

MOTIVO CLÁSICO Y REMINISCENCIA POPULAR: EL EJEMPLO DE MORENTE

Ángel Escobar

Universidad de Zaragoza

La identificación de fuentes es una tarea especialmente difícil y arriesgada en el caso de la llamada "poesía popular". Mientras que el poeta culto –heredero, en última instancia, del *doctus poeta* helenístico– suele mostrar más o menos abiertamente cuál es la filiación de su imaginería literaria, la poesía folclórica, anónima e intemporal, se limita a recoger de la tradición unos materiales y a "recrearlos" según su gusto y necesidad¹. De ahí que cualquier indagación acerca de las fuentes que utiliza –orales por lo general– resulte una operación bastante temeraria y, en ocasiones, de interés exclusivamente erudito.

Hay que añadir que muchos de los motivos que aparecen en este tipo de poesía son tópicos de carácter universal, surgidos con naturalidad de la pura reflexión humana y que, como resultado de la tradición o de la poligénesis, han ido resurgiendo, bajo infinidad de variantes, en momentos y lugares absolutamente diversos². Esto hace que su estudio haya de limitarse con frecuencia a localizar la que cabe considerar como primera atestiguación literaria del motivo y a rastrear luego su fortuna posterior, teniendo muy presente que un tema tradicional nunca queda restringido a lo que enuncian sus fuentes, sino que también comprende en esencia todo aquello que éstas han llegado a generar, es decir, lo que solemos denominar "pervivencia". Como es lógico, en este tipo de estudios resultan de especial interés heurístico aquellos casos en que no ha llegado a producirse una absoluta "universalización" del motivo, de modo que aún se pueden percibir sus rasgos originarios, y aquellos otros en los que la desviación respecto al tópico imitado ha alcanzado matices diferenciales significativos.

1.- "Adoptar es adaptar" (es decir: seleccionar, modificar, mutilar, ampliar...), como resume M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, 1987, pág. V. Sobre el complejo mundo de la literatura popular y sus variadísimas manifestaciones cf., por ejemplo, M^a C. GARCÍA DE ENTERRÍA (coord.), "Literatura popular: conceptos, argumentos y temas", *Anthropos* 166-167, 1995.

2.- Siguen siendo ilustrativas al respecto las puntualizaciones de D. ALONSO, "¿Tradición o poligénesis?", en *Obras completas, VIII: Comentarios de textos*, Madrid, 1985, págs. 707-731 [= *BBMP* 39, 1963, págs. 5-27], "Berceo y los topoi", *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, 2^a ed., Madrid, 1971 [s. a.], págs. 74-85, M. FERNÁNDEZ-GALLIANO, "Píndaro y Galdós: ¿influencia o coincidencia?", *Eclás.* 6, 1961-62, pág. 550, "Píndaro y Ben Quzmán: coincidencia, no influencia", *Eclás.* 8, 1964, págs. 210-211.

MOTIVO CLÁSICO Y REMINISCENCIA POPULAR

Nos proponemos ilustrar algunos aspectos de esta cuestión mediante una serie de ejemplos procedentes del corpus de poesía popular interpretado por Enrique Morente en su amplísima discografía³. Morente ha sido capaz de asimilar lo más valioso de la tradición flamenca, que conoce como nadie, para crear un cante radicalmente moderno, "vanguardista" en más de un sentido⁴, pero que conserva al mismo tiempo todo el sabor de la vieja escuela⁵. Su profundo conocimiento y respeto de la tradición se manifiesta en los melismas de su cante propiamente dicho, pero también en la cuidadísima selección de textos que ofrece su repertorio, algo que, por desgracia, no ha sido muy habitual entre los cantaores. Morente ofrece en este aspecto una evolución admirable, que arranca de los años setenta y que culmina quizá en una de sus grabaciones más recientes, titulada *Alegro Soleá y Fantasía de Cante Jondo*⁶. Del interés puesto por el creador granadino en la selección de sus letras –renovadas casi permanentemente– dan testimonio tanto sus propias declaraciones al respecto⁷, como su peculiar trayectoria artística, caracterizada, entre otras muchas cosas, por haber incorporado al flamenco –con

3.- Nos basamos en la siguiente discografía: *Cante flamenco* (Hispavox, 1996 [1967]; = CF), *Cantes antiguos del flamenco* (Hispavox, 1996 [1969]; = CAF), *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (Hispavox, 1996 [1971]; = MH), *Se hace camino al andar* (Hispavox, 1996 [1975]; = HCA), *Homenaje a D. Antonio Chacón* (Hispavox, 1996 [1977]; = Ach), *Despegando* (Sony, 1996 [1977]; = D), *Sacromonte* (Serdisco, 1991 [1982]; = S), *Cruz y luna* (Serdisco, 1992 [1983]; = CL), *Esencias flamencas* (Audivis, 1988; = EF), *Morente - Sabicas* (BMG Ariola, 1990; = MS), *Misa flamenca* (BMG Ariola, 1991; = MF), *Negra, si tú supieras* (Nuevos Medios, 1992; = N), *Maestros* (en colaboración con R. Riqueni; Discos Probeticos, 1994; = M), *Alegro Soleá y Fantasía de Cante Jondo* (Discos Probeticos, 1995; = A y F respectivamente; la *Fantasía* aparece también en *La estrella* [Discos Probeticos, 1996]), *Bola* (en colaboración con A. Carbonell; Nuba Records, 1995; = B), *Ademuz* (en colaboración con P. Sambeat; Dahiz Productions, 1995; = Ad); el número que figura a continuación de la abreviatura indica el corte del disco al que nos referimos en cada caso. No hemos podido acceder a las grabaciones *En vivo* (Discolo, 1974) y *En la Casa-Museo de Federico García Lorca* (Hispavox, 1990); la discografía de nuestro autor se completa con *Tímpanos si puedes* y *Algo pa nosotros* (en colaboración con *La Barbería del Sur*; Nuevos Medios, 1995 y 1997 respectivamente), con *Azulejo* (en colaboración con J. C. Romero, CPS, 1997; = Az) y con las colaboraciones mencionadas en la magnífica biografía de B. GUTIÉRREZ, *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid, 1996, págs. 361-364; nuestras referencias al material inédito (cantado en recitales, etc.), las hemos extraído del repertorio publicado por B. GUTIÉRREZ, págs. 257-359 (véase también su *Crónica del querer. El amor en la copla flamenca y andaluza*, Madrid, 1996, págs. 125-146); sobre la trayectoria de Morente pueden consultarse igualmente J. BLAS VEGA - M. RÍOS, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, I-II, 2ª ed., Madrid, 1990 [1988], en II, págs. 516-518, A. ÁLVAREZ CABALLERO, *El cante flamenco*, Madrid, 1994, págs. 363-365, A. Álvarez Caballero y M. Espín en J. DELGADO (coord.), *A Morente*, Granada, 1994, págs. 99-101 y 105-113 respectivamente.

4.- Las bellísimas seguidillas de *Despegando* (2 y 6), o de *Flamenco* (Carlos Saura, 1995), de una pena insuperable, o los fandangos de HCA 8 y Az 6 son, sin duda, un buen ejemplo de la capacidad de innovación de nuestro autor, y muestran cuán artificial y estéril resulta la polémica existente entre "tradicionalistas" y "renovadores" en el ámbito del flamenco; al respecto es de gran interés la lectura de J. L. ORTIZ NUEVO, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, 1996.

5.- A la que él, con sus interpretaciones, nos ha ayudado a entender y a apreciar; el propio artista suele citar entre sus maestros a Pepe el de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos y Aurelio de Cádiz (trío que tan bien ilustra los mecanismos de la onomástica flamenca), quienes ya cantaron, naturalmente, algunas de las estrofas que luego recogerá Morente en su repertorio, a menudo bajo distintos estilos o palos. Como es lógico, también otros cantaores han recurrido al mismo filón tradicional, pero, a nuestro juicio, de manera menos sistemática y significativa, sin llegar a proponerse una renovación a fondo del repertorio flamenco, que ha tendido en ocasiones –por motivos ideológicos o localistas de ambos signos, es decir, desde un populatismo mal entendido– al texto "barato" y anaacrónico.

6.- Discos Probeticos, 1995; se trata de un magnífico ensayo sinfónico, con acompañamiento al piano del alemán Armin Hassen ("Antonio Robledo"); la *Fantasía* se estrenó el 16 de mayo de 1986 con la Orquesta Sinfónica de Madrid; la versión grabada se realizó en Francia con la Orquesta Sinfónica de Europa, bajo la dirección de André Presser; el *Alegro Soleá* se estrenó el 15 de septiembre de 1990 en el Patio de la Montería de los Reales Alcázares de Sevilla.

7.- Ap. B. GUTIÉRREZ, pág. 227: "El flamenco no es solamente expresión. Porque hay gente que piensa que el flamenco es sólo eso, y que el texto no tiene importancia, no lo escuchan. Hay gente que está cantando con mucha entrega, con mucho corazón, a tope de sentimientos, una letra vana: ¡me parece que eso es un error endiablado!, ¡eso es una locura, cantar con mucha entrega un texto falso!"; pág. 259: "Preguntarse si son importantes las letras en el cante es como decir que para andar por la calle no hace falta sangre, y que se puede ir con vino tinto. La poesía en el cante es fundamental... Sí, la verdad es que la letra para mí, el texto, es decisivo, si no siento lo que canto, no puedo cantar..." [...] «Ahora todo es 'al alba' y 'yo me levanto al alba...'» [...] "Sin un buen texto el flamenco es una casa sin cimientos. Y, a pesar de que no me gusta dar consejos, les diría a los jóvenes cantaores que estudien las coplas, los textos, porque es una pena que estén cantando algo de manera apasionada y no diga más que tonterías con la letra". Se trata, justamente, de una de las cosas que el artista admiraba en Pepe el de la Matrona (ap. J. DELGADO [coord.], pág. 186): "en las letras que cantaba no había una letra vana, en el repertorio de Pepe no había una letra superficial nunca".

escrupuloso respeto, como ha destacado acertadamente L. García Montero⁸— algunas de las composiciones más emblemáticas de nuestros poetas⁹.

Pero es el interés que nos ha suscitado el repertorio popular de Morente, elaborado y recreado con gran sabiduría e intuición, el que nos ha llevado a escribir estas páginas, desde la absoluta certeza de que es en él donde radica, en buena parte, la fascinación que hoy nos produce su cante. Morente, plenamente consciente de la función más ancestral del artista —que no es, en última instancia, sino la de interpretar el latido de todo un pueblo desde la expresión de su propia pena¹⁰— ha sabido elegir, entre el inmenso *mare magnum* de la copla popular, unas letras de gran lirismo y de sorprendente emoción, de profundo contenido moral, pero sin manipulación ideológica, “clásicas” en el sentido más literal del término¹¹. Y, para ello, Morente ha recurrido tan sólo a su exquisita sensibilidad de artista y a su enorme capacidad de innovación¹².

De hecho, en sus coplas no abundan las referencias concretas al mundo clásico, cuyo influjo directo en el ámbito del flamenco parece haber sido, por razones fácilmente explicables, más bien escaso¹³. Ello no ha impedido sin embargo —según pretendemos mostrar— que algunos motivos de reminiscencia antigua más o menos clara se encuentren latentes en las estrofas que aquí vamos a considerar. Como

8.- Ap. B. GUTIÉRREZ, pág. 336; cf. también B. GUTIÉRREZ, “Los poetas en los cantes de Enrique Morente”, en J. DELGADO [coord.], págs. 57-61, A. ÁLVAREZ CABALLERO, *La discoteca ideal de flamenco*, Barcelona, 1995, págs. 357-358. Como el mismo García Montero ha destacado, Morente actúa como un perfecto *interpres* de la tradición, convirtiéndose en popular —entiéndase, en “anónimo”— lo culto y lo culto en popular (cf. “Morente”, en A. ESCOBAR [coord.], *Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. III: la poesía popular*, Poesía en el Campus, 39, Zaragoza, 1997, págs. 8-10).

9.- Los poetas incluidos en el “repertorio culto” de Morente son, según el recuento de B. GUTIÉRREZ, págs. 336-337, los siguientes: R. Alberti, J. Bergamín, F. García Lorca, L. García Montero, P. Garfías, N. Guillén, M. Hernández, J. Hierro, Ibn Hazm, S. Juan de la Cruz, Juan del Encina, Lope de Vega, Fray Luis de León, A. Machado, M. Machado, al-Mutamid, L. Rius y Sta. Teresa de Jesús; a ellos habría que añadir hoy a J. Sabina (“Pongamos que hablo de Madrid”), así como a G. Brassens, L. Cohen, etc. Obviamente, también en las composiciones de estos autores se podrían espigar numerosos motivos clásicos (cf. por ejemplo, a propósito de MF 4, A. RAMAJO, “Anotaciones clásicas y cristianas a un soneto de Lope (‘¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?’)”, *EPOS* 9, 1993, págs. 619-629), pero no es ése el objetivo de estas páginas. No cabe duda de que, entre los autores mencionados, Lorca ha tenido especial fortuna en el ámbito flamenco (por el que tanto se interesó en vida; cf. F. GRANDE, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, 1992), según demuestran aciertos como el de Camarón con “La leyenda del tiempo” o el de Morente, junto a *La barbería del sur*, con “El sueño va sobre el tiempo” (*Tímpanos si puedes*, Nuevos Medios, 1995), bellísima canción ya prefigurada en MS 9 y tomada del principio del acto tercero de *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo en tres actos* (1931; cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 344).

10.- Ap. B. GUTIÉRREZ, pág. 229: “El flamenco, al menos para mí, es una necesidad, y yo creo que la gente que escucha bien, que sabe a lo que va, también se desahoga cuando siente y se identifica con el cantaor”. A esta función terapéutica —casi catártica, como querría Aristóteles (cf. A. ESCOBAR, “Apuntes para una historia literaria del *ay*”, en *Tradiciones poéticas...*, págs. 35-39)— responde también la relativa limitación temática característica del flamenco más hondo: el amor no correspondido, la soledad, el sufrimiento producido por la pérdida (sobre estos temas cf. A. MONTANER, “Vivir en los pronombres: la dialéctica del *yo* y el *tú* en el repertorio de Morente”, *ib.*, págs. 26-34), el dolor ante la injusticia, etc.

11.- cf., por ejemplo, J. L. BORGES, “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*, 2ª ed., Madrid, 1979 [1976; Buenos Aires, 1960], págs. 189-191; naturalmente, en nuestro trabajo procedemos a remitir los motivos al mundo grecolatino, que es el que suele estar en el origen de nuestro “clasicismo”; como referencia para cada estrofa nos limitamos a recoger la información que proporciona B. Gutiérrez, tomada generalmente de los repertorios de F. Rodríguez Marín, que siguen siendo los más exhaustivos (*Cantos populares españoles*, Buenos Aires, 1948 [Sevilla, 1882-83; = CPE], *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*, Madrid, 1929 [= *Alma*]); también tienen gran interés los repertorios de J. A. FERNÁNDEZ BASULS - J. Mª PÉREZ OROZCO, *La poesía flamenca lírica en andaluz*, pról. de F. LÓPEZ ESTRADA, Sevilla, 1983, *Joyero de coplas flamencas (antología y estudio)*, Sevilla, 1986, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, I-II, Madrid, 1990).

12.- Ni el *requiescat in pace* de MH 4 (*Hombre pobre huele a muerto, / a las hoyancas con él, / que el que no tiene dinero / requiescat in pace, amen*); B. GUTIÉRREZ, pág. 321, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, pág. 558) ni el gravísimo *kyrie eleison* de MF 1 responden seguramente a un interés especial de nuestro artista por las lenguas clásicas como tales, pese al interesante experimento en latín para el que colaboró Morente con el compositor Maurício Sotelo (cf. B. GUTIÉRREZ, págs. 189-190). No vamos a referirnos aquí a las particulares versiones morentianas de *Edipo Rey* (1982; cf. B. GUTIÉRREZ, págs. 176-177) y *Fedra* (1990; cf. B. GUTIÉRREZ, págs. 187-188), que entendemos merecen atención aparte.

13.- A *buscar la flor que amaba / entré en el jardín de Venus, / y encontré la lis morena, / que era la que yo buscaba / para alivio de mis penas* (MS 18, B. GUTIÉRREZ, pág. 294; al κάλαρος Ἀφροδίτας se alude ya en PÍNDARO, *Pít.* V 24, VI 1-2; según un dato de F. Rodríguez Marín que no hemos podido contrastar [CPE, n° 1141], muchas coplas de tema mitológico proceden de la localidad onubense de Alosno); *El carro de mi fortuna / poco tiempo me duró; / cuando más a gusto estaba, / el eje se me quebró* (MH 4, EF 2; B. GUTIÉRREZ, págs. 318, 322), *Yo no soy de esta tierra / ni en ella nací, / que la fortuna, rodando, / me trajo hasta aquí*

MOTIVO CLÁSICO Y REMINISCENCIA POPULAR

es natural, hemos de conformarnos generalmente con indicar su presencia, sin poder determinar con precisión cuáles han sido los cauces concretos por los que dichos motivos han discurrido y en qué medida cabe hablar, en cada caso, de "influencia" de un determinado precedente o de mera "coincidencia" ulterior con él¹⁴.

A modo de ejemplo: ¿cabe señalar una influencia directa, por remota que sea, de OVIDIO, *Amores* III 11b, 7 (*sic ego nec sine te nec tecum vivere possum*), en la famosa copla que dice: *Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio...*¹⁵? Hablar de influencia directa en un caso como éste sería una arbitrariedad desde el punto de vista estrictamente literario; sin embargo, nos parece lícito resaltar la coincidencia en sí, por el mero hecho de que refleja con bastante exactitud la pervivencia —o el resurgimiento— de un pensamiento antiquísimo, muy anterior con seguridad al propio Ovidio.

Algo muy similar podría decirse a propósito de algunos de los motivos que hoy solemos denominar "catulianos"¹⁶. Es obvio que un tema tan trillado literariamente como el de la inconstancia de la mujer en el amor no podía estar ausente de la lírica flamenca¹⁷; el problema surge cuando la expresión de este sentimiento se realiza en términos que, tras una primera lectura, pueden parecer eco directo de los conmovedores lamentos vertidos por Catulo ante la *perfidia* de su amada Lesbia¹⁸. Naturalmente, tampoco conviene hablar en este caso de influencia. Aunque no pueda negarse a priori la posibilidad de que en un momento histórico determinado, a consecuencia de cualquier azar, hayan podido entrar en contacto ámbitos referenciales tan distintos entre sí como el de la elegía grecolatina y el de nuestra

(C. M. S. Juan Evangelista, 29 de febrero de 1993; B. GUTIÉRREZ, págs. 305-306; sobre el tratamiento flamenco del tema de la fortuna cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, págs. 196-197; para el concepto de *rota Fortunae* —ya prefigurado en PÍNDARO, *Ol.* II 21-22, SÓFOCLES, frags. 871 Radt, *Adesp.* 700b Kannicht-Snell — cf. CICERÓN, *Pis.* 22, TIBULO I 5, 70; sobre la pervivencia del tema en la literatura española cf. J. DE D. MENDOZA NEGRILLO, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, 1973, F. DÍAZ JIMENO, *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, 1987).

14.- El problema es, para nosotros, secundario, en cuanto que suele resultar inverificable; en cualquier caso, ha de evitarse tanto la tendencia a incurrir en una mala aplicación del *post hoc ergo propter hoc* (como advierte D. ALONSO, pág. 711), como el rechazo riguroso de una posible influencia por el hecho de no detectar ecos literales de la supuesta fuente, o porque el motivo en cuestión se haya visto deturpado en cierta medida.

15.- Con posibles estadios intermedios como, por ejemplo, el de Cristóbal de Castillejo: *No puedo vivir sin ellos / y con ellos menos vivo*; cf. V. CRISTÓBAL, *P. Ovidio Nasón. Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, Madrid, 1989, pág. 162, "En las huellas del *odi et amo*: impacto del poema catuliano en las letras latinas", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 20-24 de abril de 1987), II, Madrid, 1989, págs. 567-574, en pág. 570; cabría mencionar también, por su relación con el tema, las siguientes coplas, comentadas por A. Machado al final de su *Juan de Mairena: Quisiera verte y no verte, / quisiera hablarte y no hablarte; / quisiera encontrarte a solas / y no quisiera encontrarte; La pena y la que no es pena, / todo es pena para mí; / ayer penaba por verte, / hoy peno porque te vi*. También ha señalado algunas posibles reminiscencias de Ovidio en la poesía flamenca F. SOCAS, *Publio Ovidio Nasón. Obra amorosa, I: Amores*, texto lat. de A. RAMÍREZ DE VERGER, Madrid, 1991, págs. LXXI-LXXIV.

16.- Sobre la pervivencia de Catulo en general cf. J. L. ARCAZ, "Catulo en la literatura española", *CFC* 22, 1989, págs. 249-286, con bibliografía abundante; la pervivencia de Propertio ha sido analizada brevemente por A. RAMÍREZ DE VERGER, *Propertio. Elegías*, Madrid, 1989, págs. 44-59, y la de Tibulo por J. L. ARCAZ, *Tibulo. Elegías*, Madrid, 1994, págs. 40-44 y 58-59.

17.- *Eres como veleta de campanario: / tan pronto das al norte como al solano* (S 2; B. GUTIÉRREZ, pág. 267, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n.º 620); *¿Para qué me preguntas qué viento corre, / siendo tú la veleta y yo la torre?* (S 2; B. GUTIÉRREZ, pág. 267, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n.º 621); *Un amor tenía yo / que me decía llorando / que nunca me olvidaría, / y ya me estaba olvidando* (S 7; B. GUTIÉRREZ, pág. 298, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 3832, *Alma*, n.º 647); *Espejo de cristal fino, / que de fino te quebraste / y en la mejor ocasión / te fuiste y me dejaste* (B. GUTIÉRREZ, pág. 317; F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 4255, *Alma*, n.º 677); el tema del abandono también se encuentra hermosamente expresado en la primera estrofa de la seguidilla de *Flamenco*, con letra de I. Muñoz - J. M. Évora: *¡Ay, cómo me dejas, / fuente de luna! / Por donde quiera / que el cielo te gué / Dios te dé fortuna. / Llorando me dejas, fuente de luna*; el tema está relacionado, obviamente, con el de la "falsa moneda" (cf. *CF* 9: *Eres bonita y no te has casado, / alguna falta te han encontrado*).

18.- *Al nunc te cognovi* catuliano (72, v. 5) nos recuerda la copla que dice: *No niego que te he querido, / pero en el alma me pesa / por tus acciones muy malas / el haberte conocido* (MH 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 271); al *quantum amabitur nulla* (8, v. 5) evoca, por su parte, la estrofa siguiente: *Por tu cariño, morena, / sabes que me estoy muriendo, / y, en vez de causarte pena, / de mi amor te estás riendo; / y nadie te querrá en el mundo / como yo te estoy queriendo* (S 9; B. GUTIÉRREZ, pág. 273); el famoso "escribir en el agua" de CATULO 70 (*Dicit; sed mulier cupidus quod dicit amanti / in vento et rapida scribere oportet aqua*) se halla implícito en: *Tan imposible lo hallo / de tu querer apartarme / como escribir en el agua / o de una piedra sacar sangre* (CF 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 306, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 3172; cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, pág. 688: *La palabra que me diste / a la orilla de la*

lirica popular (del siglo X, por ejemplo, hasta hoy), el fenómeno carecería probablemente de toda trascendencia literaria. Se trataría, al fin y al cabo, de un contacto entre sistemas intrínsecamente ajenos, entre formalizaciones literarias diversas y que, en rigor, no pueden ser examinadas como interdependientes. Lo cual no implica –repetimos una vez más– que no deba señalarse la coincidencia, o que el espíritu no pueda quedar impresionado por la sensación de continuidad cultural –y vital– que semejantes *loci similes* entrañan.

Algunos de estos motivos –que a veces consisten tan sólo en la mera evocación de un lejano modelo, en pura reminiscencia o asociación de ideas– han pasado, a buen seguro, por la llamada “lirica de tipo popular”, a través de tradiciones culturales muy diversas (griegas, latinas, árabes, románicas...) pero que siempre estuvieron estrechamente relacionadas entre sí a orillas de nuestro fecundo Mediterráneo, como ya se ha señalado en más de una ocasión¹⁹. Pese a su formalización reciente, el flamenco se forja en el transcurso de varios siglos, en un abigarrado sur de España que actuaba como crisol de razas y culturas, mediante la fusión de elementos grecolatinos, bizantinos, árabes, hebreos, cristianos, etc. Este complejo entramado es el que determina precisamente que nuestros materiales planteen numerosos problemas, entre los que quizá deberían destacarse dos: el de la autoría y el de la cronología²⁰.

No cabe duda de que la mayoría de las coplas flamencas que hoy podemos escuchar –cuya primera versión escrita no se documenta en muchas ocasiones hasta nuestro siglo– son de carácter popular, obra de un autor desconocido o resultado de la intervención de varios “autores”, igualmente anónimos, que han actuado en momentos diversos sobre la creación inicial, logrando preservar en mayor o menor medida su simplicidad y frescura. Sin embargo, la concreción literaria de la estrofa flamenca no siempre revela un origen popular²¹. Detengámonos, por ejemplo, en la del repertorio morentiano que

fuelle / como fue cerca del agua / se la llevó la corriente; F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 3805), si bien el tópicos está mejor representado en: *El querer que me mostrabas, / como era de polvo y arena, / el aire se lo llevaba* (S 7, EF 10, MS 16; B. GUTIÉRREZ, págs. 299, 309, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, págs. 694-695, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 3804, *Alma*, n.º 630; este autor recuerda la presencia del motivo en la *Diana* de Jorge de Montemayor: *Sobre el arena sentada / de aquel río la vi yo, / do con el dedo escribí: / 'Antes muerta que mudada'. / Mira el amor lo que ordena, / que os viene a hazer creer / cosas dichas por muger / y escritas en el arena;* F. LÓPEZ ESTRADA - M.ª T. LÓPEZ GARCÍA-BERDOY remiten en su edición -Madrid, 1993, pág. 80, n. 27- a SANNAZARO, *Égloga VIII*); un *excrucior* cristianizado -y ya apenas reconocible- cabe apreciar en: *Llevas una cruz al cuello / engarzada en oro y marfil; / dejadme que muera en ella / y crucificadme allí* (MS 11; B. GUTIÉRREZ, págs. 266, 290). Puestos a imaginar, incluso el famoso pajarito que hacía las delicias de Lesbía (CATULO 2 y 3) puede verse evocado en la siguiente copla de García Vizcaíno: *Por las trenzas de tu pelo / un canario se subía; / se paraba en tu frente / y en tu boquita bebía / creyendo que era una fuente* (CAF 5; B. GUTIÉRREZ, pág. 293). Se nos ocurre, en suma, que, tras el precedente de Orff, Morente podría entonar unos bellísimos *Catulli carmina*. 19.- Resulta imprescindible al respecto la información recogida en el excelente trabajo de Gutiérrez Carbayo ya citado. Sobre la posibilidad de una influencia más o menos directa de la poesía griega sobre la lírica árabe cf. F. GANGUTIA, “Poesía griega ‘de amigo’ y poesía arábigo-española”, *Emerita* 40, 1972, págs. 329-396 (de la misma autora, *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, 1994). Son temas difíciles de rastrear, y que, tras las valiosas contribuciones de Curtius, Menéndez Pidal, García Gómez, Lida, Green, Dronke, etc., todavía han de analizarse en profundidad, para ver sobre todo cómo penetran en el folclor, de manera más o menos sistemática, a través del cancionero y del romancero (cf. A. CARRILLO, *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*, Granada, 1988, *La poesía tradicional en el cante andaluz de las jarchas al cantar*, pról. E. GARCÍA GÓMEZ, Sevilla, 1988; en el caso de Morente, cf., por ejemplo, *CL* 6, donde se interpreta el romance recogido por M. FRENK, *Lirica española de tipo popular*, 3ª ed., Madrid, 1982 [Méjico, 1966], pág. 172, n.º 360; B. GUTIÉRREZ, pág. 343).

20.- Es decir, plantea problemas similares a los del romancero (cf. *Romancero*, ed. de P. DÍAZ-MAS, est. preliminar de S. G. ARMISTEAD, Barcelona, 1994, págs. 14-17, donde se recogen las teorías pidalianas acerca del “autor-legión” y las de Diego Catalán sobre el romance como “obra abierta”), género literario con el que la lírica flamenca comparte algunos rasgos característicos, como por ejemplo el gusto por el enigma (según lo muestra paradigmáticamente el famoso “Romance del infante Arnaldos”); así, por ejemplo, en la copla que dice: *¿Qué pájaro será aquel / que canta en la verde oliva? / Corre y dile que se calle, / que su cante me lastima* (por el mero hecho de cantar, se entiende, o más bien por el contenido de su canto; *ACH* 3, EF 2, B. GUTIÉRREZ, págs. 317, 323, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 5083; sobre el tema del ave mensajera de amor o de desdicha -ya preludiado en el *ὄρνις κακός* de HOMERO, *Il.* XXIV 218-19- sigue siendo de interés M.ª R. LIDA, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, págs. 35-117 [= *Revista de Filología Hispánica* I, 1939, págs. 20-63], especialmente 39-52 y 100-117).

21.- No entramos aquí, obviamente, a exponer las relaciones de interdependencia que experimentan, en cualquier tradición literaria, la poesía popular y la culta; al respecto cf., por ejemplo, E. MARTÍNEZ TORNER, *Lirica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, pról. de H. SERIS, Madrid, 1966, A. DEYERMOND, “Traditional images and motifs in the medieval Latin lyric”, *Romance Philology* 43, 1989, págs. 5-25; nos parece que sigue siendo válida al respecto la imagen que ve la poesía como un río incesante de moti-

MOTIVO CLÁSICO Y REMINISCENCIA POPULAR

dice: *Por ti me olvidé de Dios, / mira qué gloria más grande yo perdí, / y ahora me vengo quedando / sin gloria, sin Dios y sin ti*²². Puede considerarse como una composición "popular" en cuanto que desconocemos quién fue su autor, pero sabemos que se basa en un viejo mote cancioneril que fue retomado por Manrique, Cartagena, Lope, Quevedo, etc., y, desde el punto de vista formal, más parece resultado del artificio culto que del resorte popular²³.

Cuando el canto flamenco comienza a configurarse literaria y musicalmente tal y como hoy lo conocemos –a partir del siglo XVIII y, sobre todo, a mediados del XIX, según suele admitirse– ha de recabar sus letras de la poesía tradicional, y, desde entonces, los creadores de nuevas estrofas adoptan, como es natural, las características formales de dicha poesía (expresividad, brevedad, carácter sentencioso²⁴, gusto por el símil, etc.) y el mismo fondo de universales poéticos²⁵. No es necesario seguramente apoyarse en episodios tan pintorescos como el de las enigmáticas *puellae Gaditanae*²⁶ para defender que en el territorio hispánico ha existido, como en otras muchas regiones, una notable continuidad de la tradición folclórica²⁷, con elementos que pueden remontarse en algunos casos a época antigua y que, a través de innumerables vicisitudes, tras largos periodos de pura latencia o de conflicto entre tradiciones culturales diversas²⁸, han llegado hasta nuestros días por vía popular²⁹. Hay que

vos ancestrales –bellos, insustituibles de puro elementales– del que los autores de cada época (de Homero y Safo a Garcilaso y Lorca), cultos o no, toman sus materiales para reinterpretarlos y reelaborarlos; es decir, no se trata de que la poesía popular se nutra de la clásica, ni del fenómeno inverso (aunque uno y otro proceso se dan habitualmente), sino que ambos tipos de poesía beben de una misma fuente, de una misma tradición en movimiento.

22.- F 2, Las Ventas, 24 de junio de 1994; cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, pág. 500, II, pág. 681, B. GUTIÉRREZ, pág. 286, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 4386, *Alma*, n.º 702, E. MARTÍNEZ TORNER, págs. 328-331, M. L. ESCRIBANO (et al.), *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, 1994, págs. 16-17.

23.- En el flamenco también han penetrado, en diversos momentos históricos, abundantes "composiciones de autor" (cantaor, mero aficionado o ni siquiera este último), que en muchos casos han perdido con el tiempo su adscripción. Cabe recordar al respecto la siempre estimable opinión de A. Machado y Álvarez ("Demófilo"), quien sostenía que el flamenco era, como género lírico, "el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantaores" (cf. *Cantes flamencos*, intr. F. GRANDE, Madrid, 1975 [Sevilla, 1881], pág. 28). Y, ciertamente, uno de los elementos más llamativos del flamenco es el de su popularidad *sui generis* (distinguiéndose así de otras muestras folclóricas de contenidos afines, como el bolero, la canción española, etc.): es un género orientado hacia la colectividad, cuya ejecución, sin embargo, por razones de diversa índole, es estrictamente individual, casi ritual y, en ocasiones, casi mística (como refleja la manifestación del "taráb" –equiparable con el mítico "duende"– en el rasgarse la camisa, etc.); es quizá la infinita soledad del cantaor o la cantaora –cuyas letras van referidas generalmente al sentir individual, a la esfera del tú y el yo– lo más característico de su esencia. En nuestro caso concreto, este esquema se complica por la tendencia de Morente a asumir o secundar esporádicamente el papel del coro (cf. N 4).

24.- Como lo hacía, por ejemplo, J. M. GUTIÉRREZ BALLESTEROS, *Paremiología flamenca, con una extensa introducción histórico-bibliográfica sobre los refranes glosados en España (siglos XV-XX)*, Madrid, 1957; por ejemplo en pág. 107: *¿Cómo no la he de querer / si tanto tiempo fue mía? / Donde quiera que hubo fuego / queda siempre la ceniza*; para el tratamiento flamenco de un tema de tanta raíz clásica como el de la ceniza enamorada (PROPERCIO I 19, 5-6, etc.), cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, págs. 195-196, 264-265.

25.- Basados generalmente en la analogía entre hombre y naturaleza y en los que pueden coincidir o no las distintas tradiciones literarias. Así, el motivo del fuego amoroso es de clara tradición occidental, pero también está presente en la literatura clásica árabe: cf. por ejemplo, respectivamente, I. MAZZINI, "Il folle da amore", en S. ALFONSO (et al.), *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*, Dall'innamoramento alla crisi, Bari, 1990, págs. 39-83, J. CHR. BERGEL, "Der Topos der Liebeskrankheit in der klassischen Dichtung des Islam", en TH. STEMLER (ed.), *Liebe als Krankheit, 3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*, Mannheim, 1990, págs. 75-103.

26.- Al respecto cf. recientemente J. M. COLUBI, "Las bailarinas de Cádiz", en J. L. NAVARRO - M. ROPERO (eds.), *Historia del flamenco*, I, Sevilla, 1995, págs. 43-61.

27.- Según García Gómez (ap. A. CARRILLO, *Poesía tradicional*, pág. 15), la poesía popular española es "como un inmenso bloque compacto y homogéneo, de características en todo sensiblemente iguales, que viene durando desde fines del siglo IX (...) hasta nuestros días"; naturalmente, son las etapas anteriores al siglo IX las que plantean especiales problemas de método.

28.- Gracias, por ejemplo, a la rica tradición andalusí, y, con frecuencia, a través del tamiz de la reelaboración cristiana. No podemos entrar aquí en el complejísimo panorama referente a la relación entre lírica árabe y lírica romance en España, que sigue produciendo mares de tinta (cf., por ejemplo, O. CARBONELL, "Hacia una gramática del caos: la poesía estrófica andalusí y los orígenes de la lírica románica", en O. ZWARTJES [dir.], *La sociedad andalusí y sus tradiciones literarias, Foro hispánico* 7, 1994, págs. 39-59). Quizá resulte algo estéril la viva polémica surgida en torno al supuesto origen árabe del lirismo occidental, hipótesis ya postulada por Julián Ribera y en la que terciaron Menéndez Pidal ("Poesía árabe y poesía europea", en *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, 6.ª ed., Madrid, 1973 [1941], págs. 7-73), Nykl (*Hispano-Arabic poetry and its relations*

destacar, por otra parte, que, pese al carácter heterogéneo de sus componentes, la poesía flamenca en su conjunto ofrece una considerable unidad literaria, una perfecta fusión entre elementos de claro origen occidental –de mayor calado en nuestra tradición literaria hispánica– y elementos que responden más bien a la sensibilidad oriental que impregnó buena parte de la cultura andalusí en la que este arte surgió.

Terminamos estas breves notas introductorias indicando que en nuestra selección de ejemplos –que no pretende, desde luego, ser exhaustiva– hemos distinguido dos grupos. En el primero (A) se incluyen aquellos motivos que nos han parecido más generales, y que, por su escasa definición y su falta de anécdota, cabe encontrar diseminados, bajo multitud de variantes, por toda la tradición folclórica occidental³⁰. Hemos reunido en un segundo grupo (B) los ejemplos para los que entendemos se puede postular –aunque se haga con todas las reservas– una procedencia literaria algo más definida y concreta³¹.

A) Dentro del primer grupo vamos a destacar los siguientes motivos³²:

1) La locura de amor: se trata, naturalmente, de uno de los tópicos más recurrentes de la literatura occidental (y, probablemente, de la literatura universal); el amor es una enfermedad (*μανία*, *furor*), que produce confusión y desvarío en el enamorado, enajenado ante los efectos contrarios que la pasión produce³³. En el repertorio morentiano nos parece destacable, por la sutil belleza de su *ἀδύνατον*³⁴, la

with the old Provençal troubadours, Baltimore, 1986 [1946]), Le Gentil y otros (al respecto se reúnen varias contribuciones de interés en F. CORRIENTE - A. SÁENZ-BADILLOS [eds.], *Poesía estrófica. Actas del primer congreso internacional sobre poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances* [Madrid, diciembre de 1989], Madrid, 1991), desde diversos puntos de vista (métricos, históricos y, a veces, meramente ideológicos, como nos advierte A. Montaner). En cualquier caso, la influencia cultural recíproca entre poesía árabe y poesía occidental (últimamente analizada por A. GÁLMES DE FUENTES, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, 1996) no llegó a producirse en la mayoría de los casos teóricamente posibles: las excepcionales coincidencias confirman a nuestro juicio la regla de que ambos mundos poéticos son intrínsecamente diversos.

29.- Destacan en este terreno los trabajos que, inspirados en Menéndez Pidal y García Gómez, han publicado recientemente F. GUTIÉRREZ CARBAJO, "Jarchas y zéjeles" y "Romances y villancicos", en J. L. NAVARRO - M. ROPERO (eds.), págs. 111-147 y 235-263 respectivamente, J. L. NAVARRO, "La seguidilla", *ib.*, págs. 219-233.

30.- Como es lógico, no nos hemos propuesto citar la fuente más antigua de cada "motivo" en cuestión (para usos más específicos del término *cf.*, por ejemplo, N. VÁZQUEZ, "En torno al concepto de *motivo* en el romancero tradicional", *Draco* 5-6, 1993-94, págs. 221-242), así como tampoco señalar de manera sistemática -ni siquiera mínimamente- los estadios intermedios conocidos, tarea que rebasaría con mucho los límites de este trabajo. Baste recordar aquí que son tópicos -generalmente de tema amoroso- que, pese a insinuarse ya en época arcaica y clásica, según han demostrado magistralmente Snell, Fränkel, etc., suelen aparecer ya formalizados en época helenística (*cf.* M. FERNÁNDEZ-GALIANO, "El amor helenístico", en M. FERNÁNDEZ-GALIANO - J. S. LASSO DE LA VEGA - F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1959, págs. 201-227, G. GIANGRANDE, "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42, 1974, págs. 1-36, H. M. MÜLLER, *Erotische Motive in der griechischen Dichtung bis auf Euripides*, Hamburgo, 1980, E. CALDERÓN, "La elegía de época helenística", *Tempus* 7, 1994, págs. 5-32, "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emerita* 65, 1997, págs. 1-15; muchos de ellos son especialmente recurrentes en el género bucólico: *cf.* V. CRISTÓBAL, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, 1980; sobre la elegía latina *cf.*, por ejemplo, G. LUCK, *La elegía erótica latina* [= *The Latin love elegy*, 2ª ed., Londres, 1969 (1959)], tr. A. GARCÍA HERRERA, Sevilla, 1992, R. O. A. M. LYNE, *The Latin love poets from Catullus to Horace*, Oxford, 1980). Dado que la bibliografía sobre cada tópico en concreto es inabarcable, facilitamos referencias recientes, que recogen habitualmente lo más relevante de la bibliografía anterior.

31.- Son motivos que deberían ser considerados -desde el punto de vista diacrónico y a los efectos estrictamente metodológicos- como los más antiguos, si se entiende que se trata de "arcaísmos", que han podido preservar un mayor grado de concreción en virtud de su relativa marginalidad; del mismo modo, puede decirse que la vitalidad del tópico es inversamente proporcional a su nivel de determinación: a menor concreción y mayor ambigüedad, mayor aplicabilidad y mejor pervivencia.

32.- Reproducimos los textos con graffa castellanizada, pese a reflejar por lo general de manera muy poco expresiva la pronunciación andaluza de Morente; nuestra transcripción puede discrepar ligeramente de la que se facilita en la carátula de los discos.

33.- *Cf.*, por ejemplo, HESÍODO, *Teog.* 120-122, ARQUÍLOCO 118 Diehl, SÓFOCLES, *Antígona* 790, OVIDIO, *Met.* IX 541-42: *quamvis intus erat furor igneus, omnia feci / [...] ut tandem sanior essem* (*cf.* recientemente, G. HUBER-REBENICH, "Beobachtungen zur Feuermetaphorik im sermo amatorius in Ovids Metamorphosen", *RhM* 137, 1994, págs. 127-140). No es menos fecundo en la tradición el tema de la herida de amor, tan sabiamente recogido por S. Juan de la Cruz; así, del propio Morente: *Me veían contento. / Tenía yo el alma, / como el pecho, / de un amor herido / que llora y canta* (F I; B. GUTIÉRREZ, pág. 329). La afeción puede atacar, naturalmente, a ambos sexos, como nos recuerdan los dramáticos episodios de Fedra, Medea, Dido...

34.- No nos detenemos aquí en los aspectos estrictamente formales de la copla (*cf.* al respecto J. BLAS VEGA - M. RÍOS, I, págs. 203-206, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, págs. 841-975); baste indicar que el antiquísimo recurso de la paradoja y el oxímoro (*cf.*, por ejemplo, ANACREONTE 79 Diehl: *έρωο τε δηύτε κούκ έρέω / και μαιύομαι κού μαιύομαι*, CATULO 85: *Odi et amo. Quare id faciam*,

siguiente copla: *Sombra le pedí a una fuente, / agua le pido a un olivo, / porque me ha puesto a mí tu querer / que yo no sé ni lo que me digo* (EF 7, N 1)³⁵. Con el elemento clásico del insomnio, cabe señalar un segundo ejemplo: *De noche no duermo, / de día tampoco; / pensando en mi compañera, / yo me vuelvo loco* (CAF 9)³⁶. Pueden integrarse en este apartado, igualmente, las estrofas que dicen: *Malha-ya sea la persona / que me ha enseñado a querer, / que estaba yo en mi sentido / y ahora me encuentro sin él* (S 2; B. GUTIÉRREZ, pág. 267, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 4662, 5065); *Y estos sentiditos míos, / ay, por más vueltas que les doy / más grande es mi desvarío* (MS 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 311).

2) El amor entendido como fuego: el tema, de honda raigambre en la poesía grecolatina (cf., por ejemplo, SAFO 48 Campbell: $\delta\upsilon\ \delta\prime\ \epsilon\phi\upsilon\epsilon\alpha\varsigma\ \epsilon\mu\alpha\nu\ \phi\rho\epsilon\nu\alpha\ \kappa\alpha\iota\omicron\mu\epsilon\nu\alpha\nu\ \pi\acute{o}\theta\eta\iota$) y de enorme fortuna en toda la literatura antigua, medieval y moderna, no requiere glosa alguna por nuestra parte: *El sarmiento en la lumbre / y el que se enamora / por un lado se enciende, / por otro llora* (N 4, A; B. GUTIÉRREZ, pág. 264, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 3738); *A rebato que me toquen / las campanas del olvido, / vengan y apaguen el fuego / que esta gitana ha encendido* (MS 16; B. GUTIÉRREZ, pág. 310, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2267); *Estrella de fuego fuiste / que en mi corazón entraste; / dejaste prendido el fuego / y luego te retiraste*³⁷. Son variaciones del propio Morente las siguientes: *Como relámpago de fuego fuiste / que en mi sentimiento entraste; / dejaste encendido el fuego / y entre llamas me dejaste* (D 1, La estrella 1; B. GUTIÉRREZ, pág. 328); *Voces doy al viento / y grito al alto cielo, / porque yo tengo una llama viva / dentro de mi pecho* (HCA 2, F 1; B. GUTIÉRREZ, pág. 302³⁸). Es bien conocido, por otra parte, que un tema tan flamenco como el de los "suspiros de fuego" es también de origen popular (cf. M. FRENK, *Corpus*, pág. 1110, n.º 2329: *Salen mis suspiros, / que el ayre encienden; / llegan a mi dama / y elados buelven; cf., por ejemplo, CATULO 64, vs. 97-98: Qúitate de la ventana, / porque quiero suspirar; / mis suspiros son de fuego / y te pueden abrasar* (MS 8; B. GUTIÉRREZ, pág. 318, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2633); *Suspiros del corazón / salen de mi pecho ardiendo / y se van a descansar / donde los amores tengo* (S 3; B. GUTIÉRREZ, pág. 321, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n.º 556); *Si a medianoche en tu cama / te despierta un viento frío, / por Dios, no te dé temor; / que son los suspiros míos* (C. M. S. Juan Evangelista, 28 de febrero de 1993; B. GUTIÉRREZ, pág. 325).

fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior) está en la base de numerosas coplas flamencas: *Con otro te vi pasar; / yo no supe lo que sentí, / porque, debiéndote matar, / de rabia rompí a reír / y luego me eché a llorar* (CAF 3; B. GUTIÉRREZ, pág. 284; atribuida a García Vizcaíno); *Yo no sé lo que le dio / a la yerbabuena, madre, / que era verde y se secó* (D 9, Fuenlabrada, 30 de abril de 1982; B. GUTIÉRREZ, pág. 320); un bonito ejemplo recoge F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, pág. 183: *Yo no sé lo que / ha dao / esta chiquiya a mi cuerpo / que jago por orbiarla / y más presente la tengo* (F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2199; cierta revisión del tópico propone L. A. de Cuenca, en sus "Soleares" [1983], *Poesía completa, 1970-1989*, Sevilla, 1990, pág. 202: *No sé de mejor olvido / que recordar muy despacio / las cosas que han sucedido*).

35.- Cf. B. GUTIÉRREZ, págs. 319, 324, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2618, *Alma*, n.º 297; este "pedir peras al olmo" puede tener carácter trágico, como en nuestro ejemplo, o cómico, como sugería Varrón: *ne faciamus, ut mimi solent, et optemus a Libero aquam, a Lymphis vinum* (cf. S. AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios* IV 22).

36.- Cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 301, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2606 (cf., por ejemplo, SAFO 168B Campbell, PROPERCIO I 3, vs. 37-38, 12, vs. 13-14); *Cuando me siento en mi cama / y me acuerdo de tu persona, / yo hablo con las paredes / y quiero que me respondan* (HCA 5; B. GUTIÉRREZ, pág. 323, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 5366; original del malogrado Augusto Ferrán, amigo de Bécquer, sobre cuya "sensibilidad" flamenco puede leerse A. ARREBOLA, *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, 1986). La peculiar "cordura" del loco o del insensato también es un motivo muy flamenco: *Yo no me he muerto de pena / porque no supe sentir; / a mi corto entendimiento / le agradezco yo el vivir* (MH 5, HCA 4, MF 5; B. GUTIÉRREZ, pág. 307, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 5235); *Compañera de mi alma, / yo no quiero más comer, / porque me estoy manteniendo / con la raíz del querer* (B. GUTIÉRREZ, pág. 308, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 2609); *A mí me llaman el loco / porque yo vivo equivocado; / llamadme poquito a poco, / que soy un loco de cuidado* (Ad 1).

37.- CAF 6; B. GUTIÉRREZ, págs. 296-297, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n.º 676; cabe evocar, como nos recuerda V. Cristóbal, el terceto final del "Si un Eneflas viera, si un pimpollo" de Quevedo: *Del fuego sacas a tu padre y luego / me dejas en el fuego que has traído / y me niegas el agua que deseas*.

38.- La imagen del pecho del enamorado comparado con un volcán es también clásica (TEÓCRITO II 133-34, etc.), y se documenta con frecuencia en el XVI (Cristóbal de Castillejo, Hurtado de Mendoza, Herrera, etc.), como ha estudiado J. L. ARCAZ, "La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI", *CFC-ELat*, 6, 1994, págs. 195-206.

3) La futilidad de los afanes humanos: el tópico, omnipresente en la literatura clásica³⁹, se refleja, por ejemplo, en una de las estrofas más famosas del repertorio morentiano: *Deseando una cosa / parece un mundo, / luego que se consigue / tan sólo es humo* (estribillo de N 4, A)⁴⁰. No ha de sorprender en este contexto la aparición del humo, símbolo de la inanidad, ampliamente documentado en la antigüedad (baste recordar la expresiva “sombra de humo” –καπινοῦ σκιά– a la que alude ESQUILO, *Inc. fab.*, frag. 399 Radt⁴¹). Como es natural, la vanidad de cualquier afán es consecuencia, en realidad, del carácter efímero del propio ser humano, tema de buena parte de la lírica griega antigua⁴².

4) Lo efímero de la belleza: *Una rosa en un rosal / gasta mucha fantasía; / viene el viento y la deshoja, / ya está la rosa perdida* (S 9)⁴³; la flor –vanidosa por naturaleza– puede verse segada a consecuencia de cualquier vaivén de la fortuna⁴⁴, malograrse bajo el azote del viento o marchitarse a causa del tiempo devorador (*edax tempus*); el motivo linda con otro de los tópicos más cultivados en nuestra tradición, como es el *carpe diem*⁴⁵.

5) El poder igualador de la muerte: un motivo tan antiguo como éste (cf., por ejemplo, SOLÓN 14, 6-10, HORACIO, *Od.* I 4, 13: *pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris*⁴⁶), que tanta fortuna conoció durante el medioevo europeo tardío en las llamadas *Danzas de la muerte* y entre nosotros con Manrique, deja oír su eco en dos de las grabaciones de Morente, en una curiosa estrofa cuya segunda parte recoge otro tópico –no menos antiguo– mediante el que se representa la muerte como anhelo⁴⁷: *Hasta las personas reales / viene la muerte y se lleva, / y conmigo no ha podido, / cuando la llamo de veras* (CF 2, EF 8; B. GUTIÉRREZ, pág. 282, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 5620; el tema de la vida entendida como castigo del enamorado, que ansía “morir” sobre su amada, es, por lo demás, muy recurrente en el cancionero⁴⁸).

39.- Cf., por ejemplo, SOLÓN I 35 y sigs., PÍNDARO, *Ol.* XII; el motivo está íntimamente relacionado con el de la esperanza vana (κοπή ἔλπις, *credula spes*; cf., por ejemplo, en S 3: *Yo sembré una esperanza / y me salió a mí un olvido*; B. GUTIÉRREZ, pág. 321, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, nº 87), y llega hasta nuestros días, de manera casi emblemática, con Cernuda, Eliot, etc.

40.- Cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 264, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, nº 1315 (este autor alude a la presencia del tema –de clara evocación manriqueña– en Camoens y en la letra española que dice: *Del mundo bienes mentidos, / deteneos, no lleguéis, / porque esperados sabéis / mucho más que poseídos*; se trata, en última instancia, de una variante del *de contemptu mundi* que cabe relacionar con el conocido tópico de la “fruta de cercado ajeno”). Como nos sugiere V. Cristóbal, el tema también presenta afinidades con el *facta fugis, faciendae petis* de OVIDIO, *Her.* VII 15.

41.- τὸ γὰρ βρότεϊον σπέρμ' ἐφήμερα φροεῖ, / καὶ πιστῶν οὐδὲν μᾶλλον ἢ καπινοῦ σκιά (cf. HOMERO, *Odisea* XXI 85: ἐφήμερα φροεῖοντες); puede compararse PÍNDARO, *Pít.* VIII 82.

42.- Efímero no tanto por su brevedad (HOMERO, *Il.* VI 146-149, *Od.* XVIII 130-31) como por lo variable de su suerte (ARQUITO 58 y 67 Diehl).

43.- Cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 273, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 6864, *Alma*, nº 1301, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, págs. 199-200. La rosa ha sido siempre, como se sabe, prototipo de belleza: *A dibujar esa rosa / ayudadme, caballero, / que estoy solito y no puedo / dibujarla tan hermosa* (MS 7, N 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 264).

44.- El tópico (cf. HOMERO, *Il.* VIII 302-308) ha sido estudiado con detalle por V. CRISTÓBAL, “Una comparación de clásico abo-lengo y larga fortuna”, *CFC-ELat* 2, 1992, págs. 155-187 y J. A. SALVADOR, “El símil homérico de la μήκων (Il. 8.302-308)”, *CFC (Ests. grs. e ides.)* 4, 1994, págs. 227-245. El tema es comparable al de la solidez sólo aparente (*Anda, ve y dile a tu madre, / si me desprecia por pobre, / que el mundo da muchas vueltas / y ayer se cayó una torre*; HCA 1; B. GUTIÉRREZ, págs. 315, 322, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 4114, donde se atribuye a Ruiz Aguilera, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, pág. 182; la imagen del guerrero que cae como una torre se encuentra ya en HOMERO, *Il.* IV 462), frente a la firmeza de lo flexible y de apariencia débil: *Aunque en mil años no vuelvas, / yo seré como la mimbre, / que la bambolea el aire / pero se mantiene firme* (HCA 7; B. GUTIÉRREZ, pág. 323, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 3026, F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, pág. 246); *Eres tú como la caña, / la caña criada en umbría, / que a todos los aires les hace / les hace su cortésia* (D 9; B. GUTIÉRREZ, pág. 316, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, nº 625); *Dices que te llamas Laura / y no eres de los laureles, / que los laureles son firmes / y tú para mí no lo eres* (Fuenlabrada, 1993, y Residencia de Estudiantes, 16 de mayo de 1994; B. GUTIÉRREZ, pág. 279).

45.- Sobre todo en la formulación atribuida a AUSONIO, *De rosas nascentibus*, vv. 49-50: *collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum*; en general, cf., por ejemplo, V. CRISTÓBAL, “El tópico del *carpe diem* en las letras latinas”, en J. FERNÁNDEZ CACHO (coord.), *Aspectos didácticos de latín* 4, 1994, págs. 225-268.

46.- Cf. igualmente I 28, 16, con los paralelos indicados por R. G. M. NISBET - M. HUBBARD, *A commentary on Horace: Odes, book I*, Oxford, 1970, pág. 329.

47.- Según se expresa, tan hermosamente, en el poema 95 Campbell de Safo: οὐ μὰ γὰρ μάκαιραν ἔγωγ' / οὐδὲν ἄδοιμ' ἔπειθα γὰς εἶοσα, / κατὰνιν δ' ἱερῶς τις ἔχει με καὶ / λωπίοις δροσέντας δ' / χθόος ἴδιν Ἀχέρουτος.

48.- Cf. Jorge Manrique. *Poesía*, ed. V. BELTRÁN..., págs. XV-XVI; hasta un apasionado Cicerón pudo escribir a su amada esposa Terencia aquello de *ego vero te quam primum, mea vita, cupio videre et in tuo complexu enori...* (*Fam.* XIV 4, 1).

6) La equiparación del ser amado con la divinidad: así por ejemplo, bajo clave cristiana, en CF 8: *Si vas a San Antolín / y a la derecha te inclinas, / verás en el primer camarín / a la Pastora divina, / que es vivo retrato a ti* (B. GUTIÉRREZ, pág. 277); el motivo, que, pese a tener precedentes homéricos, surge en toda su crudeza con Safo (31 Campbell) y con algo más de recato *-si fas est-* en la famosa imitación catuliana del poema sáfico (CATULO 51)⁴⁹, nunca llegó a olvidarse del todo en la tradición literaria⁵⁰. Sería inacabable la mención de lugares de la literatura erótica europea *-de la antigüedad hasta nuestros días-* en los que se alude a la *puella divina* y a las consecuencias que produce la idolatría del amante (el temible φθόνος θεῶν *-invidia deorum-* entre ellas), ya que la veneración hacia la persona amada puede acarrear fatalmente el enfrentamiento del heroico *miles amoris* (aquí en su calidad de θεομάχος) con la divinidad⁵¹: *Si supiera, compañera, / que el sol que sale te ofende, / con el sol me peleara / y así me diera la muerte* (HCA 7; B. GUTIÉRREZ, pág. 262, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n° 2685⁵²; puede compararse: *Sensible / y qué cosilla más sensible... / Yo voy a pelear con la muerte / y a alcanzar un imposible*; Teatro Real, 16 de mayo de 1986; B. GUTIÉRREZ, pág. 312).

B) Podrían señalarse, a buen seguro, otros muchos ejemplos no menos sugerentes, procedentes también de ese mismo fondo literario al que estamos remitiendo de continuo, y que entendemos han podido llegar hasta nuestro folclor a través del intrincado laberinto de tradiciones culturales al que se ha hecho referencia⁵³. Pero creemos que son otros los motivos que nos pueden permitir aventurar una filiación literaria algo más concreta. Destacaremos entre ellos los siguientes:

49.- La equiparación con la divinidad ya se encuentra claramente en la épica homérica (cf., por ejemplo, *Il.* III 158, *Od.* IV 14, VI 15-16, 149). El tema sáfico de que la visión del ser amado paraliza la lengua y produce enmudecimiento (a consecuencia de la fascinación o de la simple timidez) se adivina en: *Yo no sé por qué seré; / unos delirios tan grandes (unos tormentos tan dobles en segunda voz, del propio Morente), / verte y no poderte hablar* (cf. *Ensayo*, corte final de AF; B. GUTIÉRREZ, pág. 311); *Solamente con mirarte / comprenderás que te quiero; / también comprenderás / que quiero hablarte y no puedo* (ACh 10; B. GUTIÉRREZ, pág. 308); *Mírame a los ojos, / hazme ese favor; / con la mirada de mis ojos / camelo decírtelo todo* (D 2); en la tradición literaria, la equiparación del ser amado con la divinidad suele producir dos efectos: anonadamiento (cf., por ejemplo, J. Manrique en sus poemas 18 y 20) o *-por sublimación-* la exultación del amante.

50.- Cf., por ejemplo, el famoso epigrama de Lutacio Cátulo citado por Cicerón en su *Sobre la naturaleza de los dioses* I 79: *Consulenter exorientem Auroram forte salutatans / cum subito e laeva Roscius exoritur; / pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra, / mortalis visus pulchrior esse deo* (el motivo de la *salutatio* al sol aparece reflejado en la siguiente estrofa: *Los pájaros son clarines / entre los cañaverales / que le dan los buenos días / al divino sol que sale*; S 5, MF 5; B. GUTIÉRREZ, págs. 292, 311, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n° 6360).

51.- La "divinización" de la amada, que desemboca en la llamada *religio amoris* (para su tratamiento en la literatura antigua cf. G. LIEBERG, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam, 1962), suele manifestarse en una verdadera teofanía, como se puede percibir en las siguientes coplas: *Después de haberme llevado / toda la noche de jarana, / me vengo a purificar / debajo de tu ventana, / como si fuera un altar* (EF 3; B. GUTIÉRREZ, pág. 286; cf. sin embargo CF 10: *No te compro más camisas, / porque yo no visto altares / para que otros digan misa*; para el motivo del *peregrinus amoris* en estado de embriaguez cf., por ejemplo, PROPERCIO I 3; a propósito del *exclusus amator* cf. F. O. COPLEY, *Exclusus amator. A study in Latin love poetry*, Baltimore, 1956); *Bajo sus pies / florecía la mañana, / y su cabello tenía / la luna clara, / la luna clara en casa* (EF 1, A; B. GUTIÉRREZ, págs. 340-341; poema de Pedro Garfias); una comparación implícita entre la amada y la luna se establece en la siguiente estrofa: *Es tanta la claridad / que por tu ventana sale / que dice la vecindad: / ya está la luna en la calle* (MS 7; cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 264, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n° 1584); *La iglesia se ilumina cuando tú entras / y se llena de flores donde te sientas* (MS 9, A; B. GUTIÉRREZ, págs. 265, 269, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n° 135). Sobre el tópico de la *militia amoris* cf., por ejemplo, P. MURGATROYD, "Militia amoris and the Roman elegists", *Latomus* 34, 1975, págs. 59-79, así como R. O. A. M. LYNE, "Servitium amoris", *CQ* 29, 1979, págs. 117-30.

52.- Las aventuras amorosas del astro rey se recogen, por ejemplo, en OVIDIO, *Met.* IV 167-273. En nuestra copla, la "ofensa" del sol puede consistir en su mera llegada, que pone fin al alba y, por consiguiente, al encuentro amoroso de la doncella *-o de la adulta-* con su amante, o en el hecho de nublarse con su brillo el resplandor de la amada, como hace cotidianamente con el de los demás astros.

53.- Quizá no sea demasiado arriesgado señalar en *Corazón mío no llores, / no llores ni tengas penas, / que si tú pasas fatigas / otros arrastran cadenas* (A; B. GUTIÉRREZ, pág. 264, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n° 5154) una comparación de carácter consolatorio que, formalmente al menos, evoca el conocido motivo del que, insatisfecho de su suerte, desconoce la peor fortuna de los demás: cf. D. JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ex. X: "De lo que contecjó a un omne que [...] comía atramuzes", CALDERÓN, *La vida es sueño*, jorn. I, esc. 2, 253-262. Al suplicio de Tántalo puede evocarnos el agua *-simbólica en este caso-* de HCA 5: *¡Ay, qué grandes fatigas / pasaría aquél / que tiene el agua en los labios / y no la puede beber!* (B. GUTIÉRREZ, pág. 323; F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n° 2805).

1) La identificación del ser humano con la piedra: el motivo es realmente predilecto de Morente, muy habitual en su repertorio. En él aparece a veces la piedra con su sentido simbólico originario, representando la dureza, la firmeza, la obstinación⁵⁴: *Que porque soy como la dura roca, / que me enseñaron a herir al que me provoca (S 8; letra de D. Carrasco); Olvídame, pero advierte / que soy piedra y puede ser / que algún día en mí tropiezas / y en mí vuelvas a caer (A; B. GUTIÉRREZ, pág. 265, FCO. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 5135)⁵⁵. Sin embargo, la piedra también aparece como ser susceptible de quebranto y sufrimiento, como ente paradójicamente sensible: *Compañera, no más penas, / mira que no soy de bronce, / que una piedra se quebranta / a fuerza de muchos golpes (A)*⁵⁶; *Fui piedra y perdí mi centro / y me arrojaron al mar; / y al cabo de mucho tiempo / mi centro vine a encontrar (EF 10, MS 16)*⁵⁷. En nuestra opinión, la evolución del motivo puede establecerse con relativa verosimilitud: la tradición literaria admite que una roca –dura, pero vulnerable en el fondo– puede compadecerse del ser humano en desgracia; así, la siguiente estrofa evoca al propio Orfeo: *Yo hago a las piedras llorar; / al ver con las fatiguitas / con que te empiezo a llamar (EF 3, F 2)*⁵⁸. Y, si los seres de la naturaleza pueden llegar a conmovirse como el hombre se conmueve, basta una simple analogía de las habituales en el pensamiento antiguo para poder equiparar al hombre con cualquier otro ser de la naturaleza, incluidas las rocas⁵⁹. No deja de estremecernos hoy, en fin, la antigüedad de la comparación entre la piedra y el ser humano, tan eficaz desde el punto de vista expresivo y que, en la voz grave de Morente, ha conservado sin duda todo su misterio primigenio⁶⁰.*

54.- La "dureza" de corazón es censurada a menudo en la literatura grecolatina: cf., por ejemplo, HOMERO, *Od.* XXIII 103: σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερωτέρη ἐστὶ λίθοιο, ESQUILO, *Prometeo* 242: σιδηρόφρων τε καὶ πέτρας εἰργασμένος, EURÍPIDES, *Andrómaca* 537; TEÓCRITO III 18, VIRGILIO, *Eneida* IV 366-67, etc.; el concepto también es familiar al pensamiento hebreo (a la *oklirkokardía* o *duritia cordis* se alude por ejemplo en S. MATEO 19, 8 y en S. MARCOS 16, 14), pero la idea de que se ha de odiar a los enemigos es, naturalmente, de raigambre pagana: cf., por ejemplo, ARQUÍLOCO, frag. 66 Diehl, SOLÓN I 5-6 Diehl, etc.

55.- Cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, pág. 690: *Déjala que vaya y venga / al pilarillo por agua, / que puede ser que algún día / en el pilarillo caiga*. La insensibilidad es una aspiración del ser que sufre (cf. OVIDIO, *Pónt.* I 2, 34: *ille ego sum frustra qui lapis esse velim*; cf. *Quisiera yo por horitas / ser nacido de la yerba, / porque ojitos que no ven / corazoncito no quebran*: CL 10; B. GUTIÉRREZ, pág. 316), pero no siempre alcanzada: *Cuando se corta una rama, / el tronco siente el dolor, / las raíces lloran sangre / y se marchita la flor (D 7, S 2; B. GUTIÉRREZ, págs. 263, 266, F. RODRÍGUEZ MARÍN, Alma, n.º 1279; el tema del vegetal del que brota la sangre -como el inverso- también se documenta en la poesía antigua: cf. VIRGILIO, En. III 28-29, OVIDIO, Met. II 360, IX 344, etc.)*

56.- C. M. S. Juan Evangelista, 28 de febrero de 1993; B. GUTIÉRREZ, pág. 313, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 3978, *Alma*, n.º 658; como nos recuerda V. Cristóbal, el tema del agua que llega a horadar la piedra -*gutta cavat lapidem*- es frecuente en la poesía latina: cf. LUCRECIO I 313, TIBULLO I 4, 18, OVIDIO, *Arte* I 475-476, *Pónt.* II 7, 39-40, IV 10, 5, etc.; en relación con la piedra puede también mencionarse la enigmática copla que dice: *En una piedra me asiento, / como si la piedra fuera / alivio de mi tormento (MH 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 322, F. RODRÍGUEZ MARÍN, CPE, n.º 5301; la cinematográfica imagen de la piedra como sostén del afligido aparece, por ejemplo, en OVIDIO, Met. VI 100: saxoque iacens lacrimare videtur)*. Sobre la cuestión en general véase F. GUTIÉRREZ CARBAJO, "Piedra firme, piedra rodada, la piedra y el centro", en *Tradiciones poéticas...*, págs. 20-23.

57.- Cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 309, que señala con toda justicia la hermosura de esta estrofa (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 5736), en la que creemos que la palabra "centro" puede sonar a un oído andaluz como "sien". Cabe recordar al respecto la antigua creencia griega que hace proceder al género humano de la piedra: cf. M. L. WEST, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966, págs. 167-169, H. HOFMANN, "Hesiod Theogonie V. 35", *Gymnasium* 78, 1971, págs. 90-97, J. RUSSO - M. FERNÁNDEZ GALIANO - A. HEUBECK, *A commentary on Homer's Odyssey, III (books XVII-XXIV)*, Oxford, 1992 [ed. ital. Roma, 1985], pág. 83 (a propósito de *Od.* XIX 163 y de la oscura expresión proverbial ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρας, a la que se alude igualmente en *Il.* XXII 126, HESÍODO, *Teogonía* 35, PLATÓN, *República* 544 d, *Apología* 34 d, LUCRECIO V 130, CICERÓN, *Luculo* 101, etc.)

58.- Cf. B. GUTIÉRREZ, págs. 285-286, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, n.º 5521; el tema se encuentra, por ejemplo, en OVIDIO, *Met.* I 400, IX 303-304 (sobre la pervivencia del tema de Orfeo puede verse I. GIL, "Orfeo y Eurídice. Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda", *Transmisión mítica*, Barcelona, 1975, págs. 121-197), XIII 48.

59.- Cf. G. E. R. LLOYD, *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego [= Polarity and analogy. Two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge, 1966], tr. L. VEGA, Madrid, 1987, *passim*; hasta el viejo tema de los *similita similibus* se puede ver prefigurado en la copla que dice: *Me quisiste, me olvidaste, / no me da pena maldita, / que la mancha de una mora / con otra verde se quita* (cf. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, I, pág. 315; una connotación terapéutico-amorosa similar cabe apreciar en OVIDIO, *Remedios contra el amor* vs. 43-44: *Discite sanari, per quem didicistis amare / una manus vobis vulnus opemque feret*).

60.- Es tema equiparable el de la dureza de la amada "más dura que el mármol" a las quejas, como recuerda Garcilaso en su *Égl.* I, v. 57; en un mismo contexto podría aludirse a los mitos de Pigmalión, Níobe, Anaxárete, etc.

2) La comparación del amante con la enredadera o la yedra: son frecuentes las imágenes vegetales que simbolizan el amor; así, por ejemplo, en S 2: *Como la yerbabuena l prende en el suelo, l así prendiste en mi alma l un cariño verdadero* (B. GUTIÉRREZ, pág. 267, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, nº 1123); F 2: *No siembres en tierra mala, l que puedes perder el grano; l los beneficios son pocos l en un corazón ingrato* (B. GUTIÉRREZ, pág. 285, 315, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 6743); pero una de las fórmulas con más solera es quizá la que representa al elemento femenino como enredadera que trepa en torno al tronco del árbol, entendido como elemento masculino⁶¹: *Imposible olvidarte: l yo seré como la yedra l que, enredándose en el árbol, l no muere aunque el árbol muera* (S 6, con posible inversión del reparto tradicional de funciones; B. GUTIÉRREZ, pág. 285⁶²).

3) Las lágrimas que acrecientan el agua: el motivo del llanto que agrava la situación del enamorado es relativamente habitual en el repertorio de Morente⁶³, pero su estrofa más significativa al respecto es quizá la siguiente: *Yo voy a la fuente y bebo l y el agua no la aminoro, l que lo que hago yo es aumentarla l con las lágrimas que lloro* (D 7; B. GUTIÉRREZ, pág. 263, con una variante en pág. 292: *A la orilla de un río l yo me voy solo, l y aumento la corriente l con lo que lloro*; Teatro de la Villa, 3 de febrero de 1989; F. GUTIÉRREZ CARBAJO, II, págs. 689, 718). La evocación de los dos tercetos del famoso soneto decimotercero de Garcilaso puede saltarnos de inmediato a la memoria: Apolo riega con sus lágrimas el laurel en que Dafne se ha convertido, aumentando así la frondosidad del árbol y, a la par, la intensidad de su dolor (*Aquel que fue la causa de tal daño, l a fuerza de llorar, crecer hacía l el árbol que con lágrimas regaba. l ¡Oh miserable estado, oh mal tamaño! l ¡Que con lloralla crezca cada día l la causa y la razón por que lloraba!*)⁶⁴ El motivo no parece creación de nuestro Garcilaso: algo después de referirse al episodio en cuestión, Ovidio cuenta en sus *Metamorfosis* el relato de Ío, y

61.- Como canta Morente, sobre letra de M. Machado (ya documentada en el siglo XIX según F. GRANDE, pág. 138): *Como las raíces de la enredadera l se va alimentando la pena en mi pecho, l con sangre de mis venas. l Yo no sé por dónde ni por dónde no l se me ha liado esta soguilla al cuerpo l sin saberlo yo* (S 4; B. GUTIÉRREZ, pág. 349).

62.- Cf. HIPONACTE 38 Diehl, CATULO 61, vs. 32-35 (*coniugis cupidam novi l mentem amore revinciens l ut tenax hedera huc et huc l arborem implicat errans*; cf. C. J. FORDYCE, *Catullus*, Oxford, 1990 [1961], pág. 243); acerca de este tópico cf. A. EGIDO, "Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte", en V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista (Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980)*, Salamanca, 1982, págs. 213-232, J. L. MELENA, "Allí donde al macho la hembra marida", en *ECLÁS.* 87 (*Apophoreta philologica Emmanuelli Fernández-Galiano a sodalibus oblata...*), 1984, págs. 151-158, I. RODRÍGUEZ ALFAGEME, "Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un género literario", en I. RODRÍGUEZ ALFAGEME - A. BRAVO, *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, 1986, págs. 6-36, donde se mencionan abundantes testimonios del motivo (en nuestra literatura puede compararse, por ejemplo, GARCILASO, *Égl.* I 131-39, GÓNGORA, *Sol.* I 971-72: *cuál duros olmos de implicantes vides, l yedra el uno es tenaz del otro, muro*); la imagen también puede servir para representar el amor filial: cf. EURÍPIDES, *Héc.* 398.

63.- *Al pie de un pocito seco l de rodillas me hiqué; l fueron tan grandes mis llantos, l madre de mi corazón, l que el pocito rebo sé* (CAF 6; B. GUTIÉRREZ, pág. 297); *Yo soy un pozo de fatigas l que un buen manantial tenía; l a la par que crece el agua l van creciendo mis fatigas* (CAF 10; B. GUTIÉRREZ, pág. 281); *¿Cómo quieres que en las olas l no haya perlas a millares, l si en la orillita del mar l te vi llorando una tarde?* (EF 6; B. GUTIÉRREZ, pág. 277). También aparece en nuestro corpus la bella imagen de los pesares comparados con el oleaje del mar, de antigua tradición griega (cf. PINDARO, frag. 123, *Pft.* IV 158, ESQUILO, *Eum.* 832, *Prom.* 886, EURÍPIDES, *Ión* 927, *Hip.* 824); así, en CF 4: *Son tan grandes mis fatigas l que no las puedo aguantar; l se unen unas con otras l como las olas en el mar* (con la variante *Mis fatigas son tan dobles* en MS 14; cf. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *CPE*, nº 5284, *Alma*, nº 884); CF 5: *El tiempo y la marea, l todito me viene en contra; l los golpecitos de este mar furioso l salen por la popa* (B. GUTIÉRREZ, pág. 300); para la imagen en concreto cf., por ejemplo, ALCEO 208 Campbell, ESQUILO, *Persas* 433 (*κακίων πέλαιος*; de κ. πλῆθος se habla en el v. 429 y de κ. κλύδων en 599-600), PINDARO, *Ol.* XII 1 y sigs., CATULO 68, v. 13 (*quis merser fortunae fluctibus ipse*), HORACIO, *Epíst.* II 2, 85 (*hic ego rerum l fluctibus in mediis et tempestatibus urbis*), 176 (*velut unda supervenit undam*), [VIRGILIO], *Etna* 320-321, OVIDIO, *Met.* XV 181-182 (*sed ut unda impellitur unda l urgueturque eadem veniens urgueturque priorem*).

64.- El tema también aparece en la *Égl.* I 308-309: *Yo hago con mis ojos l crecer, lloviendo, el fruto miserable*; según señala B. MORROS, *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de R. LAPESA, Barcelona, 1995, pág. 390, la idea también se documenta en SANNAZARO, *Rimas* I 25-26. La imagen del contrastado Apolo parece confirmar la validez de otra de nuestras coplas: *Si unos ojos te llaman, l mira primero, l donde pones el alma l no lores luego* (S 5; B. GUTIÉRREZ, pág. 291); sobre el mito en general cf. M. A. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo. Love, agon and the grotesque*, Durham, 1987. M^o P. Cuartero nos hace reparar en un curioso tratamiento paródico del motivo, en el *Cupido navigans* de nuestro humanista Juan Verzosa (*lam vastum lacrymis meis l currebam pelagus [...] l vis o summa dei, navigat et volat, l alis venit, abit trabe: l servatus lacrymis sic ego sum meis [...]*), con hipébole ya adelantada por ejemplo en GARCILASO, soneto XI, v. 13: *o convertido en agua aquí llorando*.

leemos (*Met.* I 583-585): *imoque reconditus antro / fletibus auget aquas natamque miserrimus Io / luget ut amissam*; también es Ovidio quien relata, a propósito de Orfeo (*Met.* XI 44-48): *Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum, / te rigidi silices, tua carmina saepe secutae / fleverunt silvae; positis te frondibus arbor / tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis [...]*⁶⁵ Creemos que de estas fuentes —o de otras similares— arranca la bella imagen que estamos comentando, basada una vez más en la analogía, en la “simpatía” existente entre el hombre y su entorno natural.

4) La inversión de la fortuna: *Yo he visto mañanas tristes / tener las tardes alegres; / nadie habla mal del día / hasta que la noche llegue (D 5)*⁶⁶. En la introducción a estas páginas, hemos indicado cómo es precisamente la “desviación” respecto al tópico lo que más importa en ocasiones. En este caso, el tópico nos parece fácil de identificar: nadie ha de decir que su vida ha sido dichosa hasta que no alcanza, a su debido tiempo, una plácida muerte, porque la desgracia puede llegar tardía, aniquilando así una larga felicidad que, en realidad, sólo era transitoria (cf. ESQUILO, *Agamenón* 928, SÓFOCLES, *Edipo Rey* 1528-30, EURÍPIDES, *Andrómaca* 100, HERÓDOTO I 32, etc.)⁶⁷ La inversión del tópico es completa en el caso de nuestra copla, en la que el “yo” dramático se limita a constatar cómo también la mala fortuna puede cesar, para dejar paso a la dicha. Mediante su sorprendente inflexión, la estrofa recoge hermosamente ese vitalismo optimista que Morente considera, con toda razón, inherente al arte flamenco⁶⁸.

Nos proponíamos en estas páginas, además de aportar posibles pistas acerca de la pervivencia de algunos temas antiquísimos, llegados hasta nosotros a través de innumerables eslabones difíciles de determinar, destacar la belleza y la hondura del sentir expresado en este tipo de estrofas, para, de algún modo, explicar las razones más íntimas de su enorme arraigo popular. Estos motivos, que jalonan todo el repertorio morentiano, nos resultan vagamente familiares a todos, aunque no sepamos bien la razón, por el mero hecho de haber circulado por nuestra literatura, desfigurados en mayor o menor medida, desde hace más de dos milenios⁶⁹. Todos ellos, unidos a otros muchos que se encuentran abandonados en los repertorios de la lírica tradicional, permitirían sin duda representar hoy —en clave flamenca o no flamenca— buena parte del pensamiento lírico antiguo. En cualquier caso, cuando se escuchan estas raras perlas del sentimiento en la voz de Morente, tan entregada y honda como siempre, el alma se embarga de lejanas evocaciones, y puede decir, parafraseando a Antonio Machado (*D 8*): *Yo escucho los cantos / de viejas cadencias [...] tristezas de amores / de viejas leyendas [...] En los labios de los niños / las canciones llevan / confusa la historia / y clara la pena* (“Recuerdo infantil”, *Soledades*).

65.- A propósito de ambos pasajes cf. F. BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg, 1969, pág. 185, y P. OVIDIUS [...] *Buch X-XI*, Heidelberg, 1980, págs. 248-250, respectivamente; cf. también VALERIO FLACO VI 565-66: *at genitrix imis pariter Maeotis ab antris / implevit plangore lacus*.

66.- Cf. B. GUTIÉRREZ, pág. 309, F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Alma*, n° 1281.

67.- El tópico —plural o al menos “biunívoco”, como siempre— también comprende lo contrario: cf. PÍNDARO, *Pft.* VIII 95-97.

68.- “No hay que olvidar que en el cante hay también muchísima alegría [...] Si el arte flamenco no lleva sentimiento, no lleva nada. Pero la queja en el flamenco, cuando resulta deprimente no sirve, no es buena. En flamenco puedes estar cantando las tragedias más grandes, pero tienes que hacerlo con vida, con cierta gracia e incluso con cierta alegría” (ap. B. GUTIÉRREZ, págs. 229-230); baste recordar la copla que dice: *Todo el mundo me da de lado / porque me ve en decadencia, / pero yo me he echado la cuenta / que el mundo no se ha acabado / y puede dar otra vuelta (S 10, B. GUTIÉRREZ, pág. 284)*.

69.- Estos ecos ancestrales de la música morentiana los reflejó muy bien M. Ríos en su brillante texto para la carátula de *MH* (“Enrique Morente levanta su redonda voz cantora y nos parece como si surcara extensos y hundidos horizontes, mares sin confines, abismos de la historia, cual si arara en el aire con sus queibros y sus lloros, o como si dibujara con sus ayes, a buril, unas grecas de sabor arcaico [...] es un cantautor con son milenario, con justeza natural para cada estilo [...] Pero su gran lección estriba en saber valorar cada terceto por lo que tiene de sustancial latido humano, en mostrarnos musicalmente el significado literario de la copla, su mensaje intrínseco, con una limpieza de dición admirable y con un vivo sentimiento estremecido de emoción”); ideas similares expresa L. Rius en un hermoso soneto dedicado al artista (ap. J. DELGADO [coord.], pág. 155): *Es barro tu voz, es voz de arcilla / nacida con el mundo, voz lejana, / remota voz que de la tierra mana / indescifrable ya de tan sencilla. / Quemante soledad rompe la orilla / umbría del silencio y se desgrana / en esa voz terriblemente humana, / martirizada voz de seguirilla. / Oírta es recordar el ser primero, / regresar al origen, a la fuente / en que el llanto fue luz y fue sendero, / nuestra verdad ganada nuevamente. / Todo lo que es el hombre verdadero / está en el cante herido de Morente. De L. Rius es la evocadora estrofa (Platón, Aldana, etc.; cf. G. SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, 1996) que interpreta Morente en *F 3*: *Hasta los raíles del tren / me hacen llorar, / tan cerca el uno del otro [...] / y no se pueden juntar (B. GUTIÉRREZ, pág. 345)*.*

MOTIVO CLÁSICO Y REMINISCENCIA POPULAR

Postilla

(a propósito de *Omega*)

Ya redactadas estas páginas, llega hasta nuestros oídos el último trabajo de Morente, titulado *Omega* (El Europeo, 1996), con letras de Federico García Lorca (*Tierra y luna, Poeta en Nueva York*) y Leonard Cohen (4, 6 y 11). En nuestra opinión, el resultado de este nuevo ensayo morentiano –de enorme belleza en su conjunto, y en el que el canto del artista casi alcanza su perfección⁷⁰– no hace sino confirmar cuanto hemos expresado anteriormente: supone un paso esencial en la renovación del repertorio flamenco que se ha propuesto Morente⁷¹, quien, al elegir para ello a su paisano del 27, vuelve a situarse de lleno dentro de la tradición clásica, aunque sea esta vez a través del tamiz –mal llamado “neopopularista”– lorquiano⁷². Se trata, a buen seguro, de la manera más natural de volver a enraizar el canto⁷³. Confiamos en que el réquiem inicial que da título al disco (con un estribillo acaso lleno de intención: “se cayeron las estatuas / al abrirse la gran puerta”) sólo sea en realidad el preámbulo de muchas entregas similares. En cualquier caso, puede afirmarse que, en arte flamenco, ya puede hablarse sin duda de un “antes de” y un “después de” Morente.

70.- Así, el característico grito morentiano –lleno de “compás”, sin una sola estridencia, y que comienza a prefigurarse, como evolución del “quejío” clásico, desde las primeras grabaciones (una muestra, posiblemente ilustrativa, sería la siguiente: *CF 6, CAF 10, D 6, S 1* y la impresionante segunda estrofa del *Agnus Dei* de *MF 6*)– alcanza aquí su expresión más perfecta (“las hierbas” de “Omega”, “La aurora de Nueva York”). Por otra parte, un elemento tan constante en la música de Morente como el fondo coral “monocorde” del que emerge la voz del cantaor –habitual en el martinete con que suele iniciar sus conciertos (para una posible evolución del recurso *cf.*, por ejemplo, *D 2, MF 1* y *6, Ad 1*)– aparece magistralmente recogido al principio de “Omega” (tema en el que también se emplea otro procedimiento habitual del artista, consistente en redoblar la propia voz, artificialmente, de manera que se convierte –incluso con variantes en ocasiones– en su propio eco: *N 1, M 11, Ensayo*, etc.) Finalmente, este último disco supone también un paso significativo en el cultivo de otro recurso esencial, en el que Morente se muestra acaso especialmente “creador”, como es el de la yuxtaposición de textos cultos y estrofas populares (*N 4*, “Omega”); es así como “selecciona” y, al mismo tiempo, completa y enriquece los poemas que recrea.

71.- Si vale el parangón pictórico, que creemos resulta esclarecedor en este caso, cabe decir que Morente comenzó por introducir el “cubismo” en el canto, fragmentando deliberadamente su configuración tradicional e introduciendo nuevas “perspectivas” sonoras; era el paso necesario para poder emprender su renovación “literaria”, y para ello, con excelente criterio, ha optado por la línea larga (emblemático el soneto “Adán”, *Omega 8*) y el lenguaje surrealista. Cabe afirmar que, con este ensayo, Morente ha demostrado ciertamente que “no hay ningún texto que no sea cantable” (*La mandrágora*, TVE, 1997).

72.- *Cf.* V. CRISTÓBAL, “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, en J. M^a MAESTRE -J. PASCUAL (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, vol. I, 1, págs. 377-387 (con bibliografía al respecto).

73.- Al fin y al cabo, ¿qué importa que la homérica Aurora, de rosados dedos (ροδοδάκτυλος), tenga en Nueva York “cuatro columnas de cieno” y gima “por las inmensas escaleras, / buscando entre las aristas / nardos de angustia dibujada...” (*Omega 5*)? ¿Dejará de ser, por ello, la misma Aurora, ancestral, eterna?