

## DE LO POPULAR A LO CULTO Y DE LO CULTO A LO POPULAR. LA TRADICIÓN EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO: UNA LECTURA DUPLICADA

Por *Sabrina Riva*

“Entonces,  
Cierro las manos, llamo a tus raíces  
Estoy  
Oyendo el lento ayer:  
El romancero  
Y el cancionero popular; el recio  
Son de Gómez Manrique;  
La palabra cabal  
De fray Luis; el chasquido  
De Quevedo...”

Blas de Otero.

“Palabras reunidas para Antonio  
Machado” en *Con la inmensa mayoría*.

**E**l programa estético de Antonio Machado, instalado, aunque de modo diverso, dentro de la poética modernista, y diseminado a lo largo de su vasta producción en verso y sus escritos ensayísticos, dialoga sostenidamente con la tradición, y, específicamente, con el pródigo legado de la poesía oral tradicional española. Al programa ideológico y filosófico machadiano de búsqueda y acercamiento con el «otro», así como también el de la escritura historizada, le corresponde en el plano estético una recuperación de las formas líricas del acervo popular -coplas y romances principalmente-, que permite un conocimiento de la cultura del pueblo, en tanto pasaje del folklore a sus distintas posibilidades de proyección literarias.

Sin embargo, éste no es el único tipo de vinculación entre la poesía oral y la poética del autor sevillano. Otra modalidad es la confluencia de formas cultas y populares. Es decir, la aproximación desde un tipo culto a las formas -generalmente asonantadas- de la poesía popular. Tal es el caso, por ejemplo, de la denominada *silva arromanzada*, suerte de reescritura de la silva áurea en consonancia con el romance tradicional.

En el presente trabajo se intentará reflexionar acerca de la última variante mencionada, la aproximación desde un tipo culto a las formas de la poesía popular, tomando para ello el poema «Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido», que Machado incluyera en *Campos de Castilla*; ya que allí puede observarse la convergencia de ciertos aspectos orales, junto a la parodia de la forma culta parafraseada en el título: *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

Escrito después de 1476, en dicho texto Manrique erige una poesía doctrinal y filosófica, a medio camino entre el pensamiento medieval y el renacentista, en el que opta por utilizar una forma estrófica ya fijada por su tío, Gómez Manrique: la copla de pie quebrado. La misma consta de estrofas de seis versos que combinan octosílabos (1º, 2º, 4º y 5º) y tetrasílabos (3º y 6º), y posee rima consonante *abcabc*. A pesar de ello, el poeta se vale de dos coplas, doce versos, como unidades de su escrito, creando entre los mismos homogeneidad de sentido.

Machado, por su parte, introduce variaciones en esa disposición de los versos, no organiza la composición a partir de unidades, ya que gobierna la irregularidad propia de la comunicación coloquial, pero mantiene la rima consonante. Al mismo tiempo, incorpora otros rasgos que aproximan el poema a la palabra hablada y resignifica algunas de las estrategias discursivas de las coplas manriqueñas, desde un tono marcadamente paródico, al que se le suma la crítica social o sátira de un tipo singular: «el señorito andaluz».

No debemos olvidar que el poema machadiano fue editado en el libro *Campos de Castilla*, que es en algún punto, una reacción tardía relacionada con las discusiones mantenidas por los noventayochistas. Allí se puede encontrar un interés por recuperar cierta anécdota, una poesía asociada a lo histórico y biográfico, de fuerte carga crítica, teñida de una preocupación por lo nacional y en la que se plasman especialmente dos cuestiones. Por un lado, el paisaje vinculado a un proceso de exteriorización del hablante lírico. Por el otro, una «épica de las figuras cotidianas» -ya no más de los héroes hiperbólicos- que tiene por principal vehículo expresivo al romance. De ahí que no resulte extraña la crítica mordaz hecha al señorito y que ésta guarde relación con el descubrimiento del paisaje. En los términos de Manuel Alvar:

«*Campos de Castilla* no permite que agotemos fácilmente su contenido. El descubrimiento de estas tierras trajo el tenerse que enfrentar con la realidad de España. Aquí es donde afloró la visión institucionista de Machado y el hallazgo de unos paisajes –técnica, contenido- que estarían para siempre entre los más bellos de la generación del 98»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Prólogo” de Manuel Alvar en: Machado, Antonio. *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1983: 36.

Con respecto a los elementos que aproximan al poema mencionado a la poesía oral, puede registrarse la presencia -como ya se estableciera- de estrofas irregulares (las hay de 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11 y 14 versos, si se consideran los espacios tipográficos, ya que las mismas no poseen una división explícita), el uso del verso hispánico y el del infinitivo. Tales cuestiones se pueden observar en el siguiente fragmento:

Cuando mermó su riqueza  
 Era su monomanía  
 Pensar que pensar debía  
 En asentar la cabeza.  
 Y asentóla  
 De una manera española,  
 Que fue a casarse con una  
 Doncella de gran fortuna;  
 Y repintar sus blasones,  
 Hablar de las tradiciones  
 De su casa,  
 A escándalos y amoríos  
 Poner tasa,  
 Sordina a sus desvaríos<sup>2</sup>.

Característico del lenguaje coloquial, la estrofa transcrita no está organizada a partir de un conjunto de versos idéntico a las del resto y, por lo mismo, no se respeta la distribución de los octosílabos y tetrasílabos, ni la disposición de la rima de la copla de pie quebrado. Aunque utiliza la rima consonante, ésta aparece sin conformar períodos rítmicos homogéneos, sino que remeda, en cierto sentido, la espontaneidad de la oralidad. Predominan los octosílabos (once de catorce lo son en el ejemplo), los sustantivos y se desarrolla un uso peculiar de los infinitivos. Frases como «pensar que pensar debía / en asentar la cabeza», «repintar sus blasones, / hablar de las tradiciones», «poner tasa», en el marco de un proceso de *sustantivación*, permiten desplegar una singular economía del lenguaje o reconcentración de significados. Además, las repeticiones de diversa índole -de una palabra, «pensar», o de otras dentro de una misma familia, «asentar», «asentóla»- y los paralelismos -«repintar sus blasones / hablar de las tradiciones»-, que se pueden advertir a lo largo del texto, son algunos de los típicos recursos expresivos empleados en la poesía oral. Esto está vinculado con aquello que apuntara Walter Ong sobre las

---

<sup>2</sup> De aquí en adelante se citará por la siguiente edición: Machado, Antonio. *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1983: 213-215.

modalidades de retención y recuperación de la información en las culturas orales. En palabras de dicho autor:

«El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica»<sup>3</sup>.

Por otra parte, es posible establecer un particular regreso a la palabra hablada en un dato que no es menor: el hablante lírico, que narra la historia en tercera persona, no conoce la vida pasada de don Guido de una fuente directa, por lo que, deja ingresar en el poema la voz del rumor popular: «Dicen que tuvo un serrallo / este señor de Sevilla».

Machado no construye estructuras que favorezcan el tono sentencioso, a diferencia de Manrique:

Recuerde el alma dormida,  
 Abiue el seso e despierte  
 Contemplando  
 Cómo se passa la vida,  
 Cómo se viene la muerte  
 Tan callando,  
 Quán presto se va el plazer,  
 Cómo, después de acordado,  
 Da dolor;  
 Cómo, a nuestro parecer,  
 Qualquiere tiempo passado  
 Fue mejor<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Santafé de Bogotá D. C.: FCE, 1999: 41. Raúl Dorra sostiene una tesis similar: «Correlaciones, paralelismos, reiteraciones, la lírica de tradición oral acumula técnicas expresivas que son, en suma, resultado del desarrollo de sus estructuras elementales que asocian las experiencias primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva». Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*, México D. F.: Plaza y Valdes, 1997: 56.

<sup>4</sup> De aquí en adelante se citará por la siguiente edición: Manrique, Jorge. “Coplas por la muerte de su padre” en: *Cancionero*, Madrid: Espasa Calpe, 1975: 89.

En las coplas manriqueñas el tipo de estrofa no propicia el desarrollo de una reflexión pormenorizada, pero sí lo hacen -aunque de modo reconcentrado- las sentencias. Las mismas están situadas al final, reforzando y resumiendo el sentido de lo anteriormente dicho<sup>5</sup>.

Los rasgos orales, entonces, junto a otros procedimientos retóricos utilizados en tono burlesco, que se analizarán luego, permiten una disposición narrativa más distendida y la atenuación de la solemnidad, propia del hipotexto. Es decir, serían otros de los elementos que se combinan para erigir la parodia.

La crítica social domina el poema. No hay en él sólo burla a un tipo discursivo, sino también sátira de un tipo social: el «señorito andaluz»<sup>6</sup>. Como ya se indicó con anterioridad, ésta se inscribe en un libro que gusta de la reconstrucción de la «épica de las figuras cotidianas que circulan en el imaginario del pueblo», ya sea aquélla bajo un sesgo humorístico o serio. De hecho se respeta la jerarquía del personaje central, don Guido, sólo para generar un contraste más fructífero cuando se comiencen a enumerar sus supuestas virtudes, a diferencia del texto de Manrique, en el que el padre del mismo es una figura sin fisuras y se persigue un fin ejemplarizante y moral.

Aún hoy hay quienes sostienen que ese tipo social persiste dentro de la cultura española, aunque no con el mismo auge, intensidad, ni mucho menos indiferencia social:

«El proceso de transformación social viene aquí atrasado por los monopolios terratenientes, por una cultura familiar casi feudalista, marcada por el paternalismo, la protección y el agradecimiento al señorito, ya que el trabajo era visto como una limosna. Esto se mantiene hasta hace poco y todavía sobrevive en la cultura del caballo, de las grandes diversiones, el folclorismo, la Semana Santa»<sup>7</sup>.

Machado va a desarrollar su crítica sosteniéndola -justamente- en esos referentes culturales (espectacularidad de la Semana Santa, culto al caballo, grandes diversiones) y por medio del despliegue de una oposición entre la vida improductiva y

---

<sup>5</sup> Ver: "Introducción" de Ofelia Kovacci en: Manrique, Jorge. *Cancionero. Coplas por la muerte de su padre*, Bs. As.: Clásicos Huemul, 1978.

<sup>6</sup> Se trata de uno de los hijos dilectos de lo que Machado denomina la "España de charanga y pandereta", en su poema "El mañana efímero". Allí la describe del siguiente modo: «La España de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María, / de espíritu burlón y de alma quieta...»; y profetiza la multiplicación de sujetos similares al señorito en cuestión: «El vano ayer engendrará un mañana /vacío y ¡por ventura! pasajero, / la sombra de un lechuzo tarambana, / de un sayón con hechuras de bolero; / el vacuo ayer dará un mañana huero». Es decir, se trataría de una España conservadora y poco comprometida con su tiempo. Machado, Antonio: 217-218.

<sup>7</sup> Citado por Luis Miguel Fuentes (página consultada el 16 de febrero de 2007) en: "Jerez: lo que queda del señorito". *El mundo*. 28/08/02. Dirección URL: [www.elmundo.com](http://www.elmundo.com).

disipada que llevaba Don Guido en un comienzo, con aquella que tendrá luego, en la que por conveniencia, se integrará a los hábitos religiosos y sociales, más conservadores y característicos de su casta. Esa antítesis vital se señala en los siguientes versos: «Murió don Guido, un señor, / de mozo muy jaranero, / muy galán y algo torero; / de viejo, gran rezador». Aquí se indican algunos de los rasgos más típicos de ese tipo social: su gusto por los entretenimientos, la juerga y su apostura particular de galán; a los que se le suman con posterioridad, dos destrezas que él manejaba, propias de su clase: la conducción del caballo y el darse a la bebida, obviamente esta última, concebida desde un sentido irónico: «Dicen que tuvo un serrallo / este señor de Sevilla; / que era diestro / en manejar el caballo, / y un maestro / en refrescar manzanilla».

Cabe destacar que los elementos señalados con anterioridad sirven para precisar el tipo de parodia que lleva a cabo Machado. Él reformula la elegía funeral a partir de la inversión de la *laudatio*. Recordemos que dichas piezas poéticas solían estar estructuradas en tres partes *-lamentatio, laudatio y consolatio-* y que en el poema analizado la alabanza al muerto o *laudatio* no cumple con su propósito original, ya que, atravesada por la ironía, desacredita al muerto. Éste no sobresalió por luchar en grandes batallas o sustentar valores caballerescos, sino que sus características más importantes fueron aspectos banales como ser bien parecido y buen bebedor, especialmente en el primer tramo del texto, y cuidar las apariencias, hacia el final del mismo.

El pasaje de un momento al otro está marcado por la disminución de su riqueza, a la cual debe darle solución, y lo hace casándose con una «doncella de gran fortuna». Por lo que, esto traerá aparejado en el personaje un cambio en sus actitudes y el tratamiento burlesco que Machado realiza de éste, no hace más que señalar el comportamiento hipócrita de tal sujeto. «Repintar sus blasones», «hablar de las tradiciones», «a escándalos y amoríos poner tasa», son las novedades. Es decir, darse «aires de nobleza», sostener cierto conservadurismo y, sobre todo, como ya dijéramos, cuidar las apariencias. Sin embargo, el cambio más notorio está vinculado con su fervor religioso, religiosidad y espectacularidad de la Semana Santa, que también son característicos de la Andalucía tradicional<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> En cuanto al momento histórico en el que se fraguan dichas tradiciones se puede subrayar lo siguiente: «En la época de la Restauración, se ha roto definitivamente el frente común entre obreros y burgueses. La burguesía más vanguardista ha sido eclipsada por una neoaristocracia (alta burguesía con hábitos nobiliarios). En cuanto a la propiedad de la tierra, durante la etapa de Cánovas sigue en ascenso la concentración capitalista, surgida de la reforma de Madoz. Al contrario de otras zonas del país, esta burguesía imita hasta el servilismo los modos de vida de la aristocracia terrateniente. Según Bernal y Drain, todos los lugares comunes sobre la Andalucía actual, tan fútiles y superficiales - corridas de toros, Feria de Sevilla, procesiones andaluzas, tientas, etc.-, se cuajan durante el último

Gran pagano,  
 Se hizo hermano  
 De una santa cofradía;  
 El Jueves Santo salía,  
 Llevando un cirio en la mano  
 -¡aquel trueno!-  
 Vestido de nazareno.

Por todo lo dicho hasta aquí, uno de los maestros que más hondo caló en la subjetividad del poeta sevillano, Francisco Giner de los Ríos -progresista, anticlerical y krausista-, podría considerarse como la figura opuesta a don Guido. Así lo entiende Ian Gibson:

«Para Machado, el rondeño Giner, fundador de la Institución Libre de Enseñanza -libre, denodadamente, de interferencias eclesiásticas y libre en su búsqueda de nuevas pautas educativas- representaba por antonomasia al andaluz auténtico. “Como todos los grandes andaluces -escribe Machado- era don Francisco la viva antítesis del andaluz de pandereta, del andaluz mueble, jactancioso, hiperbolizante y amigo de lo que brilla y lo que truena” »<sup>9</sup>.

Como ya se dijo, la sátira al señorito se encuentra sustentada en algunos procedimientos discursivos, que rescriben el texto manriqueño en clave humorística. Los mismos quitan formalidad, ya que si en Manrique lo tradicional era la elección del género, la elegía, muy codificada en ese momento, en Machado ésta se anunciará en el título del poema, pero se parodiará en el texto: el sermón fúnebre no es tal. La agudeza se alcanza gracias a la inversión de la *laudatio*, formulada a través de un uso paródico de las exclamaciones, del *ubi sunt* y de las tres vidas sobre las que reflexiona el poeta de las *Coplas por la muerte...*

En Manrique la exaltación de la figura del padre se lograba a partir del aislamiento de cada nota caracterizadora, por medio de oraciones exclamativas y empleando anáforas para reforzar la gradación emocional:

Amigo de sus amigos,  
 ¡qué señor para criados  
 e parientes!  
 ¡Qué enemigo d'enemigos!  
 ¡Qué maestro d'esforçados

tercio del siglo XIX». Ortiz, Fernando. “Una ciudad y dos poetas”. *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*. Dirección URL: [www.abelmartin.com/index.html](http://www.abelmartin.com/index.html)

<sup>9</sup> Gibson, Ian (página consultada el 16 de febrero de 2007). “Don Guido” 23/04/2002. *El país*. Dirección URL: [www.elpais.com](http://www.elpais.com).

e valientes!  
 ¡Qué seso para discretos!  
 ¡Qué gracia para donosos!  
 ¡Qué razón!  
 ¡Qué benino a los sujetos!  
 ¡A los brauos e dañosos,  
 qué león!(102).

En Machado, en cambio, como se ha modificado el tono, las exclamaciones sirven para burlarse de don Guido y para configurar cierta ironía. «Buen don Guido y equipaje / ¡buen viaje!», «¡Oh, las enjutas mejillas / amarillas, / y los párpados de cera, y la fina calavera / en la almohada del lecho!», «¡Oh fin de una aristocracia!», son los ejemplos más reveladores.

El *ubi sunt* manriqueño constituyó una novedad para la época: el autor lo ciñó a su tiempo histórico y lo personalizó en nombres o personajes conocidos por todos:

¿Qué se hizo el rey don Joan?  
 Los Infantes d' Aragón  
 ¿qué se hizieron?  
 ¿Qué fue de tanto galán,  
 ¿qué de tanta inuinción  
 que truxeron? (96).

El poeta contemporáneo no ejemplifica con personajes famosos, pero generaliza el tópico y lo hace preguntarse por un tipo social en particular: «Alguien dirá: ¿Qué dejaste? / Yo pregunto: ¿Qué llevaste al mundo donde hoy estás?». A su vez, el ejemplo permite observar la introducción de una variante. En este caso la pregunta se contesta con otra de igual calidad, proyectándose hacia un tiempo futuro posible.

Otro aspecto paródico interesante es el que se consigue con la alusión machadiana a las tres vidas que desarrollara Manrique. La estructura del texto de éste depende de esa disquisición. Las coplas han sido divididas con frecuencia por la crítica en tres partes. La primera plantea de modo doctrinario la fugacidad de la vida y las alternativas que ofrece la «vida eterna». La segunda muestra la perennidad de la «vida terrena» y sus bienes, a partir de ejemplos de la época. La tercera presenta el tópico central del poema: la «vida de la fama». Estas «tres vidas», entonces, pueden asociarse en Machado con tres expresiones un tanto imprecisas: «lo infinito», «el acá» y «el allá», respectivamente:

El acá  
 Y el allá,  
 Caballero,  
 Se ve en tu rostro marchito,  
 Lo infinito:  
 Cero, cero.

Según el hablante lírico la vida terrena y la de la fama aún pueden observarse en la materialidad corporal del muerto, pero no hay nada de eterno o conectado con una esfera superior en ello. De hecho lo que se subraya es el aspecto mundano de don Guido y la posibilidad de que no tenga acceso a la vida eterna o a la de la fama, por lo menos en los términos del ideal caballeresco erigido por Manrique.

Por último, puede establecerse una divergencia sustantiva en lo que respecta a la presentación de la muerte en ambos poemas. Aquella de *Coplas por la muerte...* conlleva una resolución estoica, exenta de patetismo, pero no de consuelo. Se trata de una muerte junto a los parientes, en la que se yergue una armonía entre el deseo de la divinidad y el hombre. Muerte cristiana de origen medieval, la misma aparece totalmente naturalizada, no se exhibe físicamente, sino por sus parlamentos, es amable y utiliza diálogos persuasivos:

Buen cauallero,  
 dexad el mundo engañoso  
 e su halago;  
 vuestro corazón d'azero  
 muestre su esfuerço famoso  
 en este trago;  
 e pues de vida e salud  
 fezistes tan poca cuenta  
 por la fama,  
 esfuércese la virtud  
 para sufrir esta afrenta  
 que vos llama (106).

«Llantos de las virtudes...» no propone una personificación de la muerte, sino la materialidad descarnada de la misma. A pesar de ello:

«A las notas irónicas, de marcada contextualización cultural y social, se incorpora, hacia el final, ciertas reflexiones de barniz manriqueano, aunque adaptadas al perfil eminentemente coloquial y cáustico del poema, cuya función crí-

tica se modela, en especial en la primer parte, a partir de la mera descripción del personaje en cuestión y de sus acciones»<sup>10</sup>.

De otro modo, Machado sigue mostrando la fugacidad de la vida y de los bienes. La descripción postrera actúa como la retórica de la muerte igualadora de Manrique, por otros medios. Desde el aspecto visual se insta a la reflexión sobre el final para todo hombre, sin que haya una meditación explícita acerca de los temas abordados por las coplas manriqueñas:

¡Oh, las enjutas mejillas  
amarillas,  
y los párpados de cera,  
y la fina calavera  
en la almohada del lecho!  
¡Oh fin de una aristocracia!  
La barba canosa y lacia  
Sobre el pecho;  
Metido en tosco sayal,  
Las yertas manos en cruz...

Aquí no hay consuelo porque quedará la memoria o fama de don Guido, por el contrario, al ser un tipo social, no se puede aludir más que a una resonancia local. Además, los versos finales sirven de contrapunto con los del comienzo: la vanidad y jactancia pasadas se oponen al vacío de la muerte, su materialidad.

En conclusión, hemos reflexionado sobre una posible aproximación desde un tipo culto a las formas de la poesía popular y propuesto la idea de que Machado desarrolla en su texto no sólo una parodia de un tipo discursivo, la elegía, sino también una sátira de una casta particular, el «señorito andaluz».

Se indicó que los rasgos de oralidad serían unos de los elementos articulados para generar la parodia, ya que posibilitarían una disminución de la solemnidad cara al sermón fúnebre. Éstos serían, entre otros, el uso de estrofas irregulares que remedan la espontaneidad propia de lo oral, el dominio de los versos octosílabos, la mayoría de sustantivos y el empleo del infinitivo como forma de reconcentración de los significados.

Por otra parte, se observó que el despliegue de la sátira se establecía a partir de una antítesis vital. El primer tramo del poema describía a don Guido en sus años de galán y juerguista. El segundo su etapa de hombre casado, dispuesto a olvidar los

---

<sup>10</sup> Romano, Marcela. "Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N° 22, Madrid, 1997: 114.

años mozos y a integrarse por completo en las tradiciones de su clase. En este sentido es en el que Machado construye al personaje, destacando las características típicas que hacían a esos sujetos: la destreza como jinetes, la bebida, su actuación espectacular en la Semana Santa.

Como hemos visto, la parodia, finalmente, se logra a través de tres procedimientos: el uso burlesco de las exclamaciones, el *ubi sunt* y de las tres vidas mencionadas en las coplas manriqueñas. Las oraciones exclamativas que en el poema más antiguo servían para exaltar las características del padre de Manrique, en el texto contemporáneo sólo originan la humorada. Si la novedad generada por el autor de *Coplas...* fue personalizar el *ubi sunt* y ceñirse a su tiempo histórico, Machado le da un giro y lo convierte en una pregunta por un tipo social determinado. En cuanto a las tres vidas, se hace hincapié en el aspecto mundano de don Guido y, de manera mordaz, se señala la imposibilidad de que éste acceda a la vida eterna, siquiera a la de la fama.

En definitiva, el poema emprende una burla que desatiende el fin ejemplarizante y moral manriqueños, pero no la crítica social desde la literatura<sup>11</sup>. Es decir, ese fin se desarrolla en otra dirección. Rompiendo con el discurso establecido a través del tono menor, la narratividad, la ironía y la parodia, se erige a Don Guido como al tipo social que no constituye un modelo a seguir válido para Machado.

---

<sup>11</sup> En opinión de Ian Gibson: «Dudo que jamás se haya dirigido contra la Sevilla meapilas e hipócrita un ataque poético a la vez tan acerbo, tan acertado y tan demoledor». Gibson, Ian (página consultada el 16 de febrero de 2007). “Don Guido” 23/04/2002. *El país*. Dirección URL: [www.elpais.com](http://www.elpais.com).

## BIBLIOGRAFÍA:

- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*, México D. F.: Plaza y Valdes, 1997.
- Fuentes, Luis Miguel (página consultada el 16 de febrero de 2007) en: “Jerez: lo que queda del señorito”. *El mundo*. 28/08/02. Dirección URL: [www.elmundo.com](http://www.elmundo.com)
- Gibson, Ian (página consultada el 16 de febrero de 2007). “Don Guido” 23/04/2002. *El país*. Dirección URL: [www.elpais.com](http://www.elpais.com)
- Kovacci, Ofelia. “Introducción” en: Manrique, Jorge. *Cancionero. Coplas por la muerte de su padre*, Bs. As.: Clásicos Huemul, 1978.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- Manrique, Jorge. “Coplas por la muerte de su padre” en: *Cancionero*, Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Santafé de Bogotá: FCE, 1999.
- Ortiz, Fernando (página consultada el 16 de febrero de 2007). “Una ciudad y dos poetas”. *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*. Dirección URL: [www.abelmartin.com/index.html](http://www.abelmartin.com/index.html)
- Romano, Marcela. “Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N° 22, Madrid, 1997.