

Morente-Lorca, Lorca-Morente: “Campanas por el poeta”... y por el cantaor

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Facultad de Educación de Cuenca (UCLM)

En este artículo nos centraremos en *Morente-Lorca*, la explícita grabación que el del Albaicín dedicó en 1998 al de Fuente Vaqueros en el centenario de su nacimiento. Producida por La Barbería del Sur bajo la dirección artística del cantaor y con arreglos en dos secciones de Giorgi Petkov y Giorgi Krassimirov, se estructuró en catorce cortes. En varios de ellos, Enrique partió de distintos poemas y fragmentos de dramas lorquianos (*Así que pasen cinco años*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *Poeta en Nueva York*, *Poema del cante jondo* y *Diwán del Tamarit*) que fueron puestos en música por Juan Manuel Cañizares, Juan Carlos Romero y por él mismo (también tomó letras de san Juan de la Cruz y Francisco García Lorca).

Entre ellos, sobresale “Campanas por el poeta”, tema grabado en vivo por el ingeniero José Ángel Ruiz en la plaza de la Catedral de Barcelona en las Fiestas de la Mercè de 1998. Además de la interpretación en vivo, también añadieron el sonido de las campanas de la ciudad de Granada recogido desde la plaza de san Nicolás del Albaicín a las cinco de la mañana. Del mismo modo, tomaron otros ecos del ambiente del amanecer de la ciudad de la Alhambra.

Palabras clave: Flamenco; Enrique Morente; Federico García Lorca; *Morente-Lorca*.

In this paper we will focus on *Morente-Lorca*, the explicit recording that Enrique dedicated in 1998 to Fuente Vaqueros on the centenary of his birth. Produced by La Barbería del Sur under the artistic direction of the cantaor and arranged in two sections by Giorgi Petkov and Giorgi Krassimirov, it was structured in fourteen tracks. In several of them, Morente started from different poems and fragments of Lorca dramas (*Así que pasen cinco años*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *Poeta en Nueva York*, *Poema del cante jondo* and *Diwán del Tamarit*) that were put to music by Juan Manuel Cañizares, Juan Carlos Romero and by himself (he also took letters from San Juan de la Cruz and Francisco García Lorca).

Among them, “Campanas por el poeta” stands out, a song recorded live by the engineer José Ángel Ruiz in the Plaza de la Catedral in Barcelona at the 1998 Mercè Festival. In addition to the live performance, they also added the sound of the bells of the city of Granada collected from the Plaza de San Nicolás del Albaicín at five in the morning. They also picked up other echoes of the dawn atmosphere of the city of the Alhambra.

1. Introducción

«Granada tiene dos ríos, ochenta campanarios, cuatro mil acequias, cincuenta fuentes, mil y un surtidores y cien miel habitantes» (García-Posada, 2008f, p. 315) contaba García Lorca en 1933 en su conferencia *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*. Sin duda, la ciudad nazarí también puede presumir de haber visto nacer a dos de las grandes figuras del arte español del siglo XX y, por ampliación, de toda su historia: el propio Federico y Enrique Morente. Solo seis años separaron el trágico asesinato del primero y el nacimiento del segundo, aunque la herencia, admiración y devoción que el poeta, dramaturgo y músico causó en la vida y obra del cantaor, que nos dejó un diciembre de hace diez años, fue más que notable.

La terna de intérpretes que participaron en el proyecto se integró por artistas como Carles Benavent, Enrique Heredia *Negrí*, Juan Manuel Cañizares, Montoyita, Paquete, Bandolero, Antonio y Aurora Carbonell, el Coro de voces búlgaras “Angelite”, Estrella Morente o Remedios Heredia.

Para su redacción, se ha partido de la lectura y análisis de los principales textos y estudios que se han dedicado al cantaor granadino y han referenciado esta obra (por supuesto, aparecen citados con posterioridad). Del mismo modo, se ha atendido a la grabación *Morente-Lorca* y a diferentes indicaciones y testimonios que han aparecido en distintos medios sobre la misma. Además, se ha realizado un vaciado de noticias sobre Enrique Morente, esta compilación y los conciertos que desarrolló en Barcelona en la hemeroteca de algunos diarios y revistas.

También se ha considerado interesante partir de un análisis de la personalidad de ambos artistas para reflejar las múltiples similitudes estéticas y de carácter que compartieron. De esta forma, subrayamos la enorme influencia que ejerció Federico en la vida y la obra de Enrique: tal es así que no dudó en apuntar que parecía «como si Federico y yo nos hubiésemos conocido personalmente, como si tuviésemos una relación familiar» (Gutiérrez, 2018, p. 648). No obstante, le dedicó tres discos completos, puso en música una gran cantidad de sus poemas y colaboró y protagonizó muy diferentes producciones. En ellas abordó distintos apartados del catálogo del que fuera trágicamente asesinado a comienzos de la sublevación militar que dio lugar a la guerra civil española.

2. Enrique y Federico, dos personalidades poliédricas hermanadas

Si buceamos en estas dos personalidades que podríamos definir como únicas y poliédricas, podemos encontrar numerosas coincidencias y similitudes tanto personales y laborales como políticas y artísticas. Si Lorca fue pianista, investigador musical, poeta, dramaturgo, director teatral, actor, puso música a los montajes de La Barraca, grabó las *Canciones populares españolas* con La Argentinita en 1931, realizó un guion de cine y protagonizó otras muchísimas actividades, Morente no le fue a la zaga, ya que cantó, actuó, compuso música para cine, documentales y teatros, produjo diferentes discos y colaboró y se puso al frente de muy distintas propuestas.

Enrique y Federico dedicaron, cada uno desde su prisma, talento e instante histórico, gran parte de su vida a difundir el flamenco. Tal y como apunta Barrera (2014) sobre el cantaor, «como si de un gurú se tratase, inculcaba la tradición del cante jondo a todo el que le rodeaba. Apadrinaba a artistas y se involucraba con cualquier proyecto que pasaba por sus manos, guiándolo hacia el flamenco» (p. 83). Por su parte, el autor de *La casa de Bernarda Alba* colaboró en la organización del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, fue un enamorado de este arte y legó una colección de escritos bellísimos. Así, creó y difundió en público numerosas conferencias sobre flamenco: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante jondo”* (1922), *Arquitectura del cante jondo* (1931) y *Juego y teoría del duende* (1933). También destacan poemas como la colección del *Poema del cante jondo* (1921) y creó y desarrolló un concepto, el de duende, que le debemos (Ossa, 2014b).

Para Estrella Morente, citada por Barrera (2014), su padre era «alguien que continuamente estaba creando, su fábrica de creación nunca se cerraba. Él lo vivía, lo soñaba. No conozco muchos casos que se hayan dado en los que la calidad humana puede por encima del artista» (p. 107). Del mismo modo, en opinión de Gutiérrez (2012) se le puede considerar como un símbolo ético y estético de libertad dentro y fuera del mundo flamenco, ya que fue «capaz de concitar la admiración de miles de aficionados, a la vez que el respeto de individualidades y minorías sobresalientes en los distintos campos de la cultura y del arte» (p. 30).

En cuanto a Lorca, quizá pocas personas mejor que Jorge Guillén (1997) han definido la aptitud artística del granadino: «Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto



de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimos de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo» (p. 17).

Según Gerardo Diego, citado por de la Ossa (2014a), se puede definir a Lorca como «conversador, mimo, juglar, bululú, clavecinista, decorador, corifeo, pregonero, romancista, cineástico, proteico e integral. Y por encima de todo, cohesionando unidad a tan varias actividades de arte y simpatía contagiosa, poeta» (p. 15). En opinión de Pablo Neruda, «era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica y morena, y traía la felicidad» (Ossa, 2014a, p. 15). Y, para Pedro Salinas, era un hombre «generoso, generoso, generoso. Iba al piano para aquel que le pedía canciones, recitaba para los que se embriagaban en aquellos jolgorios de poesía que él encendía en cualquier parte, en dos segundos, cambiando la atmósfera, nada más abrir su boca ancha y empezar: “Verde que te quiero verde”» (Ossa, 2014a, p. 15).

En esta línea, numerosos amigos, familiares y una gran cantidad de personas que pudieron conocerlos y tratar con ellos directamente coinciden en definirlos a través de varias características determinantes que plasmaron en testimonios escritos o mencionados en varios medios. La primera es el magnetismo de su personalidad: predispuestos por naturaleza a la charla y al diálogo, han sido catalogados en numerosas descripciones como grandes conversadores que irradiaban energía positiva tanto en persona como en carta u obra. La seducción y atracción de la personalidad del escritor de *Bodas de sangre* y del de *Omega* también ha sido subrayada por numerosos autores. Sobre el primero y para Rodrigo,

Increíblemente lúcida, su inteligencia actuaba sobre las manifestaciones de la vida, adherida a una fe profunda en el hombre, en el arte, en la religión. Todo adquiriría en él una alegría contagiosa, derivada de esa fe insobornable, verdadero centro de gravedad del que irradiaba la fuerza espiritual que traspasa su obra y hacía de él un ser prodigio de humanidad creadora (Ossa, 2014a, p. 16).

La desaparición imprevista de dos personalidades arrolladoras como las de Enrique y Federico ha dejado, según Gutiérrez (2018), «un vacío inmenso que nunca podrá ser colmado» (p. 13). Este mismo autor subraya que el término maestro era adecuado para referirse al cantaor no solo por su valía artística, sino también por su calidad humana: «era proverbial su capacidad de hacerse con las ideas, las situaciones y las personas. Como si poseyese un sexto sentido que le guiara, que no es otra cosa que la condición natural de los seres que poseen una sabiduría innata» (Gutiérrez, 2018, p. 344).

Jesús Bal y Gay (1990) también remarcó el magnetismo de la personalidad del poeta cuando coincidió con él en la Residencia de Estudiantes: «por magnífica que se considere su obra, su persona la superaba en mucho. Donde quiera que estuviese, su simpatía, su gracia, su fantasía acaparaba la atención de los circundantes –y ciertamente sin él proponérselo, pues era un dechado de infantil sencillez– y la conversación se convertía en un maravilloso monólogo suyo [...] Su intuición musical era pasmosa» (pp. 10-11).

En ambos casos tuvieron una relación despreocupada por el dinero, que utilizaban para poder lograr desarrollar sus proyectos. Según Gutiérrez (2018), Enrique donó la cuantía que le correspondía por sus conciertos a muy diversas causas, mientras que Federico no dudó en realizar charlas para obreros y colaboraba con aquel que se lo pidiera sin esperar nada a cambio. Los dos se preocuparon por las circunstancias de su momento y se implicaron socialmente en sus obras. Como expresó el de Fuentevaqueros en una entrevista publicada en *L’Hora* en 1935, «el artista, como observador de la vida, no puede permanecer insensible a la cuestión social» (García Lorca, 2006, p. 576). En otra entrevista recogida por Soria (1989), subrayó su idea de que debía

llegar a las clases más desfavorecidas, ya que las clases burguesas estaban destruyendo la esencia dramática del teatro español: «yo arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero. En el teatro, hay que dar entrada al público de alpargatas. “¿Trae usted, señora, un bonito traje de seda? Pues, ¡afuera!” El público con camisa de esparto, frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande. Pero ¡qué!» (p. 118).

Del mismo modo, si el compositor Mauricio Sotelo consideró a Morente como «uno de los archivos vivos más extraordinarios de la música» (Gutiérrez, 2018, p. 106), los que rodearon a Federico y el propio pianista remarcaron su gran memoria musical. Además de formarse en música académica, fue un gran investigador, conocedor e intérprete de un vastísimo repertorio de músicas tradicionales y de transmisión oral. En referencia a este corpus, afirmó en alguna ocasión: «he ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho» (García Lorca, 2006, p. 459).

Su hermano consideró que «no se utilizó, como en la poesía, esta inspiración de la música popular para la creación de una obra musical propia. Se limitaba a cantar sus amadas canciones solo, para su propio placer, acompañándolas al piano» (Francisco García Lorca, 1990, p. 426). Pero, dentro de su pensamiento, copiar las canciones en pentagramas no era del todo oportuno, por lo que no escribió prácticamente ninguno de los muchísimos ejemplos que conoció, manejó, introdujo en dramas e interpretó. En este sentido, y respetando lógicamente su juicio, para de la Ossa (2014b) es una auténtica lástima que no podamos conocer de primera mano todo ese gran repertorio que manejó. No solo las representaciones teatrales de Lorca serían más completas y adecuadas, sino que podríamos acercarnos de forma más profunda a su universo sonoro.

Sea como fuere, es curioso el término que Ramón J. Sender otorgó a esta vertiente del dramaturgo, “folklorquismo”. Para Jorge Guillén (1997) su pasión por la música y por este repertorio se reflejó con claridad en sus escritos: «los canta, los sueña, los reinventa; en una palabra, los poetiza. Pero ¡qué integración sublime de los elementos universales en una obra que integra a su vez los grandes elementos formales de la poesía de siempre!» (p. 45). Cabe resaltar la definición que Lorca realizó del término canción: «criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja» (García Lorca, 2006, p. 459).

Incluso, afirmó: «soy el loquito de las canciones» (Onís, 1987, p. 87). Fue más allá en julio de 1929 al indicar el amplísimo caudal de ejemplos que dominaba: «habrá [...] pocas personas que sepan más canciones que yo» (Tinell, 1993, p. 10). Además de un gran interés, mostró una gran retentiva musical que le hizo dominar un gran repertorio; así lo confirma Jorge Guillén:

La memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esa dirección, su arte corre paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo de este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosa. El ritmo es ya también arquitectura. Y no les engañe la aparente ligereza al desgairre de algunas de sus canciones. Todos sus poemas están, con cálculo perfecto, contruidos, muy sabiamente estructurados (cit. por Ossa, 2014b, pp. 55-56).

Luis Sáenz de la Calzada (1998), miembro del grupo teatral La Barraca, también indicó el vastísimo catálogo que manejaba Lorca, de muy diferentes procedencias:

Federico gozaba de una sensibilidad auténticamente a flor de piel; conocía, creo yo, toda la música que se cantó en España desde el Neolítico, por lo menos; no sé cuándo llegaron los gitanos de La India, ni si pasaron por Creta para traer una manada de toros bravos, de viejos



minotauros, pero pienso que, antes de eso, Federico sabía ya lo que se cantaba en España (p. 37).

En definitiva, en numerosas ocasiones se han ensalzado los conocimientos y la labor del poeta en este ámbito musical, hecho que también se reflejó de forma nítida en su obra literaria. Incluso, en muchos de sus dramas dio claras indicaciones acerca de la interpretación de canciones en las mismas.

El cantaor y el poeta también mostraron carácter en algunas ocasiones. Por ejemplo, es bien conocida la anécdota que aconteció en un recital que se desarrollaba en la X Bienal de Flamenco de Sevilla, más en concreto en el Teatro Principal de la capital del Betis, narrada con posterioridad por Gutiérrez (2018). Desde el público, hubo algunos espectadores que le espetaron en voz alta que cantara sin marketing, acusación a la que el maestro respondió con un claro «pero qué tonto eres» (p. 158). Después, Morente pidió disculpas.

Según contó Osorio (2001), García Lorca mostró también cierto arrojo: por ejemplo, una de las situaciones en las que lo manifestó públicamente tiene conexión musical y se relaciona con un evento que tuvo lugar en la plaza de toros de Granada. En él actuaba la Niña de los Peines, una cantaora con la que, además de mutua admiración, mantenía una estrecha amistad: «cuando la Niña de los Peines empezó a cantar, el público no guardaba silencio, la gente seguía hablando y riendo. Entonces García Lorca se levantó furioso mandando callar y le obedecieron» (p. 179).

En ambos casos sufrieron el rigor de un sector de la prensa que les atacó duramente. Enrique fue hostigado, juzgado y descalificado en no pocas ocasiones por algunos críticos, hecho que, desgraciadamente, también le sucedió a Federico. En el primer caso, «inventó el término despectivo de flamencólico, y no dejó títere con cabeza, ni de meter el dedo en la llaga que más duele a los farsantes y a los guasones que pululaban –y pululan– alrededor del flamenco» (Gutiérrez, 2018, p. 329).

Incluso, el 30 de octubre 2007, Morente envió a la revista *Deflamenco.com* un escrito que firmaba en el que arremetía contra el crítico Manuel Martín, una de las personas que con más crueldad e insistencia se había referido a su obra y a sus conciertos a lo largo de su trayectoria: «después de llevar este señor y algunos otros durante quince o veinte años intentando destruirme, hoy día veo con alegría, risas y regocijos que él y otros parecidos a él no han podido conmigo» (Gutiérrez, 2018, p. 244). En la parte final, añadió con sorna «¡Ah! Por cierto, me ha dicho Paco (de Lucía): Enrique, dile a Martín que le den con el calcetín (imagino que será sudado...)» (Gutiérrez, 2018, p. 245).

No se quedó atrás el segundo al definir el teatro español de su momento como un arte, en ese momento, hecho en algunos casos «por puercos y para puercos» (Soria, 1989, p. 80). También consideraba que, en arte “no hay que quedarse nunca quieto ni satisfecho... Hay que tener el coraje de romperse la cabeza contra las cosas y contra la vida” (Soria, 1989, p. 107), hecho que también compartió Enrique, que se embarcó en numerosos proyectos de distintos ámbitos. El propio artista declaró en una entrevista:

Cualquier situación de emprender una cosa que no está hecha siempre es arriesgada. Un disco mío con el anterior y con el anterior, todos son diferentes, no tienen nada que ver uno con el otro [...] me aburre cuando oigo un disco que, aunque sea muy bueno es demasiado parecido al anterior y demasiado parecido al otro anterior. Me aburre un poco eso. Tengo que hacer otra cosa que no tenga nada que ver, porque si no, me gasto yo por dentro a mí mismo, y no lo hago, además lo abandono, tengo que tirar por otro sitio (Pérez, 2018, p. 42).

Por tanto y aunque en sus recitales no dudó en incluir cantes de diferentes producciones discográficas, en sus grabaciones, que parten y se centran en el flamenco en la mayor parte de los

casos, intentó no repetirse y evidenciar un inconformismo, búsqueda y deseo de experimentar y plantear nuevas ideas y conceptos.

El padre de Estrella, Soleá y José Enrique también indicó que no le agradaban las personas que se creían superiores por ser artista “ni los que se sienten más extraordinarios que el resto de los humanos, ni me gusta eso del arte elevado al cubo. El arte es lo que nos ayuda a entendernos y a supervivir en este mundo tan complicado (Gutiérrez, 2018, p. 359).

Enrique también aludió al concepto de duende, uno de los que Federico regaló al flamenco, a la música y al arte. Lo definió como un pellizco en el corazón: «sin sentimiento nada funciona. Se puede cantar con un sentimiento de alegría o de tragedia. Da igual. La historia está en que hay que poner alma en aquello que se hace. De lo contrario, todo es un fracaso. El duende no se sabe explicar. Es la sensación que transmite una obra de arte cuando la ves» (Gutiérrez, 2018, p. 402).

Por último, es interesante referirnos a su concepto de nacionalidad, nacionalismo y españolidad. Al hilo de la grabación que dedicó a Pablo Picasso, Jesús Miguel Marcos consultó a Morente si se sentía muy español, tal y como afirmaba el artista malagueño en un texto:

A mí, la idea chovinista de amor y patria no me gusta, pero en el sentido que lo dice Picasso sí me gusta mucho. Picasso habla de ser español en la época de la posguerra y del exilio, habla desde la persona que no puede entrar a su país. Por otro lado, el sentido chovinista de la patria no lo entiendo. La patria hoy en día es el planeta Tierra, que es lo que queremos la gente que amamos la libertad (Gutiérrez, 2018, p. 363).

Como comentó a Luis Bagaria en junio de 1936, Federico se consideraba un español íntegro abierto y cercano a todas las tendencias políticas, un español «hermano de todos» (Soria, 1989, p. 252). Eso sí, dejaba con claridad a un lado los extremismos y al nacionalismo más rancio. En este sentido, comentó que se sentía más cercano a un extranjero que a lo que consideró como “español malo”:

Yo soy español integral, y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy un hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política (Gibson, 2007, p. 96).

3. Breve acercamiento a la estética flamenca de Morente: la poesía y la influencia de Federico en la obra de Enrique

Una de las características principales de la música de Enrique fue la interrelación y acercamiento que planteó entre el flamenco y otros estilos musicales. También destaca el interés que evidenció por manifestaciones artísticas como la poesía, la danza, el teatro, la pintura o el cine. El cantaor partió del conocimiento de las bases tradicionales flamencas en un instante concreto, el de la dictadura franquista, en el que el aislamiento y el hermetismo caracterizaban la situación de buena parte del arte español. Por ello, para Pérez (2018) colaboró en gran medida en devolver al flamenco «a su origen, donde la hibridación se produce como necesidad de adaptación al entorno» (p. 57).

En una entrevista, el granadino comentó que el flamenco era, para él, una necesidad y servía «para desahogarse [...] para echar fuera todo lo que hay en la barriga [...] Creo que la gente que escucha bien, que sabe a lo que va, también se desahoga cuando siente y se identifica con



un cantaor... Cuando este dice un cante y la gente se emociona y se comunica con el que está cantando, es porque es un sentimiento de todos» (Vidal, 14 de junio de 1990, p. 5).

Morente manejó a la perfección los estilos flamencos tradicionales, aunque, en ocasiones, no dudó en incluir en ellos estribillos, coros, variaciones y nuevas melodías para acercarlos a la forma canción. El acompañamiento instrumental que ideó se basó en el flamenco en buena parte de casos, aunque en otros se aproxima a otras estéticas. Para el anteriormente citado Pérez (2018) «acaban por proporcionar aspecto y configuración de canción a los estilos flamencos, situándose este tipo de creaciones a medio camino entre un estilo flamenco tradicional y una canción» (p. 47). De esta manera, este autor los denomina como estilos flamencos acancionados y los emplaza «dentro del propio ámbito de lo flamenco en cuanto a armonías y rítmicas pero la adaptación de los poemas requiere de melodías originales, unas veces basadas en la evolución de motivos melódicos tradicionales y otras de invención del propio Morente» (p. 47).

Además, en algunos casos también combinó elementos procedentes de la tradición junto a otros creados por él, como en el caso del poema de Federico “Yo vuelvo por mis alas”, ya que le adaptó una melodía propia y lo incluyó en tandas de fandangos abandonados en un buen número de recitales. Del mismo modo, algunas de sus creaciones en este sentido, como “Los saeteros”, de nuestro disco protagonista, *Morente-Lorca*, han sido tomados e interpretados por distintos artistas y se han popularizado en gran medida.

Otro de los apartados de su producción lo ocuparían las canciones propias: en ellas, creó una melodía que no parte ni referencia a ningún estilo flamenco, aunque el arreglo, el acompañamiento y la rítmica que la envuelve y caracteriza refieren a este arte. También situó melodías flamencas sobre bases de otras estéticas musicales y versionó y referenció temas de muy diferentes artistas. Como buen maestro, no dudó en colaborar con diferentes agrupaciones y solistas, entre los que destacamos a La Barbería del Sur, ya que este conjunto actuó como productor musical en *Morente-Lorca*. Por supuesto, Enrique participó en sus discos *Túmbanos si puedes* (1995) y *Algo pa nosotros* (1997).

En otro orden, el cantaor destacó por declararse un enamorado de la literatura y de la poesía y no dudó en adaptar muy diferentes poemas. En este sentido, para Pérez (2018), se puede establecer este arte «como uno de sus principales motivos o fuentes de inspiración de la obra de Morente» (p. 24).

En múltiples entrevistas y declaraciones reafirmó que le interesaban los poetas que fueran buenos, tanto de su tiempo como de otros pasados. Por ello, además de Federico, la terna de escritores que empleó para sus producciones y musicó reúne a plumas tan destacadas como la de Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan José Bergamín, san Juan de la Cruz, Juan del Encina, Francisco García Lorca, Luis García Montero, Pedro Garfias, Nicolás Guillén, Ibn Hazm, Miguel Hernández, José Hierro, santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Antonio Machado, Manuel Machado, Al Mutamid, Luis Rius, Lope de Vega, Leonard Cohen, León Felipe, Gustavo Adolfo Bécquer, Francisco de Quevedo y Pablo Neruda.

Por todo ello y como recoge Pérez (2018), en una entrevista que concedió en 1985 a Velázquez Gaztelu, consideró que «cuando se coge una letra o se coge un tema, siempre que se pone la sinceridad y se ponga el sentimiento cualquier camino es bueno» (p. 41). También podemos apuntar que, aunque no fuera el primero, no ha existido en la historia del flamenco una persona que haya combinado en tal medida y con mayor calidad el flamenco con la obra de tal terna de poetas. Este hecho va a ser característica y sello de su producción, ya que el compositor edificó buena parte de su obra a partir de los textos seleccionados de estos autores, por lo que «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 formales» (p. 25).

Sobre el hecho de la catalogación de los tipos de poesía, el propio Morente, cuyo testimonio

fue recogido por Gutiérrez (2018), consideró que había que revisar «la separación tajante que se suele hacer entre poesía popular y culta. Yo estoy convencido de que muchísimas letras históricas del cante jondo fueron realizadas por escritores cultos. Y a la inversa, esto es, hay muchos textos de origen popular dentro de la poesía culta» (p. 415). El propio Federico estuvo de acuerdo anteriormente al remarcar la belleza de la lírica tradicional: «¿qué más poesía? Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han hecho los campesinos» (2006b, p. 460).

La lectura de *Doña Rosita la soltera y el lenguaje de las flores* fue su primer contacto con la obra de Lorca, aunque puso en música en primer lugar de poemas de Miguel Hernández. En el caso de Federico, aparte de su innegable calidad y del carácter cercano y popular de buena parte de su producción, el hecho de ser también granadino, reflejar ambientes y paisajes que el cantaor conocía bien, su terrible asesinato y la ocultación de su producción y de su persona por el franquismo en la dictadura hizo que Lorca se convirtiera también en un símbolo de libertad también en el flamenco: «cuando yo no tenía la cultura que tengo ahora, la primera vez que leí algo suyo, *Doña Rosita la soltera*, fue en Madrid y entonces ya me llegó el sabor del pueblo de la Vega granadina. Con aquellas pequeñas lecturas yo aprendía las costumbres de mi madre, de mi abuela» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45).

Al emplearlos como base de sus creaciones, al tiempo que les homenajeaba les agradecía las sensaciones y sentimientos que su lectura provocaba en Enrique. También colaboraba en la difusión de su obra y su persona. Sin duda, apreció con claridad la musicalidad inherente a buena parte de los escritos de Federico, que planteó en buena parte de sus poemas y dramas distintas referencias y estructuras musicales.

Además de dedicarle tres álbumes monográficos, *En la Casa-Museo de Federico García Lorca* (1990), *Omega* (1996) y *Morente-Lorca* (1998), Federico fue el escritor del que el autor de *El pequeño reloj* partió en más ocasiones, ya que lo adaptó 38 veces en 22 estilos flamencos distintos. En este sentido, la obra de Federico se dio cita en otras grabaciones como *Morente en vivo* (1974), *Negra, si tú supieras* (1992), *La luz que se apaga* (2002) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (2010). A este listado también podemos añadir las colaboraciones que desarrolló con otros artistas, como La Barbería del Sur en *Algo pa nosotros* (1997) y, una vez fallecido, también en el disco de Dorantes *Sin muros!* (2012).

Del mismo modo, podemos añadir también las creaciones que legó para producciones teatrales con Ángel Facio en *La casa de Bernarda Alba* en septiembre de 1985, y con Miguel Narros en *Yerma* en febrero de 1986 (respectivamente, en el Teatro Eslava y el Teatro Español, ambos en Madrid), y *Así que pasen cinco años*, en 1989 y en el mismo espacio. A las anteriores hay que sumar su aportación en el espectáculo *Los caminos de Lorca* que desarrolló con Carmen Linares en julio de 2004 en el Palacio de Carlos V bajo la dirección de Pepa Gamboa. Como veremos, las primeras, en particular la segunda y la tercera, fueron la base de *En la Casa-Museo de Federico García Lorca* y también de *Morente-Lorca*. Asimismo, las incluyó e interpretó en un buen número de recitales.

En el ámbito de la danza, Enrique colaboró con la Compañía Andaluza de Danza interpretando música en directo y grabada en la propuesta *Los caminos de Lorca* de 2004. Del mismo modo, fue el creador e intérprete de la música que podía escucharse en la exposición *EverstillSiempretodavía* que se desarrolló en la Huerta de San Vicente en 2007.

Como vemos, son muy numerosos los instantes en su trayectoria en los que referenció y homenajeó a Federico, una constante en su carrera. En 1985 participó en unas jornadas que se organizaron y desarrollaron en el Teatro Español con motivo del cincuentenario de *Yerma* poniendo música y voz a la lectura escenificada de esta obra. Transcurrido un año y recordando el 50 aniversario de su asesinato, intervino en el auditorio del Generalife en la Noche flamenca de



homenaje a García Lorca protagonizando diferentes cantes.

Un tiempo después, más en concreto el 16 de mayo de 1994, actuó en el salón de actos de la Residencia de Estudiantes de Madrid en el que tantas veces intervino Federico. El evento, de clara carga simbólica y relevancia, «fue abierto por el director de la histórica institución, y presentado por el compositor Mauricio Sotelo» (Gutiérrez, 2018, p. 13). En las páginas de *El País* del día siguiente, Ángel Álvarez Caballero referenció este acto:

Tenía que ser Enrique Morente quien trajera el cante a la Residencia de Estudiantes de Madrid, el mismo centro donde su paisano inmortal llamado Federico García Lorca pasó un tramo de su juventud, y a la misma sala donde el poeta habló un día de cante jondo. Morente, por añadidura, ha sido quien más ha cantado y probablemente con más inteligencia los versos de Federico (17 de mayo de 1994).

Como apuntábamos, Morente se aproximó con respeto y valentía a muy diferentes artes. Así, incluyó “La aurora de Nueva York” como parte de la banda sonora del documental *El universo de Lorca* estrenada en 1998, obra que se proyectaba en planetarios y que se pudo disfrutar en el Parque de las Ciencias granadino en el año 2000.

Curiosamente, su última grabación, *Llanto*, la dedicó a Federico. Fue presentada el 26 de enero de 2010 en la Huerta de San Vicente, actual Casa-Museo Federico García Lorca. Para ella, partió de la primera y última elegía del famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* escrito en 1935 tras el fallecimiento del torero, “La cogida y la muerte” y “Alma ausente”. Su único acompañante en esta empresa fue Eric Jiménez, baterista de Lagartija Nick y Los Planetas, ya que Enrique grabó las voces y tocó la guitarra.

En el último recital en el que intervino, celebrado el 23 de noviembre de 2010 en el Molino de Barcelona, participó sin cobrar nada en la velada que protagonizaba Mayte Marín. Como no podía ser de otra manera, los últimos cantes que interpretó los realizó sobre fragmentos de *Poeta en Nueva York*.

Como hemos dicho, de forma habitual Enrique incluía en sus espectáculos los cantes que, de forma posterior, integraba en sus discos. Gracias a un encargo de la Diputación de Granada, en 1990 grabó el anteriormente citado *Enrique Morente en la Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros* (Hispavox) en Madrid. La corta tirada y una mejorable distribución hizo que este trabajo se convirtiera en un deseo para los seguidores del cantaor granadino y los coleccionistas. Por ello, fue reeditado en 2005 por la compañía Big Bang.

En este homenaje partió del *Poema del cante jondo*, del *Poema de la saeta* y de *Yerma*, entre otros escritos, eligiendo como estilos para ponerlos en música bulerías, fandangos, tangos, rumbas, tientos, tonás, saetas y siguiiriyas. Para Gutiérrez (2018), «el conjunto de la grabación es una auténtica fantasía» (473). En esta compilación contó con las guitarras de Montoyita y Juan Carmona Habichuela, la bandurria de Rafael Andújar y José Antonio Galicia y las palmas de Antonio Carmona, Antonio Carbonell y Negri. Se estructuró en cinco cortes:

1. “El lenguaje de las flores” (tangos)
2. “Poema de la saeta” (saeta, siguiiriya y tangos)
3. “Poema del tiempo” (tientos)
4. “Canciones de la romería” (rumbas, fandangos, tangos, bulerías y rumbas)
5. “Poema del joven” (cantes abandolaos y fandango de Granada)

Avanzando en el tiempo, en septiembre de 1997 protagonizó lo que denominó como “Oratorio flamenco” en la plaza de la Catedral de Barcelona. En este montaje partió de su *Misa flamenca*

e incluyó nuevas composiciones. Para esta cita, organizada por el Taller de Músics, los ensayos se realizaron en las aulas del propio Taller y en el JazzSi Club, que se emplazaba en el barrio del Raval. Se acompañó de un conjunto de gran nivel. Lluís Cabrera nos informa¹ que participaron 2 coros, uno flamenco compuesto por Ginesa Ortega, José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, Estrella Morente, Miguel de la Tolea, Blas Córdoba y Miguel Poveda. También intervino otro coro integrado por cinco miembros del coro Lieder Camera: Ignasi Piñol, Pau Bordas, Antoni Trigueros, Tomás Maxé y Lluís Blanco. En este último caso, interpretaron «varios fragmentos de gregoriano» (Torra, 19 de septiembre de 1997, p. 56)

Como miembros de la sección instrumental, participaron en la percusión Negri, Antonio Carbonell, Jordi Rallo y Guillermo McGuill. También intervinieron Paquete a la guitarra, Carlos Caro (violín), Josep Pérez *Cucurel.la* al bajo eléctrico, Chano Domínguez al piano y al baile Rosa *la Tolea* y Miguel *el Toleo*.

Por todo ello, Lluís Cabrera consideró que la propuesta aportaba tal cantidad y calidad de novedades sobre el original que debía tildarse de «un estreno absoluto» (Torra, 19 de septiembre de 1997, p. 56). Por su parte, Karles Torra reseñó el acto en *La Vanguardia* con el explícito titular de «Oratorio Imperial». Hablando de Morente, afirmó que «ese hombre se sale del cuadro, pasea su arte en sazón con un desparpajo, seriedad y policromía que le sitúa entre la elite planetaria de creadores musicales» (21 de septiembre de 1997, p. 78):

Lo que se vivió en ese mismo escenario fue un oratorio imperial, morentiano a mayor gloria y honra del flamenco libre [...] Hubo para todos los grupos [...]. Este cronista escoge para colgar su pasmo esos martinets que viene imponiendo de un tiempo a esta parte el maestro. Martinets budistas, gregorianos, martinets transmodernos que nos remontan a un pasado con esencias para ir construyendo un futuro sin melindrosas querencias [...]. Allí tuvimos, en el más bello escenario abierto que puede ofrecer Barcelona y bajo la batuta invisible pero muy audible de don Enrique Morente, a sólidos cultores del jazz con compás, a jóvenes flamencos del cante canción, a un puñado de miembros de Lieder Camera y a una escudería de voces del país catalán, que habla de un indiscutible tiempo de bonanza flamenca entre nosotros como no se dio nunca antes (ibidem).

Entre los asistentes, Torra (21 de septiembre de 1997) también reseñó la presencia de lugareños, turistas, músicos o políticos que no quisieron perderse el evento: «la noche del viernes fueron testigos del caso desde una nutridísima congregación de ciudadanos barceloneses con más o menos atributos a embelesados escuadrones de “guiris” en tiempo de asueto, desde Yehudi Menuhin a un emblemático y selecto equipo compuesto por eximios ex ministros, ex alcaldes, ex diputados y excéntricos» (p. 78).

Ya en 1998, en el mes de mayo se estrenó en el Teatro Principal de Valencia *Canción con reflejo*, una coproducción de Cultural Logistic y Teatres de la Generalitat Valenciana. El montaje, concebido como un «ambicioso espectáculo multidisciplinar en torno a la obra de Lorca» (Enguix, 22 de mayo de 1998, p. 49). reunió en el mismo escenario «al cantaor Enrique Morente, al actor Paco Rabal y a la bailaora Julia Grecos» (Enguix, 22 de mayo de 1998, p. 49). En esta propuesta, se combinaron diferentes artes (poesía, cante flamenco, música académica y baile) en torno a la figura de Federico.

El proyecto, dirigido por Javier García e interpretada por la Real Camerata Española, el Collegium Instrumentale, la coreógrafa Julia Grecos, la soprano Charo Vallés, el cantaor Enrique Morente y el actor Francisco Rabal, se nutrió de composiciones de grandes creadores: «*Homenaje a García Lorca*, de Silvestre Revueltas; *Poeta en Nueva York*, de David Macbride; *Romancero*

¹A través de un correo electrónico remitido el 25 de noviembre de 2020.



gitano, de Mikis Theodorakis; la adaptación de algunas canciones del teatro de Lorca por Gustavo Pittaluga y el estreno mundial de la *Suite poemática* de Bernardo Adam Ferrero» (Enguix, 22 de mayo de 1998, p. 49).

Francisco Rabal, encargado de declamar los textos, definió el montaje como «una sincera y elaborada aproximación a uno de los referentes literarios más importantes del mundo [...] una propuesta rica y trabajada que ayudará mejor a entender la obra del poeta» (Enguix, 22 de mayo de 1998, p. 49). No obstante, en su desarrollo también se proyectaban diferentes imágenes relacionadas con el autor de *Bodas de sangre*.

Un mes después, más en concreto el 29 de junio de 1998, Morente también estrenó en el Patio de los Arrayanes de su ciudad «“Los remotos países de la pena” y “El último regreso a Granada” por encargo de la Junta de Andalucía dentro del programa *Federico García Lorca: de Granada a la Luna*» (Bejarano, 10 de enero de 1998, p. 33).

En el festival de Peralada, que tuvo lugar en julio, también pudieron disfrutar de *Canción con reflejo*. Y, entre el 21 y el 26 de septiembre de 1998 se celebró, organizado por el Taller de Músics de Barcelona, el seminario Internacional de Jazz, Flamenco, Música Mediterránea e Improvisada. En esta ocasión, la cita reunió «a una treintena de creadores procedentes del mundo del flamenco, el jazz, la música afrocubana y la andalusí» (Sesé, 8 de septiembre de 1998, p. 44). La actividad se concibió como un punto de encuentro e intercambio de experiencias entre personalidades de diferentes ámbitos. Incluso, se propiciaron actividades abiertas al público.

Así, en esa fecha, como cierre del seminario y bajo la dirección y arreglos de Joan Albert Amargós, se estrenó, también en el pórtico de la Catedral de Barcelona, de nuevo en las fiestas de la Mercè, el espectáculo Enrique Morente & The Bulgarian Voices “Angelite”, que fueron dirigidas por Valentin Verlkov. También participaron dos coros: el de las Voces Búlgaras Angelite, integrado por unas veinte mujeres, y otro flamenco formado por Estrella Morente, Miguel Poveda, José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, Juan el de la Vara, Blas Córdoba y Manuel Calderón. Además, el conjunto instrumental se integró por «el Paquete y Montoyita, guitarras; el Negri y Bandolero, percusiones y Mariano Martos, bajo eléctrico» (Cabrera, 25 de noviembre de 2020). A los anteriores hay que sumar a José Miguel Cerro en el coro flamenco, Montoya y Paquete a la guitarra (Torra, 25 de septiembre de 1998).

Según Lluís Cabrera, máximo impulsor del acto, el objetivo del mismo era «buscar los puntos de contacto entre el flamenco y la música tradicional búlgara, dos lenguajes que coinciden, por ejemplo, en la utilización de la escala frigia» (Torra, 25 de septiembre de 1998, p. 45). Incluso, Morente decidió «desmontar su estudio de Granada y traérselo para acá en una camioneta, junto a sus técnicos y gente de confianza» (Torra, 25 de septiembre de 1998, p. 45). Tanto este concierto como otro que desarrolló en Granollers unos días después fueron grabados para incluir alguna de las pistas en otra grabación, tal y como ocurrió en *Morente-Lorca* en “Campanas en el poeta”, tema que cierra el disco.

4. Morente-Lorca: un homenaje por el centenario del nacimiento de Federico

A partir de la primavera de 1998 el cantaor comenzó a vislumbrar un nuevo trabajo en el que uniría a Federico, su hermano Francisco, san Juan de la Cruz y letras propias. Al parecer, «en este proyecto estaba empeñado el Taller de Músics de Barcelona, pero, posteriormente, las cosas fueron por otros derroteros» (Gutiérrez, 2018, p. 156). Fue grabado en formato CD, casete y vinilo por el sello Virgin Records España, más en concreto para su sello Chewaka (8470302 y 8470304, Depósito Legal M-43182-1998) en los Estudios Rasgeo de Granada en apenas dos semanas. José Ángel Ruiz fue el ingeniero de grabación, asistido por José Antonio Ruiz.

Posteriormente, fue mezclado en Estudios Musitrón de Madrid: actuó como ingeniero de mez-

clas José Luis Garrido, como segundo técnico Freddy Martínez y Gaby en el transfer digital. El propio Morente comentó que estuvo a punto de desaparecer a consecuencia de un accidente de automóvil que sufrió Montoyita en Aranjuez: «cuando los efectivos sanitarios estaban atendiéndole, él solamente pensara en la música y repitiera constantemente: “recojan las cintas, las cintas... que es lo último de Morente”» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45).

El montaje de imágenes fue realizado por Luis Pita, las fotografías correspondieron a Manuel Zambrana y Joan Tomás y la dirección de arte y el diseño gráfico a J. de la Rosa. En el apartado de agradecimientos, hicieron referencia a la Diputación de Granada, a la Fundación Federico García Lorca, a Laura García Lorca y a Luis Cabrera, director del Taller de Músics de Barcelona. También fue publicado en Estados Unidos en el mismo año en formato CD y vinilo por Narada (72438-47729-2-5).

Para la espectacular portada eligió una pintura de José Caballero en la que aparece Federico tras ser asesinado. Del mismo modo, se incluyeron fotografías de Joan Tomás y Manuel Zambrana. Por su parte, la dirección artística corrió a cargo del propio Enrique, la producción musical a La Barbería del Sur y la producción ejecutiva a Juan Verdú, de Tirititrán Producciones.

El propio Enrique hizo unas declaraciones a Miguel Ángel González que fueron recogidas por Gutiérrez (2018). En ellas apuntó que quería recuperar la grabación *Enrique Morente en la Casa-Museo Federico García Lorca* anteriormente mencionada de 1990, aunque el resultado final se alejó en gran medida de la propuesta precedente:

Yo hice por encargo de Juan de Loxa y producido por la Diputación de Granada el disco de Fuente Vaqueros y que, debido a las dificultades que usted señala, ha salido ahora en otra versión, aunque la mayoría de los temas son de aquel disco, solo que se han remezclado y se han puesto otros instrumentos. Es para sacar a la luz ese trabajo que estaba escondido, pero realmente, cuando pasan tantos años, nunca haces el mismo disco. Yo quería haber sacado ese mismo y he sacado otro [...] añadiendo algo más, por ejemplo, la colaboración del coro de las Voces Búlgaras, que no estaba en la anterior. A mí me gustaba más el primero (*En la Casa-Museo de Federico García Lorca*). Pero este disco ha estado realmente castigado, en aquel momento, claro. Era la época de los elefés. No tenía el público noción de que iba a sufrir la era digital también (Gutiérrez, 2018, p. 503-504).

El parentesco de ambas compilaciones es claro, aunque hay también notorias diferencias. Entre ellas, podemos mencionar tanto la instrumentación como las características musicales en las que Morente envolvió a las poesías de Lorca que comparten. La producción de La Barbería del Sur también se aprecia en gran medida, de la misma manera que la presencia del Coro de voces búlgaras “Angelite” en dos de los cortes, que contaron con los arreglos de Giorgi Petkov y Giorgi Krassimirov. La presencia de este coro propició el empleo y presencia de texturas polifónicas. Además, algunos de los temas que la componen proceden del encargo que el director Miguel Narros le realizó para los montajes de *Yerma* y *Así que pasen cinco años* indicados anteriormente.

La vinculación de Enrique con La Barbería del Sur venía de lejos. Al parecer, la primera actuación de esta agrupación tuvo lugar en Granada y contó con el cantaor como padrino. Enrique Heredia *Negri* (voz y percusión), Juan José Suárez *Paquete* (guitarra), Josemi Carmona (guitarra) y Pepe Luis Habichuela (voz) fueron sus primeros componentes. También destacaron por su interés de poner en música textos de diferentes poetas y por aproximarse a otros estilos musicales. Del mismo modo, algunos de sus miembros se integraron en el cuadro del maestro en sus recitales y giras. Por ello, no dudó en encomendarles la importantísima labor de producir *Morente-Lorca*, aunque, como declaró, parte del trabajo estaba ya iniciado por «Montoyita y algunos de los miembros del grupo Ketama, pero luego hemos quitado guitarras y hemos metido otros instrumentos» (Peña, 4 de diciembre de 1998, p. 45).



Presentó esta grabación en la Residencia de Estudiantes de Madrid a comienzos de diciembre de 1998 en un acto en el que estuvo acompañado por Negri a la guitarra y en el que atendió a los medios de comunicación e interpretó algunas de las secciones de la compilación. Apuntó que la poesía de Lorca era «la poesía de un músico» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45), ya que contiene musicalidad interior y guarda, en esencia, su propio ritmo. Ese era el motivo por el que le era sencillo ponerla en música: para él, «cantar a Lorca es muy fácil, al menos, más fácil que cantar a otros poetas, porque él ya escribía con música» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45). Ante la consideración de que el disco cerraba el año dedicado al centenario de su nacimiento, consideró que era una circunstancia fortuita, ya que le hubiera gustado «a la calle en el mes de septiembre, pero, la verdad, me parece bonito cerrar musicalmente el año» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45).

A pesar de que el público podía estar un poco hastiado ante la gran avalancha de propuestas que se realizaron en esa fecha para recordar al también granadino, bajo su criterio «nunca es demasiado cuando el homenaje se le hace a un artista tan genial como lo fue él» (Piña, 4 de diciembre de 1998, p. 45). Ya había apuntado anteriormente que, para él, Lorca era un poeta que, «con lo llevado y traído que está, sigue creciendo y descubriendo sorpresas y belleza» (Esquinas, 16 de junio de 1997, p. 35).

A juicio de Gutiérrez (2012), esta grabación se situaría en el apartado de cantes clásicos o modificados y letras de poetas cultos junto con el anteriormente citado *En la Casa Museo de Federico García Lorca, Misa Flamenca, Negra si tú supieras* y *Llanto*. Según este mismo autor, incluyó en la misma repertorio popular, moderno, culto y las llamadas morentinas. Con este nombre agrupó y catalogó a las composiciones y cantes de Enrique que, bajo su criterio, no era posible situar en otros apartados atendiendo a su letra y a su música. Así, en ellas combinó textos, melodías y estilos que fue creando e ideando a lo largo de su trayectoria debido a su gran conocimiento del flamenco y también de otras estéticas.

Por su parte, Pérez (2018) también atendió a la clasificación de los temas de los discos de Enrique y distinguió entre «estilos flamencos tradicionales, estilos flamencos personales, estilos flamencos acansionados, canciones o versiones de otros autores» (p. 63). Para ello, analizó su fidelidad con la tradición, la procedencia y el empleo de la melodía, el ritmo, las letras o los arreglos y otras variables. En consecuencia, para él los “acansionados” estarían entre la canción y los palos tradicionales y se abren a la creación de un nuevo repertorio. En ellos experimentó «con los límites y en los límites del flamenco como lenguaje tradicional y vehículo contemporáneo de expresión artística» (64). Si seguimos esta clasificación, cuatro de las pistas de *Morente-Lorca* se situarían en el apartado de estilos flamencos personales, cinco pueden considerarse estilos flamencos “acansionados” y otras cinco, canciones (figura 1).

Morente-Lorca comprende en total catorce cortes. En el listado siguiente se indican los autores de música y letra, así como los intérpretes que intervinieron en la grabación de cada uno de ellos:

1. “Canciones de ‘La romería’” (rumba): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Pedro Barceló, batería; Antonio Carbonell, palmas; Enrique Heredia *Negri*, palmas y coros; Antonio Carbonell, palmas y coros; Enrique Morente, voz; Ramón Porrina, percusión; Antonio Ramos *Maka*, bajo.
2. “Fandangos” (romería): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Bandolero, percusión; Pepe Habichuela, guitarra; Enrique Morente, voz. Bandolero, nudillos.
3. “Bamblera”: letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente y Juan Manuel Cañizares. Bandolero, percusión; Enrique Heredia *Negri*, percusión y coros; Juan Manuel Cañizares, guitarra; Antonio Carbonell, Enrique Heredia *Negri* y Potito, palmas; Antonio Carbonell, coros; Enrique Morente, voz; Antonio Vargas *Potito*, coros.

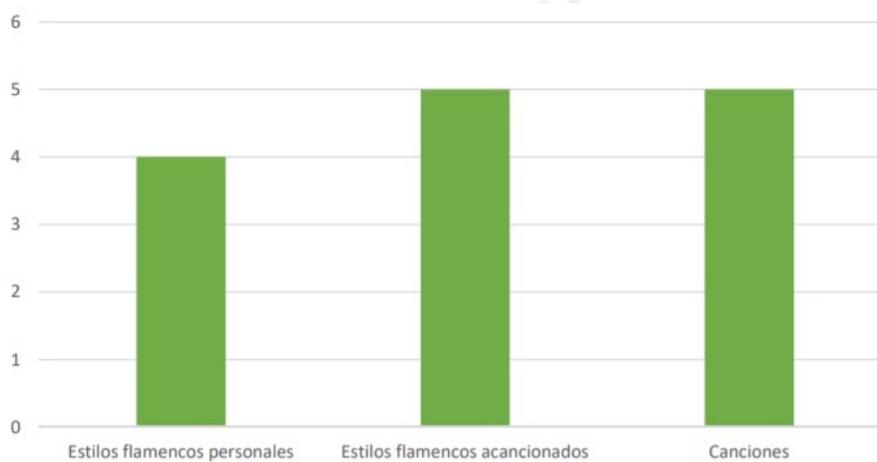


Figura 1. Clasificación de las secciones de *Morente-Lorca* (1998)

4. “Fragmentos de ‘La romería’ de *Yerma*” (bulerías): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Pedro Barceló, batería; Antonio Carbonell, palmas y coros; Enrique Heredia *Negri*, coros; Enrique Morente, voz; Ramón Porrina, percusión y coros; Antonio Ramos *Maka*, bajo.
5. “Final (Romería)” (rumba): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Pedro Barceló, percusión; Carles Benavent, bajo; Enrique Morente, voz; Estrella Morente, coros.
6. “Cantar del alma” (tangos)²: arreglo de Giorgi Petkov, letra de san Juan de la Cruz, música de Enrique Morente. Bandolero y Enrique Heredia *Negri*, percusión; Enrique Morente, voz; Coro de voces búlgaras “Angelite”, voces.
7. “Y de pronto” (granaína-taranta)³: letra de Francisco García Lorca, música de Enrique Morente. Juan Manuel Cañizares, guitarra; Enrique Morente, voz; José Bandolero y Enrique Heredia *Negri*, percusión; Miguel Ochando, guitarra.
8. “El lenguaje de las flores” (canción por tangos): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Bandolero, Enrique Heredia *Negri* y Juan José Suárez *Paquete*, palmas; Bandolero, Pedro Barceló y Enrique Heredia *Negri*, percusión; Enrique Morente, voz; Bernardo Parrilla, violín; Antonio Ramos *Maka*, bajo.

²“¡Qué bien sé yo la fuente que mana y corre/ aunque es de noche!/ Aquella eterna fuente está escondida/ ¡qué bien se yo do tiene su manida/ aunque es de noche!/ Su origen no lo sé, pues no lo tiene/ mas sé que todo origen de ella viene./ aunque es de noche./ Sé que no puede ser cosa tan bella /y que cielos y tierra beben de ella/ aunque es de noche,/ bien sé que suelo en ella no se halla, /y que ninguno puede vadealla,/ aunque es de noche./ Sé, ser tan caudalosas sus corrientes/ que infiernos, cielos riegan, y las gentes/ aunque es de noche./ El corriente que nace de esa fuente/ bien sé que capaz y omnipotente/aunque es de noche./ El corriente que de estas dos procede/ sé que ninguna de ellas le precede/ aunque es de noche./ Aquesta eterna fuente está escondida/ en este vivo pan por darnos vida/ aunque es de noche./ Aquí se está llamando a las criaturas/ y de esta agua se hartan, aunque a oscuras/ porque es de noche,/ aquesta viva fuente que deseo,/ en este pan de vida yo la veo,/ aunque es de noche” (*Morente-Lorca*, 1998).

³“Y de pronto no estaba/ el pájaro en la rama. / El árbol en silencio/ pero, de pronto, el viento./ La tarde está en mis hombros/ y de pronto yo solo./ Un pájaro en el viento/ me trae tu recuerdo./ Y creyendo estar solo/ de pronto yo miraba/ con la luz de tus ojos” (*Morente-Lorca*, 1998).



9. “Gacela del amor imprevisto y otros fandangos” (fandangos de Huelva): letra de Federico García Lorca, música de Juan Carlos Romero. Coronel, percusión; Enrique Morente, voz; Estrella Morente, coros; Juan Carlos Romero, guitarra.
10. “Poema de la saeta” (siguiriya-saeta): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente y Juan Manuel Cañizares. Juan Manuel Cañizares, guitarra; Enrique Morente, voz.
11. “Los saeteros” (tangos): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Bandolero, percusión; Juan José Suárez *Paquete*, palmas; Antonio Carbonell, palmas y coros; Enrique Heredia *Negri*, palmas y coros; Enrique Morente, voz; Antonio Vargas *Potito*, coros.
12. “Tierra y luna” (taranta): letra de Federico García Lorca, música de Juan Carlos Romero. Enrique Morente, voz; Juan Carlos Romero, guitarra.
13. “La leyenda del tiempo” (bolero): letra de Federico García Lorca, música de Enrique Morente. Bandolero y Enrique Heredia *Negri*, percusión; Carles Benavent, bajo; Antonio Carbonell, coros; Enrique Heredia *Negri*, guitarra, coros y percusión; Montoyita y Juan José Suárez *Paquete*, guitarras; Enrique Morente, voz; Estrella Morente, coros.
14. “Campanas por el poeta” (morentina)⁴: arreglo de Giorgi Krassimirov, letra y música de Enrique Morente. Aurora Carbonell, coros; José Bandolero y Enrique Heredia “Negri”, palmas; Remedios Heredia, coros; Enrique Morente, voz; Estrella Morente, coros; Coro de voces búlgaras “Angelite”, voces.

Si analizamos los datos de la grabación, Enrique eligió diez estilos para desarrollar los distintos cortes: bolero, bulerías, canción por tangos, fandangos (dos) –uno de ellos de Huelva–, granaína-taranta, morentina, rumba (dos), seguiriya-saeta, tangos (tres) y taranta (figura 2).

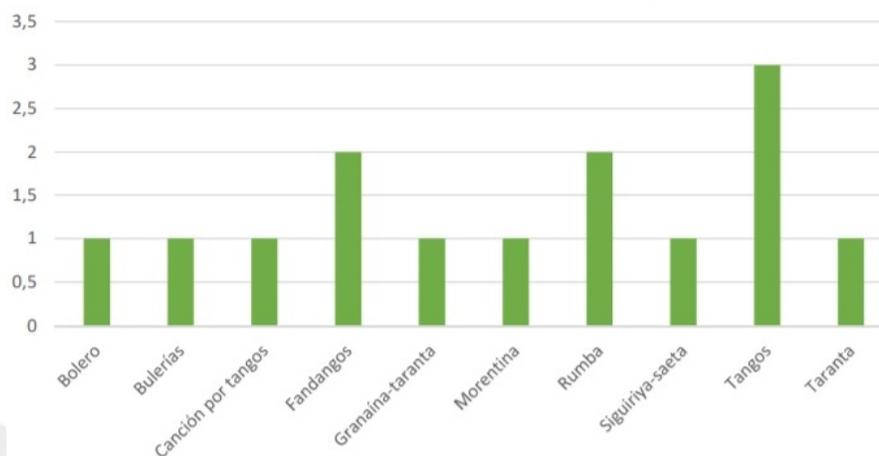


Figura 2. Cantes y estilos de *Morente-Lorca* (1998)

Al atender a los textos de la grabación, la mayor parte de las letras son de Federico García Lorca, diez en total (“Canciones de ‘La romería’”, “Fandangos”, “Bambera”, “Fragmentos de ‘La

⁴Kyrie, eleison/ Christe, eleison. / Campanas... doblaron... campanas/ doblaron..., ay, ay, ay, ay, campanas” (*Morente-Lorca*, 1998).

romería' de *Yerma*", "Final", "El lenguaje de las flores", "Gacela del amor imprevisto y otros fandangos", "Poema de la saeta", "Los saeteros", "Tierra y luna" y "La leyenda del tiempo"); una es del propio Enrique Morente ("Campanas por el poeta"); otra, de Francisco García Lorca ("Y de pronto"); y la última, de san Juan de la Cruz ("Cantar del alma") (figura 3).

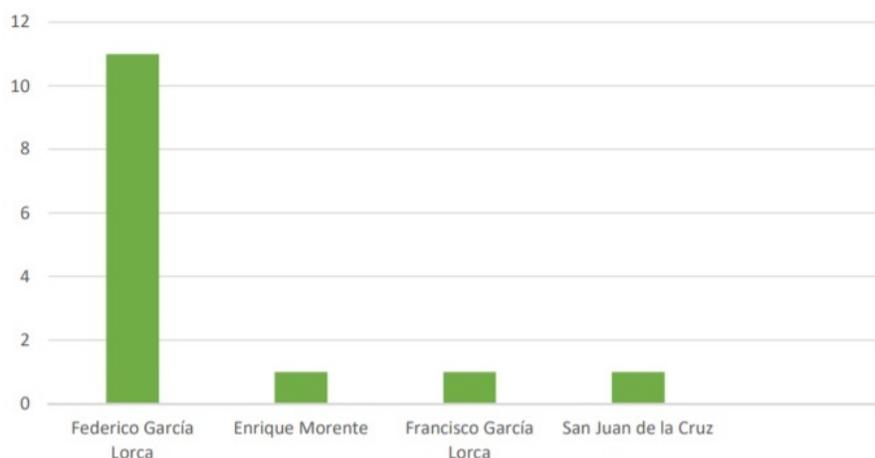


Figura 3. Autores de las letras de *Morente-Lorca* (1998)

En cuanto a la música, Morente firmó también diez pistas; dos correspondieron a Juan Carlos Romero y otras dos a Juan Manuel Cañizares al alimón con el cantaor granadino (figura 4).

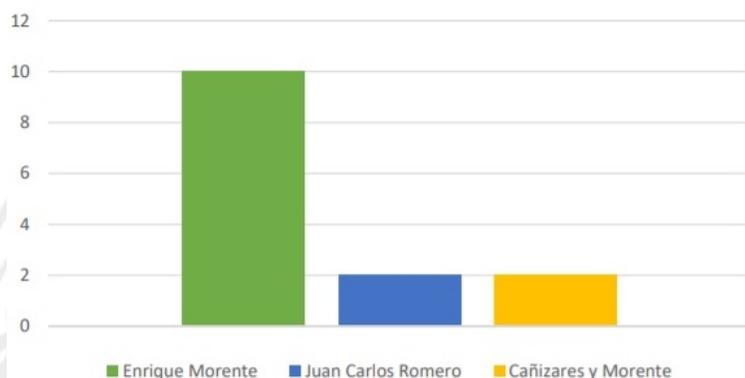


Figura 4. Autores de la música de *Morente-Lorca* (1998)

Para la grabación de los diferentes cortes, Morente se rodeó de un elenco de músicos diversos y de gran nivel. Quien colaboró en un mayor número de pistas fue Negri, ocho en total (1, 3, 4, 6, 7, 11, 13 y 14), seguido por Bandolero, con siete (2, 3, 6, 7, 8, 13 y 14), Antonio Carbonell, en cinco (1, 3, 4, 11 y 13), Estrella Morente y Pedro Barceló, con cuatro cada uno (5, 9, 13 y 14 en el primer caso y 1, 4, 5 y 7 en el segundo), Cañizares en tres (3, 7 y 10), Juan Carlos Moreno, Carles Benavent y Potito en dos casos (9 y 12, 5 y 13 y 3 y 11, respectivamente) y otros seis artistas que participaron en un apartado: Pepe Habichuela (2), Miguel Ochando (6), Coronel (1),



Montoyita (1), Aurora Carbonell (1) y Remedios Heredia (1) (figura 5).

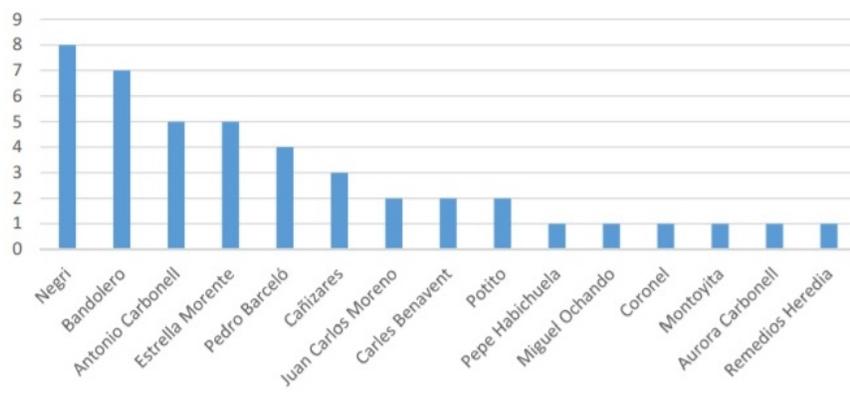


Figura 5. Artistas intervinientes en la grabación de *Morente-Lorca* (1998)

Con respecto a la procedencia de las letras de Federico García Lorca, Morente fue, en general, fiel al original, aunque, en ocasiones, introdujo variaciones en algunas palabras y expresiones y también planteó distintas repeticiones⁵. Con ellas, intenta adecuar el texto al apartado musical. En siete casos fueron extraídas de obras de teatro del granadino: pertenecen a *Yerma* (1934) cinco de ellas (“Canciones de ‘La romería’”, “Fandangos”, “Bamberas”, “Fragmentos de ‘La romería’ de *Yerma*” y “Final”); una a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) (“El lenguaje de las flores”); y otra a *Así que pasen cinco años* (1931) (“La leyenda del tiempo”) (figura 6).

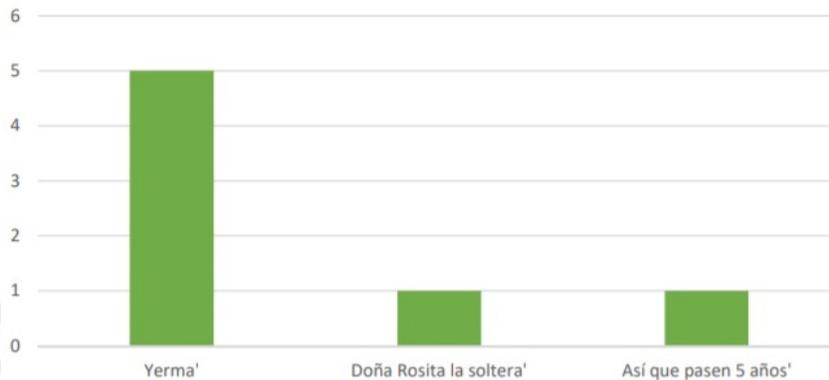


Figura 6. Textos lorquianos de los que se extraen las letras de *Morente-Lorca* (1998)

Si acercamos el objetivo, el texto de “Canciones de la romería” pertenece al cuadro segundo del acto tercero de *Yerma*. Federico emplaza la escena en los alrededores de una ermita, en plena montaña. La protagonista está presente dentro de una especie de tienda rústica formada por unas mantas que sirven como techo cogidas a las ruedas de un carro. Entran varias mujeres con

⁵En el anexo se recogen cotejados en tablas los textos del disco de Morente y las fuentes lorquianas de donde proceden.

ofrendas a la ermita, y cantan (tabla 1).

1. Canciones de ‘La romería’	<i>Yerma</i>
<p><i>No te pude ver cuando eras soltera mas de casada te encontraré casada y romera cuando en lo oscuro las 12 den.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p><i>No te pude ver cuando eras soltera, mas de casada te encontraré. Te desnudaré casada y romera, cuando en lo oscuro las doce den.</i></p> <p>(García-Posada, 2008d, p. 481)</p>

Tabla 1. Letra de “Canciones de ‘La romería’” en *Morente-Lorca* y original de Federico

En la misma escena se emplazan los “Fandangos”, cuya letra es declamada por los personajes Hembra y Niño (tabla 2).

2. “Fandangos”	<i>Yerma</i>
<p><i>La esposa triste se bañaba en el río de la sierra la esposa triste se bañaba por el cuerpo le subían los caracoles del agua la arena de las orillas. Ay cómo quejaba quejaba ay cómo quejaba quejaba ay qué marchita de amores con el viento y con el agua.</i></p> <p><i>Le daban fuego a su risa y el aire de la mañana le daban fuego a su risa y temblor a sus espaldas. Ay cómo quejaba quejaba ay cómo quejaba quejaba ay qué marchita de amores con el viento y con el agua. Ay enseguida llegó la noche ay que la noche llegaba al chorro de la montaña. Mira qué oscuro se pone el chorro de la montaña.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p>HEMBRA:</p> <p><i>En el río de la sierra la esposa triste se bañaba. Por el cuerpo le subían los caracoles del agua. La arena de las orillas y el aire de la mañana le daban fuego a su risa y temblor a sus espaldas. ¡Ay, qué desnuda estaba la doncella en el agua!</i></p> <p>NIÑO:</p> <p><i>¡Ay, cómo se quejaba! [...] Y en seguida vino la noche. ¡Ay, que la noche llegaba! Mirad qué oscuro se pone el chorro de la mañana.</i></p> <p>(García-Posada, 2008d, pp. 485-486)</p>

Tabla 2. Letra de “Fandangos” en *Morente-Lorca* y texto original de Federico

En cuanto al texto de la “Bambera”, lo declama el Macho, portador de un cuerno (tabla 3).

En “Fragmentos de la romería de *Yerma*” mira unas páginas atrás en el drama, aunque no sale del mismo cuadro. Serán la propia Yerma, Mujer 2.^a y el coro de mujeres las que mencionen el texto del que parte Morente (tabla 4).



3. “Bambera”	Yerma
<p><i>Ay, cómo relumbra, ay, cómo relumbra ay, cómo se cimbreaba la casada ay, que blanca la triste casada. Ay, cómo se queja entre las ramas amapola y clavel serás luego cuando el macho despliegue su capa. Gemía, siete veces gemía, nueve se levantaba, gemía, quince veces juntaron jazmines con naranjas. Gemía, siete veces gemía, ay, ay, ay. Si tú vienes a la romería a pedir que tu vientre se abra no te pongas un velo de luto sino dulce camisa de Holanda. (bis) Si vas sola, vete sola, sola detrás de los muros donde están las higueras cerradas y soporta mi cuerpo de tierra hasta el blanco gemido del alba.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p><i>¡Ay, qué blanca la triste casada! ¡Ay, cómo se queja entre las ramas! Amapola y clavel será luego cuando el macho despliegue su capa. Si tú vienes a la romería a pedir que tu vientre se abra, no te pongas un velo de luto sino dulce camisa de Holanda. Vete sola detrás de los muros donde están las higueras cerradas y soporta mi cuerpo de tierra hasta el blanco gemido del alba. [...] ¡Ay, cómo relumbra! ¡Ay, cómo relumbra, ay, cómo se cimbreaba la casada!</i></p> <p>(García-Posada, 2008d, pp. 486-487).</p>

Tabla 3. Letra de “Bambera” en Morente-Lorca y texto original de Federico

4. “Fragmentos de la romería de Yerma”	Yerma
<p><i>Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra: sobre su carne marchita florezca la rosa amarilla. Y en el vientre de tus siervas la llama oscura de la tierra. Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra, que no me la dejéis en sombra. El cielo tiene jardines con rosales de alegría entre rosal y rosal la rosa de maravilla. Nita nata nita nana a la nanita nana le haremos una chocita en el campo y en ella nos meteremos, una chocita en el campo y en ella nos meteremos. Rayo de aurora parece, y un arcángel la vigila las alas como tormentas, los ojos como agonías.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p><i>YERMA Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra.</i></p> <p><i>MUJER 2.^a Sobre su carne marchita florezca la rosa amarilla.</i></p> <p><i>YERMA Y en el vientre de tus siervas la llama oscura de la tierra.</i></p> <p><i>CORO DE MUJERES Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra.</i></p> <p><i>YERMA El cielo tiene jardines con rosales de alegría, entre rosal y rosal la rosa de maravilla. Rayo de aurora parece, y un arcángel la vigila, las alas como tormentas, los ojos como agonías.</i></p> <p>(García-Posada, 2008d, p. 484)</p>

Tabla 4. Letra de “Fragmentos de la romería de Yerma” en Morente-Lorca y texto original de Federico

5. "Final"	Yerma
<p><i>En esta romería el varón siempre manda, los maridos son toros, el varón siempre manda y las romeras, flores para aquel que las gana.</i></p> <p><i>Dale ya con el aire, dale ya con la rama, venid a ver la lumbre de la que se bañaba como junco que se curva y como flor se cansa.</i></p> <p><i>Que se aparten las niñas, que se queme la danza, y el cuerpo reluciente de la limpia casada, y el cuerpo reluciente de la linda casada.</i></p> <p><i>El cielo tiene jardines con rosales de alegría, entre rosal y rosal la rosa de maravilla.</i></p> <p><i>Señor, calma con tu mano las ascuas de tu mejilla, Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra, que no la deje en sombra.</i></p> <p><i>El cielo tiene jardines con rosales de alegría, entre rosal y rosal la rosa de maravilla.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p><i>Yerma</i></p> <p>MACHO</p> <p><i>En esta romería el varón siempre manda. Los maridos son toros. El varón siempre manda. ¡Dale ya con la rama! Y las romeras flores para aquel que las gana.</i></p> <p>NIÑO</p> <p><i>¡Dale ya con el aire!</i></p> <p>HOMBRE 2.º</p> <p><i>¡Dale ya con la rama!</i></p> <p>MACHO</p> <p><i>¡Venid a ver la lumbre de la que se bañaba!</i></p> <p>HOMBRE 1.º</p> <p><i>Como junco se curva.</i></p> <p>HEMBRA</p> <p><i>Y como flor se cansa.</i></p> <p>HOMBRES</p> <p><i>¡Que se aparten las niñas!</i></p> <p>MACHO</p> <p><i>Que se queme la danza y el cuerpo reluciente de la limpia casada. El cielo tiene jardines con rosales de alegría, entre rosal y rosal la rosa de maravilla.</i></p> <p>(García-Posada, 2008c, p. 488). [...]</p> <p>MUJER 2.^a</p> <p><i>Señor, calma con tu mano las ascuas de su mejilla.</i></p> <p>[...]</p> <p>CORO</p> <p><i>Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra.</i></p> <p>(García-Posada, 2008d, p. 484)</p>

Tabla 5. Letra de "Final" en Morente-Lorca y texto original de Federico



La referencia a la nana que incluyó el cantaor de Granada se encuentra al inicio de *Yerma*, en el primer cuadro del acto inicial. Una voz adentro declama, cantando:

*A la nana, nana, nana,
 a la nanita le haremos
 una chocita en el campo
 y en ella nos meteremos.*

(García-Posada, 2008d, p. 418)

Otra referencia a *Yerma* incluida en *Morente-Lorca* (“Final”) retorna al cuadro segundo del último acto, en una escena en la que intervienen Macho, Niño, Hombre 1.º, Hombre 2.º, Hembra y Hombres (tabla 5).

En lo referente a la pista 8, “El lenguaje de las flores”, corresponde, como hemos mencionado, a un fragmento de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), más en concreto al segundo acto del poema granadino que Federico emplazó a comienzos del novecientos dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile. En el piano, Solterona 3.ª y Rosita interpretan el texto que forma parte del mismo (tabla 6).

8. “El lenguaje de las flores”	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i>
<p><i>Madre, llévame a los campos con la luz de la mañana a ver abrirse las flores cuando se mecen las ramas. Mil flores dicen mil cosas para mil enamoradas y la fuente está contando lo que el ruiseñor se calla.</i></p> <p><i>Abierta estaba la rosa con la luz de la mañana, tan roja de sangre tierna que el rocío se alejaba tan caliente sobre el tallo, que la brisa se quemaba: ¡tan alta! ¡cómo reluce! ¡Abierta estaba!</i></p> <p>(De <i>Morente-Lorca</i>, 1998)</p>	<p>SOLTERONA 3.ª</p> <p><i>Madre, llévame a los campos con la luz de la mañana a ver abrirse las flores cuando se mecen las ramas. Mil flores dicen mil cosas para mil enamoradas y la fuente está contando lo que el ruiseñor se calla.</i></p> <p>ROSITA</p> <p><i>Abierta estaba la rosa con la luz de la mañana; tan roja de sangre tierna, que el rocío se alejaba; tan caliente sobre el tallo, que la brisa se quemaba: ¡tan alta! ¡cómo reluce! ¡Abierta estaba!</i></p> <p>(García-Posada, 2008c, p. 267).</p>

Tabla 6. Letra de “El lenguaje de las flores” en *Morente-Lorca* y texto original de Federico

La última referencia teatral fue tomada de *Así que pasen cinco años*. Subtitulado “Leyenda del tiempo en 3 actos”, la parte 13 del disco recoge el texto que declama al comienzo de la tercera parte el Maniquí (tabla 7).

En cuanto a los poemas, “Gacela del amor imprevisto y otros fandangos” se estructura con extractos de *Diván del Tamarit* (1934), *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y el *Romancero gitano* (1928). También se incluye un fandango popular (tabla 8).

Por su parte, “Poema de la saeta” y “Los saeteros” provienen del *Poema del cante jondo* (1921) (tablas 9 y 10).

13. “La leyenda del tiempo”	<i>Así que pasen cinco años</i>
<p><i>Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño el sueño va sobre el tiempo flotando como un velero.</i></p> <p><i>Ay cómo canta el alba cómo canta qué témpanos de hielo azul levanta ay cómo canta la noche cómo canta qué espesuras de anémonas azul levanta.</i></p> <p><i>El tiempo va sobre el sueño hundido hasta los cabellos ayer y mañana comen oscuras flores de duelo.</i></p> <p><i>Sobre la misma columna abrazados sueño y tiempo cruza el gemido del niño la lengua rota del viejo.</i></p> <p><i>Ay cómo canta la noche cómo canta qué espesura de anémonas levanta ay cómo canta la noche cómo canta qué espesura de anémonas levanta.</i></p> <p><i>Y el sueño finge muros en la llanura del tiempo el tiempo le hace creer que nade en un momento.</i></p> <p><i>Ay cómo canta el alba cómo canta qué témpanos de hielo azul levanta ay cómo canta el alba cómo canta qué témpanos de hielo azul levanta.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p><i>El sueño va sobre el Tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño.</i></p> <p><i>¡Ay, cómo canta el alba! ¡Cómo canta! ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!</i></p> <p><i>El Tiempo va sobre el Sueño hundido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo.</i></p> <p><i>¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta! ¡Qué espesura de anémonas levanta!</i></p> <p><i>Sobre la misma columna, abrazados Sueño y Tiempo, cruza el gemido del niño, la lengua rota del viejo.</i></p> <p><i>¡Ay cómo canta el alba! ¡Cómo canta! ¡Qué espesura de anémonas levanta!</i></p> <p><i>Y si el sueño finge muros en la llanura del Tiempo, el Tiempo le hace creer que nace en aquel momento.</i></p> <p><i>¡Ay cómo canta la noche! ¡Cómo canta! ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!</i></p> <p>(García-Posada, 2008e, pp. 231-232)</p>

Tabla 7. Letra de “La leyenda del tiempo” en *Morente-Lorca* y texto original de Federico

Por último, en “Tierra y luna” vuelve a escoger una sección de *Poeta en Nueva York*, “Asesinato”, acotado por el poeta granadino con la indicación “Dos voces de madrugada en Riverside Drive” (tabla 11).

Quizá sea interesante recoger el resultado de una encuesta que realizó RTVE tras la muerte de Enrique, a la que hace referencia Pérez (2018). En ella se consultó acerca de cuál fue el trabajo más valorado del cantaor por parte del público: «el 56,8% de los votos para *Omega*, seguido de *Morente-Lorca*, 8,5%; *Pequeño Reloj*, con 6,9%; *Sacromonte*, con 5,9%; *Morente-Sabicas*, 4,9%; *Homenaje a don Antonio Chacón*, 4,3%; *Pablo de Málaga*, 4,1%» (p. 54). A la vista de estos datos, y tras el célebre trabajo discográfico *Omega*, el álbum *Morente-Lorca*, aunque muy alejado del anterior, obtuvo una buena valoración (figura 7).

5. Conclusión

«Con Morente, como con Lorca, no hace ni frío ni calor: hace Morente» (Gutiérrez, 2018, p.



<p>9. “Gacela del amor imprevisto..”</p> <p><i>Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre nadie comprendía el perfume nadie sabía que martirizaba un colibrí de amor, entre los dientes de la oscura magnolia de tu vientre.</i></p> <p><i>Para ver que todo se ha ido para ver los huesos y los vestidos dame tu guante de luna dame tu otro guante de yerba, amor mío.</i></p> <p><i>El cielo daba portazos el brusco rumor del bosque mientras clamaban las luces en los altos corredores el cielo daba portazos. Salí delirando y dando voces a la calle yo salí y a tó el que yo me encontraba le preguntaba por ti y nadie razón me daba.</i></p> <p><i>Para ver que todo se ha ido para ver los huesos y los vestidos dame tu guante de luna dame tu otro guante de yerba, amor mío.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p>Textos de Lorca</p> <p>“Gacela del amor imprevisto” (<i>Diwán del Tamarit</i>) <i>Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre. Nadie sabía que martirizabas un colibrí de amor entre los dientes.</i></p> <p>(García-Posada, 2008b, p. 335) “Nocturno del hueco” (<i>Poeta en Nueva York</i>)</p> <p><i>Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos y los vestidos, ¡dame tu guante de luna, tu otro guante perdido en la hierba, amor mío!</i></p> <p>(García-Posada, 2008b, p. 622). “Muerto de amor” (<i>Romancero gitano</i>)</p> <p><i>El cielo daba portazos el brusco rumor del bosque mientras clamaban las luces en los altos corredores.</i></p> <p>(García-Posada, 2008b, p. 168)</p>
--	--

Tabla 8. Letra de “Gacela del amor imprevisto..” en Morente-Lorca y textos originales de Federico

<p>10. “Poema de la saeta”</p> <p>MARTINETE</p> <p><i>¡Ay, pero como el amor los saeteros están ciegos!</i></p> <p>SEGUIRILLA</p> <p><i>¡Mirarle por dónde viene! ¡Mirarle por dónde viene! Con los ojitos moraos y la cara ensangrentá.</i></p> <p>(De Morente-Lorca, 1998)</p>	<p>”Poema de la saeta” (<i>Poema del cante jondo</i>)</p> <p>MARTINETE</p> <p><i>¡Ay, pero como el amor los saeteros están ciegos!</i></p> <p>[Seguirilla]</p> <p><i>¡Mirarle por dónde viene! ¡Mirarle por dónde viene! Con los ojitos morados Y la cara ensangrentá.</i></p> <p>(García-Posada, 2008a, p. 325)</p>
--	--

Tabla 9. Letra de “Poema de la saeta” en Morente-Lorca y texto original de Federico

11. “Los saeteros”	“Los saeteros” (<i>Poema del cante jondo</i>)
<p>(La madrugada) <i>¡Pero como el amor los saeteros están ciegos! Sobre la noche verde, las saetas, dejan rastro de lirio caliente. La quilla de la luna rompe nubes moradas y las aljabas/se llenan de rocío. ¡Ay, pero como el amor los saeteros están ciegos!</i></p> <p>(El balcón) <i>La Lola canta saeta los toreritos la rodean y el Barberillo desde su puerta sigue los ritmos con la cabeza entre la albahaca y la hierbabuena la Lola canta saetas. La Lola aquella que se miraba tanto en la alberca.</i></p> <p>(De <i>Morente-Lorca</i>, 1998).</p>	<p>[La madrugada] <i>Pero como el amor los saeteros están ciegos. Sobre la noche verde, las saetas, dejan rastros de lirio caliente. La quilla de la luna rompe nubes moradas y las aljabas se llenan de rocío. ¡Ay, pero como el amor los saeteros están ciegos!</i></p> <p>(García-Posada, 2008a, p. 325).</p> <p>[Balcón] <i>La Lola canta saetas. Los toreritos La rodean, y el barberillo desde su puerta, sigue los ritmos con la cabeza. Entre la albahaca y la hierbabuena, la Lola canta saetas. La Lola aquella que se miraba tanto en la alberca.</i></p> <p>(García-Posada, 2008a, p. 324)</p>

Tabla 10. Letra de “Los saeteros” en *Morente-Lorca* y texto original de Federico

340). Podemos añadir, si se nos permite la licencia, que también hace Federico. Hemos intentado acercar estas dos figuras y abordar la enorme influencia que el pianista, poeta y dramaturgo ejerció en el cantaor. Como hemos visto, fue el escritor que más veces puso en música, hecho que evidencia, además de un claro interés, un conocimiento minucioso de todo su catálogo. Podemos considerar también este hecho como un importante homenaje de Enrique hacia Federico. Al mismo tiempo, muestra un gran interés en colaborar en el objetivo de proyectar y acercar su obra a muy diferentes públicos.

Morente-Lorca es una grabación que parece haber quedado a la sombra del gigante *Omega*, por lo que nuestra humilde intención es también poner el valor un disco de un gran nivel musical y artístico en el que, como fue costumbre, se rodeó de un conjunto de músicos diverso y de una gran calidad. No obstante, la producción fue obra de La Barbería del Sur, una agrupación integrada por jóvenes con la que tenía una relación muy próxima y cercana.



12. “Tierra y luna”	“Tierra y luna” (<i>Poeta en Nueva York</i>)
<p>[Dos voces de madrugada en Riverside Drive] -¿Cómo fue? -Una grieta en la mejilla. ¡Eso es todo! Una niña que aprieta el tallo, un alfiler que bucea hasta encontrar las raicillas del grito y el mar deja de moverse -¿Cómo? ¿cómo fue? -Así, el corazón salió solo, ay, de mí!</p> <p>(De <i>Morente-Lorca</i>, 1998).</p>	<p>-¿Cómo fue? -Una grieta en la mejilla. ¡Eso es todo! Una uña que aprieta el tallo. Un alfiler que bucea hasta encontrar las raicillas del grito. Y el mar deja de moverse. -¿Cómo? ¿Cómo fue? -Así. -¿Déjame? ¿De esa manera? -Sí. El corazón salió solo. ¡Ay de mí!</p> <p>(García-Posada, 2008b, p. 593)</p>

Tabla 11. Letra de “Tierra y luna” en *Morente-Lorca* y texto original de Federico

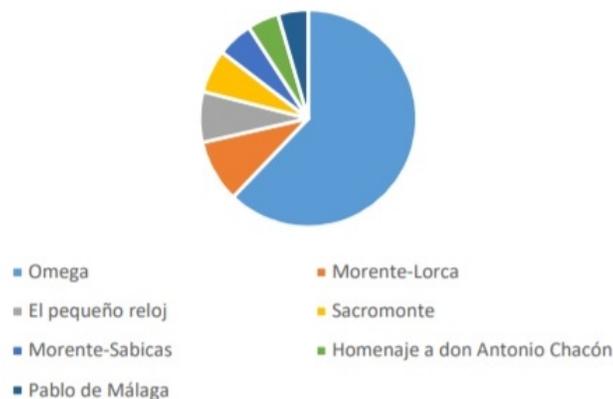


Figura 7. Discos de Enrique Morente más valorados

Lluís Cabrera catalogó a Enrique como un «gurú natural, electo por aclamación por lo más cremoso de sus descendientes generaciones» (*La Vanguardia*, 21 de septiembre de 1997, p. 78). Algo parecido mencionó Pablo Neruda (2006) sobre Federico: «derrochaba la imaginación, conversaba con iluminaciones, regalaba la música, prodigaba sus mágicos dibujos, rompía las paredes con su risa, improvisaba lo imposible, prodigaba sus mágicos dibujos, hacía de la travesura una obra de arte. Nunca he visto tanta atracción y tanta construcción en un ser humano» (Ossa, 2014a, p. 17).

«Granada está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y limitada y retenida por paredes y rocas», afirmó Federico en *Cómo canta una ciudad entre noviembre y noviembre* (García-Posada, 2008f, p. 317). Sin duda, Enrique lo sintió y expresó. Las campanas de la ciudad de la Alhambra siguen y seguirán tañendo y recordándolos. Una enfermedad y un cruel asesinato se los llevaron demasiado pronto, aunque, en ambos casos, el balcón de su vida y de su obra seguirá abierto de par en par. Lo vislumbró Lorca en su poema “Despedida”, que aparece de forma premonitoria en sus *Canciones* (1921-1922):

*Si muero, dejad el balcón abierto.
El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo).
El segador siega el trigo.
(desde mi balcón lo siento).
Si muero, dejad el balcón abierto.*

(García-Posada, 2008a, p. 568)

6. Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1994). Una hermosa lección de cante. *El País* (17 de mayo).
- BAL Y GAY, Jesús (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- BARRERA RAMÍREZ, Fernando (2014) *Un rockero llamado Enrique Morente: en torno a "Omega" (1996)*. Granada: Universidad de Granada.
- BEJARANO, José (1998). García Lorca centrará la programación del Festival de Música y Danza de Granada. *La Vanguardia* (10 de enero, p. 33).
- CABRERA, Lluís (2020). Enrique Morente y el Taller de Musics. *La Vanguardia* (25 de noviembre).
- DIEGO, Gerardo (1987). El teatro musical de Federico García Lorca. *FGL, Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 1, n.º 2 (DEC), pp. 46-48.
- ENGUIX, Salvador (1998). Enrique Morente y Paco Rabal unen sus voces en la lorquiana "Canción con reflejo". *La Vanguardia* (22 de mayo de 1998, p. 49).
- ESQUINAS, Felicia (1997). Entrevista a Enrique Morente, cantaor: "Fue Leonardo Cohen quien me llevó a Poeta en Nueva York". *La Vanguardia* (16 de junio, p. 35).
- GARCÍA LORCA, Federico (2006). *Obras completas (III)*. Barcelona: RBA.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1999). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008a). *Federico García Lorca: obra completa I. Poesía, 1*. Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008b). *Federico García Lorca: obra completa II. Poesía, 2*. Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008c). *Federico García Lorca: obra completa III. Teatro, 1*. Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008d). *Federico García Lorca: obra completa IV. Teatro, 2*. Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008e). *Federico García Lorca: obra completa V. Teatro, 3. Cine. Música*. Madrid: Akal.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (Ed.) (2008f). *Federico García Lorca: obra completa VI. Prosa, 1*. Madrid: Akal.
- GIBSON, Ian (2007). *El hombre que detuvo a García Lorca: Ramón Ruiz Alonso y la muerte del poeta*. Madrid: Santillana.
- GUILLÉN, Jorge (1977). Prólogo. En García Lorca, Federico. *Obras completas*. Bilbao: Aguilar.
- GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino (2012). Enrique Morente: paradigma de libertad y creatividad artísticas. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, n.º 7, pp. 29-43.
- GUTIÉRREZ QUESADA, Balbino (2018). *Enrique Morente: la voz libre*. Madrid: Fundación SGAE.



- ONÍS, Federico de (1987). Lorca, folklorista. En Casares, Emilio (Ed.), *La música en la generación del 27: homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 84-88.
- OSORIO, Marta (Ed.) (2001). *Miedo, olvido y fantasía: crónica de la investigación de Agustín Penón sobre García Lorca*. Granada: Comares.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la (2014a). *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Cuenca-Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCLM/Alpuerto.
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la (2014b). García Lorca, la música y las “Canciones populares españolas”. *Alpha*, 39, pp. 93-121.
- PÉREZ PÁEZ, Julián (2018). Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2010). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, n.º 34, pp. 1-108.
- PIÑA, Begoña (1998). Morente: “Si Lorca hubiera vivido más habría musicado sus poemas”. *La Vanguardia* (4 de diciembre, p. 45).
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1998). *La Barraca. Teatro Universitario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SESÉ, Teresa (1998). Enrique Morente, Trilok Gurtu y Jorge Pardo, en el Seminario de Jazz y Flamenco. *La Vanguardia* (8 de septiembre, p. 44).
- SORIA OLMEDO, Andrés (1989). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.
- TINELL, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Madrid: Fundación Juan March.
- TORRA, Karles (1997). Oratorio imperial. *La Vanguardia* (21 de septiembre, p. 78).
- TORRA, Karles (1998). Morente ensambla un coro de voces búlgaras con un grupo de flamencos en torno a su misa. *La Vanguardia* (25 de septiembre, p. 45).
- TORRA, Karles (1997). Morente presenta una nueva versión de su *Misa flamenca* frente a la catedral. *La Vanguardia* (19 de septiembre, p. 56).
- VIDAL, I. (1990). El flamenco inquieto de Enrique Morente. *La Vanguardia* (14 de junio, p. 5).
- VV. AA. (1997). *Signos de amistad, la colección de Federico García Lorca*. Madrid: Huerta de San Vicente/Residencia de Estudiantes.

7. Discografía

- DORANTES (2012). *Sin muros!* Universal Music Group 0602527977386.
- LA BARBERÍA DEL SUR (1997). *Algo pa nosotros*. Nuevos Medios NM 15 724.
- MORENTE, Enrique (1971). *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*. Hispavox 18 1251 S.
- MORENTE, Enrique (1974). *En vivo*. Discolo DI 751.
- MORENTE, Enrique (1982). *Sacromonte*. Zafiro ZL-552.
- MORENTE, Enrique (1990). *En la Casa Museo de Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*. Hispavox-Diputación Provincial de Granada PGL 001.
- MORENTE, Enrique (1990). *Morente-Sabicas (Nueva York-Granada)*. BMG Ariola PD 74587.
- MORENTE, Enrique (1991). *Misa flamenca*. Ariola 211858.
- MORENTE, Enrique (1992). *Negra, si tú supieras*. Nuevos Medios 13602. CD 15602.
- MORENTE, Enrique (1998). *Morente-Lorca*. Virgin Records España, Chewaka 8470302.
- MORENTE, Enrique (2002). *La luz que se apaga*. M-37602-02.

- MORENTE, Enrique (2003). *Canto y cante a Picasso*. Museo Picasso de Málaga-Virgin Records España-EMI Music Spain.
- MORENTE, Enrique (2003). *El pequeño reloj*. EMI 5902862/Virgin 5902862.
- MORENTE, Enrique (2008). *Pablo de Málaga*. Caimán Records-Discos Probeticos CR CDDG 102.
- MORENTE, Enrique (2010). *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Patronato Cultural Federico García Lorca-Absolut Ambient AAC D007.
- MORENTE, Enrique & Lagartija Nick (1996). *Omega*. El Europeo Música EEM001.
- VARIOS ARTISTAS (1998). *Federico García Lorca: de Granada a la Luna*. Sombra Records SRCD002.

