

LA INTERTEXTUALIDAD A SUS ANCHAS: DEL POEMA A LA COPLA EN ENRIQUE MORENTE

Jimena Larroque Aranguren

Doctora en Ciencia política por la Univ. de Orleans
Profesora Civilización española contemporánea en la Univ. de Orleans

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6411894>

Resumen:

En este artículo, prestaremos una especial atención a las variantes y adaptaciones que se producen en el paso del poema escrito a la canción interpretada en la obra de Enrique Morente (1942-2010). Determinar cómo Morente selecciona los poemas cantados, cuál es su tendencia al musicalizar, si respeta o no el poema original; todo ello nos va a permitir identificar, al menos en parte, los presupuestos de su poética flamenca.

Desde el cante, Morente pone a dialogar la poesía culta y la popular con una naturalidad y exuberancia nunca antes vistas en otro cantaor flamenco. En su postura artística, lo popular se escribe tanto como lo culto se canta. Aprovechando la ductilidad de las estructuras musicales y de versificación flamencas, reintegra la legitimidad de lo popular como fuente de autoría escrita y a la vez difunde la poesía culta.

Palabras clave:

Poética, poema, cante, intertextualidad, culto, popular, música, literatura

Abstract:

In this article, we will pay special attention to the variants and adaptations that occur in the passage from the written poem to the performed song in the work of Enrique Morente (1942-2010). Determining how Morente selects the sung poems, what is his tendency to musicalise them, whether or not he respects the original poem; all of this will allow us to identify, at least in part, the premises of his flamenco poetics.

Through his singing, Morente brings together cultured and popular poetry with a naturalness and exuberance never before seen in any other flamenco singer. In his artistic stance, the popular is written as much as the cultured is sung. Taking advantage of the ductility of flamenco musical structures and versification, he reinstates the legitimacy of the popular as a source of written authorship and at the same time disseminates cultured poetry.

Key words:

Poetics, poem, cante, intertextuality, cult, popular, music, literature

Larroque Aranguren, J. (2021). La intertextualidad a sus anchas: del poema a la copla en Enrique Morente. *Música Oral del Sur*, 18, 261-278.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.6411894>

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

INTRODUCCIÓN

Yo soy una persona que me aburre cantar siempre igual, y pienso que la ortodoxia hay que cogerla e inspirarse y desarrollarla para hacer cosas que inviten a hacer nuevo arte. Porque el flamenco es una música viva, esto no es una música de museo, si no estaríamos todavía en la caverna, estaríamos todavía en la fragua, estaríamos todavía en el campo y esto es un arte de profesionales¹.

Este fragmento ilustra la actitud del cantaor de Granada respecto a la tradición y a la vanguardia en el flamenco, para quien no son opciones enfrentadas sino simultáneas. Pero además se infiere que es poco amigo de los tópicos en esta referencia al cantaor como “profesional”. Morente conocía muy bien las grandes controversias que han traído una enorme confusión en el mundo del arte flamenco desde sus orígenes, entre las cuales la distinción que encontramos en el *Demófilo* del padre de los Machado entre *cante gitano*, sinónimo de pureza y *cante flamenco*, sinónimo de profesional, impuro y mestizo, de cuya mezcla justamente nace el género flamenco². Es esta mezcla la que también destaca el DLE en la entrada *flamenco* que es, en su función de adjetivo, “de carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano”.

¹ MORENTE, Enrique. *Horizonte Flamenco*, 14/11/2001, s. p.

² MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*. Ediciones Demófilo: Madrid, 1975, p. 181.

La lírica que ha alimentado la música flamenca ha sido hasta bien entrado el siglo XX principalmente de autor desconocido como reza esta redondilla: “Hasta que el pueblo las canta, / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo / ya nadie sabe el autor”³. Esto encuentra explicación en la tradición fundamentalmente oral en el flamenco, con la dificultad consiguiente de conservación y de estudio. Pero este inconveniente epistemológico se ve compensado por la reivindicación del folklore como modo de conocimiento a tenor de la filosofía de *Juan de Mairena*:

Pero hemos de acudir a nuestro folklore, o saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra tradición filosófica, que pudiera despistarnos [...]. Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza⁴.

Sin duda ha existido por parte de los más celebrados autores de lo andaluz y de lo jondo, cierto enaltecimiento de lo metafísico y de lo dionisiaco, inspirados de los postulados de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*⁵. Por ejemplo, tomando como objeto de análisis el *duende* lorquiano, José Javier León (2015) demuestra cómo Lorca forja esta acepción neológica en su “Juego y teoría del duende”, conferencia pronunciada en octubre de 1933 en Buenos Aires. Tenemos, pues, curiosamente, un patrimonio cultural oral en el que intervienen, no obstante, autores de renombre que dejan su huella personal. Concedor de estas fabulaciones literarias, Morente aporta su definición de duende como “palabra inventada, una invención romántica para no decir pellizco, pero es lo mismo: la inspiración, el corazón, la transmisión”⁶. En otro lugar, califica el duende como “hermosa invención de Federico García Lorca”, y acusa el abuso de términos como el “quejío” o el “pellizco” que minan el campo del flamenco: “¿Pellizcar? Nada..., transmitir, sentir..., dejar en un instante preciso la voz en un dolor”⁷.

Pues bien, aun reconociendo esta desmitificación, Morente ahonda en la brecha iniciada por Lorca, que es la de romper la trinidad canónica autor—lo escrito—lo culto, frente a otra que estaría compuesta por lo anónimo—lo oral—lo popular. La observación de José Martínez Hernández —“La voz del cante jondo es a la vez *natural, popular y culta*”⁸— nos parece recoger la praxis de Morente en lo que tiene de auténtica vanguardia o heterodoxia y

³ NÚÑEZ, Faustino. *Blog Flamencópolis*, 2011, s. f., s. p.

⁴ MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y Prosa*, Buenos Aires: S. A., 1964, p. 426.

⁵ LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*, Tesis doctoral (dir. Andrés Soria Olmedo), Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 44.

⁶ Cit. en MORA, Miguel. *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*, Madrid: Siruela, 2008, p. 56.

⁷ Cit. en GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino. *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid: Fundación SGAE, 2018, p. 402.

⁸ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética del cante jondo. Filosofía y estética del flamenco*, Córdoba: Almuzara [versión digital], 2018, s. p.

que se refleja en la elección de su repertorio textual: lo popular se escribe tanto como lo culto se canta. En este sentido, el cantaor Arcángel se refiere en una entrevista al impacto musical que fue para él ver y escuchar al coro de voces búlgaras que utilizó Morente en el disco *Lorca* (Virgin, 1998) y que fue emitido por TVE en 1999⁹:

[...] no dialogan dos culturas sino los músicos que representan esas culturas que tienen el conocimiento, el atrevimiento y el respeto necesario para encontrar puntos comunes en un diálogo. [...]. Los cantos búlgaros son la expresión de lo popular, pero al mismo tiempo se pueden escribir¹⁰.

Considerado como discípulo de Morente, Arcángel señala en otra entrevista que “el flamenco tiene una estructura abierta y la recreación es lo más importante, en cada cante recreamos a otros y a nosotros mismos”¹¹.

Lo principal de estas declaraciones encuentra acomodo en la filosofía musical morentiana: aprovechando la ductilidad de las estructuras musicales y de versificación flamencas, reintegra la legitimidad de lo popular como fuente de autoría escrita y a la vez difunde la poesía culta. Y es que es sobresaliente la convergencia entre música y literatura en el caso del cantaor granadino, de quien Caballero Bonald calificó como “el cantaor más literario”¹² y Balbino Gutiérrez, su biógrafo, que “Era don Quijote y Sancho a la vez”¹³. En otro lugar, destacaba la adhesión de Morente a la poesía culta en particular, que es el hecho singular en un cantaor de flamenco, diestro normalmente en el repertorio tradicional de la copla flamenca:

No ha habido en toda la historia del flamenco un cantaor que haya fusionado su actividad profesional con la obra de los poetas llamados cultos, como lo ha hecho Enrique Morente. Esta asociación es de tal naturaleza que, si se disolviera, se mutilaría gravemente su obra hasta el punto de volverse irreconocible¹⁴.

⁹ RTVE. “El séptimo de caballería”, 15/03/1999.

¹⁰ La transcripción de las palabras de Arcángel es nuestra, fruto de su intervención junto a Balbino Gutiérrez acerca de Enrique Morente en “Ciclo Lo Morente”, *El Dorado, Sociedad flamenca barcelonesa*, Barcelona, 07/10/2016.

¹¹ Cit. en CARRÓN, César David. “Un cante por Enrique Morente” (entrevista a Arcángel y a Mauricio Sotelo), *La razón*, 26/06/2011, s. p.

¹² Cit. en LÓPEZ, Antonio Javier. “Una amistad con compás”, *Diario Sur*, 4 de noviembre, 2009, s. p.

¹³ GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino, *op. cit.*, 2018, p. 240.

¹⁴ GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino. “El gran adaptador de la poesía culta”, en Amaranta Ariño (Ed.). *Universo Morente. Creación y vida de Enrique Morente*, Madrid: TF editores y Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 247.

En efecto, Morente fue un gran lector de poesía. En el otoño de 1969, después de que su amigo Andrés Raya le proporcionara lecturas de Hernández, Morente decía: “cuando leo algunos poemas hasta los cantito como si fueran letras flamencas”¹⁵. El *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* no tardará en llegar (Hispanavox, 1971) inaugurando su predilección por musicalizar a los grandes poetas de latitudes y épocas diversas: hasta cuarenta autores identifica Balbino Gutiérrez¹⁶. Es significativa la atención a Lorca a quien dedica tres álbumes (*En la Casa-Museo de Federico García Lorca*, 1990 ; *Omega*, 1996 ; *Morente-Lorca*, 1998); otros fueron Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gustavo Adolfo Bécquer, José Bergamín, Luis Cernuda, Leonard Cohen, San Juan de la Cruz, Javier Egea, Juan del Encina, León Felipe, Luis García Montero, Pedro Garfias, Nicolás Guillén, Ibn Hazm de Córdoba, José Hierro, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Antonio Machado, Al-Mutamid, Francisco de Quevedo, Luis Rius, José Val del Omar, Lope de Vega, María Zambrano, incluso Cervantes y Picasso¹⁷. De ahí su apodo “cantaor de los poetas” difundido por grandes medios de comunicación como RTVE (2010).

Su trayectoria nacional e internacional extraordinariamente fértil (veinte discos de estudio, además de álbumes en vivo, recopilatorios y colaboraciones) combina la tradición del cante jondo y la búsqueda de nuevas formas de expresión musical junto a músicos del flamenco contemporáneo, pero también de otros géneros como el rock o la música árabe; considerado uno de los máximos exponentes de la vanguardia flamenca, hace historia con discos como *Omega* (El Europeo Música, 1996), junto a Lagartija Nick, concebido como un doble homenaje a Lorca, mediante adaptaciones de *Poeta en Nueva York*, y a Leonard Cohen, mediante adaptaciones realizadas por el biógrafo y amigo personal de Cohen, Alberto Manzano, y el propio Morente¹⁸. Recuerdan, por cierto, las vicisitudes de *Omega* a las de *La leyenda del tiempo* (Polygram, 1979), de Camarón de la Isla: de ser el espanto de los puristas a convertirse en disco revolucionario. Su obra ha recibido numerosas recompensas, como el Premio Nacional de Música en 1994, siendo la primera vez que lo recibe un artista flamenco. Su versatilidad queda manifiesta en sus propias declaraciones: “A mí me gustan todos los poetas que sean buenos, y lo mismo me da que sea antiguo, que moderno, casi me hace más gracia que sea supermoderno, porque se rompe con las métricas y los moldes”¹⁹. Analizamos más detenidamente dos elementos que nos parecen fundar la poética

¹⁵ Cit. en RAYA, Andrés. “Morente leyendo a Hernández”, *Blog “Flamenco en mi memoria”*, 5/06/2012, s. p.

¹⁶ GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino, *op. cit.*, 2018, p. 647-648.

¹⁷ WORMS, Claude. “Enrique Morente, compositeur contemporain”, *Blog Flamencoweb.fr*, 12/07/2015, s. p.

¹⁸ VIANA, Israel. “‘Omega’: el réquiem de Morente que rompió el flamenco”, *ABC*, 27/10/2016, s. p.

¹⁹ Cit. en GAMBOA, José Manuel. “Fichado y fechado. El redondo patrimonio Enrique-cido”. *Universo Morente. Creación y vida de Enrique Morente*. en Amaranta Ariño (ed.). *Universo Morente. Creación y vida de Enrique Morente*, Madrid: TF editores y Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 170.

morentiana a la hora de musicalizar piezas líricas: la marca de la estética flamenca y la inclinación por la intertextualidad.

AIRES FLAMENCOS: DEL POEMA AL CANTE

Veamos ahora el procedimiento que Morente emplea para *aflamencar* los poemas de otros. Tomemos por ejemplo una de las adaptaciones musicales de los versos de Miguel Hernández, “El niño yuntero” (*Viento del pueblo*, 1937) en su disco homenaje que anteriormente citábamos. Gran conocedor del cante más tradicional de la mano del sevillano Pepe de la Matrona, a quien conoció personalmente en sus años de aprendizaje en Madrid²⁰, Morente escoge la malagueña para vestir estos versos octosílabos, palo flamenco próximo al fandango que son precisamente coplas de cuatro versos octosílabos. Para operar la transformación de poema a copla flamenca, además de reducir las quince estrofas de Hernández a tres (la primera y las dos últimas), empieza cantando parte del segundo verso, y continúa con el inicio de la estrofa en su integralidad. Para culminar esta transformación del poema al “cante”, el intérprete repite cualquiera de los versos al final²¹. A la izquierda leemos el poema de Hernández, a la derecha el cante de Morente:

Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello. [...]

¡Ay! Qué bello,
carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.
¡Ay! carne de yugo, ha nacido.

No pasa desapercibido el “¡Ay!” de arranque de la copla como gran contribuidor a la estética flamenca: junto con otros recursos como los jipíos y quejíos, son todos ellos reconocibles como adornos o melismas propiamente flamencos²² o *duendes* vocales (cante

²⁰ Morente ya había demostrado su conocimiento del cante tradicional en sus primeros discos (*Cante flamenco*, 1967; *Cantes antiguos del flamenco*, 1968). Igualmente dedicará un disco a la gran figura del jerezano Antonio Chacón (1869-1929) en *Homenaje a don Antonio Chacón* (Hispanvox, 1977).

²¹ NAÏMI, Maguy. “Miguel Hernández, Enrique Morente, ‘Voces del pueblo me llevan’”, *Flamencoweb.fr*, 28 de marzo, 2011, s. p.

²² Según la minuciosa definición de Rossy, “melisma” es un “grupo de notas de adorno con que solían concluir las composiciones musicales del canto llano, que se vocalizaba sólo con la última sílaba de la palabra final del canto o fragmento. Exactamente como en los fandangos, las malagueñas corridas, los verdiales y otra porción de cantes murcianos y andaluces, cuya última sílaba del último tercío o fragmento de la copla se diluye en un torrente de notas de adorno o floreo, de carácter modulativo, para enlazar con el modo tonal a cargo de la guitarra en su parte de intermedio musical entre copla y copla”. ROSSY, Hipólito (1998). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá, p. 38.

sin letra) apelando pues al neologismo lorquiano y plenamente integrado como elemento típico del flamenco²³.

En cuanto a la ampliación estructural, de 4 a 6 versos, puede producir, como aquí, ciertas alteraciones de sentido: Morente exclama “¡Ay! Qué bello” omitiendo en este inicio la comparación del segundo verso de Hernández (“más humillado que bello”) que luego cantará, creando de este modo cierto juego polisémico. El mismo procedimiento emplea en las dos siguientes estrofas: en la segunda estrofa con el inicio del segundo verso completo; en la tercera comenzando con el sustantivo (y ya no adjetivo) “jornalero”. De nuevo, leemos los versos de Hernández a la izquierda, la adaptación de Morente a la derecha:

¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿de dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.

¡Ay! menor que un grano de avena
¿quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿de dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?

¡Ay! Jornaleros
Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.
De los hombres jornaleros.

La copla morentiana sugiere una estructura más circular, más enfática y con clara intención vocativa, dirigiéndose obviamente a un oyente y no a un lector, gracias a los procedimientos que acabamos de indicar. Aunque muy sutilmente, esta adaptación presenta una forma de expresión nueva y distinta respecto del poema original.

Veamos ahora un segundo ejemplo de realización de la estética flamenca en el “Pequeño vals vienés” (*Omega*, 1996) perteneciente a la obra de García Lorca *Poeta en Nueva York*, escrita entre 1929 y 1930, pero publicada mucho más tarde, en 1940. De claro marchamo surrealista, este poema ya había sido volcado a canción por Leonard Cohen en el disco *I'm Your Man* (Columbia, 1988) con el título “Take This Waltz”. De este cantautor canadiense es patente la influencia lorquiana y de la música española en general, como lo reconocía en su discurso del Premio Príncipe de Asturias a las Letras (2011): “Toda mi obra está inspirada por esta tierra”²⁴. Veamos en un primer momento lo que atañe a la adaptación literaria de Morente (a la derecha) con respecto al texto original (a la izquierda).

²³ LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano...*, op. cit., p. 96.

²⁴ RTVE. “Premios Príncipe de Asturias, Discurso de Leonard Cohen”, 21/10/2011.

En Viena hay diez muchachas,
un hombro donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.

**Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals de quebrada cintura.**

En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals del “Te quiero siempre”.

En Viena hay diez muchachas,
un hombro donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
**Toma este vals, este vals,
este vals con la boca cerrada.**

En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.
¡Ay, ay, ay, ay!
**Toma este vals, este vals,
este vals que se muere en mis brazos.**

**Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.**

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.
¡Ay, ay, ay, ay!
**Toma este vals, este vals,
este vals de quebrada cintura.**

**Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.**

LA INTERTEXTUALIDAD A SUS ANCHAS:
DEL POEMA A LA COPLA EN ENRIQUE MORENTE.

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals. (bis)
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals, este vals,
este vals del ‘Te quiero siempre’.

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar. (bis)

Porque te quiero, te quiero, amor mío, [...]
por los rumores de la tarde tibia.
Larala, larala...

Las diferencias entre uno y otro texto (en negrita) no son, en el fondo, de gran calado: Morente respeta la letra de Lorca y su adaptación consiste más bien en la selección de estrofas y versos. Observamos la omisión de la segunda estrofa de Lorca (“Te quiero, te quiero, te quiero [...]”) así como cierto juego de sustituciones (“este vals de quebrada cintura” de la estrofa desaparecida en el poema de Lorca, aparece más adelante en la estrofa cantada que comienza “Porque te quiero, te quiero, amor mío”), o el recurso, no ya a uno sino a dos refranes (¡Ay, ay, ay! [...]” y “Este vals, este vals, este vals [...]”) tal como ya lo hacía Cohen. También se dan repeticiones en el cante de ciertos versos (señalados por “bis”). Finalmente, se da una repetición truncada de la estrofa “Porque te quiero, te quiero, amor mío” a cargo de las voces femeninas del clan Morente (sus hijas Estrella y Soleá, y su mujer Aurora Carbonell) que desemboca en un “larala, larala” de cierre.

Por lo tanto, Morente acomete con esta versión del vals vienes dos cosas: musicalmente, sigue la corriente de Cohen, que a partir de una traducción propia al inglés había inventado la música, aunque respetando el 3/4 del vals, pero que resulta ser también el patrón rítmico del fandango (3/4 o 6/8) y que encierra el melisma final (“larala, larala” como “un-dos-tres, un-dos-tres”). Cohen y Morente están aquí perfectamente alineados: ya había imaginado el cantautor canadiense una música que a él le resultara “española” y sobre esta base el granadino *aflamenca* rotundamente la línea melódica, que juega con intervalos de octavas en la escala musical gracias a un registro vocal amplísimo²⁵. Desde el punto de vista de la

²⁵ Los instrumentos principales son el teclado y el acordeón: el cajón se incorpora en la segunda estrofa y junto con la voz de Morente nos da indicios de versión aflamencada respecto de la música

letra, Morente reproduce fielmente los versos de Lorca, a excepción de tenues licencias de repetición y sustitución que favorecen la musicalización del texto, como acabamos de ver. Y es que el poema presenta una métrica libre que Morente es capaz, muy hábilmente, de hacer entrar en su cante. Podría acaso pensarse que, contra la voluntad de un Lorca de ardores surrealistas y cansado del *Romancero gitano* (1928) y de su “mito de gitanería” según son sus propias palabras²⁶, va Morente y le impone un traje de luces al vals vienés. Pero podríamos replicar, en defensa del intérprete, que este vals era *flamenco* de nacimiento. Por las alusiones al campo semántico de poemas lorquianos anteriores que nos remiten al mundo del *Romancero* —la muerte, los mitos de la naturaleza como la luna, la superstición, etc.²⁷— pero sobre todo por el “ayeo” escrito por el propio Lorca, que Cohen ejecuta como quejío canadiense y que Morente devuelve a lo flamenco. Este ejemplo refleja la armonía entre tradición y experimentación, la intención en Morente de hacer algo nuevo con retales viejos.

EJEMPLOS DE INTERTEXTUALIDAD: LO CULTO Y LO POPULAR

Como venimos anunciando, la mezcolanza de textos de autores conocidos y populares va a ser recurrente en el repertorio del cantaor, haciendo del texto algo maleable. Paradigma de intertextualidad es la canción “Crisol”, que ya desde el título alude al carácter heterogéneo de su concepción textual. En estas bulerías pertenecientes al álbum *Negra, si tú supieras* (Nuevos Medios, 1992), título tomado de Nicolás Guillén (1930), Morente afirma su vocación de divulgador poético escogiendo y adaptando estrofas de García Lorca (“El regreso”), San Juan de la Cruz (“El pastorcico”) y Miguel Hernández (“Un volcán muerto y una piedra viva”), por ese orden y en una sola canción de menos de cinco minutos. No observamos cambios en los poemas de San Juan de la Cruz ni de Hernández, sí en cambio en el de Lorca, aunque siguen siendo leves. Más allá de las repeticiones de versos *ad libitum* por parte de Morente, que efectivamente da como resultado una modificación en la estructura del poema, notamos una diferencia silábica en un solo verso, en lugar de “dejadme retornar” lorquiano, Morente canta “dejadme tornar” que no parece tener mayor trascendencia.

Más compleja e innovadora resulta la musicalización por alegrías de “Si mi voz muriera en tierra” del mismo álbum, poema de Rafael Alberti *Marinero en tierra* (1924). La secuencia autorial se presenta así: Rafael Alberti, tradicional y según las versiones, se incluyen o no unos versos de José Bergamín.

original. Precisamente el cajón, que ha sido considerado tan poco ortodoxo por los puristas y que trajo del Perú Paco de Lucía: es hoy un instrumento paradigmático del flamenco moderno.

²⁶ Cit. en LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano...*, op. cit., p. 497-498.

²⁷ ARCE DE VÁZQUEZ, Margot. “Acotaciones al *Romancero gitano*”, en *Obras completas, Vol. 4*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001, p. 496-497.

- a) En la versión del disco (grabada en estudio), observamos cómo el poema de Alberti se desdobra y se enriquece de otras estrofas tradicionales del repertorio de las alegrías. Si al inicio, en el poeta gaditano tenemos dos tercetos con repetición en los versos dos y cuatro, Morente recrea mediante repeticiones una copla de siete versos. Estos son los versos de Alberti:

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.

¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un **ancla**
y sobre el ancla una **estrella**
y sobre la estrella el **viento**
y sobre el viento una **vela!**

Es un poema de tres estrofas, con doce versos octosílabos, rima asonante en impares y pares (versos 1, 3, 6, 8, 10, 12) que enlaza con la tradición popular del romance. El empleo de la concatenación de palabras al final del verso y al principio del siguiente —“ancla, estrella, viento, vela”, que Morente alternará con un orden distinto “ancla, vela, viento, estrellas”— así como el polisíndeton —“y sobre”— dan ritmo al poema. Reproducimos a continuación las alegrías interpretadas por Morente:

Lerelere lele..., ¡ay, ay, ay!

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar.
Si mi voz muriera en tierra,
y dejadla en la ribera,
llevadla al nivel del mar,
y nombrarla capitana
de un blanco bajel de guerra.

**Deseando una cosa,
parece un mundo.
Luego que se consigue,
tan solo es humo.**

**A dibujar esa rosa
ayudad(r)me caballero
que estoy solito y no puedo
dibujarla tan hermosa.**

**El sarmiento en la lumbre
y el que se enamora... (bis)
Por un lado se enciende... (3
veces)
y por otro llora. (bis)**

¡Oh, mi voz condecorá
con la insignia marinera...
Oh, mi voz condecorá!
Sobre el corazón un **ancla**,
y sobre el ancla la **vela**,
y sobre la vela el **viento**,
y sobre el viento las **estrellas**.

**Deseando una cosa
parece un mundo.
Luego que se consigue
tan solo es humo.**

En estas alegrías se da el predominio de la cuarteta octosílaba con alguna salvedad: los versos de Alberti se ven aumentados de tres a siete, fruto de la repetición, y también escapa

a la regla de ocho sílabas el estribillo “Deseando una cosa / parece un mundo” (hepta y pentasílabos). De hecho, todas las estrofas añadidas al poema de Alberti son, lo que se suele llamar en léxico flamenco, “juguetillos”, letras que complementan los cantos flamencos a modo de estribillo y que se repiten al final. Morente reconoce su afición a estas redondillas del acervo clásico como las aquí presentes “Deseando una cosa” y “El sarmiento en la lumbre”. En cuanto a la estrofa “A dibujar esa rosa / Ayudad(r)me caballero” es también una variante de “La rosa”, otra cantina de origen incierto, que se suele llamar así por hacer mención a esta flor y que presenta versiones como: “¿Ayudarme caballeros / a dibujar esta rosa / que tengo luto y no puedo / dibujarla tan hermosa”. Estas coplas del repertorio clásico han sido tan predilectas en el de Morente que, en cierta manera, se convierten en su particular firma.

- b) Completamos el análisis de estas alegrías, esta vez en vivo, concretamente durante la última actuación de Enrique Morente en la sala El Molino (Barcelona, 23/11/2010). Estas fueron las coplas cantadas:

Tirititrán, tran, tran...

Lerelere lele... Ay, ay...

A dibujar esa rosa
ayudadme caballero
a dibujar esa rosa
que estoy yo solo / solito y no puedo
dibujarla tan hermosa. (bis)

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar,
si mi voz muriera en tierra,
y dejadla en la ribera,
llevadla al nivel del mar
y nombrarla capitana
de un blanco bajel de guerra. (bis)

**La tarde que mataron
al *Espartero*, Belmonte, que era un
niño,
se quedó quieto.**

**Tan quieto, que el torero
que en él había,
cuando veía un toro
no se movía.**

¡Oh, mi voz condecorá
con la insignia marinera...

Oh, mi voz condecorá!
Sobre el corazón un ancla,
y sobre el ancla la vela,
y sobre la vela el viento,
y sobre el viento las estrellas.

Deseando una cosa parece un mundo
luego que se consigue
tan solo es humo.
Tan solo es humo, hermana, tan solo es
humo,
deseando una cosa parece un mundo.

Que ya los titirimundis,
que yo te pago la entrá,
que si tu madre no viene,
que qué dirán, qué dirán.

Que qué dirán, qué dirán,
que qué tendrán que decir,
que yo te quiero y te adoro,
que yo me muero sin ti.

En esta ocasión, donde no hay restricciones a la duración de un tema musical, la intertextualidad es aún más premeditada si cabe. Junto a las letras de Alberti, se incluyen versos de Bergamín y del patrimonio común. Si empezamos por este, debemos evocar el “tirititrán tran tran” que suele prologar las alegrías en particular y que se atribuye a Ignacio Espeleta, de quien dijo García Lorca que era “hermoso como una tortuga romana”²⁸. Fue este cantaor gaditano quien lanzó esta *glosolalia* o *tarabilla* para cubrir un olvido de copla y que fue luego “asumida por los cantaores como salida o temple de voz propio del cante”²⁹.

En cuanto a la estructura del texto cantado, comienza por “La rosa”, sigue con Alberti, introduce dos estrofas de Bergamín, —“La tarde que mataron [...] no se movía”—, vuelve a Alberti, y remata con tres estrofas populares. Las dos estrofas de Bergamín, que reproducimos conforme a puntuación exacta del poeta³⁰, son, aunque no lo parezcan, dos endecasílabos encadenados. En el cante, apreciamos una variante semántica y fónica respecto al poema: “Cuando veía un toro y ole, y anda, y ole y ole / cuando veía un toro / no se mo... [interrupción silábica típica de la escansión flamenca] / cuando veía un toro / no se movía”.

Como en las alegrías del disco, destacan los cambios a tono modal (menor) en algunos versos—“Y nombrarla capitana”, “La tarde que mataron”, “Tan quieto que el torero”, “y sobre la vela el viento”— en un palo típico de la provincia de Cádiz, el de las alegrías, que se reconoce tanto por su compás como por su tonalidad generalmente mayor³¹. Esa ambigüedad modal que caracteriza estas alegrías morentianas es más que un efecto puramente musical: aporta nuevas capas de sentido y un mayor contraste entre los versos, una coloratura más dramática de ciertos versos respecto a otros. En esta elección, advertimos igualmente un papel activo del intérprete de estas coplas. Para cerrar estas alegrías, Morente vuelve al tono mayor para cantar dos últimas estrofas típicas de final de las alegrías en octosílabos, que entre otros popularizó Camarón de la Isla en “Un tiro al aire”, aunque con una ligerísima variante (“que si tu madre no quiere”). Esta intertextualidad, que Morente apura al máximo, es sin duda posible por la maleabilidad de las estructuras poéticas en el flamenco.

²⁸ Puede consultarse el estudio y la edición crítica de José Javier León, con prólogo de Andrés Soria, GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende* (Athenaica, 2018).

²⁹ Este desliz fecundo pasa a enriquecer el lenguaje flamenco como así lo indica el flamencólogo Fernando Quiñones: “Incorporó a las alegrías y bulerías, de las que fue intérprete señorero [...] el entonado y onomatopéyico “tarantantrán” [de nuevo, otra variante] con que iniciaba esos cantes y que resulta tan ambientador como adecuado desde el punto de vista técnico para cogerse a la guitarra” (cit. en BLAS VEGA, José, RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988, p. 278).

³⁰ BERGAMÍN, José. *Obra taurina*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 246-247.

³¹ NÚÑEZ, Faustino. *Blog Flamencópolis*, art. cit., s. p.

CONCLUSIONES: ¿DE INTÉRPRETE A AUTOR?

Hemos analizado la interpretación flamenca de “El niño yuntero” del poema de M. Hernández, del “Pequeño vals vienés” lorquiano a partir de la música de Cohen así como el carácter intertextual de las canciones “Crisol” y “Si mi voz muriera en tierra”, con el resultado de algo más que la suma de poemas. En estas adaptaciones poéticas, reconocemos la creatividad del cantaor, que de intérprete pasa a ser en gran parte autor en la medida en que crea una obra artística, no solo musical sino literariamente nueva:

A partir de las adaptaciones poéticas es cuando podemos considerar que surge el compositor, un creador que ya no es sólo el intérprete de un repertorio tradicional preestablecido. [...]. La adaptación musical del texto cantado es el principal impulsor y generador de formas, que surgen en el proceso de búsqueda de la adecuación entre los contenidos semánticos y formales³².

Si lo formulamos con una terminología propia de la crítica literaria, Morente es en parte un impulsor de la escritura como palimpsesto, entrando desde su quehacer artístico en una dimensión posmoderna y transversal de la cultura que interroga las jerarquías clásicas de lo culto y de lo popular. Su obra impulsa una apertura de la noción de “autor-intérprete”, en su caso como una doble condición de creador y de divulgador o de “pregonero” en su sentido más noble, si bien establecer dónde una adaptación deja de ser tal y se convierte en obra en sí misma es un asunto peliagudo que merecería una atención específica. Aún así, las adaptaciones que hemos presentado nos parecen ampliamente suficientes para reconocer la labor de Morente como alumbrador de nuevos textos, de *collages* improbables y armónicos entre la tradición y lo actual que le han valido calificativos como “sabio”, “clásico revolucionario” y “renovador del cante”³³.

¿Qué logra Morente con esta mezcla de textos? Dicho sencillamente, contribuir a la recopilación de autores y anónimos, en igualdad de condiciones, para alimentar el patrimonio común del flamenco, favorecido por la diversidad estrófica de las coplas flamencas. Logra ser fiel al espíritu del cante popular de la cultura musical flamenca, a lo que añade un espléndido trabajo sobre la poesía culta. Algunos habrán visto cierta irreverencia frente al prestigio del autor, en lo que otros admiran como apuesta por la cercanía y la divulgación poética en este cantaor. Es evidente por lo que afirmamos, el

³² PÉREZ PÁEZ, Julián. “Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2020). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo”, *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, Edición 34, invierno 2018, p. 25.

³³ GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino, *op. cit.*, 2018, p. 325, 443, 462.

papel fundamental de Morente en la difusión del conocimiento de la poesía española en particular, ya que convierte los poemas dirigidos a un lector, en discos o espectáculos dirigidos a un oyente-espectador como acto poético performativo.

Además de las adaptaciones que hemos visto, todas ellas fruto de la creatividad del cantaor, sería interesante en un futuro trabajo analizar el papel de Morente como letrista, su experiencia como autor. Ejemplos de ello los tenemos muy pronto en su discografía, citemos la canción por tangos “Estrella” del disco *Despegando* (1977), que comienza con una adaptación de copla popular y luego da rienda suelta a la escritura de Morente durante cuatro estrofas (B. Gutiérrez, 2018: 636-637); también en la taranta “A Ramón Montoya”, en el álbum *El pequeño reloj* (Virgin, 2010), sobre la guitarra grabada de Montoya (1880-1949), Morente canta una copla suya a la que le sigue otra del repertorio popular³⁴; en el “Reloj molesto” cantaba unos fandangos-tientos con variaciones del repertorio popular seguido de versos del poema de Quevedo “El reloj de arena” para acabar con los suyos propios³⁵. Tenemos además ejemplos de canciones escritas en su integralidad por el cantaor: “Angustia de mensaje”, al estilo hip hop, y la rumba “Adiós, Málaga” del disco *Pablo de Málaga* (Discos Probeticos, 2008), todos ellos, textos que merecen sin duda un estudio aparte.

REFERENCES / REFERENCIAS

ARCÁNGEL RAMOS, Francisco José. “Ciclo Lo Morente”, *El Dorado, Sociedad flamenca barcelonesa*, Barcelona, 7/10/2016: <https://www.youtube.com/watch?v=vgW7H3WEtG8> [consultado el 09/06/2021].

ARCE DE VÁZQUEZ, Margot. “Acotaciones al *Romancero gitano*”, en *Obras completas, Vol. 4*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001, p. 489-577. ISBN: 0-8477-0404-1.

BERGAMÍN, José. *Obra taurina*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. ISBN: 9788400086572.

BLAS VEGA, José, RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988. ISBN: 9788486365172.

³⁴ La copla escrita por Morente es “Hay una antorcha / La encendió con su cante / Pastora, Chacón y Montoya. Ay...”; continúa con “De los laureles, / dices que te llamas Laura / de los laureles, / que los laureles son firmes / y tú pa mí no lo eres” (GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino. *op. cit.*, 2018, p. 610-611).

³⁵ Así decían, con la mención expresa a Luis Inácio Lula da Silva, presidente de Brasil entre 2003 y 2010: “Déjame pasar las horas bailando / al ritmo de tango. / Lula, Brasil, Lula, Brasil / Lula, esperanza de Brasil”.

BLESA, Túa. “La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)”, *Revista Tropelías*, nº18, 2012. Disponible en línea:

https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218556 [consultado el 09/06/2021].
ISSN: 1132-2373.

CARRÓN, César David. “Un cante por Enrique Morente” (entrevista a Arcángel y a Mauricio Sotelo), *La razón*, 26/06/2011. Disponible en línea: https://www.larazon.es/historico/3975-un-cante-por-enrique-morente-ULLA_RAZON_383888/ [consultado el 09/06/2021].

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. “El toque por alegrías oculto en los panaderos”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 6(7), Cádiz, 2013, p. 40-49. ISSN: 1989-1628.

GARCÍA LORCA, Federico (2018). *Juego y teoría del duende*, en José Javier León (ed.), prólogo de Andrés Soria, Sevilla: Athenaica. ISBN: 978-84-17325-43-5.

GARCIA SÁNCHEZ, María Jesús. “¿Tradición o renovación?: un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente”, en José Miguel Díaz-Báñez; Francisco Javier Escobar Borrego; Inmaculada Ventura Molina (Eds.). *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, p. 119-137. ISBN: 9788469532119.

GAMBOA, José Manuel. “La unión del oriente y el occidente flamencos: Morente y el Fa# o la tarantización del cante jondo bajo-andaluz”, *Revista de investigación sobre flamenco La madrugá*, nº 5, 2011. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10201/36575> [consultado el 09/06/2021]. ISSN 1989-6042.

--- “Fichado y fechado. El redondo patrimonio Enrique-cido”, en Amaranta Ariño (Ed.). *Universo Morente. Creación y vida de Enrique Morente*. TF Editores, Patronato de la Alhambra y Generalife. Madrid, 2014, p. 82-322. ISBN: 9788415931102.

GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino. “Enrique Morente: paradigma de creatividad y libertad artísticas”, *Revista de investigación sobre flamenco, La madrugá*, nº7, 2012. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10201/36616> [consultado el 09/06/2021]. ISSN 1989-6042.

--- “El gran adaptador de la poesía culta”, en Amaranta Ariño (Ed.). *Universo Morente. Creación y vida de Enrique Morente*. Madrid: TF editores y Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 247. ISBN: 9788415931102.

--- *Enrique Morente. La voz libre* [tercera edición, revisada y aumentada]. Madrid: Fundación SGAE, 2018. ISBN: 9788480488938

LEÓN SILLERO, José Javier. *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*. Tesis doctoral (dir. Andrés Soria Olmedo), Granada: Universidad de Granada, 2015.

LÓPEZ, Antonio Javier. “Una amistad con compás”. *Diario Sur*. 4/11/2009. Disponible en línea: <https://www.diariosur.es/20091104/cultura/amistad-compas-20091104.html> [consultado el 09/06/2021].

MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*. Ediciones Demófilo: Madrid, 1975. ISBN: 9788485157006.

MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y Prosa*, en Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre Losada (eds.), Buenos Aires: S. A., 1964. ISBN: 9500353180.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética del cante jondo. Filosofía y estética del flamenco*. Córdoba: Almuzara [versión digital], 2018. ISBN: 9788417418007.

MORA, Miguel. *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela, 2008. ISBN: 9788498411652.

MORENTE, Enrique. *Horizonte Flamenco*. 14/11/2001. Disponible en línea: https://www.horizonteflamenco.com/enrique_morente [consultado el 09/06/2021].

--- “Si mi voz muriera en tierra”. *El Molino*. Barcelona, 23/11/2010. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=d-x47aJ38QA> [consultado el 09/06/2021].

NAÏMI, Maguy. “Miguel Hernández, Enrique Morente, ‘Voces del pueblo me llevan’”. *Flamencoweb.fr*, 28/03/2011. Disponible en línea:

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article349> [consultado el 09/06/2021].

NÚÑEZ, Faustino. *Blog Flamencópolis*, 2011, s. f. Disponible en línea:

<http://www.flamencopolis.com/> [consultado el 09/06/2021].

PÉREZ PÁEZ, Julián. “Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2020). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo”, *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, Edición 34, invierno 2018. Disponible en línea: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/morente.pdf> [consultado el 09/06/2021]. ISSN: 1886-9505.

RAYA, Andrés. “Morente leyendo a Hernández”. *Blog “Flamenco en mi memoria”*, 5/06/2012. Disponible en línea: <http://memoriaflamenca.blogspot.com/2012/06/morente-leyendo-herandez.html> [consultado el 09/06/2021].

ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1998. ISBN: 84-7056-354-8.

RTVE. “El séptimo de caballería”, 15/03/1999. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=60bVcjkrULs> [consultado el 09/06/2021].

--- “Enrique Morente, el cantaor de los poetas que renovó el flamenco”, 13/12/2010. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/noticias/20101213/enrique-morente-cantaor-poetas-renovo-flamenco/383597.shtml> [consultado el 09/06/2021].

--- “Premios Príncipe de Asturias, Discurso de Leonard Cohen”, 21/10/2011. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/premios-principes-de-asturias/discurso-leonard-cohen/1230112/> [consultado el 09/06/2021].

VIANA, Israel. “‘Omega’: el réquiem de Morente que rompió el flamenco”. *ABC*, 27/10/2016. Disponible en línea: https://www.abc.es/cultura/musica/abci-omega-requiem-morente-rompio-flamenco-201610270259_noticia.html [consultado el 09/06/2021].

WORMS, Claude. “Enrique Morente, compositeur contemporain”. *Blog Flamencoweb.fr*, 12/07/2015. Disponible en línea:

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article544> [consultado el 09/06/2021].

LA INTERTEXTUALIDAD A SUS ANCHAS:
DEL POEMA A LA COPLA EN ENRIQUE MORENTE.