

El Concurso de Cante Jondo (1922) y las teorías de Falla y Lorca en el marco de otras teorías sobre el flamenco¹.

[323] Entre la abundante bibliografía dedicada al tema del Concurso de Cante Jondo de 1922, creemos ver en la más reciente una vuelta al énfasis en el éxito que supuso, acaso porque estamos en tiempos de efemérides. Pero junto con esto, no dejan de aparecer nuevos matices sobre el alcance del éxito de este evento y sobre la coherencia interna de las teorías en torno al flamenco que defendieron sus organizadores.

Vamos a detenernos en las influencias del histórico Concurso, distinguiendo entre las inmediatamente posteriores y sus efectos más a largo plazo. Se verá que, más allá de una serie de efectos positivos inmediatos -ya desde los mismos días del Concurso-, las teorías sobre el flamenco que elaboraron Falla y Lorca sólo comenzaron a calar unas décadas después, cuando apareció lo que ha venido en llamarse la *Flamencología* -a partir de la obra de Anselmo González Climent, de 1955- y la consiguiente *época de la revalorización*. Por último, pondremos en relación las teorías de Falla y Lorca con las que cuarenta años antes desarrolló desde Sevilla un grupo de estudiosos capitaneados por Antonio Machado y Álvarez. Concluiremos que la relación entre intelectuales y flamenco ha sido casi siempre problemática, al menos hasta épocas relativamente recientes.

Repercusiones inmediatas del Concurso

Convendrá detenerse en los efectos más inmediatos que suscitó el Concurso. Los textos de la prensa de los mismos días del evento, transmiten valoraciones positivas. Por ejemplo se cita el gran éxito de público (unos 4.000 por día), destacando la asistencia de personajes, artistas e intelectuales. También las declaraciones de [324] Falla, Lorca y compañeros en los días posteriores, reflejan la idea de que el Concurso fue un éxito.

De hecho, desapareció el tono polémico y más bien negativo en torno al flamenco, presente hasta entonces en muchos intelectuales (Pío Baroja, Azorín, Palacio Valdés, Ortega y Gasset, Eugenio Noël, Francisco de Paula Valladar...). Recordemos sólo un texto de Francisco Valladar, publicado en la prensa granadina en los días en que el Ayuntamiento optó por otorgar la subvención de 12.000 pesetas.

Soy entusiasta de la fiesta de los cantos populares granadinos, pero dejémonos de “Cante Jondo” (...) Corremos, no lo olvide el Centro, el peligro gravísimo de que esa fiesta pueda convertirse en una española; en uno de esos espectáculos a que me he referido en mis artículos (*La Alhambra*, 15. 02,1922, p. 6).

¹ En: *Memoria Jonda del Flamenco. Granada, 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. Madrid, ed. Vitrubio, 2023, pp. 323-341. ISBN. 978-84-127026-7-5. Se ha incluido la paginación [entre corchetes]

Pero estas resistencias de los meses previos al Concurso habían provocado que Falla y los suyos se autimpusieran redoblar esfuerzos por conseguir nuevas adhesiones².

Como consecuencia de esta sensación generalizada de aprobación en la prensa y de la desaparición de artículos críticos de intelectuales anti-flamenquistas, en las semanas, meses e incluso años posteriores, comenzaron a manifestarse otro tipo de efectos positivos. Entre otros, podemos citar: la Academia de Santa Cecilia de Cádiz organizó un homenaje a Manuel de Falla (un recital flamenco a cargo de los hijos de Enrique el Mellizo); aparición, muy temprana, en diversos puntos de la geografía española, de concursos y actividades de exaltación del flamenco que seguían el ejemplo e incluso el formato y enfoque del Concurso de Granada-³; aumento de grabaciones de cantes flamencos a cargo de diversas discográficas, que según algunos [325] estudios, se multiplicaron por cuatro⁴; aumento de la demanda -a cargo de empresarios- de profesionales como protagonistas de tournés⁵ (la *Ópera flamenca* desde 1924, supuso un nuevo y duradero renacer de espectáculos con artistas flamencos como principales protagonistas); aparición de comedias en las que el flamenco era tema central (*La Lola se va a los Puertos*, de los hermanos Machado en 1929⁶, *La copla andaluza*, gran espectáculo de cante y baile flamenco de Quintero y Guillén, que llevó al teatro a muchos cantaores y preparó el definitivo despegue y éxito de las giras de la *Ópera flamenca*); por no citar los homenajes realizados a figuras destacadas del flamenco, como Chacón, la Niña de los Peines, etc.

Las crónicas de los meses y años posteriores, coinciden en que el evento había «salvado» al flamenco. He aquí un botón de muestra de la percepción generalizada sobre el éxito del Concurso, escrita siete años después del evento:

² Entre los más firmes defensores y promotores del Concurso estuvieron, además de Falla y Lorca, Ignacio Zuloaga, y desde Madrid, Fernando de los Ríos y José Mora Guarnido. En realidad no llegó a producirse con motivo del Concurso un auténtico debate o intercambio de ideas. Fue más bien un *tour de force* en el que, finalmente, los hechos se impusieron y pareció llegarse a un cierto consenso.

³ Los flamencólogos y aficionados han citado de manera especial el Concurso de Córdoba de 1956, o el Festival de Cante de las Minas desde 1961, cuyas estelas llegan hasta nuestros días.

⁴ Valderrama Zapata, Gregorio. *Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*. Sevilla, La Droguería Music, 2021.

⁵ Hubo lluvia de contratos para el Tenazas y Caracol, ganadores del Concurso.

⁶ Inspirada en una copla de Manuel Machado, *Cantaora*, de su libro *Sevilla y otros poemas*, quizá de 1918. Ref: De Persia, Jorge. *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 53 y nota 40.

El flamenco se moría en España. Tan se moría, que Falla, Zuloaga y otros beneméritos artistas convocaron y llevaron a feliz término un gran concurso de cante jondo en Granada. Y (...) y el cante comenzó a vivir y a ascender. Llovieron los concursos, las competencias, las fiestas y zambras (...). Y los languidecidos cantaores que dormitaban en los colmados esperando la juega saltaron a los tablados, a los escenarios, a las cabinas de las estaciones, emisoras de radio, a todas partes. Se hicieron tan famosos como los toreros y los futbolistas. Cobraron como en los buenos tiempos del Breva y Chacón e impresionaron los discos de los gramófonos⁷.

Estos efectos fueron quizá decisivos para la supervivencia del flamenco como mundo artístico durante las siguientes décadas. En un artículo firmado en la revista parisina *Le Correspondant* apenas unas [326] semanas después de finalizado el Concurso, y traducido en el *Noticiero granadino* del 11 de agosto, su autor, Maurice Legendre reseña una entrevista a Manuel de Falla en su domicilio de la Antequeruela. Tras resumir los propósitos recuperacionistas que habían albergado los organizadores, escribe:

Falla desde hace un año ha abandonado sus trabajos personales, sus obras comenzadas, renunciado a contratos (...) para consagrarse por entero a [la tarea de sacar adelante el Concurso] (...) Falla y sus colaboradores tienen fe [en su repercusión]. Pero ¿el éxito corresponderá a su fe? Una resurrección (pues de una resurrección se trata) es un gran milagro... (En Persia, 1992: 162).

Fracaso: el cante jondo se demora en su aparición

Pero más allá de esa nueva aceptación y del renacer de la demanda de espectáculos flamencos, el *milagro* buscado por sus organizadores, es decir algo que tuviera que ver con un *renacer de lo jondo* en el cante, no se produjo sino varias décadas después: solo a partir de los años 50 o 60. Basta con fijarse en los artistas y en los cantes y el estilo de canto (o de cante) que se fueron imponiendo desde los años posteriores al Concurso: Angelillo, Lola Cabello, Niño de la Huerta, Pepe Marchena, Niña de la Puebla, Antonio Molina, Juanito Valderrama... Casi todos hacían cantes bonitos, bien dibujados y entonados, a veces primorosamente adornados y con un punto de alegre afectación. Un estilo lejano al ideal estético de *cante jondo* definido por Falla y Lorca: sobrio, concentrado, sin adornos innecesarios ni florituras, expresión más de tristeza, drama o dolor.

Ya a finales de los años 20 fue todo un síntoma que los públicos comenzaran a rechazar a Chacón y entronizaran a Guerrita. También lo fue que desde mediados de la década de los 20, los fandanguillos -denostados por el gran referente que seguía siendo Chacón- se convirtieran en el cante más demandado por el público de la Ópera flamenca.

⁷ Martínez-Corbalán, F. (20.07.1929). «La Flamenquería por esos mundos de Dios». *El Heraldo de Madrid*. En Valderrama, 2021, p. 132.

Algunos han explicado ese cierto fracaso aludiendo a la existencia de etapas evolutivas o periodos estilísticos que se delinear [327] en la historia del flamenco. Así Agustín Gómez⁸, para quien el flamenco, como todo arte, no es ajeno a las condiciones sociales y culturales de cada época, por lo que resultaba ilusorio y utópico pretender cambiar sus tendencias de la noche a la mañana. Para Gómez, la Ópera flamenca fue el «exponente último y remilgado de la estética burguesa» que llevaba tiempo instalada en el flamenco. Aun reconociendo que el Concurso consiguió rodear al flamenco de una nueva aureola de prestigio, Falla y los suyos habrían fracasado en la difusión de sus ideas en el seno del flamenco, por ignorar que éste siempre ha sido un mundo *artístico*, sacado adelante por profesionales. En definitiva: ignorar tanto esas tendencias o etapas evolutivas, por un lado, como el hecho de que los principales protagonistas del flamenco han sido siempre profesionales (no los campesinos o la gente menesterosa de los barrios urbanos), les habría llevado a este *fracaso*:

Tanto Falla como Lorca tenían puestas todas sus esperanzas en rescatar el viejo cante jondo entre las gentes campesinas, no contaminadas de la ciudad ni por la profesión artística. Este fue uno de los grandes errores que se cometieron en Granada del 22.

Hay un cierto determinismo en la evolución del arte (...) que no escapa a los condicionantes sociales, políticos y culturales. En la década de los cincuenta [sí] se organiza la resistencia de los españoles exiliados al Régimen de la Dictadura, principalmente en Francia (Gómez, 1999: 87).

Gómez -como otros- ubica la llegada de una auténtica estética «jonda» a mediados de los 50, tras la publicación de la *Antología* de Hispavox (1954), el libro *Flamencología* de Anselmo González Climent (1955) y el Concurso de Córdoba (1956), obras y eventos que por fin sí habrían logrado difundir -teniendo como referencia los escritos de Lorca, más que los de Falla-, muchas de las ideas del Concurso del 22:

[328] El Concurso de Cante Jondo del 56 en Córdoba prendió la mecha del renacer flamenco porque era el momento en que la época decadente burguesa concluía (...). Era el momento de rescatar el cante jondo de las ruinas y de hacerlo florecer de nuevo (Ibídem).

Si es que el flamenco estaba en ruinas, que ése es otro cantar. Sea lo que fuere, Gómez es de la opinión de que en esos años 50-60, acabó por llegar la hora del «despertar de la conciencia de pueblo artista, de pueblo protagonista» (Ibídem: 89).

⁸ Recuérdese su conocida argumentación, inspirada en la división tripartita del arte griego clásico, de los tres estilos en la evolución del flamenco, que llama dórico, jónico y corintio.

El neojondismo de Falla y Lorca

¿Cuál era el ideal estético de Falla y Lorca? En un texto de José Mora Guarnido, amigo de juventud de García Lorca desde los años en que ambos, estudiantes universitarios, comenzaron a frecuentar la tertulia de *El Rinconcillo*, encontramos un buen resumen de las ideas de los organizadores del Concurso:

Fue una especie de cruzada artística para la salvación [del] cante jondo que se estaba perdiendo paulatinamente por las vertientes de la degeneración flamenquista y pintoresquista. Los viejos cantos raíces (...) se olvidaban: los viejos cantaores se iban muriendo y (...) se actuaba [para satisfacer] a públicos sin conocimiento, inclinados a las tonadas derivadas más pegadizas y fáciles. (Mora Guarnido, 1958: 160).

Cantos raíces, solemnes, ya solo en la memoria de los viejos de la gente del pueblo⁹. En la carta colectiva que el grupo envió al ayuntamiento de Granada a finales de 1921, quedaron establecidas estas ideas y la estrategia a seguir para que les aprobaran la idea y la [329] subvención. Aparece la idea de un «flamenco degradado» y de su deplorable mezcla con el cuplé. Se denuncia y rechaza que «el vulgo de los españoles» se apartaba del cante jondo y prefiriera el cuplé, algo que consideran una perversión estética. «De seguir así, al cabo de pocos años no habrá quién cante, y el Cante Jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle».

Falla amplió estas ideas poco después en su conferencia *El cante jondo, canto primitivo andaluz*, detallando los que para él serían los rasgos principales del cante jondo (ver nota al

⁹ Para Falla lo formarían: las soleares, seguiriyas, serranas, martinetes, polos, cañas, carceleras (de las que Chacón decía que no existían como forma definida) y saetas antiguas. El resto de cantes (las por entonces muy valoradas malagueñas al estilo de El Canario o de Chacón, granáinas, tarantas, cantiñas, guajiras, peteneras...) serían *tonadas derivadas*, pegadizas y fáciles, híbridas y modernas y no merecedoras, en consecuencia, de promoción o apoyo.

pie)¹⁰ y los del “ridículo flamenquismo de hoy” que “adultera y moderniza los *elementos esenciales* del flamenco”¹¹. La causa de esta *degradación* estaría en la voluntad de los propios artistas flamencos de llegar a un público más amplio.

Con estas premisas, la conclusión venía dada: si el cante era cosa del pueblo y los profesionales habían sido responsables de esa degradación, estos debían ser vetados para la participación del Concurso. Ramón M. Serrera ha calificado este proyecto recuperador y de definición del género, de *despotismo ilustrado cantejondista* (todo para el pueblo pero sin contar con él) y de arbitrariedad «propia de [330] una elite artística y cultural que se sentía en ese momento como depositaria de los valores genuinos y auténticos de las formas de expresión musical de Andalucía» (Serrera, 2010: 388).

A Federico García Lorca le cupo el papel de ser el principal divulgador de las ideas de Falla¹², para lo que puso en juego su extraordinaria oratoria. Lo de menos fue que sus afirmaciones no estuvieran excesivamente contrastadas¹³, Lorca iba al corazón más que a la cabeza, buscaba ganar la partida a los que se oponían a que el Concurso se realizara:

¹⁰ 1. *Canto grave*, hierático, antiguo. 2. *Sobria modulación vocal* o inflexiones naturales del canto, que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama. 3. *Riqueza modal* de sus gamas (modos, escalas) que son expresión de su antigüedad. 4. *Enarmonismo como medio modulante*, rasgo éste que Falla no llegó a explicar de manera explícita aunque sí hizo referencia a la conexión del “canto primitivo andaluz” con las gamas orales más *primitivas*, particularmente con las de la música de la India (aludía a un tipo de modulación basado en la posición del semitono en grados distintos a los de nuestras escalas mayores y menores), 5. *La flexibilidad rítmica* de los cantes más auténticos, sería expresión, una vez más, de su antigüedad. 6. Empleo de *ámbitos melódicos reducidos*, habitualmente no superiores a la 6ª. 7. *Uso reiterado de una misma nota*, frecuentemente acompañado de apoyatura superior e inferior. Este rasgo lo refiere principalmente al cante por seguiriyas. 8. *Melodía rica en giros ornamentales*, que aparecen no aleatoriamente, sino cuando la fuerza emotiva del texto lo sugiere.

¹¹ 1. Frente a la sobria modulación vocal o inflexiones naturales del canto, un *giro ornamental artificioso*, más propio del *decadentismo* de la mala época italiana. 2. Frente al contenido ámbito melódico en que se desarrolla habitualmente el “canto primitivo”, la *torpe* ampliación de los ámbitos melódicos al estilo de la ópera. 3. Frente a la riqueza modal de las *antiguísimas gamas*, la *pobreza tonal* resultante del uso exclusivo de nuestras dos únicas escalas modernas (las tonalidades mayores o menores). 4. Frente a la antigua flexibilidad rítmica del canto primitivo o cante jondo, la *frase groseramente petrificada*.

¹² Lo hizo principalmente a través de dos conferencias, una previa al evento, *El Cante Jondo, Primitivo Canto Andaluz*, impartida en el Centro Artístico el 19 de febrero de 1922, y otra posterior: *Arquitectura del Cante Jondo*, 1931.

¹³ Por ejemplo hoy sabemos que no hay una diferencia esencial ni de grado entre lo flamenco y «lo jondo», ni obedecen a sistemas musicales diferentes (son el mismo y no está documentada su procedencia de la India). Durante todo el último cuarto del siglo XIX las malagueñas eran muy cultivadas y aceptadas en los ambientes flamencos, como lo estuvieron las alegrías -a través del baile- a finales del mismo siglo. Y esto antes de que lo estuvieran las seguiriyas. En el siglo XVIII aún no se había constituido el flamenco como mundo artístico: lo hizo a mediados siglo XIX. En todo caso, no juzgamos a Lorca: los estudios sobre flamenco, etnomusicología y folklore tardarían mucho en llegar. Lorca leyó sobre flamenco y llegó a conclusiones novedosas y algunas geniales. Y fue ampliando paulatinamente sus conocimientos.

Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de una raza va camino del olvido. Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España. Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar¹⁴.

Y otro ejemplo de oratoria puesta al servicio de la *captatio benevolentiae* del público:

[331] No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos (Ibídem).

Todo un ejemplo de ese no parar mientes en excesivos razonamientos: Para recalcar la antigüedad como valor intrínseco del cante jondo, le basta con afirmar que «viene de razas lejanas atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y del primer beso» (Gómez, 1999: 58). Y si en su conferencia de 1922 acude al Oriente como origen, en *Arquitectura del Cante Jondo* (1931) luce a la antigua Andalucía: «Un canto netamente andaluz que existía en germen antes de que los gitanos llegaran (...). Ya estaba levantado en Andalucía desde Tartessos» (Ibídem).

Cante jondo/puro vs flamenco degenerado. La invención de una quimera.

El Diccionario de la RAE en su segunda acepción define «quimera» como «aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo»¹⁵. Se ha escrito que Falla y Lorca desconocían los más elementales entresijos del mundo del flamenco, pues de otro modo no habrían incidido en la tajante división (inexistente) entre cante jondo y cante flamenco y sabrían que los cantos los han hecho siempre profesionales.

Pero tiene más sentido pensar que se trató de una estrategia conscientemente asumida. La insistencia en el rechazo del *ridículo* [332] *flamenquismo* suponía conceder parcialmente la razón a los muchos e influyentes anti-flamenquistas, para quienes los ambientes y artistas

¹⁴ De su conferencia. «El Cante Jondo, Primitivo Canto Andaluz», impartida en el Centro Artístico, Granada, 19 de febrero de 1922. Puede consultarse completa en: *Aula Poemática*. <https://aulapoematica.wordpress.com/2021/08/22/el-cante-jondo-primitivo-canto-andaluz/> Consulta 12.07.2022.

¹⁵ RAE. Edición del Tricentenario, actualizada en 2021, <https://dle.rae.es/quimera>. Consulta 17. 07. 2022.

flamencos de la época eran poco más que canalla chulesca y decadente. Era como decirles: «No negamos que casi todo el flamenco urbano se ha degradado. Pero casi todo no es todo. Permanece un flamenco incontaminado, el *cante jondo*, y es éste el que proponemos como fuente de renovación de todo el flamenco».

Pero en esa propuesta no quisieron contar con los profesionales, los únicos que podían haber protagonizado esa renovación. De hecho, más que una renovación del flamenco, -y no es poco- solo consiguieron una nueva concienciación, deslumbrar a muchos, bajo el prisma de lo jondo, sobre el valor cultural del flamenco. En efecto, según proponía Lorca en una de sus conferencias, la tarea de la renovación debía ser llevada a cabo por músicos, poetas y artistas. Pero ni Falla ni Lorca concedieron en sus textos el rango de *artistas* a los flamencos¹⁶.

Cante jondo y cantares tradicionales

En pasajes enteros de sus conferencias, Lorca parece estar refiriéndose, más que al *cante jondo*, a los cantos o *cantares* de la lírica popular hispana de tipo tradicional. Hoy sabemos que muchos cantes flamencos provienen de formas del folclore andaluz, de cantos que fueron retomados por los cantaores y transformados en mayor o menor medida. Falla y sobre todo Lorca, parecen mezclar ambos mundos, sin distinguirlos.

En la misma conferencia *El Cante Jondo*, tras citar Lorca algunas letras de seguiriyas, el cante central en la estética neojondista, leemos (la cursiva es nuestra):

No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual, o con la caricatura grosera. *Aunque esto ocurre exclusivamente en las ciudades* porque [333] afortunadamente para la virgen Poesía y para los poetas, *aún existen marineros que cantan sobre el mar; mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes* (Ibíd.).

¿A qué músicas estaba haciendo referencia? ¿El flamenco degradado era el de las ciudades, y el cante jondo el del campo y los pueblos? (marineros, campesinas, pastores...). Falla y Lorca oyeron, desde su infancia, canciones y romances tradicionales en sus ambientes familiares de Cádiz y la vega de Granada. Y habían manejado cancioneros antiguos y algunos de su época. Incluso habían hecho incursiones de trabajo de campo, a la búsqueda de músicas tradicionales en las que inspirarse en sus composiciones musicales. Definitivamente, cuando Falla y Lorca describen el cante jondo, están describiendo un concepto idealizado del mismo, como si éste se

¹⁶ Lorca sí lo hizo más tarde, como han observado entre otros Christopher Maurer, Inés M. Luna y José Javier León. Se verá que esta actitud elitista ya la habían adoptado Demófilo y compañeros cuarenta años antes.

hubiera mantenido en las voces de campesinos o en las clases menesterosas de los barrios de las ciudades andaluzas.

Desde que existen referencias al cante flamenco, sus artífices eran *especialistas*, tenían algo de profesionales, de artistas, aunque no provinieran del mundo de la Academia. En las fechas previas al Concurso (1890-1920) los flamencos compartían espacios y cartel con cantantes de cuplé (precedente del género copla) y con otras músicas y danzas de la época, de procedencia europea o americana, que triunfaban por esos años en los teatros de variedades. En la época previa, la de los cafés cantantes (último tercio del siglo XIX) compartieron cartel con cantantes de romanzas de zarzuela u ópera, con bailarinas que hacían *bailes de jaleo teatrales* (danzas andaluzas) o bailes boleros y con guitarristas de formación clásica, con pianistas de músicas de salón... Y si vamos a la época previa a los cafés, a las décadas de 1840 a 60, cuando el flamenco comenzó a aflorar en casas particulares, patios de vecinos, botillerías, locales adaptados para el turismo incipiente, academias de bailes españoles, etc., en estos espacios aparecía el flamenco mezclado con *coplas de jaleo* (precedentes de los primeros cantes flamencos), con *bailes de jaleo populares* (bailes a solo preflamencos), con *bailes teatrales andaluces*, también a solo y a caballo entre lo «más flamenco o gitano» y lo más «bolero o academizado», con bailes de palillos (de pareja, en sus versiones más *populares* o más *boleras* o academizadas) y con canto [334] de décimas improvisadas, de romances tradicionales, etc. etc. Todo en una confusión estilística que, según las crónicas de prensa, viajeros, carteles anunciadores y otras fuentes, no desagradaba ni a los flamencos ni a la afición¹⁷.

Si damos por bueno este breve resumen de los 90 años de historia del flamenco (1830-1920) previos a la época del Concurso, concluimos que el flamenco siempre ha convivido con otras músicas. Y si tal promiscuidad no era percibida negativamente por los flamencos, debemos concluir que la percepción de degradación ha sido siempre algo más propio de los *outsider*, de quienes se han acercado al flamenco como desde fuera. Este particular acercamiento ha suscitado en los intelectuales -según los casos-, bien rechazo (antiflamenguistas) o bien atracción por él. Y se observa que entre los que lo percibieron positivamente (Demófilo, Falla...) surgió también un llamado, de tipo paternalista, a erigirse en sus protectores. Veremos el caso de lo que sucedió unos cuarenta años antes del Concurso, en pleno auge de los cafés cantante, cuando en Sevilla un grupo de intelectuales se interesó por el flamenco como tema de estudio. Y veremos que sus enfoques -igualmente críticos con la mezcla y la profesionalización del flamenco-, anticiparon muchos de los enfoques de Falla y Lorca.

Machado y Álvarez (Demófilo) y Rodríguez Marín: los primeros tradicionalistas

¹⁷ Sobre los precedentes históricos y musicales del flamenco, vid. Berlanga, M.A.; Castro, Guillermo; Cobo, Eugenio; Soler, Ramón; Torres, Norberto: *El flamenco. Baile, música, lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada/Sevilla, Eugr, 2020.

En las últimas décadas del siglo XIX, un grupo de estudiosos entre los que se contaron Luis Montoto, Benito Más y Prat, Francisco Rodríguez Marín y Alejandro Guichot y Sierra, liderados por Antonio Machado y Álvarez, padre de los hermanos Machado, se acercaron a las músicas tradicionales andaluzas y al flamenco como «tema de estudio». Sus enfoques están imbuidos de las teorías del liberal alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), cuyas ideas reflejan enfoques de un romanticismo tardío¹⁸. En su *Colección de [335]cantes flamencos*, Demófilo trata sobre flamenco bajo el prisma las letras del cante (el baile y la guitarra, fueron dejados de lado). Así caracteriza las coplas flamencas:

Hoy se conoce con el nombre de *cantes flamencos*, (...) a un género de composiciones que recorren desde la *soleá* (...) hasta la *toná* y la *liviana* (...), composiciones en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes y en donde han venido a (...) amalgamarse y a confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza (Machado y Álvarez, 1881/1975: 9-10).

Demófilo participa de la idea romántica de autoría colectiva del pueblo. El flamenco sería “expresión de un pueblo”, si bien precisa que, a diferencia del folklore, es un género lírico minoritario, obra de cantaores profesionales. Pero tal precisión no le impidió negar legitimidad a la obra innovadora que los cantaores profesionales estaban llevando a cabo. He aquí uno de sus textos más controvertidos (la cursiva es nuestra):

Los cafés, último baluarte de esta afición (...) acabarán por completo con los *cantes gitanos*, los que *andaluzándose* (...) irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de *flamenco*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos. (Ibídem: 10).

Véase que Demófilo considera esencial la componente gitana. Los cantes gitanos serían los más puros y auténticos. Su *andaluzamiento* daría como resultado el *flamenco*, que conlleva ya una *degradación*. Esta idea fue apuntalada por Rodríguez Marín, su compañero de bureos flamencos: «El neto *arte gitano* ha muerto, y [336] aun el híbrido flamenco está moribundo, y no lo salvarán, antes le ayudan a mal morir, esos exagerados y churriguerescos jipíos...» (Rodríguez Marín, 1929: 13).

¹⁸ Coincidían en proponer un nuevo modelo de integración de la sociedad. La sociedad española se había ido polarizando durante el siglo XIX entre liberales progresistas y conservadores. El krausismo surge con una voluntad de conciliación a través de la secularización progresiva de la sociedad, o la proclamación de ideas panteístas, más que ateas. Se lo ha analizado, quizá en una visión algo simplificadora, como un planteamiento «de talante moderno, liberal, de intachable moralidad y de carácter reformador, frente a los tradicionales, ultramontanos neocatólicos, de tradición antiliberal» Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Krausismo_esp%C3%B1ol. Consulta 16. 04. 2021.

Según esta explicación, lo que antes fue *neto arte gitano* se aflamencó a consecuencia del *andaluzamiento* al que lo sometían los cantaores para llegar a un público que se iba ampliando, y que era mayoritariamente «andaluz» más que gitano. Así lo expresa:

Temía Machado con sólido fundamento (...) que al pasar de la taberna al tabladillo del café, los cantaores flamencos, [y los cantes] se agachonasen por halagar al público, más andaluz que cañí. “Los cafés –decía en 1881– matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo”. Y apostilla: “Al salir el género gitano de la taberna al café, se ha andaluzado, convirtiéndose en lo que hoy llama flamenco todo el mundo” (Ibídem).

¿Nos suena esta equiparación de lo *flamenco* con lo híbrido andaluzado y decadente, como opuesto al “*neto arte gitano*”? Sustitúyase la expresión *arte gitano* por *cante jondo*. Demófilo ubica la raíz en lo gitano, más que el grupo de Falla y Lorca, quienes aun sin negar el importante papel de los gitanos, incidieron en su carácter de *primitivo canto andaluz* que se habría mantenido, más que en las tabernas (Demófilo), en los barrios o pueblos andaluces. En realidad, en ninguna de las dos teorías encontramos una explicación clara y definida sobre el papel de los gitanos en el surgimiento del flamenco¹⁹. Como tampoco la encontraremos en la que cuarenta años después del Concurso, será la culminación de las posturas gitanistas, representada por la obra de Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y Formas del Cante Flamenco*²⁰.

[337] Resulta paradójico que la primera aproximación de conjunto al mundo del flamenco naciera tradicionalista, nostálgica de un pasado siempre mejor y recelosa ante las señales de creatividad y evolución en el cante. Ambas aproximaciones (Demófilo, Falla) coinciden en considerar negativamente la popularización del flamenco y en culpabilizar de ello a los profesionales.

¹⁹ Hemos estudiado este tema en Berlanga, Miguel Ángel. *Culturas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa*. Festival Internacional de Santander. Marcos históricos. Fundación Marcelino Botín. Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38. Artículo disponible en https://www.academia.edu/2317576/Los_rom_y_la_música_Los_gitanos_y_la_música

²⁰ En el mismo año en que Demófilo escribió su obra más conocida (1881), el lingüista austriaco Hugo Schuchardt publicó «Die Cantes Flamencos», donde razona de manera convincente la incoherencia de Demófilo y Rodríguez Marín de atribuir la originalidad del flamenco a su carácter híbrido entre lo andaluz y lo gitano y, al mismo tiempo, mantener que lo andaluz (uno de los dos elementos del binomio) lo acabaría llevando a su degradación e incluso desaparición. ¿Cómo un mismo elemento podía ser la causa de su individualidad y personalidad y a la vez, la de su degeneración?

El pequeño mundo del cante gitano o flamenco, que ahora van ensanchando en Andalucía, con desdichada habilidad, los afanes de medrar a costa del turismo (...), tuvo su auge en la taberna hasta bien mediado el siglo XIX. “En la taberna –dice Demófilo– (...) los cantadores emocionaban a su auditorio con las deblas, las tonás, las livianas, la caña y el polo, de todos los que apenas queda hoy más que el recuerdo” (Rodríguez Marín, 1929: 11).

Nostalgia de un mundo ya pasado y de unos cantes que ya casi nadie haría. Recelo ante la creatividad. Luis Lavaur (1999: 83) considera incoherente esta visión, que atribuye a la falta de método investigador de Demófilo. Pero como se ha visto, esta crítica es extensible a las teorías de Falla / Lorca y a las de la flamencología de los años 50 a 80 del siglo XX. Los flamencólogos de ese tercer momento recuperacionista y tradicionalista de la *época de la revalorización*²¹, aun teniendo mucho más conocimiento y contacto con el mundo del flamenco, siguieron construyendo sus consideraciones en función, sobre todo, del cante, dejando muy de lado el baile, y bastante de lado la guitarra y la música. Volvieron a obviar el carácter artístico y de mundo de la escena que siempre ha tenido el flamenco. Y por descontado: coincidieron en su voluntad de dar un espaldarazo a lo que, en cada época, entendieron como el *auténtico* flamenco, para salvarlo de una hipotética degradación. Por fin a partir de los años 80 y 90 del pasado siglo, aparecieron nuevas visiones, esta vez ligadas al mundo de la investigación en sede universitaria, algunas de las cuales comenzaron a contemplar el [338] flamenco desde su vertiente artística. Pero éste es otro tema que se escapa del alcance de este trabajo.

Miguel Ángel Berlanga

Departamento de Hª y Ciencias de la Música

Universidad de Granada

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Berlanga, Miguel Ángel. *Culturas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa*. Festival Internacional de Santander. Marcos históricos. Fundación Marcelino Botín, 2008, pp. 17 a 38. Artículo disponible en https://www.academia.edu/2317576/Los_rom_y_la_música_Los_gitanos_y_la_música
Berlanga, M.A.; Castro, Guillermo; Cobo, Eugenio; Soler, Ramón; Torres, Norberto: *El flamenco. Baile, música, lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada/Sevilla, Eogr, 2020.

²¹ Anselmo González Climent, Ricardo Molina, José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande, Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega..., son quizá los más conocidos

Falla, Manuel de. «El cante jondo, canto primitivo andaluz». En: *Gaceta del Sur*. Granada, 21. 03. 1922. En http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1013331. Consulta 18. 07. 2022.

----. *Escritos sobre Música y Músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1988. Col. Austral n. 53.

García Lorca, Federico. «El cante jondo, primitivo canto andaluz». Conferencia en el Centro Artístico de Granada, 19.02.1922. En: <https://aulapoematica.wordpress.com/2021/08/22/el-cante-jondo-primitivo-canto-andaluz/> Consulta 18. 07. 2022.

Gómez, Agustín. *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba, Ateneo de Córdoba, 1999.

Huertas, Eduardo. «El teatro frívolo: las variedades y la revista». *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March, <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=15>. Consulta 16. 04.2020.

Lavour Barrutia, Luis. *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Sevilla, Signatura, 1999 (Primera edición: 1975).

León Sillero, José. J. *De Federico a Silverio, con amor*. Universidad de Granada, 2020.

Luna, Inés María. «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza». *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, n.1, 2021, pp. 6-17.

Machado y Álvarez, Antonio. *Colección de Cantes Flamencos* (1881). Madrid, Demófilo, 1975.

Molina, Ricardo/Mairena, Antonio *Mundo y formas del cante Flamenco*. Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1979.

Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada Universidad de Granada año 1990.

Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires, Losada, 1958.

Persia, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

Rodríguez Marín, Francisco. *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

Serrera Contreras, Ramón María: «Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, 2010, pp. 371-405.

Schuchardt, Hugo. *Zeitschrift für Romanische Philologie* (V. Band, 1881, pp. 249-342).

----. *Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*. Sevilla, Fundación Machado, 1990.

Valderrama Zapata, Gregorio. *Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*. Sevilla, La Droguería Music, 2021.

Wikipedia. Voz *Krausismo*. https://es.wikipedia.org/wiki/Krausismo_esp%C3%B1ol. Consulta 16. 04. 2021.