



## VOLANDO DE BOCA EN BOCA. LA LÍRICA POPULAR EN LAS COPLAS DE ENRIQUE MORENTE

ANTONIO PLAZA ORELLANA

Titulado en saxofón por el Conservatorio  
Superior de Sevilla  
Profesor de música del IES Julio Verne  
(Sevilla)

### Resumen

La inquietud del cantaor Enrique Morente en la selección de coplas que incorpora a su discografía ha sido siempre alabada y abordada en numerosos artículos de investigación. El objeto de estudio en la mayoría de ellos suele versar sobre los poemas cultos que el artista granadino acerca al corpus literario flamenco. En nuestro artículo queremos abordar un repertorio distinto: el popular y anónimo que caracteriza el universo simbólico del flamenco. Este escaparate de coplas acerca a cada artista a sus maestros y camaradas de profesión, y a su vez, lo distancia de ellos en la sensibilidad de su selección. Trataremos de analizar algunas fuentes del cantaor granadino como son los cancioneros de coplas populares, y detenernos en algunas muestras interesantes del corpus flamenco y de su repertorio.

**Palabras clave:** Cantares, supervivencias, Zamácola, Montoto, flamenco

### Abstract

The restlessness of Enrique Morente singer in the selection of verses that he incorporates to his discography has always been praised and analyzed in numerous research articles. The object of study in most of them is usually the cultured poems that the Granada artist brings to the flamenco literary corpus. In our article we want to analyze a different repertoire: the popular and anonymous that characterizes the symbolic universe of flamenco. This showcase of verses brings each artist closer to their teachers and colleagues, and in turn, distances him from them in the sensitivity of his selection. We will try to study some sources of the singer, like the songbooks of popular verses, and to analyze some interesting verses from the flamenco corpus and its repertoire.

**Keywords:** Songs, survivals, Zamácola, Montoto, flamenco

**Fecha de recepción:** 01/06/2023

**Fecha de publicación:** 01/07/2023

# VOLANDO DE BOCA EN BOCA. LA LÍRICA POPULAR EN LAS COPLAS DE ENRIQUE MORENTE.

## 1. Introducción

La inquietud de Enrique Morente en la selección de coplas que incorpora a su discografía ha sido siempre alabada y abordada en numerosos artículos de investigación. El objeto de estudio en la mayoría de ellos suelen ser los poemas cultos que el artista granadino acerca al corpus literario flamenco. En nuestro artículo queremos abordar un repertorio distinto: el popular y anónimo que caracteriza el universo simbólico del flamenco. Este escaparate de coplas acerca a cada artista a sus maestros y camaradas de profesión, y a su vez, lo distancia de ellos en la sensibilidad de su selección.

La lírica flamenca, inmersa en la popular, comparte una evolución conjunta que, según las últimas investigaciones, parece ir tomando identidad propia en los albores del siglo XIX. En ella encontramos el abanico de pervivencias que las caracteriza y que se repite en el resto de tradiciones musicales, es decir, cantarcillos populares y villancicos del siglo XVI, coplas de la poesía cortesana de cancionero, fragmentos de romances, cantables de comedias áureas, epigramas, polos y seguidillas dieciochescas, trovos y glosas de pliegos de cordel, etc. Enrique Morente, además de incluir con maestría en su repertorio poemas cultos de Juan del Encina, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Lope de Vega o Santa Teresa de Jesús, también asimilará coplas de cancioneros cultos y anónimos de distintas épocas. Este repertorio subsiste en la lírica popular adaptándose a los distintos y cambiantes géneros musicales del momento, de manera que una misma cuarteta la encontraremos como folía en el siglo XVII, copla al caballo en el XVIII, tirana a inicios del XIX, y entre los tangos y rumbas flamencas del siglo XX o XXI. En nuestro artículo queremos corroborar que estas antiguas estrofas anónimas ya estaban incluidas en sus primeros registros y recitales porque están inmersas en este multiforme repertorio popular que encuentra en el flamenco una de sus nuevas manifestaciones.

El estudio del “género de costumbres andaluzas”, que florece entre 1830 y 1860, nos deja muestras que nos permiten conjeturar que el corpus flamenco va adquiriendo un perfil característico propio, que recogerán los cancioneros de la segunda mitad del siglo XIX, como los de Fernán Caballero, Lafuente Alcántara, Machado y Álvarez o Rodríguez Marín. Estas colecciones guardan la mayor parte del repertorio popular y flamenco que sigue interpretándose con similar frescura en nuestros días. Balbino Gutiérrez hizo un enorme esfuerzo en el estudio y catalogación de la obra de Morente en los distintos cancioneros comentados<sup>1</sup>. En nuestro breve artículo queremos ahondar en este trabajo.

---

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ, Balbino: “Morente, un genio entrañable”, 2011, *Jondoweb*, [consulta: 17 de julio de 2023] Disponible en <https://www.jondoweb.com/archivospdf/morentedebalbino.pdf>

El título del artículo está extraído del primer verso del cantar 224 de la colección *Melancolía*, del poeta y folclorista sevillano Luis Montoto Rautenstracht<sup>2</sup>, que Morente incluye como anónimo en los tangos *Cuando un hombre*. La copla parece encadenar la respuesta al famoso cantar XXXVI, que el poeta salmantino Ventura Ruiz Aguilera incluye en sus *Armonías y cantares*<sup>3</sup>. Ambas coplas definen la esencia constructiva de la lírica popular: la eterna vida en variantes que esbozaron Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, así como el lirismo inherente que se impregna en los participantes, ya sean narradores u oyentes.

*Cantar que del alma sale  
Es pájaro que no muere;  
Volando de boca en boca  
Dios manda que viva siempre.*  
(Ruiz Aguilera, XXXVI)

*Volando de boca en boca  
Llegó un cantar a mi casa,  
Y de la miel que traía  
Dejó una gota en mi alma.*  
(Montoto, 224)

El “boca en boca”, la oralidad a la que aluden estos cantares, debe matizarse en la obra de Enrique Morente y en la de muchos otros profesionales del arte flamenco. La transmisión oral es cierto que es dominante en nuestro género, pero la profesionalización del mismo, junto al desarrollo de los medios audiovisuales, ha favorecido la creación o recreación de coplas por parte de los artistas o de sus letristas, que no han dudado en buscar la inspiración en cancioneros cultos y populares. La dimensión artística, ligada a dicha profesionalización y renovación, convive en el flamenco con una dimensión cultural imbricada en la tradición y la preservación. Morente comienza su carrera en la década de 1960 y 1970, conocido como periodo de “revalorización” del flamenco. Como opina Francisco Aix Gracia, durante esta revalorización se construyó un concepto político de pueblo arquetípico, redimido a partir de la salvaguarda de su expresión cultural<sup>4</sup>. Al igual que otros intérpretes del periodo, nuestro autor mantiene esa estética artística investigadora sobre el flamenco y su historia, tratando de profundizar en su conocimiento con la intención de ponerlo en valor y divulgarlo entre el idealizado pueblo. El autor granadino dirige su interés inicial al sedimento que aportan artistas como Pepe de la Matrona, Rafael Romero, Bernardo de los Lobitos, entre otros, y de forma antológica, de Antonio Chacón; siempre actualizando este legado con una visión personal. Otros creadores secundarán el concepto de pueblo gitano-andaluz que abanderarán Antonio Mairena y Ricardo Molina.

Salvo las reconocidas adaptaciones de los poetas cultos, la obra del cantaor granadino presenta en sus registros la autoría popular o su propia atribución. Son escasos los colaboradores literarios, entre los que podemos destacar a Diego

---

<sup>2</sup> MONTOTO RAUTENTSTRAUCH, Luis: *Melancolía*, Rafael Baldaraque, Sevilla, 1872, p. 94.

<sup>3</sup> RUIZ AGUILERA, Ventura: *Armonías y cantares*, Imprenta y librería de M. Guijarro, Editor, Madrid, 1865, p. 91.

<sup>4</sup> AIX GRACIA, Francisco: *Flamenco y poder*, Fundación SGAE, Madrid, 2014, p. 299.

Carrasco o Manolo Sanlúcar. El análisis de su obra a través de los cancioneros nos permite intuir que nuestro autor fue un gran lector de estas compilaciones que le sirvieron de consulta e inspiración. La presencia de coplas consecutivas en registros sonoros y cancioneros, o la recreación de estrofas populares extintas son argumentos que nos animan a pensar en ello. No es una práctica inusual en el flamenco, y letristas de las décadas de 1930 y 1940, como Pérez Ortiz o Tarrazo, fueron pródigos revisores de colecciones de coplas. También Antonio Mairena empleó el asesoramiento de los cancioneros de Machado y Álvarez; y la obra de otros cantaores contemporáneos a nuestro autor, como Juan Peña, el Lebrijano, encauzada por poetas como Félix Grande o José Carrasco, denotan un gran influjo de las colecciones de Rodríguez Marín.

Los conceptos que definen la música de tipo de popular como la anonimidad, la oralidad o la tradición, quedan abiertos en la obra ecléctica de estos creadores. La esgrimida iletralidad del flamenco, que tan bien se amolda al perfil del artista vivencial, ajeno a la ciencia, se impuesta en algunos de estos autores, intérpretes y poetas, que contribuyen en el diseño de su repertorio y selección poética, a moldear su imagen profesional. Enrique Morente traza su personalidad artística en una cuidada selección que combina desde la élite culta vanguardista a la sencilla copla popular anónima que cimienta el corpus flamenco. Ni que decir tiene que no cabe en su obra el antiguo debate que descarta la “mano culta” tras la lírica popular, que aún inspiraba a algunos folkloristas apegados a la *Naturpoesie* herderiana. Morente incorpora a su trabajo desde colecciones de cantares de autor, como *Melancolía*, de Luis Montoto, o *Cantares*, de Ramón de Campoamor, hasta colecciones de coplas populares anónimas. De esta manera, en el análisis de su repertorio hemos detectado, aparte por supuesto de la herencia profesional indiscutible, el empleo minoritario como fuente de algunos cancioneros como la *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos*, de Iza de Zamácola, “Don Preciso”; los *Cantos populares españoles*, o *El Alma de Andalucía*, de Rodríguez Marín; y la siempre recurrente *Colección de cantes flamencos*, de Machado y Álvarez, “Demófilo”.

En el breve estudio que trataremos de realizar sobre algunas coplas populares del repertorio del cantaor intentaremos tener en cuenta dos aspectos: la herencia recibida, de la que destacaré algunas reliquias de la lírica popular presentes en el corpus flamenco, y aquellas coplas procedentes de una búsqueda activa en los distintos cancioneros por parte del autor.

## 2. Lírica antigua.

La lírica flamenca, como comenta el profesor Gutiérrez Carbajo, está inmersa en la lírica popular, y constituye una modalidad con cierta especificidad, principalmente interpretativa<sup>5</sup>. El investigador madrileño es uno de los principales rastreadores de pervivencias de la lírica antigua en la tradición popular,

---

<sup>5</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Ed. Cinterco, Madrid, 1990, p. 782.

especialmente flamenca, un género musical, en términos históricos, relativamente reciente.

La categorización empleada por la profesora Frenk Alatorre en el estudio de la lírica antigua está basada en relaciones de correspondencia, supervivencia, paralelismos románicos, variación e imitación -principalmente “a lo divino”-. Pese a que la creación literaria específica flamenca existe desde los orígenes del género, la incorporación de muchos estilos populares conlleva una evolución literaria paralela, con la adopción de recursos poéticos, giros y elementos populares que han acabado conformando el universo flamenco. Siguiendo con modestia la metodología de la profesora Frenk, deberíamos ampliarla con las variaciones “a lo flamenco”.

Comenzamos analizando algunas supervivencias de la lírica de los siglos XVI y XVII que hemos detectado en el corpus de Enrique Morente. La primera la encontramos en los tangos *Que me van aniquilando*, que la adquiere quizá de la búsqueda del artista en la colección de Rodríguez Marín *El Alma de Andalucía*, o de la referencia sentenciosa de Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*<sup>6</sup>. Morente incluye la variante que presenta Rodríguez Marín, quien la relaciona con una glosa del siglo XVI a: “Mídase ya mi deseo; / no sé cómo no se mide, pues que pasa lo que veo / como pasó lo que vide”<sup>7</sup>. Nuestra búsqueda nos ha llevado hasta un fragmento de un romance de don Álvaro de Luna que hemos localizado en el cancionero *Flor de varios romances*. Como afirma su principal investigador, Antonio Pérez Gómez, la caída en desgracia del valido de Juan II es la narración histórica más recurrente en la romancística tras la de Rodrigo Díaz de Vivar. La recreación de la crónica suele datarse a partir del siglo XVI, constituyendo incluso una moda en la creación erudita durante el XVII. Destacamos su presencia en la comedia de Tirso *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La escuchamos en los tangos *Que me van aniquilando*, del LP *Despegando* que, junto a *Sacromonte*, son los más influidos por este cancionero del Bachiller de Osuna. El periodista dieciochesco Francisco Mariano Nifo la contextualiza sobre la inconstancia de todo lo que promete la falsa caricia del mundo<sup>8</sup>. La cuarteta discurre entre los tópicos medievales de *vanitas* y *homo viator*, y, aunque no es de tradición flamenca, engarza con acierto con el concepto de la cotidianidad y resignación estoica tan identificada en el género. El repetitivo recurso retórico de la anáfora en los primeros versos desaparece en la variante popular, que esquiva la intención culta.

---

<sup>6</sup> MOLINA, Ricardo; CRUZ, Antonio: *Mundo y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente, Madrid, 1963, p. 112.

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Tipografía de Archivos, Olózaga, Madrid, 1929, p. 346.

<sup>8</sup> NIFO, Francisco Mariano: *Cajón de sastre, literato ó Percha de maulero erudito: con muchos retales buenos, mejores, y medianos, útiles, graciosos, y honestos para evitar las funestas conseqüencias del ocio*, Imprenta de Miguel Escribano, Madrid, ca. (1781-1782), p. 71.

*Lo de ayer ya se pasó,  
Lo de oy qual viento passa,  
Lo de mañana aun no llega,  
Assí aqueste mundo anda.  
En él lo firme perece  
A manos de la mudança,  
Lo más sano luego enferma,  
El desseo no se alcança.*

(Flor de varios romances, p. 68)

*Lo de ayer ya se pasó  
Y lo de hoy ya va pasando,  
Mañana nadie lo ha visto,  
Mundillo vamos andando.  
(Morente, Que me van aniquilando)*

Los lamentos del condestable nos han dejado más coplas a nuestro género. Entre las adiciones de Antonio Francisco Barata al *Cancioneiro geral de Garcia Resende* en *Do Condestavel D. Alvaro de Luna a uma dama, que o engeitou a elle por outro, a quem chamavam Robles*, distinguimos: “Entre vós, damas, hay una, / por ser yo hidalgo pobre, / que dejó plata por cobre, / trocó fuente por laguna, / trocó París por Procuna, / trocó dulce por salobre, / quiso más sombra de roble, / que no resplandor de luna”<sup>9</sup>; que no está muy alejado de nuestro: “Cambiastes el sol por la luna / y agua fina por salobre, / el mar por una laguna / y el oro fino por cobre / y media naranja por una.”, que aún pervive entre tarantas, soleares, milongas, alegrías y fandangos.

La búsqueda de Morente en la recopilación de Don Preciso nos trae una cuarteta cantable de la comedia áurea *La Batalla de Pavía, y Prisión del Rey Francisco*, del dramaturgo de Alcalá de Guadaíra Cristóbal de Monroy. Aparece interpretada en pleno diálogo en prisión-la prisión de nuevo- entre el Duque del Infantado y el rey francés. No hemos localizado una edición áurea, solo su reedición en las comedias dieciochescas, pudiendo ser una adición posterior. La copla ha ido ganando patetismo, como ya detectamos en las versiones de Augusto Ferrán o del *baile del candil* de Gutiérrez de Alba: “En medio de mis fatigas, / por querer quise dormirme”. Morente se decanta en *Bulerías II*, del LP *Esencias flamencas*, por la versión de Don Preciso, única entre los numerosos registros que incluye el oxímoron “por vivir quise morirme”. Nótese también la sofisticada perífrasis personificada del sueño en el primer verso, metáfora de entrega más usual en la poesía cancioneril que en los registros flamencos; hasta la incorporación de Morente. En la interpretación flamenca la sucesión de coplas no suele mantener un discurso narrativo y a menudo incluso se pierde en el desarrollo de la misma copla; como ocurre en este caso, en el que el recurso semántico breve de la antítesis cobra más importancia que el mismo argumento de la cuarteta.

---

<sup>9</sup> BARATA, Antonio Francisco: *Cancioneiro geral: continuação ao de Garcia de Resende*, Empreza Typ. Eborense, Évora, 1902, p. 176.

*En los brazos de la noche,  
Por vivir quise dormirme,  
Que quien vive como yo,  
Solo cuando duerme vive.*  
(La batalla de Pavia, p. 21)

*En los brazos de la noche  
Por vivir quise morirme,  
Que el que vive como yo  
Solo cuando duerme vive.*  
(Morente, Bulerías II)

Otro rastreo activo en cancioneros lo hemos localizado en el LP *El pequeño reloj*, en concreto en la creación *Caramelo de Cuba*, donde inserta tres coplas posiblemente extraídas del *Cancionero tradicional* de José María Alín, o, como cita Balbino Fernández, del *Cancionero y romancero español* de Dámaso Alonso<sup>10</sup>. En él destacamos la *Folía de los Madrigali spagnuoli*: “En la cumbre, madre, / canta el ruiseñor; / si él canta de amores, / yo lloro de amor”; a su vez del *Cancionero de Sablonara*: “Puñalitos dorados / son mis dos luces / que los meto en el alma / hasta las cruces”; y del manuscrito 3890 de la Biblioteca Nacional, analizado por Foulché-Delbos: “Que mis penas parecen olas de la mar, / porque vienen unas quando otras se van”, que algunos investigadores asocian a la soledad: “grandes que no caben más, / se juntan unas con otras / como las olas del mar”.

Las supervivencias de la lírica popular en el flamenco son numerosas pese a ser un género en continua recreación literaria, para disgusto de los observadores esencialistas. El estudio del repertorio de los antiguos creadores flamencos, popularmente conocido como la “herencia”, ha mantenido vivo en nuestro repertorio algunas estrofas que constituyen auténticas reliquias. Es necesario destacar hallazgos del investigador Luis Suárez Ávila, como los fragmentos del romance de la Condesita: “Tú eres el diablo, romera / que me vienes a tentar”, del *Polo de Tobalo*, que Morente recoge de Pepe de la Matrona; o de uno de los romances de Bernardo del Carpio: “Cuando entré en este castillo, / entré sin pelo de barba”, que el cantaor asimila del repertorio de bulerías de la Niña de los Peines. La mirada sobre Antonio Rengel o José Cepero nos deja el fandango “Arroyo, no corras más / mira que no eres eterno”, procedente de una letrilla del dramaturgo del Siglo de Oro, Antonio Hurtado de Mendoza. Del estudio de la obra de Antonio Chacón nos llegan los famosos tangos: “Qué pájaro será aquel / que canta en la verde oliva”, que Margit Frenk detecta en *Primavera y flor de romances*. Si atendemos a las relaciones de correspondencia las referencias se incrementan. Destacamos el refrán: “La una mano a la otra lava y todas dos a la cara”, que Ramón Soler reconoce en los *Refranes que dicen las viejas*, del Marqués de Santillana, que Morente interpreta como soleá: “Vaya, qué cosa más rara; / Una manita lava a la otra, / Las dos lavaron la cara”.

---

<sup>10</sup> GUTIÉRREZ, Balbino: “Morente, un genio entrañable”, Art.Cit.

### 3. Siglo XVIII.

La escasez de recopilaciones del siglo XVIII dificulta la datación y estudio de coplas indispensables en nuestro género flamenco. Si existe cierto consenso en reconocer su conformación definitiva en el siglo XIX, no demuestra en la lírica popular una ruptura estilística evidente entre ambos siglos. El compilador decimonónico Emilio Lafuente Alcántara opinaba que la mayoría de los cantares que corrían entre el vulgo durante el siglo XIX no iban más allá del siglo anterior<sup>11</sup>. El rastreo de manuscritos, almanaques, partituras y pliegos de cordel van aportando algo de luz e incrementando el corpus lírico dieciochesco.

De este siglo querríamos destacar la copla incluida en la creación *Alegato contra las armas*, del LP *El pequeño reloj*, ya del periodo postmoderno de nuestro creador, construida sobre la melodía de la sonata de Beethoven *Claro de Luna*. Creemos que la idea surge de una famosa seguidilla que el erudito salmantino Diego de Torres Villarroel inserta en uno de los pronósticos o piscatores que le darán fama. Aparece para el pronóstico de la luna nueva de mayo de 1728. La predicción, como ironía hacia las clases gobernantes, dice: “se oirán algunas inquietudes sobre progresos políticos y en punto de gobierno algunas alteraciones, y pues, yo hago también alguna copla, aunque no estoy todavía en la jaula”<sup>12</sup>. El polémico pensador, enfrentado a tantas jerarquías, ha dejado con su estilo “jocoserio” numerosas coplas populares que hoy día discurren como anónimas. La estrofa, que gozó de gran popularidad, la encontramos arreglada en la tonadilla a solo de final de siglo *Buscando varias cosas*, de Pablo Esteve<sup>13</sup>. La copla se mantiene viva en la tradición aragonesa y castellana. No hemos localizado referencias andaluzas pero sí se cita en la obra de Zugasti *El bandolerismo*, como cuarteta octosilábica - mutación métrica frecuente- interpretada entre los vitos de una bailaora jerezana<sup>14</sup>. No es baladí el empleo de la música de Beethoven, activo combatiente de las jerarquías aristocráticas dominantes. El escepticismo que destila la seguidilla y el pensamiento del salmantino no suele vincularse al pensamiento de progreso del siglo ilustrado, de ahí quizá la idea contraria que expresa Morente en su variante de lamento compartido frente al despecho ufano del poeta. Sí destacamos la capacidad del cantaor de engarzar la rebeldía de tres personalidades inconformistas: Torres Villarroel, Beethoven y Morente.

---

<sup>11</sup> LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio: *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas*, Carlos Bailly-Bailliere, Madrid, 1865, p. X.

<sup>12</sup> TORRES VILLARROEL, Diego de: *Juizjo nacido en la casa de la locura, o más cierto, Locura nacida en la casa del juizjo, para el año bisiesto 1728*, S/R, 1728, p. 23.

<sup>13</sup> ESTEVE, Pablo, *Buscando varias cosas*, tonadilla a solo, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, MUS 94-2, 1786, pp. 3-4.

<sup>14</sup> ZUGASTI, Julián de: *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, Tomo II, Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1876 (2ª ed.), p. 179.



*Medio mundo se ríe*

*Del otro medio;*

*Yo soy solo, y me río*

*Del mundo entero.*

(Pronóstico para 1728, p. 23)

*Un mundo, dos mundos, medio mundo*

*Se ríe del otro mundo.*

*Y tu mundo y mi mundo, lloran, lloran.*

(Morente, Alegato contra las armas)

Otra conexión con el músico de Bonn la encontramos en otra seguidilla armonizada por Beethoven como bolero en los *23 Lieder verschiedener Völker*<sup>15</sup>, siguiendo la moda neoclásica del salón burgués. La colección de Zamácola alcanzó su esplendor durante el periodo josefino y fernandino, siendo la principal fuente de referencia –prioritario objetivo del compilador– para las armonizaciones y recreaciones de los músicos. Dicha seguidilla aparece en la colección de A. P. Bergreen, con lo que posiblemente sea de origen tonadillesco, y la encontramos en numerosas canciones de corte popularista como las *Boleras del sonsonete*, de Federico Moretti, uno de los principales compositores de los estilos nacionales que convivían con las importaciones italianas y francesas<sup>16</sup>. Poseemos de ella registros sonoros anteriores, como unos líricos *Tientos*, del tenor Vicente Ballester, con acompañamiento orquestal. Morente, que juega con la versión de Rodríguez Marín, la incluye entre las sevillanas *Busco el quererte*, en la colaboración y homenaje a la bailaora suiza Nina Corti. La seguidilla participa del tópico clásico *flamma amoris*, o *ignis amoris*, metáfora que compara la pasión amorosa con el fuego y el calor. Destacamos en la recreación de Morente el rotundo: “como si fueras mía”, que “como cosita propia”, impregna las seguiriyas de Vallejo, Carbonerillo, Antonio Mairena o La Piriñaca. Con este verso Morente decide prescindir de esta alegoría animal recurrente en la lírica popular renacentista, como vemos en la endecha del *Cartapacio de Pedro de Lemos*: “yo soi mariposa que busco mi fuego, / y allí es el sosiego do ell alma repo[sa]”<sup>17</sup>, que no es tan ajena al universo flamenco; recordemos la malagueña de El Mochuelo o La Rubia de Valencia, de amplia tradición en la poesía de cordel: “A la luz de la pavesa, / una mariposa clama, / la que no quiera sorpresas / que no se arrime a la llama, / verá como no se quema”.

---

<sup>15</sup> BEETHOVEN, Ludwig van: n.º 20, *Bolero a due*: “Como la mariposa soy”, en *23 Lieder verschiedener Völker*, WoO 158-a, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1941.

<sup>16</sup> MORETTI, Federico: *Boleras del sonsonete. Con acompañamiento de piano forte y guitarra: extractadas de la Sinfonía característica española del maestro Mercadante*, Se hallará en los almacenes de música de Mintegui y Hermoso, Madrid, ca. 1826, pág. 1-2.

<sup>17</sup> FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Facultad de filosofía y letras Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y Fondo de cultura económica. México D. F., 2003, p. 545. Contexto: I. Lamentaciones, Yo soy mariposa que busco mi fuego, 833, Fuentes: *Cartapacio de Pedro de Lemos*, f. 121.

<i>Como la mariposa</i>	<i>Como la mariposa</i>	<i>Como si fueras mía,</i>
<i>Soy en quererte,</i>	<i>Busco el quererte</i>	<i>Busco el quererte</i>
<i>Que en la luz de tus ojos</i>	<i>Y en la luz de tus ojos</i>	<i>Y en la luz de tus ojos</i>
<i>Busco mi muerte.</i>	<i>Tengo la muerte.</i>	<i>Veo la muerte.</i>
<i>¡Es cosa dura</i>	<i>¡Es cosa grande</i>	<i>Y es cosa grande</i>
<i>Que prevenga en mis gustos</i>	<i>Que en la luz de tus ojos</i>	<i>Que en la luz de tus ojos</i>
<i>La sepultura!</i>	<i>Quisiera quemarme!</i>	<i>Quiera cegarme.</i>
(Don Preciso, I, p. 17)	(R. Marín, Declaración, 1797)	(Morente, Busco el quererte)

Como breve referencia a estos pliegos de cordel dieciochescos queremos destacar la siguiente cuarteta octosilábica presente en el repertorio morentiano. Atendiendo en este caso a la mirada a la herencia de Pepe de la Matrona, aunque también es característica del repertorio de Luisa Requejo o Fernanda de Utrera. La hemos localizado en pliegos como las *Folías para cantar a las damas*, y otras impresiones en que aparece como coplas por las folías o coplas de la jota<sup>18</sup>. Bajo el escaso rigor que suele atribuirse a los pliegos, aparecen nombres de poetas del siglo XVIII como Antonio Muñoz o Francisco Lecha que, en caso de verificar las atribuciones, serían algunos de los creadores más cantados de la lírica histórica nacional, dada la difusión de los mismos. La evolución hasta la variante flamenca por pérdida de un verso ocurre en los trísticos de soledad octosilábica, el corrido procedente de la seguidilla gitana y en la tradicional tercerilla pentasilábica o jugueteo, y podría deberse a las particularidades interpretativas del flamenco que, como hemos visto con anterioridad, condensa el breve juego semántico en aparente quiasmo de los versos finales frente al discurso narrativo completo. Esta pérdida desplaza la temática amorosa del latino *suspíria amoris* a una ambigua y flamenca angustia vital.

<i>Tu amor me tiene rendido</i>	
<i>Y no puedo sosegar,</i>	<i>Penoso era mi mal,</i>
<i>El suspirar me da alivio</i>	<i>Suspirando tengo alivio</i>
<i>Mas no puedo suspirar.</i>	<i>Y yo no puedo suspirar.</i>
(Folías, p. 2)	(Morente, Bulerías II)

Una de las escasas colecciones manuscritas que poseemos en este siglo es el cancionero manuscrito del joven judío gibraltareño, Abraham Israel, que custodia la Biblioteca Nacional, como Ms/22090. La recopilación, elaborada entre 1761 y 1770, es muy rica en coplas populares y presenta algunas copias de fuente escrita, posiblemente de pliegos que circulaban en aquel momento, así como un listado de comedias dieciochescas que acaparaban el ocio y que podían servir de

<sup>18</sup> ANÓNIMO: *Folías para cantar a las damas, dándoles noticia de los amores sus Enamorados, con todo lo demás que verá el gustoso Lector*, En la Imprenta de los herederos de Juan Jolis, Barcelona, ca. (1760-1778?), p. 2.

contexto por la inserción de cantables y números musicales entre sus escenas. La aproximación al actual repertorio flamenco ha sido magistralmente analizada por el investigador Ramón Soler en *Los inicios de la lírica flamenca: el Cancionero de Abraham Israel*<sup>19</sup>. Destacamos algunas coplas que, al igual que la anterior, se conservan en el repertorio flamenco y que, por herencia, incluye Morente en su discografía. Entre algunas “seguidillas a la prusiana” encontramos aún en forma simple dos futuras seguriyas de nuestro género. Al famoso endecasílabo que caracteriza a la seguidilla gitana se puede llegar desde seguidilla simple, endecha e incluso cuarteta octosilábica, y aquí poseemos dos ejemplos del primer mecanismo. La adición al tercer verso del “melisma poético”, que denominó Martínez Torner, nos llevará a la seguidilla gitana. La primera suele ser interpretada como una muestra de amor secreto. El primer registro sonoro que hemos localizado es en la canción-seguriya *Dices que no la quieres*, que la interpreta con aire de zambra la artista de canción andaluza, Amalia Molina. También pervive entre las seguidillas antiguas alosneras, como distinguimos en *Flores a ella*. El símil empleado ya aparece en la lírica popular tradicional, como detecta la profesora Frenk Alatorre en un zéjel recogido del *Cancionero musical de Palacio*: “Aquella buena muger / ¡cómo lo rastrilla tan bien! // Una muger muy ufana, / qu’ otros tiempos fue galana, / ni dexa lino ni lana / que no ‘npeña por beber. // De su casa a la taberna / tiene fecha una tal senda / que ni deja naçer yerva, / y ella quiere naçer...”<sup>20</sup>. Referencias sonoras actuales las hemos localizado en la serrana *Remedios era*, de Piconero de Arcos, como seguriya de cambio con la que suele concluir la serrana, posiblemente asesorado por el poeta y letrista, Antonio Murciano. Enrique Morente la recreará en el preludeo a la *Soleá de Albéniz: Granada*. La segunda seguidilla prusiana presenta algún tipo de correspondencia con la famosa seguriya que recoge Machado y Álvarez en sus colecciones y que atribuye a Manuel Molina. (1881: 124). La variante de Demófilo “que se ha guiyao mi compañerita” puede servir de eslabón hacia “se han llevao a mi mare de mi alma” que escuchamos desde *Que tanto he dormío*, de Juan Mojama, hasta otras versiones de Mazaco, Rebollo, Chocolate, Oliver o Morente, que la incluirá en una seguriya de la Bienal del 2008.

*Dizes que no la quieres,*

*Ny bas a berla;*

*Pero en la veredita*

*No crrese yerba.*

(Canc. Abraham Israel, p. 37r)

*Dices que no la quieres*

*Ni vas a verla*

*Pero la vereíta que va de tu casa a la suya*

*No cría yerba.*

(Morente, Soleá de Albéniz)

<sup>19</sup> SOLER, Ramón, 2020. “Los inicios de la lírica flamenca: El Cancionero de Abraham Israel”. En M. A. BERLANGA y R. SOLER (comp.). *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada: Editorial Universidad de Granada. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 217-344.

<sup>20</sup> FRENK: *Nuevo Corpus*, II, *op. cit.*, p. 1127.

*O mal aya my suerte!*

*Que me he dormido,*

*Que a' pasado my amante*

*Yo no lo he visto.*

(Canc. Abraham Israel, p. 39r)

*A qué tanto he dormío,*

*Se han llevao a la mare de mi alma*

*Y no lo he sentío.*

(Morente, Seguiriya)

Otras coplas de este manuscrito interesantes que hemos localizado en el repertorio de Morente dignas de mención son: “A la mar pego chinas / y al río piedras. / Comfiansa en las hembras / naydy la tenga”, las famosas alegrías que Morente incluirá en *Alegrías de Enrique*. La seguidilla: “Algún día por verte / suspiros daba / y ao’ra por no verte / buelbo la cara”, que Demófilo recogerá como seguiriya gitana y que Antonio Mairena incluirá entre sus bulerías por soleá, el mismo estilo que Morente en *Dios te va a mandar un castigo*. Quizá nos aventuramos en establecer una correspondencia entre “¿Cuál de aquestas tres cozas / es más terrible: / un amor o unos zelos / o’ un imposible? / Lo son los zelos, / por que amor y imposible / contienen ellos”, y la cuarteta muy glosada en pliegos de cordel de principios del XIX que derivará en la soleá: “Qué cosa es más sensible / el pelear con la muerte / o alcanzar un imposible”, de Manuel Torre, El Macareno, Niña de los Peines y numerosos intérpretes, que Enrique interpretará en *Morente+flamenco*.

El músico e investigador Faustino Núñez ha comentado en la ponencia del *Congreso Internacional Enrique Morente: Memoria y heterodoxia en el flamenco*, la anécdota sobre la cuestión que realizó al cantaor cuando le preguntó sobre el origen de la alegría “El sarmiento en la lumbre”, que el investigador había detectado en su preciso análisis de tonadillas. Morente le respondió con sencillez que era una coplilla popular. La copla es una de las seis de la colección de Don Preciso que hemos detectado en *Alegro, Soleá y fantasía*. En esta anécdota comprobamos el anhelo del cantaor de no revelar sus fuentes inspiradoras. Nuestra investigación nos ha llevado hasta las “seguidillas de guitarra” de la tonadilla a solo *La protección de la Rosa Pérez*, de Pablo Esteve<sup>21</sup>. Destacamos otra seguidilla que, en este caso, la adapta a seguidilla gitana y la incluye en *Romance y seguiriya*. En ella prescinde del bestiario poético al igual que con la mariposa, sustituyendo en el símil a la tórtola y su simbología de amor inquebrantable por un visceral “pecho de amor herío”. La modificación del tiempo verbal presente por el pasado imperfecto, inconcreto e indefinido, acrecienta el patetismo de la seguiriya.

---

<sup>21</sup> ESTEVE, Pablo: *La protección de la Rosa Pérez*, tonadilla a solo, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Manuscrito Mus 184-17, ca. 1784, p. 10.

*El sarmiento en la lumbre  
Y el que enamora,  
Por un lado se encienden,  
Por otro lloran:  
Tú eres lo propio,  
Cuando lloras por verme,  
Te vas por otro.*  
(Don Preciso, II, p. 88)

*El sarmiento en la lumbre  
Y el que se enamora  
Por un lao se enciende  
Y por otro llora.*  
(Morente, Introducción)

*Aunque me ves que canto,  
Tengo yo el alma  
Como la tortolilla  
Que llora y canta,  
Cuando el consorte,  
Herido de los celos,  
Se escapa al monte.*  
(Don Preciso, II, p. 4)

*Si me veías, contento  
Tenía yo el alma,  
Como el pecho del amor herío  
Que llora y canta.*  
(Morente, Introducción)

Steingress detecta dos aspiraciones contradictorias en la obra de Zamácola: por un lado la posición neoclásica de defensa de la música española frente a lo moderno y por otro la reanimación de un estilo cercano al pueblo, sin caer por ello en la vulgaridad, unificando en la indecencia al mal gusto y a la importación extranjera, y esbozando el ideario del futuro romanticismo<sup>22</sup>. Esta mirada al pasado la encontramos en las adaptaciones sobre coplas de equívocos y juegos de palabras, herederas de las coplas en eco que ya encontramos en las colecciones de Claudio de la Sablonara o Gonzalo Correas. Estas coplas, basadas principalmente en la figura retórica del calambur, tienen escaso reflejo en las recopilaciones decimonónicas. Esta broma sutil tiende a difuminarse o perderse de forma natural, como evidencian los fandangos o soleares: “En el pilar de la Baba, / lavaba la prenda mía”, o “Todo aquel que dice ay, ay” que raramente se interpreta siguiendo el juego retórico. Morente sigue el mismo criterio en la soleá *Cinco ventanas*, del LP *El pequeño reloj*, incorporando en la primera muestra el diminutivo en el segundo verso y matizando el juego de palabras humorístico con una redundancia enfática en el último verso. La seguidilla de la segunda muestra la encaja como cuarteta octosilábica mediante la inserción de un largo silencio melódico en el último tercio.

---

<sup>22</sup> STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1993, p. 245,

*Es mi corazón fuego  
De vivas llamas,  
Cuanto más agua le echan  
Más llamas llama.*  
(Don Preciso, I, p. 161)

*Me estoy quemando  
En vivitas llamas,  
Y cuanto más agua le echan  
Más llamas, más me llamas.*  
(Morente, Cinco ventanas)

*Después de tanta angustia  
Solo me queda  
Saber que la fortuna  
Su rueda rueda.*  
(Don Preciso, I, 164)

*Después de haberte quería  
Solo me queda el saber  
Que la fortuna es una rueda  
Que rueda y rueda.*  
(Morente, Cinco ventanas)

El profesor Soler Díaz destaca la escasa repercusión en el flamenco del cancionero de Zamácola, cuyo reflejo en el flamenco únicamente llega al 1,3%, en contraste con la anterior recopilación del gibraltareño Abraham Israel, que llega al 2,9%<sup>23</sup>. Esta proporción en la obra morentiana podríamos trasladarla a los bloques temáticos que estamos planteando de inspiración frente a herencia; aún así, muchas coplas encontramos de la selección de Zamácola que han perdurado por oralidad hasta el flamenco, llegando al repertorio morentiano. Entre ellas destacamos: “Cuando yo estaba en prisiones / en lo que me entretenía”, de unos tangos de la Niña Medina; la policaña: “Olvídame, pero advierte / que soy piedra y puede ser”; o los fandangos del Niño Isidro: “Un vestido me he comprado / me ha costado un dineral” y “Yo no soy quien he sido / ni quien solía ser”, hoy también interpretado como martinete.

No debemos abandonar este periodo sin citar coplas notables del corpus flamenco y del repertorio de Morente como: “Ni Veracruz es Veracruz / ni Santo Domingo, santo”, o “Tiran bombitas / de la Cabaña”, perlas detectadas por el investigador gaditano Antonio Barberán. O el dicho que encontramos en el fragmento del romance de Juan de Flores: “A impulsos de muchos golpes / una piedra se quebranta / y se mortifica un bronce”, tan cercana al: “No me hagas más penar, / mira que no soy de bronce...”.

#### **4. Primera mitad del siglo XIX. Género de costumbres andaluzas.**

Entramos en el siglo XIX en el desarrollo de un marco popularista que, como apunta Celsa Alonso, a lo largo del periodo josefino y fernandino, se irá reafirmando frente a las modas francesas e italianas gestando el mito de la *romantique Espagne*<sup>24</sup>, que alimenta el tópico del género andaluz de costumbres. La presencia de los cantes andaluces en salones y teatros nacionales y europeos nos

<sup>23</sup> SOLER, *Los inicios de la lírica flamenca: El cancionero de Abraham Israel, op. cit.*, p. 340.

<sup>24</sup> ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, ICCMU, Madrid, 1998, p. 158.

da una idea de las continuas hibridaciones que van convergiendo en los inicios de nuestro arte. Las nuevas investigaciones van añadiendo luz en estos albores del flamenco. Entre ellas destacamos la copla refranesca que Virués escucha en Triana<sup>25</sup> y que se cita en la famosa velada recogida en 1846 por el diario *El Español*<sup>26</sup> con La Gitanilla, Enriquito, Espeleta o el Granadino interpretándola por malagueña. Morente la toma quizá de las colecciones de Rodríguez Marín, para interpretarla en un cierre personal de la *Soleá de Albéniz*. Tampoco debemos olvidar la difusión de pliegos de cordel y coplas de ciego que se incrementa en estas décadas si tenemos en cuenta la aparición de numerosas imprentas expendedoras. Los trovos y décimas glosadas, los romances de ajusticiados o las cartas amorosas, emplean un lenguaje similar al que encontraremos en nuestro género. Destacamos las *Décimas glosadas y trovos nuevos y divertidos* que incluye en los aires de seguidilla *Donde pones el alma*. O la cuarteta de las *Décimas nuevas para cantar los aficionados*, muy interpretada en el flamenco con el segundo “qué murmuráitos son”, que Morente interpretará por cantiñas en el recital del Teatro Albéniz.

<i>¡Qué locura es comparar</i>	<i>¿Para qué me acariciabas</i>	<i>Por un tropezón que di</i>
<i>Un charco con una fuente!</i>	<i>Y me dabas tantas glorias,</i>	<i>Todo el mundo murmuró,</i>
<i>Sale el sol y seca el charco:</i>	<i>Si me habías de borrar,</i>	<i>Otros tropiezan y caen</i>
<i>Y el manantial corre siempre.</i>	<i>Ingrato, de tu memoria?</i>	<i>Y no los murmuro yo.</i>
(Virués y Espínola, p. 173)	(Décimas glosadas, p. 3)	(Decimas nuevas, p. 3)

Otras coplas del periodo dignas de mención del repertorio morentiano son la seguriya de Pepe Pinto “No soy de esta tierra / ni en ella nací”, famosa playera de *El golpe en vago*, o la liviana de Pepe de la Matrona *De quién son esos machos*. De las piezas escénicas con música de Mariano Soriano Fuertes destacamos *Geroma la castañera*, el pregón que aparece en los caracoles; o el mirabrás de *El Tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz*, con letra de José Sanz Pérez. Con libreto de Sánchez Albarrán encontramos el jaleo “Vente conmigo, / dile a tu madre / que soy tu primo”, en *La Fábrica de tabacos de Sevilla*.

## 5. Segunda mitad del siglo XIX. Poesía de cantares.

La eclosión en 1860 del género de cantares entre los poetas de inspiración heineana, Augusto Ferrán y Ramón de Campoamor, va a facilitar el acercamiento sin complejos de muchos poetas cultos a nuestros moldes populares. Los cancioneros comienzan a recoger este aluvión de coplas que se incluyen en las secciones de ocio de la prensa y en publicaciones exclusivas.

<sup>25</sup> VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de, *El cerco de Zamora, poema en cien octavas en cinco cantos, seguido de un Discurso crítico-apologético*, Imprenta de D. M. de Burgos, Madrid, 1832, p. 17.

<sup>26</sup> ANÓNIMO: Variedades, Madrid, 19 de Junio de 1846, *El Español*, p. 4.

La profesora María Isabel de Castro García divide cronológicamente esta corriente en dos generaciones: una fase inicial, en las décadas de 1860 y 1870, en la que surgen los poetas renovadores, realistas y becquerianos que recrean los cantares populares orientados hacia una reflexión general didáctica o sentenciosa, y una segunda generación de poetas que intensifican los elementos populares hacia una estilización regional. De los poetas renovadores destacamos el cantar XVII de *Armonías y cantares*<sup>27</sup>, de Ventura Ruiz Aguilera, basada en la metáfora babilónica que Morente incluirá en los tangos *A la hora de la muerte*, de 1975. El poeta salmantino sería injustamente castigado por los folkloristas por su defensa en prólogos y artículos de la autoría individual del creador dotado de ingenio frente al difuminado vulgo. De Ramón de Campoamor incluye Morente uno de sus cantares epigramáticos<sup>28</sup> en el estribillo de los tangos *Vendiendo flores*, de 2003. Muchas creaciones del poeta ovetense, casi todas redondillas de intención edificante, corren hoy como coplas anónimas en las distintas tradiciones, incluida la flamenca. Morente, curiosamente, selecciona uno cuyo lenguaje erudito imposibilitó su popularidad.

*Anda ve y dile a tu madre,  
Si me desprecia por pobre,  
Que el mundo da muchas vueltas,  
Que ayer se cayó una torre.*  
(Ruiz Aguilera, XVII)

*Casi te lo agradecí  
Cuando el engaño toqué,  
Pues si loco me acosté,  
Filósofo amanecí.*  
(Campoamor, Cantares epigramáticos, 35)

Entre los poetas becquerianos no hemos localizado cantares de Augusto Ferrán en el repertorio de Morente, muy presente en el flamenco y el único al que Demófilo otorga el privilegio de aparecer en su *Colección de cantes flamencos*. Sí que incluye creaciones del mismo Gustavo Adolfo Bécquer, como la rima LIII que incluye en las bulerías *Cinco ventanas*. No es ningún atrevimiento ya que Manuela Cubero demostró que las rimas becquerianas funcionaron como cantares populares en la inmediata muerte del poeta sevillano<sup>29</sup>. Siguiendo la estela de los “suspirillos germánicos” destacamos el siguiente cantar del murciano Zacarías Acosta, que publica en *La Paz de Murcia*<sup>30</sup>, que nos recuerda a la soleá: “Pañuelo le eché a la cara / pa que no comiera la tierra / boquita que yo besara”, copla de gran repercusión histórica en el flamenco que incluye en *Con la raíz del querer*. Las innumerables variantes de un género literario de tanto éxito difuminan la frontera entre la inspiración y la usurpación, dificultando su análisis e investigación.

<sup>27</sup> RUIZ AGUILERA, *Armonías y cantares*, op. cit., p. 84

<sup>28</sup> CAMPOAMOR, Ramón de: *Doloras y cantares*, Edición completa y aumentada, Fco. Álvarez y C<sup>a</sup>, Sevilla, 1880, p. 469.

<sup>29</sup> CUBERO SANZ, Manuela: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, p. 61.

<sup>30</sup> ACOSTA, Zacarías: “Cantares”, Murcia, 15 de Julio de 1882, *La Paz de Murcia*, pág. 1.



*Mudo, absorto y de rodillas*  
*Como se adora a Dios ante su altar*  
*Como yo te he quería*  
*Desengáñate, así nadie te querrá.*  
(Bécquer, LIII/Morente, Cinco ventanas)

*Mi pañuelo al enterrarla*  
*En su cara coloqué,*  
*Porque no comiera tierra*  
*Boca que tanto besé.*  
(Zacarías Acosta, Cantares)

Destacamos las creaciones de otros poetas menores becquerianos cuyas creaciones llegan a popularizarse de forma anónima y llegan al repertorio morentiano del empleo como fuente inspiradora de las recopilaciones de coplas anónimas de Rodríguez Marín. Comenzamos con unas seguidillas de tono intimista del poeta madrileño Constantino Gil<sup>31</sup> que hemos detectado en recitales de Camarón de la Isla, y que Enrique interpreta entre las alegrías del documental *Morente sueña la Alhambra*. También nos llega la soledad del poeta sevillano Francisco J. Hoyos, autor de la colección *Mi primer libro*<sup>32</sup>, que nuestro autor incluye en las cantinas *Las calles de Cádiz*. Quizá por herencia recoge: “Cuéntale al mundo tus dichas / y no le cuentes tus penas, / que es mucho mejor que te odien / que no que te compadezcan”, que perdura en el flamenco entre los fandangos, marianas y bulerías, y cuya variante por tarantas, del Pena padre: “Si sufres, sufre callando / y no publiques tus penas”, también acaba en el repertorio del cantaor granadino. Esta copla creemos que está basada en un cantar del poeta Mariano Chacel.<sup>33</sup>

*Nunca se van del pecho*

*Las esperanzas;*

*Que siempre hay rinconcitos*

*Para guardarlas.*

(Constantino Gil, Cantares)

*Las flores de tu ventana*

*De fijo se secarían*

*Si no te vieran la cara.*

(Fco. J. Hoyos, XXXIV)

*Cuenta a la fama tus glorias*

*Y calla al mundo tus penas,*

*Que más vale que te envidien*

*Que no que te compadezcan.*

(Mariano Chacel. Cantares del gitano)

De la segunda generación de poetas de cantares retomamos la obra *Melancolía*, de Luis Montoto, con la que iniciamos el artículo. La espontaneidad, la ocurrencia y el uso de imágenes, frases coloquiales y localismos orientan los cantares hacia estilos más específicos. El poeta sevillano, deudor del tono pesimista de Ferrán y del prosaísmo campoamorino, logra reflejar el espíritu del cantar andaluz en sus creaciones. Morente incluye el cantar LXVI, de tono coloquial, en los tangos *Cuando un hombre*. Con un aire más sentencioso, el CLXXV lo incluye entre los fandangos de *Introducción*.

<sup>31</sup> GIL, Constantino: *Almanaque literario de El Museo Universal*, para 1867, Imprenta de Gaspar y Roig, editores, Madrid, 1866, pág. 69.

<sup>32</sup> HOYOS, Francisco J. de: *Mi primer libro*, Imp. y Librería de Izquierdo y Sobrino, Sevilla, 1873, p. 34.

<sup>33</sup> CHACEL, Mariano: *Cantos del gitano*, Torriente y Compañía, Madrid, 1878, p. 94.

¡Mira tú si yo te quiero,  
Que hasta te beso en la boca  
Donde viven tantos besos!  
(Montoto, LXVI)

No siembres en campo estéril  
Porque perderás el grano;  
Los beneficios se pierden  
En un corazón ingrato.  
(Montoto, CLXXV)

De la herencia de Antonio Chacón le llega un cantar del poeta malagueño Narciso Díaz de Escovar, “el poeta de los cantares”. La intensa difusión periodística de sus versos durante más de medio siglo, copando las gacetillas y secciones culturales de la mayoría de diarios locales, lo convierten quizá, aunque parezca una contradicción, en el poeta que más coplas ha legado a las músicas “de tradición oral” de nuestro país. La conocida malagueña *Del convento las campanas*, está presente en la colección de cantares *Notas perdidas*<sup>34</sup>. También citamos alguna copla del poeta ecijano Manuel Balmaseda. Este trabajador ferroviario casi analfabeto publica el *Primer cancionero de coplas flamencas populares*<sup>35</sup> gracias a la colaboración de la sociedad folklorista que vio en su obra el ingenio natural del pueblo. Pese a que algunas no eran originales, muchas de ellas se hicieron pronto populares. Creemos que el siguiente cantar de los “polos y peteneras” es el origen de las bulerías: “Y pa ti que yo valgo poco, / tu mare lo que camela / que mangui se vuelva loco”, que hemos escuchado con anterioridad a Antonio Mairena y a Fernanda y Bernarda de Utrera y que Morente interpreta como soleá en *Morente+flamenco*.

¿Me preguntas por quién doblan  
Del convento las campanas?  
Pienso que doblando están  
Por mis muertas esperanzas.  
(Díaz de Escovar, p. 13)

Me muero por su queré,  
Y dice que quiero poco,  
Lo que quiere esa mugé,  
Es que yo me güerva loco.  
(Balmaseda, Polos y peteneras, p. 9)

La poesía de cantares va a seguir vigente entre los renovadores modernistas de la poesía nacional. Destacamos cantares de poetas que dejarán su impronta en el flamenco, como Salvador Rueda, Enrique Paradas y sobre todo, el hijo de Manuel Machado y Álvarez: Manuel Machado Ruiz. Morente incorpora coplas de *Alma. Museo. Los cantares*, y de *Cante hondo*<sup>36</sup>, las dos principales colecciones de coplas flamencas del poeta sevillano. Pese a que algunos investigadores consideran tardía y fruto de lecturas actuales la incorporación de las coplas de

<sup>34</sup> DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso: *Notas perdidas*. Imprenta del El Correo de Andalucía, Málaga, 1881, p.13.

<sup>35</sup> BALMASEDA, Manuel: *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía*, Imprenta y Librería de E. Hidalgo y C<sup>a</sup>, Sevilla, 1881, p. 9.

<sup>36</sup> MACHADO RUIZ, Manuel: *Cante Hondo*, Nortedur, Barcelona, 2008 (1<sup>a</sup> ed. 1916), p. 56.

Machado al repertorio flamenco, hemos comprobado que muchas coplas llegaron a popularizarse incluso en las primeras muestras en gacetillas periodísticas antes de su edición monográfica. Morente incorpora la sucesión de seguidillas gitanas *La pena*, a la rumba de *Sacromonte*, que titula, *Mi pena*. El autor siente debilidad por la siguiente malagueña que registra en los tangos *Sembré una esperanza*, en la soleá apolá *Caña y polo*, y en numerosas ocasiones al constituir parte de su repertorio “de primera mano”. La copla ya la había registrado previamente Manuel Agujetas o Lebrijano como soleá, y que tanto nos recuerdan al “arrojóme las naranjillas / con los ramos del blanco açar” del *Cancionero de Florencia*. Destacamos también una soledad que creemos que pertenece al universo creativo de los hermanos Álvarez Quintero<sup>37</sup>, que además de trufar sus piezas escénicas con cantares populares, también componen algunos de indudable éxito que escuchamos como zambra a Amalia Molina, y como soleá a Pepe Marchena y, siguiendo a su admirado José Tejada, la incluye en *Soleá*.

*Yo pensaba haber cogido*

*La naranja y el azahar...*

*Con hacer leña del tronco,*

*Me tuve que contentar.*

(Machado, malagueña, p. 56)

*Los aires llevan mentira,*

*El que diga que no, miente,*

*Que diga que no respira.*

(Álvarez Quintero, Soleariyas, p. 10)

## 6. Siglo XX. Primera mitad

La continua adaptación del flamenco a las leyes del mercado va a determinar la aparición de nuevos actores en el negocio musical. Representantes, letristas, agentes de casas discográficas y editoriales reflejan una industria en expansión cuyo sentido mercantilista se ejemplifica en la aparición de los derechos de autor literarios. Los registros y atribuciones de la lírica anónima contaminan este repertorio de la poesía sin dueño.

La poesía de cantares va cobrando desprestigio y quedará relegada, salvo excepciones, a poetas menores cercanos a las distintas tradiciones populares. El acercamiento de las vanguardias ejercerá una nueva mirada de las élites literarias a un estilo popular denostado por su anacronismo. Las figuras del cante incorporarán a sus registros sonoros además de las coplas de tradición flamenca, creaciones personales o de poetas aficionados cercanos, como representantes, apoderados, productores, amigos o letristas de discográficas.

Como puente que enlaza con el periodo anterior destacamos la siguiente copla del letrista Tarrazo, que adapta y se apropia en sus creaciones de numerosas estrofas del poeta de cantares Estanislao Alberola, en este caso: “Corazón mío, no

<sup>37</sup> ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín; ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín, *Cancionera*, Poema dramático en tres actos, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1924, p. 69.

llores, / que ella es buena y volverá; / y si está loca y no vuelve, / ella es la que pierde más”<sup>38</sup>. La interpretarán cantaores de la década de 1930 como Paco el Americano, Guerrita, Niño del Museo o Isabelita de Jerez, de los que bebe Morente, interpretando el fandango en un recital del Teatro Campoamor de Oviedo. Destacamos también entre los representantes la figura del jienense Hermenegildo Montes Rayo, apoderado y letrista de Pepe Marchena y Lola Cabello<sup>39</sup>. Su inspiración literaria redunda en la obra de José Tejada cuyo caudal desemboca en el fandango de Morente *Decadencia*. Y no podemos dejar atrás al poeta jerezano José Pérez Ortiz, autor de colecciones imprescindibles como *La musa flamenca* o *Caminos del cante*<sup>40</sup>, cimas de la lírica flamenca de las décadas de 1930 a 1950. Inspirada en el corpus de su admirado Manolo Caracol nos llega la siguiente soleá cantada en el mismo recital ovetense.

<i>Que ella es buena y volverá,</i>	<i>A una mujer yo quería</i>	
<i>Corazón mío, no llores,</i>	<i>Cuando era casi un niño</i>	<i>Si yo tirara, tirara</i>
<i>Y si acaso no volviera,</i>	<i>Como no me atrevía</i>	<i>Mi penas a los arroyuelos</i>
<i>Ella perdería más;</i>	<i>No le declaré el cariño</i>	<i>El agüita de los mares</i>
<i>Como yo no hay quien la quiera. Que por ella yo sentía.</i>		<i>Iba a llegar hasta el cielo.</i>

(Morente, Fandango) (Montes Rayo, Fandanguillos, p. 37) (Pérez Ortiz, Soleá, p.74)

## 7. Siglo XX. Revalorización.

Llegamos a los poetas y letristas populares de la década de 1960, 1970, como José Carrasco Domínguez, productor entre otros de Chocolate, Lebrijano, Eduardo de la Malena o El Cabrero. Su aporte literario a la discografía de las décadas de 1970 y 1980 es imprescindible, y su legado ha pasado a la consideración de popular y anónima en la actualidad. De los tientos para El Cabrero *De la sierra al trigal* nos llega la íntima soleá de *Pablo de Málaga*. Del poeta Francisco Salgueiro destacamos una estrofa de *Un ramito de amapolas*, incluida en el poemario *A golpe de corazón*<sup>41</sup>. La simbología popular parece adscribirse al universo flamenco.

<sup>38</sup> ALBEROLA, Estanislao: *Mil y un cantares*, Imprenta Sucesores de Emilio Pascual, Valencia, 1916, p. 138.

<sup>39</sup> MONTES RAYO, Hermenegildo, *La Canción del Día, nº 5, Colección de interpretaciones de Marchena*, Ediciones Atalaya, S/R, ca. (1945-1950), p. 19.

<sup>40</sup> PÉREZ ORTIZ, José Miguel: *Caminos del cante*, Blass S.A., Madrid, 1963, pág. 74.

<sup>41</sup> SALGUEIRO, Francisco: *A golpe de corazón*, Publicaciones de la librería anticuaría El Guadalhorce, Málaga, 1973, pág. 20.

*El cante no es alegría,  
El cante es decir las penas  
Que se llevan escondías.*  
(José Carrasco, Tientos)

*Al pozo me fui a pescar  
Y no cogí más que estrellas  
Y hojitas del limonar.*  
(Francisco Salgueiro, p. 20)

A los largo del artículo hemos podido apreciar una minúscula muestra de la selección personal de la lírica popular y anónima que inspiró la obra de Enrique Morente. Como opina Pérez Páez, Morente capta una visión personal de la tradición que identifica con valores como la personalidad o la creatividad, y centra parte de la renovación en el enriquecimiento del repertorio tradicional de la lírica flamenca<sup>42</sup>. Desde el punto de vista de la lírica popular el cantaor granadino reinterpretó el repertorio canónico del flamenco y a su vez lo renovó con la misma matriz generadora que conforma la lírica anónima.

## 8. Bibliografía

- ACOSTA, Zacarías: “Cantares”, Murcia, 15 de Julio de 1882, *La Paz de Murcia*.
- AIX GRACIA, Francisco: *Flamenco y poder*, 2014, Madrid, Fundación SGAE.
- ALBEROLA, Estanislao: *Mil y un cantares*, 1916, Valencia, Imprenta Sucesores de Emilio Pascual.
- ALONSO CELSA: *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, 1998, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín; ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín, *Cancionera*, Poema dramático en tres actos, 1924, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- ANÓNIMO: *Folias para cantar a las damas, dándoles noticia de los amores sus Enamorados, con todo lo demás que verá el gustoso Lector*, Ca. (1760-1778?), Barcelona, En la Imprenta de los herederos de Juan Jolis.
- ANÓNIMO: *Décimas glosadas y trovos nuevos y divertidos*, 1856, Madrid, Se hallará de venta en la plaza de la Cebada.
- ANÓNIMO: *Décimas nuevas para cantar los aficionados a la guitarra*, 1844, Madrid, Imprenta de José María Marés.
- ANÓNIMO: Variedades, Madrid, 19 de Junio de 1846, *El Español*.
- GUTIÉRREZ, Balbino: “Morente, un genio entrañable”, 2011, *Jondoweb*, [consulta: 17 de julio de 2023] Disponible en <https://www.jondoweb.com/archivospdf/morentedebalbino.pdf>
- BALMASEDA, Manuel: *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía*, 1881, Sevilla, Imprenta y Librería de E. Hidalgo y C<sup>a</sup>.

---

<sup>42</sup> PÉREZ PÁEZ, Julián, “Enrique Morente: de la revalorización del Cante (1963-1970) a la renovación del flamenco (1970-2010). Actitud y procesos de un flamenco contemporáneo”, en *Sinfonía Virtual*, 01 de enero de 2018, pág. 32.

- BARATA, Antonio Francisco: *Cancioneiro geral: continuação ao de Garcia de Resende*, 1902, Évora, Empresa Typ. Eborensis.
- BEETHOVEN, Ludwig van: *23 Lieder verschiedener Völker*, WoO 158-a, 1941 (Ca. 1815-1818), Leipzig, Breitkopf & Hartel.
- CAMPOAMOR, Ramón de: *Doloras y cantares*, 1880, Edición completa y aumentada, Sevilla, Fco. Álvarez y C<sup>a</sup>.
- CASTRO GARCÍA, M. I. de: *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, 1988, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CHACEL, Mariano: *Cantos del gitano*, 1878, Madrid, Torriente y Compañía.
- CUBERO SANZ, Manuela: *Vida y obra de Augusto Ferrán*, 1965, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso: *Notas perdidas*, 1881, Málaga, Imprenta del El Correo de Andalucía.
- ESTEVE, Pablo: *Buscando varias cosas*, tonadilla a solo, 1786, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, partitura manuscrita, MUS 94-2.
- ESTEVE, Pablo: *La protección de la Rosa Pérez*, tonadilla a solo, ca. 1784, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Manuscrito Mus 184-17.
- FLAMENCO, Juan: *Flor de varios romances, diferentes de todos los impresos*, novena parte, Madrid, 1597.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Siglos XV a XVII), 2003. II. Otros regocijos, Bendito sea Noé, / que las viñas plantó, 1596-b, Fuentes: *Cancionero musical de Palacio*, 243 (426).
- GIL, Constantino: *Almanaque literario de El Museo Universal*, para 1867, 1866, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, editores.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F.: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 1990, Madrid, Ed. Cinterco.
- HOYOS, Francisco J. de, *Mi primer libro*, 1873, Sevilla, Imp. y Librería de Izquierdo y Sobrino.
- IZA DE ZAMÁCOLA, J. A.: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Vol. I, 1816, Madrid, Imprenta de Repullés.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio: *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas*, 1865, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A.: *Colección de cantes flamencos*, 1881, Sevilla, Imp. y Lit. de El Porvenir.
- MACHADO RUIZ, Manuel: *Cante Hondo*, 2008 (1<sup>a</sup> ed. 1916), Barcelona, Nortésur.
- MOLINA, Ricardo; CRUZ, Antonio: *Mundo y formas del cante flamenco*, 1963, Madrid, Revista de Occidente.
- MONTES RAYO, Hermenegildo: *La Canción del Día, nº 5, Colección de interpretaciones de Marchena*, ca. (1945-1950), S/R, Ediciones Atalaya.

- MONTOTO RAUTENTSTRAUCH, L.: *Melancolía*, 1872, Sevilla, Rafael Baldaraque.
- MONROY, Cristóbal de: *La Batalla de Pavía, Y Prisión del Rey Francisco*, Comedia famosa, 1758, Sevilla, Licencia de Manuel Nicolás Vázquez.
- MORETTI, Federico, *Boleras del sonsonete. Con acompañamiento de piano forte y guitarra: extractadas de la Sinfonía característica española del maestro Mercadante*, Ca. 1826, Madrid. Se hallará en los almacenes de música de Mintegui y Hermoso.
- NIFO, Francisco Mariano: *Cajón de sastre, literato ó Percha de maulero erudito: con muchos retales buenos, mejores, y medianos, útiles, graciosos, y honestos para evitar las funestas conseqüencias del ocio por D. Francisco Mariano Nipho*, ca. (1781-1782), Madrid, Imprenta de Miguel Escribano.
- PÉREZ ORTIZ, José Miguel, *Caminos del cante*, 1963, Madrid, Blass S.A.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Cantos populares españoles*, 1882-1883, Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, 1929, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga.
- RUIZ AGUILERA, V.: *Armonías y cantares*, 1865, Madrid, Imprenta y librería de M. Guijarro, Editor.
- SALGUEIRO, Francisco: *A golpe de corazón*, 1973, Málaga, Publicaciones de la librería anticuaria El Guadalhorce.
- SOLER DÍAZ, Ramón: 2020. “Los inicios de la lírica flamenca: El Cancionero de Abraham Israel”. En M. A. BERLANGA y R. SOLER (comp.). *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada: Editorial Universidad de Granada. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, 1993, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez.
- TÉLLEZ, Gabriel: Tirso de Molina, *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, III, en *Comedias de Tirso de Molina: Colección ordenada e ilustrada por D. Emilio Cotarelo y Mori*, 1906, Madrid, Bailly Bailliere e Hijos, Editores.
- TORRES VILLARROEL, Diego de: *Juizjo nacido en la casa de la locura, o más cierto, Locura nacida en la casa del juizjo, para el año bisiesto 1728*, S/R.
- VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de: *El cerco de Zamora, poema en cien octavas en cinco cantos, seguido de un Discurso crítico-apologético*, 1832, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos.
- ZUGASTI, Julián de: *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, Tomo II, 1876 (2<sup>a</sup> ed.), Madrid, Imprenta de T. Fortanet.

### **Grabaciones sonoras:**

- BALLESTER, Vicente: “Vicente Ballester”. Orquesta. Ca. 1910, Tientos, Regal Record. S-70. 93108. Cante 1.

- DOMÍNGUEZ MUÑOZ, José: “El Cabrero”; Guitarra: “Eduardo de la Malena”, 1977, *Tientos: “Desde la sierra al trigal”*, en *Tierras duras*, Belter, Letra: Carrasco Domínguez, José, Cante 5.
- “Coro Alosnero”; Guitarra: “Juan Díaz”; “Silvestre Morón”; “Ramón Díaz”, 1991, *Sevillanas: “Flores a ella”*, en *Coro Alosnero. Sevillanas antiguas y Fandangos de Alosno*, KIRIDIS, Letra: Popular, Cante 2.
- MOLINA PÉREZ, Amalia: “Amalia Molina”. Orquesta. 1930. *Canción-seguiriya “Dices que no la quieres”*. Ref. AE-. Gramófono. Cante 1.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: “Niño de Araceli”; Molero, José María, 1985, *Sevillanas: “Busco el quererte”*, en *A mi niño*, Alegría Music, Cante 1.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: “Paco Cortés”; “Montoyita”, 1988, *Bulerías II*, en *Esencias flamencas*, Ethnic, Letra: S/R, Cante 3.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”; Piano: Robledo, Antonio; Guitarras: “Montoyita”; “El Bola”; Orquesta sinfónica de Europa, 1995, *Introducción en Alegro Soleá y Fantasía*. Discos Probéticos, Letra: S/R, Cante 6.
- MORENTE COTELO, Enrique: Guitarra: HEREDIA HEREDIA, Juan José: “Niño Josele”. 2003. *Soleá: “Cinco ventanas”*, En *El pequeño reloj*, Virgin, Cante 1 y 2
- MORENTE COTELO, Enrique; Guitarra: LAGOS, Alfredo, 2005, *Soleá de Albéniz: Granada*, en *Iberia (Carlos Saura)*, Cante 2.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: S/R, *Peña de Fuente Palmera, 1984; Palacio de Carlos V de Granada, 5 de abril de 2008; XV Bienal de Sevilla, 11 de Octubre de 2008*.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarra: CARMONA CARMONA, José Antonio: “Pepe Habichuela”, 1977, *Alegrías: “Alegrías de Enrique”*, en *Despegando*, CBS-Sony, Letra: Popular-Morente Coteló, Enrique, Cante 3.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarra: “Parrilla de Jerez”, 1971, *Bulerías por Soleá: “Dios te va a mandar un castigo”*, en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Hispavox S. A., Letra: Popular, Cante 2, Bulerías por Soleá.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: S/R, *En varios recitales y en el disco Morente+flamenco*.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarra: “Manzanita”; “Amador”, 1975, *Tangos de Morente: “A la hora de la muerte”*, en *Se hace camino al andar*, Hispavox S. A., Letra: Morente Coteló, Enrique, Cante 3.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: “Pepe Habichuela”; “Niño Josele”, 2003, *Cantiñas: “Calles de Cádiz”* en *El pequeño reloj*. Virgin-EMI, Letra: popular, Cante 5.



- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: “Tomatito”; “Isidro Sanlúcar”, 1982, Donde pones el alma, en Sacromonte, Zafiro-BMG, Letra: Morente Coteló, Enrique, Cante 2.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: S/R, *Recital del Colegio Mayor San Juan Evangelista, Madrid, 15 de diciembre de 1999, también en el filme Morente sueña la Alhambra.*
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: “Paco Cortés”; “Montoyita”, 1988, *Soleá*, en *Esencias flamencas*, Ethnic, Letra: S/R, Cante 6.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: S/R, Festival Caja Madrid. Teatro Albéniz, 2 de Febrero de 2006.
- MORENTE COTELO, Enrique: “Enrique Morente”. Guitarras: S/R, *En el LP Pablo de Málaga; Teatro Albéniz, 29 de enero de 2008.*
- MUÑOZ BEIGVEDER, Sebastián: “Pena (padre)”. Guitarra: RODRÍGUEZ, Joaquín: “El Hijo del Ciego”. (1908). *Tarantas: “Que los pongo delante de Dios”*, Ref. X-52301. Zonophon. Cante 2.
- PAJUELO, Manuel: “El Piconero de Arcos”; Guitarra: “Miguel Chamizo”, 2002, *Serrana: “Remedios era”*, en *Cantes de la Baja Andalucía*, Tres14Creativos, Letra: Murciano, Antonio, Cante 2.
- POZO, Antonio: “El Mochuelo”: Guitarra: Rodríguez, Joaquín: “El Hijo del Ciego”, 1910, *Malagueña “La fábula del querer. 62081-A, Víctor.* Cante 2.
- VALENCIA CARPIO, Juan: “Juan Mojama. Guitarra: MONTOYA SALAZAR, Ramón: “Ramón Montoya”. 1928. Gramófono. *Siguiriyas: “Que tanto he dormío”*. AE-2499. Cante 1.