

EL BINOMIO ENRIQUE MORENTE - ANTONIO ROBLEDO: UNA SÍNTESIS MUSICAL INÉDITA Y PRECURSORA

Isora Castilla Rocha

Licenciada en piano clásico, pedagogía musical y práctica musical del siglo XX
por la Escuela Superior de las Artes de Zurich (ZHdK)

Licenciada en investigación artística y doctoranda en la Univ. de Berna

Diplomada en dirección de orquesta por la U. de Lugano y la ZhdK

Profesora en el Conservatorio de Berna

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367985>

Resumen:

Los años de colaboración entre Morente y Robledo muestran resultados musicales inéditos. La experimentación que Robledo y Morente acometieron en sus obras colectivas es un resultado del proceso creativo que iniciaron años antes trabajando con Susana Audeoud: la música creada para sus ballets flamencos les permitía probar, improvisar y mezclar de maneras infinitas formas e instrumentaciones. Sus obras sinfónicas “Fantasía para Cante jondo” y “Allegro soleá” sintetizan motivos de cante jondo y música popular andaluza, influencias en color y orquestación de Falla y Turina así como la fusión del lenguaje lírico de Morente y pianístico de Robledo. El contexto de la creación revela numerosos detalles encontrados en Zurich y Madrid. La presentación de la Fantasía produjo una hecatombe en el mundo de los seguidores y críticos del flamenco, llegando a proclamar la muerte del flamenco a manos de Morente, algo que veinte años después se demostraba como justo lo contrario.

Palabras clave:

Morente y Robledo, Antonio Robledo, Armin Janssen, Fantasía Cante jondo, Orquesta, Flamenco sinfónico, fusión, música clásica, flamenco, experimentación, instrumentación, avantgarde, allegro soleá, piano, sintetizador, Susana Audeoud, Flamencos en route, Suiza, Schweiz, Alemania, Deutschland, Canadá, Teresa Martin, Brigitta Luisa Merki, Susana y José, Zurich, Obsesión, La Celestina.

ENRIQUE MORENTE AND ANTONIO ROBLEDOS BINOMIAL: UNKNOWN AND FORERUNNER WORKS

Abstract:

Morente and Robledos musical cooperation delivered serial pioneerworks on flamencofusion and experimental sounds. This process begun with Susana and Josés dance company dating from 1965. The commissioned pieces, as “Fantasía de cante jondo” and “Allegro Soleá”, were created by both musicians blending folksmelodies, Fallas and Stravinskis sinfonism, andalusian leitmotifs and their own musical and unique languages. By researching their background as well in Madrid as in Zurich, have been found more details about biography and discography. Their great contribution to flamenco shall not be recognised at the time by flamenco specialists, but years later.

Keywords:

Morente and Robledo, Antonio Robledo, Armin Janssen, Fantasía Cante jondo, orchestra, symphonic flamenco, classical music, fusion, flamenco, experimental flamenco, instrumentation, avantgarde, allegro soleá, piano, synthesizer, Susana Audeoud, Flamencos en route, Switzerland, Germany, Canada, Teresa Martin, Brigitta Merki, Susana and José, Zurich, Obsesión

Castilla Rocha, I. (2022). El binomio Enrique Morente - Antonio Robledo: una síntesis musical inédita y precursora. *Música Oral del Sur*, 18, pp. 227-242.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367985>

Fecha de recepción: 8-4-2021 Fecha de aceptación: 2-11-2021

INTRODUCCIÓN

Enrique Morente viaja por primera vez al extranjero en 1964, haciéndolo con el ballet de Mariemma a Estados Unidos para actuar en la Exposición Universal de Nueva York¹ representando a España. Este viaje será el primero de muchos: menos de un año después tendría lugar la primera colaboración y gira europea del joven cantaor con Susana y José, la pareja de bailarines conocidos en España por ser solistas del Teatro Español desde 1948, y que organizaban giras por su cuenta desde 1951. En estas giras, que les empezaban a llevar por todos los rincones del planeta, se hacían acompañar por sus propios músicos, creando para cada ballet o función de temporada un programa determinado y eligiendo a diversos artistas según sus necesidades. Antonio Robledo, un excelente pianista de formación clásica y origen germano, formó parte fija del elenco desde casi sus principios, y se casó pocos

¹New York World's Fair

años después con Susana, viviendo juntos hasta el fallecimiento primero de Susana en 2010, y Robledo en 2014. En esos primeros años empezó la amistad del cantaor con estos particulares personajes, con los que viajó y actuó en muchísimos países donde se rendían ante un arte hipnotizante y poderoso, exótico, desconocido pero no por ello menos deseado, y sobre todo difícil todavía de encontrar en la programación de los teatros. La dictadura en España había aislado al país durante décadas y los artistas que podían viajar antes de los sesenta vivían en un bucle de interminables giras por todos los rincones del planeta². Este no sólo fue el comienzo de una amistad para toda la vida: la colaboración entre Morente y Robledo fue una fuente inagotable de inspiración y creación musical bidireccional que ha quedado escondida y olvidada entre tratados de flamenco y búsqueda de la pureza. Y la música que nació de sus colaboraciones no fue fruto de la casualidad y del mero intento de improvisar. Fue sin dudar música vanguardista compuesta y planeada milimétricamente, fuese para una puesta en escena ya sujeta a una dramaturgia desarrollada por Susana y José, fuese para un gigantesco grupo sinfónico. La creatividad y la originalidad mostrada por ellos en estas colaboraciones es un ejemplo de fusión musical sin parangón en los años de su producción.

Los problemas que se presentan al analizar el trabajo conjunto de Morente y Robledo son varios: no sólo la información que existe es dudosa y escasa a la hora de investigar seriamente en esta dirección. La falta de fuentes primarias y la defunción de ambos dificulta la labor de búsqueda y cotejamiento de datos. Podemos resumir las incógnitas que nos ocupan en este capítulo de la investigación en tres direcciones principales. La primera es llegar a cuantificar el número de trabajos en los que colaboraron y llegaron a registrar como documentos sonoros o como composiciones colectivas. Dentro de este conjunto de obras, son los trabajos sinfónicos los que más complejidad y extensión ofrecen, por lo que se hará una breve descripción en este artículo que nos ayude a conocer el contexto de su creación y sus características principales. Determinar cuál fue el rol de cada uno en este proceso será de gran importancia para entender cómo se produjo la fusión artística en el marco sinfónico y qué directrices siguieron o qué materiales melódicos y formales usaron. El que Morente no supiera leer notas, por citar un ejemplo, no debe conllevar implícitamente un impedimento para participar activamente en la composición de esta obra, y por ello debe indagarse antes de aceptar suposiciones quizá prematuras o prejuiciosas.

Alejando el enfoque directo sobre Morente y Robledo, es de vital importancia empezar este análisis contextualizando la colaboración de los dos artistas, antes de proseguir con sus características biográficas y ordenar cronológicamente sus proyectos. Seguidamente se describirán sus puntos de encuentro, sus métodos, y se analizará la crítica de sus obras, recontextualizando el significado y escucha actual de las piezas más de treinta años después.

²Bailaoras como La Argentinita o La Singla, parejas como Antonio y Rosario, Teresa y Luisiño, y compañías como la de Mariemma, pudieron llevar el flamenco por vez primera a los más diversos países del mundo.

LA COMPAÑÍA “SUSANA Y JOSÉ”

Susana y José de Udaeta empiezan a trabajar juntos en 1948 en España. Susana nace en Suiza y después de bailar como aficionada durante toda su juventud decide dedicarse al flamenco profesionalmente. Se prepara en Francia y España. Llega a ser prima ballerina en el Ballet español de Madrid después de haber aprendido intensamente con Juan Sánchez “Estampío” y Francisca González “La Quica”, que habían sido a su vez maestros de José. En los años cincuenta eran Susana y José ya relativamente conocidos como pareja artística en el territorio español y pertenecía a su compañía Robledo, pianista y marido de Susana. Eran especialistas en aventurarse en la representación de cuadros flamencos, no basándose en la improvisación sobre el tablado sino en creaciones coreografiadas con un trasfondo dramático cargado con temáticas diversas, adoptadas de la literatura, de la mitología, de imágenes populares o conocidas, o incluso de la pintura: Orfeo, Don Juan, Lamento de los centauros o La Celestina son algunos ejemplos de sus temáticas. Definiremos estas creaciones como ballets, o ballets flamencoescénicos, adaptando una forma dramática más típica en el teatro o el mundo líricoescénico, pero en el contenido desarrollándose sólo con el lenguaje del flamenco y las danzas folclóricas regionales.

Este tipo de transcripción artística, el ballet flamencoescénico, es usado hoy en día por la mayoría de las compañías de flamenco en el mundo, pero en 1950 no era tan usual. Lo podemos encontrar en espectáculos de Pilar López y La Argentinita, quizá de modo no tan refinado en parejas ya mencionadas con Teresa y Luisiño, o en Jiménez y Vargas, y naturalmente se encontraba en filmaciones, donde todos los números de baile estaban organizados y dependían de luces y cámara. Pocos años después se pudo observar el mismo estilo de trabajo claramente en la compañía de Gades en todo su esplendor y originalidad, y compartiendo intereses temáticos con Susana y José. Quizá fueran Susana y José más refinados por sus orígenes en danza clásica: diseñaban decorados, la mujer de José (Martha Font) diseñaba el vestuario para cada ballet con ayuda de Susana, seguían un desarrollo lineal, temporal y temático en la interpretación de los números, y tenían además la suerte de poder salir y actuar en el extranjero sin problemas, en parte por la nacionalidad suiza de Susana. El poder actuar ante un público diferente al español y sin censura fue un factor determinante a la hora de añadir o crear elementos para los ballets.

El comprender lo que hacían Susana y José sobre el escenario no era fácil. La mezcla entre la música de Robledo al piano, un poco de clásicos españoles, danzas andaluzas, flamenco a la guitarra y cantes también provocaban confusión: muchas críticas de la época así lo expresaban y dudaban a la hora de definir su estilo³. No sólo su baile era más estilizado: Susana y José se permitían una libertad que abría las puertas del género a otras formas y otra realización de la ejecución, adaptando el clímax de las danzas a los puntos álgidos del drama o la historia representada. Tanta era la libertad que se tomaban a la hora de explorar

³“Incluso cabe aplaudir la inquietud literaria que preside la creación argumental de los bailes que, serlo, y no “ballets” de conjunto, más bien debieran apoyarse en la danza pura.” ABC: 05.02.1955, ver bibliografía.

artísticamente su oficio, que en su primer disco de vinilo publicado para RCA en 1966 incluyeron una pista solo con el zapateado de los dos: un registro sonoro inaudito⁴ en un disco de vinilo. Otra imagen que refleja esa libertad es la representación de Atados sobre una de las pinturas negras de Goya, donde bailan exactamente como en la pintura: atados con una cuerda⁵ en toda la coreografía, creada en 1967.



Imagen 1: Susana y José en “Capricho de Goya”

En cuanto a los músicos que les acompañaron en sus creaciones, fueron muchos y podemos citar dos ejemplos en los que la colaboración significó un antes y un después sus respectivas carreras artísticas. Antes de contratar a Enrique Morente, había sido Sernita de Jerez quien les acompañara entre 1957 y 1958. Susana y José oyeron hablar de él en Jerez por su primo Gregorio y Juan de la Plata, y sin conocerlo, lo fueron a buscar sin dudarle para hacer su próxima gira. La vida de Sernita cambió completamente al trabajar en buenas condiciones y observar el respeto por el flamenco que mostraba el público en países como Suiza, Alemania y Holanda, y se quedaría en Madrid después para seguir trabajando. Gracias a Robledo y su grabadora se conservan las primeras grabaciones de Sernita en estas giras. El segundo ejemplo es La Talegona, que participaría también junto al grupo en “La Celestina”. Cuentan que la conocieron en un cine limpiando. Y Morente también se uniría a ellos supuestamente de la misma manera casual, buscando a músicos en Madrid para su siguiente gira..

Sobre la instrumentación es importante resaltar el uso dentro de los ballets de instrumentos nada típicos en el mundo flamenco: el oboe, la flauta, el órgano, y sonidos provenientes de sintetizadores ya estaban presentes en la primera colaboración entre Robledo y Morente

⁴La Celestina, disco publicado en 1966, ver bibliografía.

⁵“¡No hay quien nos desate!”, Capricho de Goya número 75, 1799.

para “La Celestina”. Si esta colaboración tuvo lugar en 1966, en 1977 Morente aplicaba también acompañamiento de órgano en “Mírame a los ojos”⁶, habiendo experimentado con estos sonidos ya casi diez años antes con Robledo.

LA IDENTIDAD DE ANTONIO ROBLEDO

Antonio Robledo es en este caso con seguridad la personalidad más dicotómica de este cuarteto flamenco. Nace en Alemania⁷ como Armin Janssen, estudia piano en Freiburg, y es en Alemania donde toma contacto con Susana y José en el otoño de 1951, sustituyendo al pianista que debía acompañarles en las actuaciones planeadas. Desde entonces permanecerá ligado a la compañía, compaginando su carrera como pianista clásico y como pianista flamenco. Poco después empezará a adentrarse en el lenguaje flamenco, gracias a los guitarristas y cantaores invitados, componiendo sus primeras piezas. Es aquí donde se visualiza la bifurcación de dos personalidades: una es Armin Janssen, el pianista de recitales y formación clásica. Su otra identidad es Antonio Robledo, el compositor “español” de flamenco. La dicotomía artística de Robledo es demostrable al contrastar los programas de recitales a partir de principios de 1950 en Madrid: es posible encontrar su nombre en un concierto de piano solo en Madrid como Armin Janssen, y poco después es el compositor Antonio Robledo en la actuación de Susana y José. Lo más interesante de estos programas es sin embargo la elección de las obras a interpretar: Robledo toca muchísima música española (andaluza, flamenca y clásica) a la par que compone piezas de estilo andaluz o flamenco. Se decanta también por compositores más modernos, como Stravinsky o Bartok. Son influencias que se reflejarán décadas después armónicamente (Falla, Turina) o en la instrumentación en determinados pasajes (Stravinsky, Bartok) en el lenguaje sinfónico junto a Morente⁸.

PROYECTOS EN COMÚN

El primer proyecto que realizan Susana y José con Morente y Robledo es La Celestina en el año 1966. Trabajaron siete años después en Toronto con el siguiente trabajo coreografiado con Susana y Robledo: se llamó Obsesión y se estrenó en 1985. Estas obras se habían empezado a componer en 1984, grabando Morente ya en ese año el cante por bamberas, y estrenando el trabajo con el Ballet Nacional de Canadá antes de hacerlo con Flamencos en route en Suiza. Flamencos en route era la compañía fundada por Brigitta Luisa Merki, Susana y Teresa Martin, terminada la etapa de Susana con José de Udaeta, tras más de veinte años trabajando juntos. Brigitta Luisa Merki y Teresa Martin fueron alumnas de Susana y se dedican profesionalmente al flamenco hasta hoy. Gracias a Brigitta Luisa

⁶Despegando, CBS en 1977, ver bibliografía.

⁷Nace en 1922 en Hannover.

⁸“Antonio Robledo, conocedor a fondo de la música flamenca y espíritu atento a la evolución de las corrientes contemporáneas (...)”, carátula de La Celestina 1996, ver bibliografía.

EL BINOMIO ENRIQUE MORENTE - ANTONIO ROBLEDO: UNA SÍNTESIS MUSICAL INÉDITA Y PRECURSORA

Merki se perpetuó el legado artístico de Susana y Robledo con la compañía fundada por ellas en Suiza y actuando por toda Europa hasta su disolución en 2020.



Imagen 2: “La Celestina”, primer proyecto entre Morente y Robledo en 1966

En cuanto a su discografía, llama la atención no encontrar en las biografías de Morente dos trabajos conjuntos que son fundamentales para entender la reacción entre Morente y Robledo. La Celestina se grabó en 1966 para Emi Odeon, y Obsesión se grabó en Suiza en 1986. El disco con la obra sinfónica Allegro Soleá salió más tarde, en 1995, cuando Morente ya había ganado el Premio Nacional. En la Celestina encontramos a Morente cantando por bulerías y un martinete. En Obsesión grabó, aparte del cante por bamberas, soleá y seguiriyas.



Imagen 3: “Obsesión”, segundo disco grabado en Suiza (1985)

En cuanto a las obras sinfónicas, fueron creadas cronológicamente después de Obsesión. En 1986 se crea Fantasía de canto jondo para voz flamenca y orquesta. Fue un encargo de la Comunidad de Madrid para las fiestas de San Isidro. El encargo, precipitado y casi a última hora, supuso un reto para Robledo, como podemos leer en una entrevista al NZZ en 1986: tiene que definir la instrumentación al momento⁹. Pide una formación de tres atriles en maderas y vientos, toda la cuerda, tuba, arpa y naturalmente piano. Esto significa que pide una orquesta sinfónica completa, teniendo todas las posibilidades y variedades sonoras imaginables para explorar. La obra se compone de cuatro movimientos: Romance y seguriya, fandangos, zambra y termina con tangos y bulerías. Ya existían la Orquesta Nacional de España y la Orquesta de la Radio Televisión Española, pero la orquesta que se encargó de estrenar la obra fue la Orquesta Arbós, orquesta ya desaparecida del panorama clásico en Madrid. Fue una obra tocada muchas más veces hasta finales de la década de los noventa, con frecuencia junto a Fantasía de canto jondo: en Cádiz, Sevilla, Granada, Córdoba, Almería, Madrid, París y Zurich. Diferentes orquestas interpretaron las dos obras, siendo la última orquesta que las grabó la Orquesta Sinfónica de Europa.

El “Allegro Soleá” se empieza a componer en 1989 y se estrena en 1990 en Cádiz, en el Teatro Falla, y no en la VI Bienal de Flamenco, como aparece en muchos medios erróneamente. Fue compuesta para voz flamenca, guitarra, piano y orquesta de cuerdas (una formación más pequeña que la anterior), y se componía de cuatro movimientos: una introducción, alegrías, soleás y bulerías. Se estrenó con la Orquesta de Cámara de Granada junto a Morente, y Pepe Habichuela y Montoyita a las guitarras, y fue interpretada también

⁹“Als ich noch nichts wusste, musste ich schon sagen, was für ein Orchester ich haben wollte (...)”, en *Es braucht zwei Seelen*, artículo en Tages Anzeiger, 1986, ver bibliografía.

en varias ocasiones. La Fantasía y el Allegro Soleá fueron registrados como documentos sonoros: en 1995 aparecen con el sello de Morente, Discos Probéticos, y en 2008 vuelven a publicarse bajo el mismo sello. Una posterior remasterización se publicó por el sello Warner en 2015.

Otros trabajos realizados conjuntamente fueron la composición de la banda sonora para la restauración de la película *Currito de la Cruz* y que fue un encargo para la Exposición Universal en Sevilla en 1992. Morente compuso a posteriori la Misa Flamenca (dos años después de la Fantasía para cante jondo), había asumido la dirección musical de obras teatrales y musicó varias piezas sobre textos de Lorca, con lo que dio impulso a su productividad compositora.

PECULIARIDADES METÓDICAS DE LA COMPOSICIÓN

En las composiciones sinfónicas podemos observar que la orquestración la llevaba a cabo en gran parte Robledo, encargándose también de hacer el contrapunto a la voz de Morente, una vez habían ensayado juntos y Robledo reconocía las líneas melódicas elegidas por el cantante, que suponían la base de toda la obra y primera piedra en el proceso. Aquí era Robledo consciente de varios factores importantes que deben citarse.

Dentro de la práctica escénica de los cantes, la melodía no siempre se repite exactamente igual (como si de interpretación textual en partituras se tratara). La consecuencia de esta característica en la composición sinfónica, es que se hubo de calcular de alguna manera cuánta libertad se podía tomar el cantaor y en qué momentos, determinando así elementos que apoyarían a la voz, con la creación de cadenzas y partes orquestradas horizontalmente, es decir, las voces se mantendrían durante varios compases, alargando el paisaje armónico no cambiando abruptamente en estos momentos específicos para dar tiempo al cante a explayarse. En la partitura se reconocen estos pasajes marcados como *Ad libitum*, e incluso se encuentran cadenzas.

En cuanto al cante, muchos puntos de la línea melódica del cante son microtonales o sin entonación diatónica, a veces incluso fonológica con tendencia a la recitación poética (sólo hablado, no cantado). Esto hizo que, en palabras de Robledo y citándolo, “fuese necesario encontrar un acompañamiento orquestal que primero no molestara al cante, con carácter propio, que apoyara los giros ornamentales, y por último que incluso se viera el cante jondo desde otra perspectiva¹⁰. También mencionan que no quisieron adaptar muchas de las melodías usadas por la guitarra por una simple razón: la guitarra puede hacerlo sola mucho mejor, no se trata de un juego de imitación, que desaprovecharía el potencial de la orquesta. Un ejemplo de estas decisiones se puede escuchar en el comienzo de la Fantasía de cante jondo, donde Morente puede cantar libremente en espacios cadenciales creados para él y

¹⁰“Etwas zu den Gesängen zu erfinden, das Ihnen gleichkommt, nicht stört, sie unterstützt und vielleicht noch in ein neues Licht stellt (...)”, en *Es braucht zwei Seelen*, artículo en *Tages Anzeiger*, 1986, ver bibliografía.

donde la orquesta entra en momentos específicos, casi como signos de puntuación lingüística para cerrar frases y dar pie a nuevas. En el Allegro Soleá se observa el mismo efecto.

Este detalle puede parecer lógico y natural actualmente en fusiones de esta naturaleza, pero se puede apreciar su singularidad si contrastamos este contrapunto de orquesta, guitarra y canto con la colaboración, en iguales condiciones entre canto flamenco y formación sinfónica, de la London Philharmonic y Camarón de la Isla¹¹ (“Soy Gitano”): el papel de la orquesta en este trabajo más tardío es completamente diferente. El canto está acompañado en todo momento por guitarra, bajo y cajón, mientras que la orquesta nunca interactúa directamente con el canto, sino que rellena espacios donde normalmente se solearía con la guitarra. De hecho, en esta grabación es casi imposible encontrar un momento donde la guitarra solee por su cuenta o el cantaor se deje acompañar solo por la orquesta. Otro detalle que llama la atención es la falta de vientos, madera y percusión, una característica que se encuentra sin problemas en el binomio Morente-Robledo: es una orquesta de cámara, una orquesta de cuerda que avanza paralela a la grabación sin haber una interacción real con el flamenco.

Una característica especial que observamos en estos trabajos conjuntos y en toda la obra de Robledo es el collage o reciclaje que hace el compositor de leitmotifs o temas ya usados en composiciones anteriores, y que repiten en toda su obra, como si fueran líneas o colores asociados a determinados personajes o palos. Cito varios ejemplos: el tema principal de Soleá and the winds aparece en mitad del Allegro Soleá, y el primer tema de La verbena se reconoce en el cuarto movimiento (Tangos y Bulerías). También es notoria la influencia de Falla en la orquestación, como en los solos de la orquesta, o el Polo versionado (de las Siete canciones populares) que Robledo adapta para la orquesta. En cuanto a los solos instrumentales, la guitarra y el oboe citan leitmotifs de los trabajos de Obsesión. El piano también muestra pasajes muy parecidos, sobre todo con los pasajes en unísono.

Por último resaltaría la adición de grabaciones en exteriores de sonidos ambiente a las dos obras sinfónicas. Estas grabaciones se pueden escuchar muy claramente al principio del primer movimiento de la sinfonía o en el Fandango. Son grabaciones localizadas en dos lugares diferentes. En la primera son los sonidos de la ciudad de Granada. En la segunda se escucha el sonido del mar (no se conoce la localización exacta). Robledo era aficionado a grabar, y llevaba una grabadora en un maletín, un modelo antiguo, pesado. Con esta grabadora viajaba a menudo en las giras, o grababa durante su estancia en la casa propia que poseían Susana y Robledo en Playa de Aro.

¹¹Soy Gitano, disco, 1989, ver bibliografía.

PUNTOS DE ENCUENTRO Y RECEPCIÓN

El resultado musical tan prolífico de dos personalidades con orígenes culturales absolutamente distintos como Morente y Robledo hace preguntarse por las causas. Lo que representa Enrique Morente en el universo musical no puede limitarse al mundo del flamenco, porque él mismo siempre intentó ir más allá y salir de un género determinado o encasillamiento. A esto le llama Robledo tener las dos almas necesarias para un experimento sinfónico de este calibre¹²: se siente en casa en el universo del flamenco, pero tiene aspiraciones de traspasar los límites estilísticos y formales, e intenta adaptar su voz a lo que oye sin ningún tipo de prejuicio.



Imagen 4: Antonio Robledo y Enrique Morente en Zürich

Por parte de Robledo hay que destacar que, bien habiendo recibido algunas clases de composición de Frank Martin, nunca estudió composición según la enseñanza establecida, ni se sentía atado a ninguna escuela o manifiesto en especial. Solo le debía respeto a lo que él denominaba su escuela, que era la escuela del folclore español, de las reglas no escritas del flamenco, y que él consideraba más duras incluso que las de la composición clásica. Aquí pueden caber dudas de si el compositor hacía realmente música dentro de lo llamado flamenco partiendo de sus orígenes germanos y de su vocación casi autodidacta. Según Pepe Habichuela, y lo cito textualmente a partir de la entrevista en 2017, “Enrique me presentó a Robledo y quería que hiciéramos algo juntos, ya a principio de los ochenta”¹³.

¹²en *Es braucht zwei Seelen*, artículo en Tages Anzeiger, 1986, ver bibliografía.

¹³ Entrevista a Pepe Habichuela, 2017, ver bibliografía.

Sin un mismo lenguaje no se hubieran entendido. Pero Habichuela añade refiriéndose a Robledo: “Era flamenco, flamenco”¹⁴.

Sobre la recepción que tuvo el flamenco colaborativo creado entre estas dos figuras, la aceptación a nivel europeo fue total y sin excepciones. En España la crítica fue heterogénea. Dentro del marco de la música clásica (por ejemplo en los conciertos realizados en el teatro Real), las obras fueron acogidas con entusiasmo y aceptadas como una fusión innovadora arriesgada. Para otro público, el especializado en flamenco, no fue fácil aceptar la innovación de la instrumentación (nuevos timbres, polifonía), y se vió desbordado. La fusión se sitúa en una delgada línea donde la innovación puede ser entendida como el robo de la identidad. Las causas pueden ser varias. Por un lado se puede atribuir la causa a la programación que acompañaba el estreno de estas obras en Andalucía: en los programas se tocó primero Bártok y Toldrá, piezas que no son de fácil escucha para un público no acostumbrado a las vanguardias sinfónicas. Estas obras no ayudaron a la percepción y enajenaron aún más con su factor experimental a la fantasía flamenca.

Por otro lado la naturaleza de los géneros pudo ser también una causa del rechazo inicial. El mezclar flamenco y pop, como podemos escuchar en ejemplos más modernos de Ketama, o flamenco y jazz, como hicieron Pedro Iturralde y Paco de Lucía en su época, tuvo una aceptación bastante alta desde sus comienzos. Los consumidores de flamenco están más en contacto con el pop en la inmersión musical diaria, así como el jazz, habiendo fusiones desde los años setenta y haciendo estas fusiones más asequibles en cuanto a escucha. La música clásica, sin embargo, necesita de un largo proceso de comprensión y costumbre, es minoritaria y no es parte habitual de la escucha musical del público flamenco. Por ello la fusión de flamenco con un género casi desconocido no cala tan rápido en un oyente flamenco como otras fusiones con géneros más populares.

Otra causa se puede deber al lenguaje con el que experimentaron Morente y Robledo, al buscar algo nuevo, sin seguir patrones severos ni esquemas armónicos determinados, ni siquiera siendo conscientes de estar fusionando estilos o encontrando un lenguaje. Cualquier experimento de este calibre precisa de tiempo y de escucha repetitiva para lograr dos objetivos: aceptación o reconocimiento de la música como parte de la propia vida, y poder con el paso del tiempo descontextualizarla y adaptarla a nuestros recuerdos. Este proceso se puede plasmar en dos reseñas totalmente opuestas, una justo después de su estreno en 1990, y otra en 1999, casi una década después. La primera crítica fue la reacción inmediata al estreno de *Allegro Soleá* en la VI Bienal de Flamenco en Sevilla, donde se habla de la “ruptura casi absoluta con géneros que ya son eternos”, para calificar de “monumento a la desvergüenza flamenca” lo que Morente trataba de transmitir¹⁵.

¹⁴Entrevista a Pepe Habichuela, 2017, ver bibliografía.

¹⁵*Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco*. Artículo del ABC, ver bibliografía.



Imagen 5: Título de la crítica a Morente y “Alegro Soleá” en su estreno

Pepe Habichuela, preguntado sobre sus recuerdos al participar en este estreno, pasados veintisiete años, valora y comenta el desprecio en la Bienal de esta manera:

“Lo que pasa es que Sevilla es un poco duro, eran muy duros con Enrique, porque Enrique ha sido una persona muy liberal en el canto, Enrique era un genio de los genios, y podía hacer lo que el quisiera, como ha hecho hace poco Lagartija Nick, y que tampoco lo aceptaron los flamenólogos y la gente (...)”¹⁶

Y confirma la opinión de lo que ya Morente en la década de los setenta afirmaba y siguió afirmando en entrevistas y diálogos durante toda su vida. El proceso de evolucionar y adaptar los cantes de un género de cada artista es un proceso íntimo pero sobre todo legítimo y además de urgente necesidad para el buen hacer y la renovación de los intérpretes y estilos, el apoyo a nuevas generaciones, y el mantener una afición sana y un público fiel. No fiel a un solo estilo, sino a la diversidad natural del género que nos ocupa.

“Gracias a todos estos señoritos (...) flamenólogos, en vez de flamenólicos, he llegado a lo que soy. Lo que hace esta gente, en vez de promocionar los valores nuevos sin localismos ni partidismos, es cortar la afición, la inspiración y la iniciativa.(...) En el momento que ven a un cantaor que se sale de un detallito(...) ya están echándote abajo, como si tuviera yo que estar cantando toda la vida sin variar ni media nota ni nada!”¹⁷

¹⁶Entrevista a Pepe Habichuela en 2017, ver bibliografía.

¹⁷Entrevista a Enrique Morente en la revista Triunfo en 1970, ver bibliografía.

CONCLUSIONES

A pesar de la convicción generalizada hoy en día de que Morente empezó a renovar, fusionar y experimentar sobre la década de los años noventa, se ha intentado demostrar en este artículo la precocidad del cantaor al haber empezado junto a Robledo el proceso de fusión y experimentación flamenca con instrumentación electrónica y formas musicales de otros géneros ajenos al flamenco e incluso a la música folclórica treinta años antes de lo que se cree actualmente.

La obra conjunta entre Morente y Robledo abarca el período desde 1966 hasta 1997, contabilizando composiciones en las producciones *La Celestina*, *Obsesión*, y en los trabajos sinfónicos *Fantasia de cante Jondo* y *Allegro Soleá*. Juntos componen también la banda sonora de la película restaurada “*Currito de la Cruz*”. Sus grabaciones se contabilizan en cinco discos conjuntos oficiales: *La Celestina*, *Obsesión*, *Allegro Soleá*, *Fantasia para cante jondo*, y la última remasterización publicada en 2015. Aparte, se contabilizan varias giras por diferentes países y conciertos durante más de treinta años, y una amistad para toda la vida. Su último encuentro se produce en Zürich con ocasión del homenaje a Robledo en diciembre de 1997.

El binomio Morente-Robledo produjo obras de género flamenco y mezclando influencias clásicas y vanguardistas. Su carácter innovador se debe en parte al uso de instrumentación no utilizada con anterioridad, al tratamiento de los palos y cantes siguiendo la dramaturgia exacta de la coreografía, y de la renovación en la forma de interpretación escénica, sea por la interacción y el rol activo del cante en la coreografía desde los años sesenta, sea por las formas clásicas (*Fantasia* o *Allegro*) al acompañar el cante, que aún siendo ya hoy en día usuales, fueron los primeros ejemplos de esta índole en España y el resto del mundo.

REFERENCES / REFERENCIAS

Documentos multimedia

Zacharias, Gerhard; Lauth, Haimo. *Susana y José. Spanischer Geist mi Tanz* [libro]. Primera edición. Viena: Wilhem Frick Verlag & Co. GmbH, 1970.

Gamboa, José Manuel. *Sernita de Jerez ¡Vamos a acordarnos! La memoria cabal de su casta* [libro]. Primera edición. Barcelona: Ediciones Carena, 2007.

Habichuela, Pepe; Castilla Rocha, Isora. *Entrevista personal a Pepe Habichuela* [grabación en formato mp3]. Zürich: 2017.

Artículos

Arias, Jesús. *Morente y la OCG arrasan con una fusión de clásico y flamenco* [artículo]. Madrid: *El País*, 03.10.1999, s. pág.

Blázquez, José Antonio. *Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco* [artículo]. Madrid: *ABC*, 17.09.1990, pág. 103.

Kesser, Caroline.; Robledo, Antonio. «*Es braucht zwei Seelen*» [entrevista]. Zürich: *Tages Anzeiger*, 31.05.1986, s. pág.

Martínez Bernícola, José A. *El flamenco sin límites* [artículo]. Madrid: *El País*, 28.02.2008, s. pág.

Morente, Enrique; Almazán, Paco. *Enrique Morente* [entrevista]. Madrid: *Revista Triunfo*, 28.11.1970, pág. 58.

S.a. *En el teatro de la Comedia se presentaron Susana y José con sus bailes españoles* [artículo]. Madrid: *ABC*, 05.02.1955, pág. 35.

Música impresa o manuscrita

Morente, Enrique; Robledo, Antonio. *Fantasía de cante jondo para voz flamenca y orquesta* [manuscrito]. Suiza: 1986.

Documentos sonoros

Audeoud, Susana; De Udaeta, José; Janssen, Armin; De Pascues, Santiago; Sevilla, Pedro; De Triana, Naranjito. *Susana y José* [disco de vinilo EP]. Alemania: RCA, EPA 9069, 1960.

De la Isla, Camarón; Royal Philharmonic Orchestra. *Soy gitano* [disco vinilo LP]. España: Philipps, 1989.

La Talegona, Maria; Morente, Enrique; Robledo, Antonio; Iglesias, Pedro; Janssen, Armin; Batista, Andrés. *La Celestina* [disco de vinilo]. Barcelona: Odeon-Emi, MOAL 119, 1966.

Morente, Enrique. *Allegro Soleá y Fantasía* [cd]. Madrid: Discos Probéticos, 18101, 1995.

Morente, Enrique. *Allegro Soleá y Fantasía de cante jondo* [cd]. Madrid: Discos Probéticos, 2008.

Morente, Enrique. *Despegando* [disco de vinilo LP]. Madrid: CBS, S 82568, 1977.

Morente, Enrique. *Y al volver la vista atrás* [cd remasterizado]. Madrid: Warner, 2564689817, 2015.

Robledo, Antonio; Morente, Enrique; Frei, Jürg; Gerster, Jürg; Stein, François. *Obsesión* [disco de vinilo LP]. Suiza: Turicaphon AG-Megatrix, 30–913, 1985.

Robledo, Antonio; Akerlund, Lina Maria; Bovet, Maria; Nopper, Sylvia; Sutter, Barbara; Morente, Enrique; Stern, François; Gerster, Jürg; La Talegona, Maria; Iglesias, Pedro; Batista, Andrés. *El canto nómada* [cd]. Suiza: Flamencos en route, ARS 02, 1997.

Videos, DVDs y películas cinematográficas

S.a. *Porträt der Modern Dance und Flamenco verschmelzenden Tanzformation «Flamencos en route» anlässlich ihrer Tournee mit Programm «Tránsito flamenco»* [vídeo]. Schweiz: B. Magazin, DRS, 24.11.2002.

S.a. *Porträt Flamenco Szene um die Flamencotänzerinnen Susana Audeoud und La Carbona* [vídeo]. Schweiz: Schauplatz (123/160), SRF, 01.11.1985.