caballeros,
yo os sabré responder.
Tres hijas como tres soles
nos han dicho que tenéis.

La más pequeña de todas,
sin temor, nos la entreguéis,
que en los palacios reales
va a casarse con el rey.

—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz⁷¹ de su descubrimiento.

—Ya ves: triunfó⁷² la más discreta..., dice Juan Antonio⁷³.

—Sí...⁷⁴ ¡porque era la⁷⁵ más bonita...!

—Pero si el rey aún no la había visto... ¡Ah, qué gitana...!⁷⁶

⁷⁰ Vuelve a indicar el escritor santanderino «Estríbillo» (véase *supra*) en B5 (6), como también se sirvió de los paréntesis en los versos que conforman el *ritornello* en B6 (3) y B7 (3).

⁷¹ Tanto en B1 (6) como en B6 (3) y B7 (3) se puede leer el fragmento que edito en el presente Apéndice a nivel de *constitutio textus*. En cambio, Samperio en B5 (6) incluyó reajustes estilísticos («con el alegre desenfado de una niña encantada») a partir de las adiciones *supra lineam* «con» (mecanografiado) y «alegre» (a mano); *vid. infra*.

⁷² En B1 (6) el autor se decantó por la *lectio* «ves: triunfó», sustitutiva de «ves cómo triunfó». A modo de contrapunto, reza en las *fontes criticae* B2 (6), B6 (3) y B7 (3) esta variante: «—Como has visto, triunfó». Y en B2 (6), pero en un borrador alternativo, Samperio introdujo una modificación estilística: «—Como ves, triunfó la más [añadido *supra lineam*: “más”] discreta».

⁷³ En los testimonios B2 (6), B6 (3) y B7 (3) se lee: «dice nuestro malabarista».

⁷⁴ Samperio, por razones estilísticas, prescindió en B1 (6) de la duplicación primigenia «Sí, sí...».

⁷⁵ El artículo «la» ha sido incorporado *supra lineam* por el autor en B1 (6) con la intención de integrar, además, los epifonemas exclamativos. Introdujo, igualmente, una variante en B2 (6), B6 (3) y B7 (3), si se atiende a la *collatio codicum*: «—Sí... ¡Porque tenía más ángel!».

⁷⁶ Samperio fue reescribiendo paulatinamente este fragmento textual. Los casos más significativos lo proporcionan B2 (6): «—¡Ah, qué gitana...! Pero si el rey no la había visto...»; B5 (6): «—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre [añadido *supra lineam*: “alegre”]; véase arriba] desenfado de una niña encantada de su descubrimiento. [Tachado: “Precioso, precioso, subraya Juan Antonio alegremente.”]»; B6 (3) y B7 (3), con filiación respecto a B2 (6): «—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz de su descubrimiento. —Como has visto, triunfó la más discreta, dice nuestro malabarista. —Sí... ¡porque tenía más ángel...! —¡Ah, qué gitana...! Pero si el rey aún no la había visto...».

Vibra⁷⁷ en el aire⁷⁸ el romance de «El Conde Olinos», reclamando silencio⁷⁹:

Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar⁸⁰.

Mientras el cabello bebe,
canta un hermoso cantar⁸¹:
las aves que iban volando
se paraban a escuchar.

—¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético⁸².

Desde las torres más altas,
la reina le oyó cantar:
Mira, hija, cómo canta
la sirena de la mar.

No es la sirenita, madre,
que esa tiene otro cantar:
que es la voz del Conde Olinos,
que por mí penando está.

Si es la voz del Conde Olinos,
yo le mandaré matar:
que para casar contigo,
le falta la sangre real...

⁷⁷ En B1 (6) la *lectio* «Vibra en», identificable en B6 (4) y B7 (4), sustituye el texto primigenio que el autor acabó tachando con tinta azul: «Pero las voces están en».

⁷⁸ Samperio ha prescindido en B1 (6) del gerundio «cantando», mientras que en B2 (6) se advierte lo siguiente: «aire la melodía del romance del Conde». Se trata, en efecto, de una lección de B2 (6) coincidente con B6 (4) y B7 (4), a tenor de las *fontes criticae*, salvo en la mínima variante «de El Conde» frente a «del Conde».

⁷⁹ La lección anterior, constatable en B1 (6), se había concretado en «y reclamando nuestro silencio». Sin embargo, en B5 (6) se alza la variante «Enseguida, volvemos al silencio para oír [añadido “oír” a mano y *supra lineam* como sustitución de “escuchar”] el [tachado: “tercero”] llamado de “El Conde Olinos”».

⁸⁰ El escritor, gracias a correcciones a mano, añadió en B5 (6) la marca de pluralidad en «las orillas» al tiempo que sustituyó «de la mar» por «el mar», con adición, también a mano, de *-l* en «del».

⁸¹ Samperio trazó en esta parte del romance, en lo que atañe a B5 (6), una tachadura al haber cometido un error mediante un salto de lectura, aunque no de igual por igual (*omissio ex homoioteleuton*). Fue así durante el proceso de mecanografiado textual dado que suprimió «Mira, hija, cómo», que vendría a corresponder al arranque del verso ulterior: «Mira, hija, cómo canta».

⁸² B1 (6) alberga la *lectio* primigenia: «exclama Juan Antonio, vibrando entusiasmado: eso es poesía pura». Tanto «repite» como «maravillado del encanto poético» conforman una interpolación autorial posterior en tinta azul. Incluso Samperio barajó otras opciones en el plano estilístico en su propio examen de las *fontes criticae*: «encantado de la maravilla poética» y «maravillado», con supresión de «ante el encanto poético». Por lo demás, omitió «del encanto poético», después de «Juan Antonio, maravillado», en B2 (7), B6 (4) y B7 (4). Finalmente, en B5 (6) no tiene cabida el fragmento «—¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético», dado que con el verso «que por mí penando está» concluye este estadio redaccional.

No le mande matar, madre,
no le mande usted matar,
que, si mata al Conde Olinos,
a mí la muerte me da.

Guardias mandaba la reina
al Conde Olinos buscar:
que le maten a lanzadas
y echen⁸³ su cuerpo a la mar.

La princesa, con gran pena⁸⁴,
no cesaba de llorar:
que él murió⁸⁵ a la madrugada
y ella, a⁸⁶ los gallos cantar.

—Olé⁸⁷. ¡Que le farta la sangre reá! ¡Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una sangre más negra!

—¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea⁸⁸ Juan Antonio.

—Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta⁸⁹ de calamá...

—La⁹⁰ sangre real es azul..., advierto yo⁹¹.

—Claro (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; a ver⁹² si oímos algo un «poquiyo» menos triste...⁹³.

⁸³ Corrige Samperio, en el testimonio B2 (7), «echan» por «echen».

⁸⁴ Salvo B6 (4) y B7 (4) que acogen el verso integral «La princesa, con gran pena», los restantes estadios que conforman la *recensio* lo proporcionan truncado y, por tanto, con el menoscabo de un error por hipometría: «con gran pena». Ahora bien, existe un sutil matiz entre B6 y B7 que afecta a la puntuación, ya que, en el primer testimonio, Samperio puntúa «La princesa con gran pena». Sin embargo, en el segundo boceto, se lee gracias a la corrección de una coma con un bolígrafo de tinta azul como los que empleaba el escritor: «La princesa, con gran pena», *lectio*, en fin, por la que me decanto en la *constitutio textus*. En cualquier caso, el detalle referido subraya que el autor se esmeró en la preparación de este avance textual recogido en B6, con copia en B7, pero que albergó algún retoque mínimo como el señalado.

⁸⁵ El escritor suprimió «él» en B2 (7), mediante una tachadura acaso considerando que se trataba de un elemento pleonástico. En cambio, cabe advertir el efecto de contraste estilístico entre «él» y «ella», como sí recogerá en los otros bocetos textuales.

⁸⁶ En las *fontes criticae* B6 (4) y B7 (4) se detecta la supresión de la conjunción copulativa en el inicio del verso: «Ella a».

⁸⁷ En el testimonio B1 (7) Samperio introdujo «Olé» en el arranque del fragmento. Como contrapunto, en B2 (7), B6 (4) y B7 (4), a tenor de la *collatio codicum*, no se advierte dicha interjección.

⁸⁸ La *lectio* anterior a «bromea» en B1 (7) venía dada por «pregunta zumbón».

⁸⁹ Samperio se había decantado en B1 (7) por la variante «es de tinta».

⁹⁰ La lectura prístina, como evidencia B1 (7), no era «La», sino «Dices que la».

⁹¹ El autor decidió sustituir «bromea» por «advierto yo», según refleja B1 (7).

⁹² El testimonio B1 (7) trasluce que la *lectio* primitiva fue «Bueno, hijos, a ver».

⁹³ No existen variantes de gran calado entre los bocetos transmitidos en calidad de *fontes criticae* para este fragmento textual. El caso más representativo, en el plano de la *collatio codicum*, viene dado por B2 (7), B6 (4) y B7 (4): «—¡Que le farta la sangre reá! Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una “arate gallardí”! (sangre negra). —¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea el diablo. —Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta de calamá... —La sangre real es azul..., advierto, enredador [En B2, 7, añadido en tinta azul: “enredador”]. —¡Claro! (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; vamo [En B2: 7, “vamo” como una adición autógrafa] a vé si oímos algo un poquiyo menos triste...».

Entiendo a Carmen⁹⁴ y conozco bien el «ángel» con que el cántabro tañedor⁹⁵ borda «soleares» en su guitarra flamenca. Suenan⁹⁶ enseguida unas variaciones de ese gran estilo, jondo y gitano⁹⁷, síntesis luminosa de un encadenamiento de rasgos musicales⁹⁸ del Mediterráneo⁹⁹.

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 12 de abril de 2024



⁹⁴ La *lectio* anterior era «Entiendo el deseo de Carmen», según se colige de B1 (7). No obstante, en B2 (7) Samperio corrigió el error mecanografiado que afectaba a la concordancia: «Entiende». B6 (4) y B7 (4) integran ya la lectura correcta.

⁹⁵ Samperio optó en B1 (7), B2 (7), B6 (4) y B7 (4) por este circunloquio literario o perífrasis retórica como sustitución de la lección primigenia demasiado explícita, previsible y reiterativa: «Juan Antonio».

⁹⁶ En B1 (7) se advierte cómo el autor había contemplado, con anterioridad, otra opción estilística («Por eso, suenan») no incorporada a B6 (4) y B7 (4).

⁹⁷ El testimonio B1 (7) deja ver que Samperio trocó el adjetivo «flamenco» por «jondo». Asimismo, ensayó una opción intermedia, según reflejan las *fontes criticae* B2 (7), B6 (4) y B7 (4): «jondo-gitano».

⁹⁸ El escritor santanderino, como se infiere de B1 (7), había optado por una *lectio* que finalmente descartó: «síntesis luminosa de diversas culturas musicales». En este boceto redactó *supra lineam*, con tinta azul, «encadenamiento de rasgos», variante identificable, ya a modo de texto mecanografiado en B2 (7) que pasará a transmitirse a los testimonios B6 (4) y B7 (4).

⁹⁹ Se trata de un fragmento textual que no reviste diferencias relevantes, a nivel de *collatio codicum*, entre los distintos bocetos respecto a B1. En cambio, si tiene interés un detalle significativo de B2 (11), B6 (6) y B7 (6), no incluido en los demás estadios redaccionales que conforman la *recensio*. En este sentido, en una suerte de despedida, Carmen Amaya se marcha del domicilio de Samperio habiendo sido agasajada por su amigo con un volumen de romances: «—¡Hasta la vista, queridos!, se despide Carmen, con un libro de romances en la mano». Estamos, en definitiva, ante un recuerdo indeleble de la entrañable velada en la que escucharon y comentaron las versiones romancísticas musicalizadas que han constituido el objeto del presente análisis.