

Miguel Ángel Berlanga
(coord.)

Y EL DUENDE SE POSÓ EN GRANADA

Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo (1922)
Influencias y remembranzas

GRANADA, 2023

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)

Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)

Christopher Collins (University of Aberdeen)

David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)

Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)

María Gembero Ustároz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)

Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)

Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)

Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)

Javier Marín López (Universidad de Jaén)

Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)

Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)

Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)

Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)



© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada

Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-7258-6

Depósito Legal: Gr./1943-2023

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote, Granada

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenido

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA, Introducción	9
---	---

T A

INÉS MARÍA LUNA. El Concurso de Cante Jondo de 1922 como creación de un ideal de arte libre.....	17
MICHAEL CHRISTOFORIDIS. El París de la Belle-époque y las ideas de Manuel de Falla sobre el flamenco en torno al Concurso de Cante Jondo	29
K. MEIRA GOLDBERG. El cuerpo de la memoria: Hacia una lectura anacrónica de Manuel de Falla sobre la pureza (1922)	41
JOSÉ VALLEJO PRIETO. Nuevos aspectos del Concurso de Cante Jondo a través de un protagonista olvidado: José Mora Guardado	67
MIGUEL ÁNGEL BERLANGA. Cante jondo, cante flamenco y cantos tradicionales. La construcción de una estética jonda a la luz de las prácticas de la afición	91
GREGORIO VALDERRAMA. Reflexiones de un cantaor/escritor a cien años del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922).....	123

G

S

ALICIA GONZÁLEZ SÁNCHEZ. Café, copa y flamenco. Paisaje sonoro de la guitarra flamenca granadina en torno al Concurso de Cante Jondo de 1922.....	137
CRISTINA CRUCES ROLDÁN. Granada en el celuloide (1921-1929). Del monumentalismo a las danzas gitanas del Sacromonte	161
ANDRÉS SORIA OLMEDO. Crónica de crónicas: el Concurso del Cincuentenario (1972).....	203

P

C

KIKO MORA. Nueva York-Londres: Reconstruyendo a Amalio Cuenca lejos de París	225
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO. «El músico del cante»: Resonancias de Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo de Granada en Samperio (con cartas autógrafas sobre Galdós, Menéndez Pelayo y Gerardo Diego).....	249
ANA ALBERDI. Antonia Mercé «La Argentina» y el baile flamenco 1912-1922.....	277

Teorías en torno al concurso

Antecedentes

Repercusiones

Cante jondo, cante flamenco y cantos tradicionales. La construcción de una estética jonda

L

a la luz de las prácticas de la afición

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN Y PROPUESTA

EN este trabajo nos preguntaremos por el concepto de *cante jondo*, poniendo el énfasis en la pregunta de hasta qué punto sirve para designar la práctica de los que aquí llamaremos cantes *clásicos* del flamenco, término con el que aludiremos a un amplio grupo de cantes de referencia para el mundo de los aficionados, y que se fueron consolidando paulatinamente desde las primeras etapas del desarrollo histórico del flamenco.

La línea conductora que seguiremos, y que puede retenerse como hipótesis unificadora, es que a lo largo de la historia del flamenco, siempre se observa la existencia de cierta tensión entre dos tipos de prácticas: Una más privada y dirigida a (y sostenida por) los «auténticos aficionados», que tiene lugar en ambientes cercanos a los de los propios profesionales del flamenco; y otra más pública y cambiante según la etapa histórica que responde a la necesidad de desarrollarse y expandirse hacia otros públicos más amplios, como mundo artístico que es el flamenco. Esta otra práctica es la que más ha contado a la hora de definir las distintas etapas históricas del flamenco: primeras fiestas en casas particulares, primeros locales, cafés cantantes, teatros, salones de variedades, grandes espacios de la época de la ópera flamenca, tablaos, festivales, etc.

Para entender bien las distintas propuestas de *flamenco de consumo* que fueron surgiendo —que responden a estrategias de adaptación y conectan con las modas de cada época— deberemos tener en cuenta la *afición* de cada época. Las dos prácticas se han necesitado mutua-

mente: la primera, más «genuina», como referente; y la segunda, fruto de la voluntad artística de los flamencos, para la misma supervivencia económica de los profesionales.

La mayoría de estudios sobre el término *cante jondo* casi no aluden a esta dinámica de relación entre esos dos ámbitos y han puesto el énfasis más bien en el estudio de los textos de Falla y Lorca y, en todo caso, en los precedentes históricos del uso de ese término. Algunos autores sí han analizado el término poniéndolo en relación con otros datos en torno a la historia del flamenco. Así por ejemplo los trabajos de Eduardo Molina Fajardo (1962/1990), Luis Lavaur (1975/1999), Jorge de Persia (1992), Agustín Gómez (1999), Ramón María Serrera (2010) o Mari Carmen Pérez Giráldez (2015; 2017).

Enmarcaremos el estudio en tres grandes etapas históricas

1.^a (1840-1900). De los primeros ambientes históricos del flamenco hasta la época clásica de los cafés cantantes.

1a. (1840-1865). Fiestas en casas particulares. Primeros locales. Academias de baile. Aunque ya se adivina esta tensión, coinciden en gran medida los ambientes de flamenco de uso (en realidad prácticas privadas) con una apertura incipiente hacia un público foráneo.

1b. (1870-1900). Época dorada de los cafés cantantes. El flamenco de consumo comienza a predominar sobre el flamenco de uso.

2.^a (1900-1954). Desde la crisis de los cafés cantantes (ca 1900) hasta el final del periodo conocido como de la *ópera flamenca*. Se impone la dinámica de actuación en escenarios y se desdibuja la cercanía de las prácticas privadas, ocultando la praxis más «cercana» de la afición clásica.

2a. (1900-1922). De la crisis de los cafés cantantes y auge de los salones de variedades hasta el Concurso de 1922.

2b. *Época de la ópera flamenca* (1925-1954). Prevalece la dinámica de la praxis de escenario.

3.^a (1954-1980). *Época de la revalorización*. Retorno a los referentes clásicos, sostenidos por un nuevo público —más minoritario

que el de la Ópera flamenca— que a través de las peñas y (en parte) los tablaos, retoma prácticas de la antigua afición¹.

EL MARCO HISTÓRICO DEL CONCURSO: LOS PRECEDENTES

En las dos primeras décadas del siglo xx, los cafés cantantes, aunque seguían siendo los principales espacios en que se exhibían espectáculos flamencos, ya habían entrado en una etapa de decadencia: tras décadas de auge y expansión hacia nuevos públicos (1870-1900), las fórmulas de actuación de los cafés dieron síntomas de repetición y anquilosamiento, sin que aparecieran propuestas renovadoras. Fue una especie de «crisis de crecimiento».

Junto a esta crisis «interna», dos circunstancias concomitantes contribuyeron a la pérdida de prestigio del flamenco en ámbitos de actuación pública. La primera fue la coincidencia temporal con los años de expansión de nuevas fórmulas de espectáculos provenientes de Europa: los salones de variedades, con precedentes en las *variétés* de París y el *music hall* de Londres. Formatos muy dinámicos que incluían nuevos bailes importados, cuplés de tema picante más o menos representados, bailados o simplemente cantados, números cortos de zarzuelas y de sainetes, escenas cómicas, la revista de temas de actualidad (algo más tarde)... He aquí una caracterización del ambiente de la época:

Las *variétés*, de influencia francesa, provienen de los cafés concierto, en los que se infiltraron artistas [...] de revista y de opereta, y *sketches* de comedia [...] cupletistas y bailarinas, con repertorios vulgares, [...] en cabarets y salas de fiesta [...]. A partir de 1911, al desprenderse de sus impurezas “faranduleras” y de su presunta peligrosidad moral, las *variedades* llegaron a los grandes teatros, donde actuaron artistas como Amalia Molina, Pastora

1. El final de esta etapa vendría marcado por una nueva expansión hacia grandes formatos (proliferación de festivales, concursos, etc.) y un momento de crisis ante el empuje de las nuevas propuestas que irrumpieron, sobre todo a partir de los años ochenta, y que marcarían una cuarta etapa que quedará fuera de nuestro estudio.

Imperio, Consuelo Vello *la Fornarina*, *la Chelito* y Raquel Meller. [A partir de] Aurora Jauffret *la Goya*, [...] la frivolidad descodada ganó en decoro y buen gusto, sin abdicar de la espectacularidad (Huertas, s. f.).

Entre 1910 y 1920 la tendencia general fue la del cierre de los cafés cantantes o la de su transformación en salas de variedades. La desaparición de la demanda —por parte del gran público— del baile y de los cantes clásicos, llevó a que muchos artistas flamencos se refugiaran en reservados, colmaos y fiestas privadas². Otros se adaptaron a esos nuevos ambientes como medio de supervivencia. Si cantaban, debían aproximarse al cuplé y en todo caso, hacer cantes ligeros, únicos aceptados por la mayoría de los públicos: vidalitas, guajiras, garrotín, farrucas³, fandangos ligeros y cuplés aflamencados. Los bailaores/as debieron *modernizar* su repertorio y adaptar su estilo al de las salas de variedades.

El otro factor que jugó a favor de este cambio fue el tono revisionista con que una gran parte de los intelectuales de la época acometió el análisis de los tópicos de la cultura española, revisionismo que aumentó tras la pérdida de los últimos territorios de ultramar. En los escritores de la Generación del 98, afloró una viva conciencia —teñida de cierto pesimismo— de la crisis que atravesaba España, su cultura e instituciones, que se tradujo en propuestas que coincidían en poner la mirada «en Europa» como equivalente de progreso. Si las tradiciones nacionales fueron problematizadas y sometidas a escrutinio y revisión, el flamenco y la fiesta taurina fueron especialmente cuestionadas como expresiones trasnochadas de la España ociosa y de pandereta, reacia al progreso.

El agotamiento de las fórmulas en los espectáculos, la moda del cuplé y las variedades, un nuevo acento en la modernidad cosmopolita y el tono crítico predominante en el ambiente, ayudan a explicar el

2. En Madrid hubo dos ejemplos paradigmáticos: La taberna Los Gabrieles y el colmao Villa Rosa, especie de tablao *avant la lettre* abierto en 1911 y remodelado en 1919.
3. Farruca y garrotín serían fuente de nuevas creaciones en el baile, hoy convertidas en clásicas.

nuevo rostro *ligero* que adoptó el flamenco en los escenarios (flamenco de consumo).

EL CONCURSO

En este ambiente, el Concurso de Cante Jondo de 1922 supuso toda una novedad: un grupo numeroso de prestigiosos intelectuales, con Manuel de Falla a la cabeza⁴, se ponía al frente de una campaña de recuperación del flamenco «auténtico». ¿Se había producido algo en el ambiente cultural que respaldara este atrevimiento? Ramón M. Serra (2010: 380) observa que muy poco antes, tras la hecatombe europea de la Gran Guerra, el ideal europeo perdió su halo de prestigio, lo que habría propiciado «un cambio de orientación en las preferencias estéticas e intelectuales de la élite artística y cultural de nuestro país»: desde 1919, algunas propuestas de intelectuales importantes (Felipe Pedrell, Ramón Menéndez Pidal, Julio Cejador, Antonio Machado...) volvían a poner la mirada, como referente, en autores clásicos españoles, en músicas tradicionales, en el romancero, etc.

Sabemos de la admiración de Falla por el flamenco y las músicas tradicionales andaluzas, y de las obras que, inspiradas en esos referentes, venía componiendo desde años atrás⁵. Es indiscutible la calidad de su obra, y el uso novedoso que en ellas hizo de ese material como base de inspiración. Pero también sabemos que su conocimiento, tanto del mundo de la afición de su tiempo como de historia del flamenco, fue más bien escaso —por entonces existían pocos estudios publicados—. Y que dispuso de poco tiempo (unos meses) para elaborar sus escritos sobre el *cante jondo*, en defensa del proyecto del Concurso. Sin conocer bien el mundo de la afición,

4. Entre los que más directamente colaboraron con Falla estuvieron el pintor Ignacio Zuloaga, Federico García Lorca, José Mora Guarnido —amigo de juventud de Lorca— y el catedrático de derecho Fernando de los Ríos.
5. *Noches en los jardines de España* (1909-1915), *La Vida Breve* (1913), *Fantasia Bética*, *El Sobrero de tres picos* (1919), *El Amor Brujo* (1915), etc. El vol. 1 del *Cancionero* de Felipe Pedrell, uno de sus referentes, se publicó en 1918 y el 4.º volumen en 1922.

puso su prestigio de compositor, internacionalmente reconocido, al servicio de una música que él veía —probablemente de manera sincera— en crisis de supervivencia frente al empuje del cuplé y otras músicas y danzas de moda.

Para defender su proyecto, Falla y Lorca incidieron sobremanera en la existencia de dos tipos de cantes: Por un lado, un grupo pequeño y selecto, una especie de *resto* de la tradición popular, casi milagrosamente conservado, cuyas cualidades excepcionales, merecían ser preservadas. En la Carta colectiva del grupo organizador del Concurso, dirigida al Ayuntamiento de Granada y fechada el 31 de diciembre de 1921, quedaron dibujados algunos rasgos sobresalientes del cante jondo⁶. El modelo o «tipo genuino» lo ubica en la seguiriya, y de ella «procederían» otros cantes: polos, martinets y soleares⁷. Falla quiere resaltar los valores musicales del «mejor cante». Al final de esa carta se lee: «Se comprenderá la importancia enorme de nuestro Cante Jondo, cuya originalidad insospechada se revela ahora como única en el mundo...».

6. He aquí los rasgos que asignó al cante jondo: 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 este 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 6.ª; 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.
7. Esta relación de filiación (de la seguiriya al resto de cantes jondos) es muy discutible, no procede de un estudio riguroso que la justifique. Otra cosa es el análisis de los caracteres del cante jondo (entiéndase: los cantes clásicos más *bondos* y expresivos): es la primera caracterización seria de los valores musicales del flamenco a cargo de un excepcional músico cuyas composiciones se habían inspirado en la música flamenca.

En la otra parte del binomio, Falla incluyó el resto de cantes, para los que reserva el término de *flamencos*, cantes degradados por la práctica moderna, que habrían perdido su primitiva pureza⁸. La citada carta colectiva continuaba así, en alusión indudable al flamenco adaptado a las salas de variedades: «Pero [...] el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él [del Cante Jondo] [...] y prefiere la cupletista al cantaor». Por los mismos días, Federico García Lorca glossó en sus conferencias las principales ideas de Falla, de forma tremendamente sugerente, apelando más al corazón —incluso al patriotismo— que a la razón:

Señores: el alma musical del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido. Cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz [...], 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 realizar⁹.

Definitivamente, lo que Falla y Lorca tuvieron en mente en este diagnóstico fue el flamenco de consumo de su época, el adaptado para el público de las salas de variedades.

Autores como Molina Fajardo (1999: 51-82) se han preguntado a qué respondía el énfasis que pusieron los organizadores en esta dicotomía tan acentuada. Todo indica que junto al desconocimiento de lo que sucedía entre los verdaderos aficionados, hubo algo de

8. He aquí las características que les adjudicó, en un tono más bien despectivo: 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*.
9. Conferencia pronunciada en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922 bajo el título «El Cante Jondo (Primitivo Canto Andalúz)». En: <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-2/articulos-de-interes/35625-cante-jondo> [19/12/2022].

estrategia: asumir parte de las feroces críticas de los anti-flamenquistas (el flamenco se ha degradado) para, a renglón seguido, hacer ver que aún quedaba un pequeño grupo de cantes «no contaminados», cuyas cualidades se deberían avalorar: para eso surgía el Concurso...¹⁰.

EFFECTOS INMEDIATOS: LA ACEPTACIÓN EN LA OPINIÓN PÚBLICA

No es nuestro objetivo detenernos en los logros inmediatos del Concurso, que los hubo y otros han analizado de forma documentada¹¹. Esos logros pudieron hacer pensar que el principal propósito de los organizadores (rescatar el cante jondo) quizá pudiera estar comenzando a ponerse por obra. En parte se podría asumir esta frase de Ramón M. Serrera: «Los anti-flamenquistas quedaron obligados

10. De hecho, conforme se acercaban las fechas del Concurso, al constatar que seguían apareciendo escritos contrarios a que el proyecto fuera subvencionado por el Ayuntamiento, Falla y los suyos replicaron con nuevos escritos que incluían exageraciones dudosas. P. ej. escribieron que no subvencionar el Concurso equivaldría a contribuir a la desaparición de un valor universal; que sería como dejar a la Alhambra sin presupuesto de conservación; que grandes músicos del momento, franceses y rusos, estaban utilizando el cante jondo como material de inspiración para sus obras... o que el cante jondo, poco menos que se gestó históricamente en Granada. Conviene recordar que aunque Granada también ha jugado un papel en la configuración del flamenco, este hay que verlo más en la práctica y conservación de una verdadera y propia escuela de baile (a través de su tradición de bailes en las zambras del Sacromonte) que en su influencia directa en la definición de los cantes clásicos del flamenco. En cuanto a cantes, destacan como aportación de Granada al repertorio flamenco los tangos y fandangos de Granada y la granaína.
11. Véase el capítulo de Gregorio Valderrama en este libro. Algunos efectos inmediatos fueron: la aparición de homenajes a artistas del flamenco (sobre todo del cante); la organización, en muchos puntos de la geografía nacional de Concursos, al estilo del de Granada. Muy influyente para la afición fue el Concurso de Huelva (1923) que contribuyó a la difusión y nuevo prestigio del cante por fandangos y a la creación de numerosos *fandangos personales*. Las comedias de tema flamenco alcanzaron un nuevo auge, formando parte del reparto cantaores flamencos (no cantantes). De excepcional éxito fueron *La copla andaluza* y *El alma de la copla*, de Quintero y Guillén, 1928, y *La Lola se va a los Puertos* de los hermanos Machado (1929).

a iniciar un aprendizaje o callarse la boca, porque don Manuel les había despojado de la frivolidad o del desprecio» (Serrera, 2010: 373).

Ahora bien: sólo a unos días del Concurso, cuando aún resonaban los ecos del éxito de prensa y público alcanzado, Maurice Legendre —un reconocido hispanista francés— realizó una entrevista a Manuel de Falla en su domicilio, en la que éste le resumió los motivos que llevaron al grupo a tomar la iniciativa¹². Pues bien: al final de dicha entrevista, Legendre introdujo a modo de reflexión el siguiente pasaje: «Falla y sus colaboradores tienen fe [en la repercusión del Concurso]. Pero ¿el éxito corresponderá a su fe? Una resurrección (pues de una resurrección se trata) es un gran milagro» (Persia, 1992: 162).

La duda no era exagerada, y de hecho debieron transcurrir más de tres décadas para que llegara algo parecido a una *resurrección* del cante jondo (concepto que matizaremos). ¿A qué se debió tal demora? Agustín Gómez (1999) la atribuye a que el flamenco, como toda expresión artística, ha de transitar por una serie de etapas «naturales», y las circunstancias sociohistóricas del momento aún no respaldaban que se produjera todo un cambio de tendencia. Otros han destacado que el Concurso sembró un germen de ideas que poco a poco fue calando entre intelectuales, hasta llegar incluso a asentarse en el mundo académico (Pérez Giráldez, 2017: 62). Pero todo eso tardó en llegar.

LA ÓPERA FLAMENCA. EL CANTE JONDO QUE NO LLEGA

El éxito del Concurso influyó directamente en un nuevo ambiente favorable al flamenco. Y si bien no conllevó el buscado *renacer de lo jondo*, sí contribuyó al éxito de una nueva estrategia empresarial de organización de eventos flamencos en grandes espacios. El precursor y principal valedor de esta nueva fórmula que se conoció como Ópera Flamenca¹³ fue el empresario Carlos Hernández, *Vedrines*, quien comenzó ya en 1925 a montar giras ambulantes y grandes re-

12. Publicada en *Noticiero granadino* del 11 de agosto de 1922.

13. El nombre *Ópera flamenca* no responde a otra cosa que a una estrategia económica del empresario Vedrines: La ópera solo tributaba el 3% de los beneficios, mientras otros espectáculos pagaban un 10%. La idea parece haber surgido en

citales —con un papel muy destacado del cante— en teatros, circos y plazas de toros¹⁴.

Para caracterizar la nueva tendencia que se impuso en los años de la *ópera flamenca*, bastará con detenerse en el tipo de cantes que más atrajeron al gran público desde los treinta hasta los primeros cincuenta, así como en los artistas que más triunfaron: Angelillo, Lola Cabello, Niño de la Huerta, Pepe Marchena, la Niña de la Puebla, Juan Valderrama, Antonio Molina... Todos ellos triunfaron con duelos de fandanguillos teatralizados, con milongas, vidalitas, colombianas, el garrotín... cantes ligeros y modernos, de factura primorosamente adornada, bien dibujados melódicamente, bien entonados. Cantes *bonitos* y con un punto de alegría afectación¹⁵.

De alguna manera esta tendencia ya venía incoada en las primeras décadas del siglo: ya entonces predominaban los cantes para los que Falla había reservado el calificativo de *flamenco*. El hecho es que, tras el Concurso, el maestro gaditano debió comprobar con decepción que el gran público aplaudía con entusiasmo lo que él había rechazado explícitamente. A propósito de esa moda de los cantes ligeros, hubo

1924 pero el primer espectáculo de ópera flamenca del que se tiene noticia es de 1928.

14. Espacios poco aptos para oír martinetes o sequiriyas, formas que Falla y Lorca habían asociado al estilo jondo. Véase la entrevista a Carlos Hernández, *Veddrines*, en *Dígame*, 15/9/1942, en: <http://www.papelesflamencos.com/2012/03/veddrines.html>. [16/1/23]. Existen reseñas de prensa de espectáculos de Veddrines en el año 1926, pero aún sin el nombre de ópera flamenca. Antonio Barberán ubica en el año 1927 el primer espectáculo del empresario Veddrines en el Monumental Cinema de Madrid Vid. *El Callejón del Duende* <https://cdizflamencoflamencosdecidiz.blogspot.com/2013/02/la-opera-flamenca-consideraciones-varias.html>.
15. No es el caso de muchos fandangos personales, que acabaron por convertirse en cantes clásicos. No faltaron cantaores que mantuvieron la tradición anterior (Chacón con el guitarrista Ramón Montoya, Manuel Vallejo, Manuel Torre, Pavón, Niño Gloria, la Niña de los Peines, el Cojo de Málaga, el propio Manolo Caracol, Niño de Cabra, Escacena...). Pero la mayoría de cantes clásicos pasaron a hacerse casi exclusivamente en las reuniones privadas, minoritarias, en lugares como *Villa Rosa*, el famoso colmao o tablaio *avant la lettre* que funcionó en Madrid. Fue en 1921 cuando Chacón comenzó a ser asiduo de este local junto al gran guitarrista Ramón Montoya.

muchos profesionales que también la rechazaban. Así se quejaba Fernando el de Triana en el año 1935 (la cursiva es nuestra):

Mi tema no es más que *tratar de que reaparezcan los cantes antiguos*, sin que por eso quiera yo decir que deben desaparecer los cantes modernos, entre los cuales hay algo bueno; (...) No soy un historiador más: *soy un modesto ex artista de ese género que hoy parece que quiere renacer, pero que por desgracia no sale del reducido marco a que lo han condenado los modernos profesionales, por la condescendencia y exclusiva culpabilidad del público* (...). Con bastante frecuencia nos ofrecen un espectáculo de la mal llamada Ópera flamenca. Y lo primero que aparece es un puñado de *niños* más o menos cuajaditos (...). Estos niños, ya se sabe: fandangos y más fandangos (Triana, 1935: 15-16).

Este texto refleja bien el rechazo, al menos entre un sector de profesionales del flamenco, de los formatos de actuación de la etapa de la Ópera flamenca. Todo indica que en la «verdadera afición» afloraba una conciencia de nostalgia de la práctica de los cantes clásicos.

CANTES Y BAILES CLÁSICOS. A LA BÚSQUEDA DE LA ANTIGUA AFICIÓN

Salvo excepciones puntuales (como el gran éxito de *Las calles de Cádiz* en 1933), en los escenarios de la primera mitad del siglo XX los antiguos cantes se oyeron muy raramente¹⁶, excepto en ambientes reducidos: en algunas ventas de las afueras de poblaciones, en reuniones privadas, en cafés ya residuales, en *colmaos* de la capital (Villa Rosa o Los Gabrieles)... Lugares que actuaron de soporte y refugio de una afición minoritaria pero importante para la continuidad de la tradición.

Para indagar en esa afición flamenca, acudiremos al periodo que va desde los inicios del flamenco (1840 como fecha convencional)

16. En paralelo, se practicaron muy poco en los escenarios los bailes clásicos (soleares, alegrías...).

hasta la época dorada de los cafés cantantes (1880-1900), a la búsqueda de los cantes (toques, bailes) más valorados por entonces. Nos preguntaremos si esa afición solo valoraba los cantes serios (los que después relacionaremos con el *cante jondo*), o si más bien valoraba todo tipo de cantes. Iremos de atrás adelante: analizando primero la afición de finales del siglo XIX y después la de mediados de siglo.

Un modo de aproximarnos a los cantes más valorados a finales del siglo XIX y principios del XX, es acudir a la discografía registrada en cilindros de cera y en los primeros discos de pizarra¹⁷, cantes que grabaron figuras como Juan Breva, Antonio Pozo *El Mochuelo*, Encarnación Santisteban *la Rubia*, El Canario Chico, Cayetano Muriel —*Niño de Cabra*— o el propio Antonio Chacón. En 1897 El Mochuelo grabó *Jaberas*, *Malagueñas* y *Tangos* y La Rubia grabó el *tango de los tientos*. Al año siguiente el Canario Chico grabó unas *granaínas* y el Niño de Cabra unas *soleares*... Los cantes más registrados en esta época de entresiglos fueron: *malagueñas*, *granaínas*, *cartageneras*, *murcianas*, *sevillanas*, *tangos* (éstos en versiones próximas al tanguillo, o en otras más «flamencas» y lentas, como los *tangos de los tientos*), *serranas*, *guajiras*, *peteneras*, *soleares*, *seguiriyas*¹⁸...

De los cantes *clásicos* más grabados en la época de entresiglos —no son canciones aflamencadas, de autor, sino *cantes flamencos*—¹⁹, llama la atención la presencia significativa de los cantes que hoy llamamos *libres* (malagueñas, granaínas, cartageneras), así como la abundancia de tangos, peteneras y guajiras. Es cuando menos curioso

17. Rafael Infante, citando a José Manuel Gamboa, escribe: «uno de los primeros cantaores que grabaron fue Juan Breva en 1895, grabación que se realizó en un microfonógrafo Bettini, casa comercial que se había establecido en Sevilla. Y Antonio Pozo El Mochuelo graba en la Casa Discográfica Viuda de Aramburo [sic] en 1897». Cit. en: *Cicus en casa*, «El cante flamenco a través de la discografía antigua», <https://cicus.us.es/cicuscasaca44/> [11/10/2022].
18. Datos consultados en <http://mibri-alcalaflamenca.blogspot.com/2013/04/las-primeras-grabaciones-de-flamenco-el.html#:~:text=En%201898%20se%20hizo%20la,2300%20A%20y%203400%20F> [13/12/2022]. Contrastados con entrevista Personal a Rafael Ruiz (Peña Juan Breva, 2001) y a Jorge Martín Salazar (Salobreña, Granada, 1998).
19. Los cantes presentan estructuras o formas fijas, heredadas de la tradición, cuyos estatus, relaciones y diferencias con las canciones tradicionales, se tratarán más abajo.

que ninguno de esos cantes fueron considerados *jondos* por Falla y los suyos. ¿Sería que la afición no parecía respaldar la división tajante cante jondo/cantes flamencos? Un texto de Mercedes Gómez aporta un matiz interesante en este sentido:

Aunque Silverio se hizo famoso por su interpretación de estos cantes tabernarios, en particular las seguiriyas, [lo cierto es que] fueron los cantes y bailes andaluces interpretados *a lo flamenco*, como la malagueña, la petenera, los tangos²⁰ o los juguetillos (futuras alegrías), los que siguieron gozando de más popularidad entre el público del café cantante en las dos últimas décadas del siglo XIX y en la primera del XX, y los que contribuyeron a la fama de los nuevos ídolos del café cantante: Antonio Chacón, Juan Brea, Antonio Reyes alias “El Canario” o Trinidad Navarro alias “la Trini” (Gómez-García Plata, 2005: 105)²¹.

Se podría argumentar, en sentido contrario, que el público de los cafés ya no reflejaba los gustos de la antigua afición; o que la discografía ya era un fenómeno moderno que no reflejaría la práctica de la auténtica afición, minoritaria, sino la de un público advenedizo más superficial y comercializado. Y que, en consecuencia, la tendencia que cristalizó en los cantes ligeros y modernos de la Ópera Flamenca ya se estaba anunciando... Esto nos lleva a la necesidad de ir más atrás en el tiempo, y a indagar en otro tipo de fuentes.

Cantes/bailes valorados por la antigua afición

Las crónicas de viajeros o ensayos y reseñas de prensa que describen las reuniones flamencas de mediados del siglo XIX, parecen

20. Se podría matizar el carácter andaluz de esos cantes, haciendo alusión a la influencia de los sones americanos de ida y vuelta para el caso de peteneras y tangos. No entramos aquí a la cuestión de los orígenes de cada música y pensamos que la idea en su conjunto expresa una realidad: las músicas ligadas al baile tuvieron un importante papel desde los orígenes del flamenco.
21. Curiosamente esos cantaores citados, desde Chacón hasta la Trini, fueron grandes malagueños. Otro problema en la decantación del cante jondo...

indicarnos de manera bastante unánime que en una misma función alternaban de manera natural cantes serios y jocosos, con o sin guitarra, y cantes para el baile. En la primera reunión flamenca reseñada en Madrid (un sarao a medio camino entre reunión privada y espectáculo público en los Salones Vensano, calle del Baño, actual Ventura de la Vega, 1853) (Sneeuw, 1989: 16-18), se dio noticia de la gran variedad de cantes que amenizaron la reunión: tanto a solo como ligados al baile: *playeras*, *cañas* (ambos se hacían por entonces como cante solista no ligado al baile), *jarabes* (bailes de pareja), *rondeñas* (por aquellos años, ligadas todavía al baile), *seguidillas afandangadas* (probablemente tipo sevillanas, bailes de pareja, pero también pudieran aludir a las serranas o incluso a las seguiriyas, que no se bailaban), *malagueñas* (se cantaban a solo o para el baile), *livianos* (sic., cante a solo) y *tangos* (ligados al baile). En la misma crónica se detalla que «cuando los cantes llegaban a su apogeo, el bailoteo se sostenía cada vez más animado» (*ibid.*, 19). Y que era muy valorado por los aficionados mantener el compás con los nudillos golpeando la mesa.

Sobre las primeras reuniones «flamencas» en Andalucía de las que tenemos noticias, Richard Ford observó que en Sevilla en la década de 1830-1840 eran organizadas por gitanos; que *eran reuniones de pago* y que en ellas abundaba el baile a sólo a cargo de mujeres (Ford, 1988: 356-58). Estos bailes a sólo eran muy apreciados por un nuevo *público*, emergente por aquellos años, a la búsqueda de un tipo de espectáculos más «genuinos» y cercanos que los que se ofrecían en los teatros. En este sentido, el flamenco nace ya como *flamenco de consumo*: abierto a lo que el (nuevo) público valoraba y apreciaba. No estaríamos ante reuniones de «flamenco de uso» (flamenco en la intimidad de la reunión familiar o vecinal), sino ante una práctica condicionada por las exigencias de un público incipiente²².

22. Para el análisis histórico, debemos hilar fino si se quieren aplicar las categorías de *flamenco de uso* y *flamenco de consumo*, que pueden ser aptas para distinguir un flamenco «no contaminado» por la comercialización de un flamenco más comercial. Preferimos distinguir entre *prácticas tradicionales* para aludir a las reuniones preflamencas o bailes de candil, y *prácticas flamencas* cuando ese folclore pasó a ser ofertado a un público externo, que van anejas a un cierto grado de especialización y profesionalización. Los bailes tradicionales que se

Cosas semejantes encontramos en los textos de Estébanez Calderón (1842/1847) o Charles Davillier (1862/1873)²³. A mediados de siglo ya había salas en locales más céntricos de las ciudades, nuevos espacios que imitaban o pretendían trasladar el ambiente de las reuniones más reducidas. También algunas academias de baile comenzaron a dar cabida en sus funciones de recreo y exhibición a los *bailes de gitanos* o a bailes populares agitanados, como el baile por soleares, que alternaban con jaleos más o menos academizados, como el *Vito*, el *Olé* o el *Jaleo de Jerez*, realizados a cargo de bailarinas boleras. Los organizadores de estas funciones —que no solo eran gitanos—, estaban ligados al ya incipiente negocio del turismo.

Destaca, pues, la presencia constante del baile en esas primitivas *funciones* flamencas; lo que permite afirmar que la afición flamenca no estuvo «al principio» volcada en los cantes serios y antiguos, sino que valoraba un amplio grupo de cantes, a compás o no, *jondos* o no tanto, a solo y con guitarra, incluidos los que se hacían para el baile. Y que este binomio cante/baile, acompañado principalmente de guitarra, se mantuvo hasta que fueron cerrando los últimos cafés cantantes.

Las convenciones, músicas y bailes que se reseñan en esos textos, nos remiten a las que se ponían en juego en los antiguos *bailes de candil*, fiestas vecinales o de barrio, de las que en buena parte son herederas las primeras reuniones flamencas (Berlanga, 2017, cap. 3). Pero en las reuniones flamencas aparecen algunas diferencias. Si en los antiguos bailes de candil predominaban los bailes de pareja

hacían en las fiestas vecinales llamadas *bailes de candil* o *fandangos de candil* están en la base de las primeras fiestas flamencas, que aun retomando parte de las costumbres y músicas y bailes de esas reuniones, se transforman en fiestas que eran de pago.

23. Charles Davillier describe un baile de candil de pago («primitiva» fiesta flamenca) al que acudió en el barrio de Triana (*Viaje por España*, 1862-1873). Davillier cita el canto del *polo* (como cante, pero también bailado), de la *caña* y de *tonás*. Pero abundan las referencias a bailes de jaleo: el *zarandeo*, el *zorongo*, el *tango americano* (baile «de negros»), el *zapateado*, el *Vito* de Sevilla, el *Olé* gaditano. Aparece también el canto de décimas o *punto de la Habana*, origen de las guajiras flamencas; el canto de romances o *corridos*; el baile de las *caleseras* de Cádiz; y el canto y baile de *rondeñas* (baile de pareja). Textos de viajeros con referencias similares encontramos por esas fechas en las ciudades de Cádiz, Granada, Córdoba y Málaga.

tipo seguidillas/sevillanas o fandangos a compás (rondeñas, malagueñas...), y solo ocasionalmente —entre sesión y sesión de bailes de pareja— aparecían bailes o danzas a solo, conocidos genéricamente como *jaleos* (*el zorongo, el zapateado, el olé, la cachucha...*), en las primeras fiestas flamencas predominarán los bailes de jaleo a solo, aptos para la exhibición artística, en detrimento de los bailes de pareja, más aptos para el galanteo (VV. AA., 1875: 24-28)²⁴. Esos bailes venían acompañados de cantes llamados todavía *coplas de jaleo*²⁵, de la guitarra, de palmas y de algún que otro instrumento de percusión de prosapia tradicional.

En la década de 1860 la afición fue creciendo y comenzaron a proliferar los cafés cantantes. En el último cuarto de siglo se creó una red de cafés flamencos, primero en las ciudades andaluzas y en Madrid y después por el resto de España. Hubo distintos formatos, pero en la mayoría de cafés el baile siguió siendo el elemento predominante, pues era lo que más atraía al público, nacional o extranjero. El trasiego de artistas procedentes de diversas localidades andaluzas, contribuyó al intercambio de repertorios locales. Se fue creando un «repertorio flamenco» de cantes, toques y bailes, más o menos estandarizado. El ambiente habitual en los cafés se alejaba del más silencioso de los teatros, eran espacios de socialización e intercambio, con sillas en torno a mesas y consumo de bebidas. Espacios ruidosos (en continuidad con el ambiente de las antiguas fiestas), poco aptos

24. Igualmente era frecuente que hubiera momentos de cante a solo, y según los lugares otras prácticas tradicionales, como la improvisación oral de coplas (trovo), la representación de teatro popular de tono humorístico, etc. Sobre los jaleos, véase: Berlanga (2016: 179-196; 2018: 455-479). Se pueden distinguir dos grandes grupos de jaleos: los más *populares* —bailes de jaleo que se agitaron antes y que podemos considerar los primitivos bailes flamencos— y las versiones más o menos academizadas, las *danzas teatrales andaluzas* o *jaleos teatrales*, de entre los que destacaron el *Olé* o el *Vito*, cuyo estilo ha llegado hasta nosotros, aunque algo desvirtuado y en exceso academizado, a través de academias y conservatorios de danza.
25. Coplas de jaleo: precedentes de muchos *cantes flamencos a compás*, entre los que se fueron imponiendo las *soleares* y *alegrías* y los *tangos*. El término *coplas de jaleo* se fue perdiendo paulatinamente en la 2.^a mitad del siglo XIX en favor de nombres más específicos (*tangos, guajiras, alegrías, soleares...*).

para la audición atenta y respetuosa del cante *jondo a solo*, aunque éste también tenía lugar.

Esta vista panorámica de la primera gran época de la historia del flamenco (entre 1840 y 1900), nos dibuja un tipo de reuniones o funciones flamencas en las que lo habitual era la alternancia de momentos de baile (los textos indican que eran los más abundantes) con momentos ocasionales de sólo cante acompañados principalmente por la guitarra²⁶.

LA IDEALIZACIÓN DEL CANTE JONDO

Todo lo visto nos lleva a concluir que la elaboración del concepto cante jondo conlleva un alto grado de idealización. Así se observa en muchos textos de personajes que a lo largo de la historia se han interesado por el cante. Comencemos con Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* (1881):

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* [...], en las 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).

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. (Machado y Álvarez, 1881/1975: 10).

Demófilo asigna la raíz de lo jondo al cante, más específicamente al cante gitano, que identifica con el cante serio, puro, primitivo y

26. Esto no quita que el cante se cultivara de manera especial en algunos locales cuyo referente más conocido es el Salón de Silverio en Sevilla, abierto en 1880 (el segundo y definitivo, pues había abierto otro en 1870).

originario, frente a la mixtura o mezcla, que identifica con lo andaluz. Casi no presta atención al toque ni al baile. Además de idealizar los cantes antiguos y gitanos, calificó el proceso de divulgación —que se estaba produciendo con el auge de los cafés cantantes— de *vulgarización* del cante.

Francisco Rodríguez Marín (1929), rememorando sus bureos de los años 1880 a 1882 con su amigo Demófilo por el Café de Silverio, escribió:

El pequeño mundo del cante gitano o flamenco, que ahora van ensanchando en Andalucía, con desdichada habilidad, los afa-
nes 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 debblas,
las tonás, las livianas, la caña y el polo, de todos los que apenas
queda hoy más que el recuerdo” (Rodríguez Marín, 1929: 11).

Como Demófilo, Rodríguez Marín rechazaba la explotación turística del flamenco y parece añorar e idealizar el local cerrado, en el que se juntaba una afición minoritaria. Deja entrever la existencia de una afición minoritaria adepta a los cantes antiguos.

José Mora Guarnido (1958)

Un rico venero de música natural y popular, el cante jondo, se estaba perdiendo paulatinamente por las vertientes de la degeneración flamenquista y pintoresquista. Los viejos cantos raíces, sobrios y densos, de una gravedad y una solemnidad casi religiosas, se olvidaban: los viejos cantaores se iban muriendo y [...] [se actuaba de cara a los] públicos sin conocimiento inclinados a las tonadas derivadas más pegadizas y fáciles. El *jondo*, matriz y venero, se iba quedando atrás [...]. Ya no se oían casi nunca ni la *soleá* ni la *sigüiriya*, formas puras y ancestrales [...] la *serrana* [...], o el *martinete* (Mora Guarnido, 1958: 160).

Mora Guarnido, amigo de juventud de Lorca y muy implicado en la organización del Concurso, refleja fielmente las ideas de Falla y García Lorca: añora un cante antiguo que remite incluso al folclore,

a las *prácticas tradicionales* —no inciden tanto en el carácter gitano, ni en el cante de los profesionales—. El cante estaría en peligro de extinción a causa de la comercialización: el público mayoritario no sabría valorar la solemnidad y pureza de lo viejo, de lo jondo.

Edgar Neville (1963)

El duende que a veces parece escucharse en los tablaos es un duende estudiado, amaestrado, que nada tiene que ver con el dolor de un cantaor que canta borracho, cuando se han marchado todos los clientes a su casa y se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su pena real en una siguiuriya (Neville, 1963: 33).

Aunque Neville escribió haber conocido un flamenco callejero en el Madrid de principios de siglo, el ambiente al que alude aquí es el de los modernos tablaos, surgidos en los cincuenta del siglo pasado. Pero lo interesante a resaltar es su concepto idealizado de lo jondo. El duende (concepto y término muy lorquiano) solo surge en la intimidad de la taberna, sin público²⁷.

Todos estos intelectuales, además de centrarse en el poder de sugestión del cante, reflejan desconocimiento de su historia y génesis. Casi ninguno cita los estudios que se estaban publicando en las últimas décadas del siglo XIX sobre las coplas de canciones tradicionales que, por sus relaciones con las flamencas, pueden ser llamadas «preflamencas»²⁸. Algunos sí intuyeron ciertas conexiones entre ambos mundos. He aquí algunos ejemplos.

27. Parecen continuidad estas palabras de las del antiflamenguista pero admirador del flamenco en ambientes reducidos que fue Eugenio Noël, en su *Martín el de la Paula* (1926), donde contraponía el flamenquismo de los cafés de su época a lo que para él era *el único modo legítimo* de hacer flamenco: en la intimidad, un «desahogo para escogidos», para iniciados.
28. Sobre las teorías de Hugo Shuchardt y sobre cómo corregían (en parte) a las de Demófilo, hemos escrito en: Berlanga (2017: 10-11).

CANCIONES TRADICIONALES Y CANTES FLAMENCOS

Ya cuando los ambientes flamencos comenzaban a emerger (década de 1840) Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), en su novela *La Gaviota* se interesó por el particular estilo de canto que «el pueblo» imprimía a sus fandangos, cañas y romances. Ella se centra en las canciones tradicionales, cuya originalidad veía en las *modulaciones de la voz*, que otorgan al oyente un agrado especial:

En lo que consiste su agrado es en las *modulaciones de la voz* que lo canta; es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo así y mecen suavemente, bajando, subiendo, arreciando el sonido o dejándolo morir. Así es que el romance [...] es difícilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo, que sólo a estas gentes y de entre ellas a pocos, se lo hemos oído cantar a la perfección; los que lo hacen lo hacen como intuición²⁹.

El propio Estébanez Calderón tuvo observaciones similares sobre las coplas tradicionales (que hacía extensivas a las del flamenco): «¡cuánto *sentimiento*, cuánta *dulzura* y qué mágico poder para llevar al alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! *El cantador* [...] *parece que sólo se escucha a sí mismo...*» (E. Calderón, 1985: 251).

Por su parte, Salvador Rueda, ya avanzado el siglo XIX, reflexionó sobre el «poder mágico» de estas coplas y el sentimiento que transmiten, preguntándose de dónde procedían:

Cuando un gitano las entona, producen escalofrío de pena; cuando las lanza desde el calabozo un preso, parten de tristeza el corazón; cuando las modula un campesino lloroso en las misteriosas soledades del campo, hay que contener los sollozos. ¿Quién ha dado a esas coplas ese poder mágico?³⁰

29. Böhl de Faber también llegó a distinguir aproximativamente en *La Gaviota* entre las *formas fijas tradicionales* (como fandangos, cañas o melodías de romances), formas muy estables y cantadas con un *estilo interpretativo muy adherido a la tradición*, y las *canciones andaluzas* de autor inspiradas en lo tradicional.

30. *Blanco y Negro*, 23.X.1892. Cit. en Gutiérrez Carbajo, 1990: 456.

Ese «poder mágico» lo asignaba Rueda al mundo de las coplas tradicionales, de las que escribió en diversos pasajes de su obra, a veces en mezcla confusa con las coplas del flamenco. Lo mismo ha observado Agustín Gómez en relación a Falla y Lorca (Gómez, 1999): ambos oyeron en su infancia canciones tradicionales pero las confundieron no pocas veces —al menos en sus escritos— con las coplas del cante jondo. De ahí que atribuyeran la conservación del cante a las clases menesterosas de los barrios y del campo andaluz y prohibieran a los profesionales —los sustentadores de la tradición del cante— su participación en el Concurso.

Un caso paradigmático de idealización del cante jondo se encuentra en *La Lola se va a los Puertos*, obra de teatro de los hermanos Antonio y Manuel Machado. La Lola de esta historia es la personificación simbólica del cante, que se asocia a un concepto idealizado de pueblo «que canta y quiere de verdad, por encima de unos señoritos objeto de caricatura y censura [...]» (Machado, 1992: 41)³¹. La obra refleja un conocimiento más directo de los ambientes privados en los que se hacía flamenco en la baja Andalucía de principios de siglo xx (los dos principales personajes, Lola y Heredia, son profesionales que personifican simbólicamente el cante y el baile). Pero transmite una imagen idealizada del flamenco y del *alma* del pueblo, simbolizada en la copla: concibe la poesía popular «a la manera romántica, como algo que surge inconsciente, moldeado por el anonimato, con dos cualidades primigenias: esencialidad y sencillez. Así creen ellos [los Machado] que brota el flamenco» (*ibid.*: 40).

El estudio de las relaciones entre coplas tradicionales y coplas flamencas dio un paso importante con la publicación de *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, de Francisco Gutiérrez Carbajo (Gutiérrez Carbajo, 1989). Solo con la lectura del estado de la cuestión que presenta esta obra, nos hacemos idea del camino recorrido: de las conexiones entre las formas estróficas, temáticas y convenciones

31. Concepto romántico de pueblo andaluz, ya introducido por el padre de los Machado (1881, *Los Cantes Flamencos*) y aun por su tío abuelo, Agustín Durán (*Romancero*, B. A. E.). Este concepto, retomado por los intelectuales (antiflamenguistas o no) de la etapa postromántica, seguía presente en la época de Falla, y aun después.

poéticas más características de ambos mundos (el de las canciones tradicionales y el del cante). Este autor viene a confirmar con nuevos datos lo que ya Hugo Shuchardt concluyó en 1881:

Creo haber demostrado que los cantes flamencos no pueden considerarse como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento. De antemano podemos señalar que al buscar en los cantes otros elementos gitanos, sólo han aparecido bien por casualidad, bien porque han sido introducidos en ellos por la afición, lo que quiere decir que no son de ningún modo elementos esenciales y originarios (Schuchardt, 1881/1990: 43).

Cierto que el tema gitano, admite, «se ha ampliado en los cantes flamencos». Pero precisa Shuchardt que solo excepcionalmente aparecen alusiones a lo peculiar de la cultura gitana.

En lo referente a las conexiones musicales entre ambos mundos, ese paso ha tardado más en llegar. Algunos trabajos de etnomusicólogos y folkloristas han acometido el estudio de la música flamenca desde el estudio previo de músicas tradicionales en Andalucía y España. Un primer hito en este sentido supuso la obra de Manuel García Matos (vid en bibliografía final). Desde entonces, aunque con altos y bajos, esta cuestión ha progresado de manera significativa³². Se han puesto en relación los modos musicales del flamenco con las sonoridades tradicionales. En cuanto al ritmo o compás, hoy sabemos que muchos de los cantes a compás retoman ritmos ternarios, muy presentes en bailes de tipo tradicional tipo jotas, seguidillas y fandangos, etc.³³

32. Personalmente hemos realizado un resumen de este estado de la cuestión en: Berlanga (2017), en particular el cap. 7, «Músicas preflamencas», pp. 79-124.

33. Bien es cierto que en el flamenco encontramos más complejidad: las células ternarias se integran en ciclos: de seis tiempos de acentuación especial y de doce en hemiolía. Algo que la musicología hoy ha individuado como característico de muchas danzas españolas desde el siglo XVI y que a su vez heredaron muchos sonos en Hispanoamérica desde el siglo XVII y muchos jaleos preflamencos en Andalucía desde la 2.^a mitad del XVIII.

CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO. LA PREVALENCIA DE LA BAJA ANDALUCÍA

Desde los inicios del flamenco, determinados repertorios de prosapia tradicional comenzaron a cambiar, evolucionando a un ritmo superior a lo que es característico en los repertorios tradicionales: al pasar a ser cantes y bailes exhibidos en funciones públicas, se puso en juego una creatividad y afán de exhibición virtuosista en el cante, el toque y el baile, que no es lo propio del mundo del folklore, pues en las reuniones tradicionales, música y baile juegan un papel subsidiario, al servicio de la celebración en comunidad.

En todas las etapas de la historia del flamenco, siempre encontramos un grupo de cantes «serios», a solo o acompañados de instrumentos (de entre los que acabó prevaleciendo la guitarra), que por su sonoridad y estilo de canto han sido considerados cantes antiguos u *originarios*. Suelen estar, aunque no todos, en *modo flamenco*, también llamado *modo de mi* o *frigio hispánico*, cantados en estilo más o menos melismático, herencia de una práctica tradicional que podemos llamar *preflamenca*.

Pero en función de las prácticas locales de cada zona, se fue decantando un tipo de flamenco. En buena parte de la Baja Andalucía, particularmente en las provincias de Sevilla y Cádiz, se fue gestando un tipo de cantes que son predominantemente a compás. Muchos de esos cantes recibían en el siglo XIX el nombre genérico de *coplas de jaleo*, porque servían para acompañar a los bailes del mismo nombre, la mayoría bailados a solo, en compás flamenco (de amalgama de doce tiempos), solemne y reposado. Más tarde, durante la 2.^a mitad del siglo XIX, pasaron a ser llamados *soleares*, *alegrías*, *tangos* (estos en compás binario), etc. En particular el cante (toque y baile) por *soleares*, se convirtió en uno de los referentes centrales del cante, toque y baile flamenco. Por su parte, el cante por *seguiriyas* ha sido históricamente el más asociado (junto con los martinetes) al cante de los gitanos de la Baja Andalucía. Ambos, aunque de manera distinta, son cantes a compás, con poso, solemnes y muy expresivos, aunque no exigen un gran despliegue o amplitud de registro vocal. Siendo cantes tremendamente expresivos —cuando se cantan bien—, la afición siempre

los valoró como cantes a solo (especialmente la seguriya) y como cantes para el baile (la soleá).

El particular modo de hacer flamenco entre la afición de la Baja Andalucía, y de manera muy destacada entre los gitanos, ha ejercido una influencia central en la configuración de la estética clásica del flamenco y, por ende, en la construcción del mismo concepto de *cante jondo*. La *estética jonda* que traslucen las teorías de Falla, parece inspirada en estos cantes: él mismo identificó a las seguriyas como paradigma de expresión jonda. La otra vertiente característica del cante (baile) de esta parte de Andalucía la forma el complejo de las *cantiñas* de Cádiz —con las alegrías como referente— el de los tangos y el de las bulerías, cantes todos ellos más ligados al baile, bien el de expansión festiva (tangos y bulerías) o bien más de exhibición artística y de estructura más desarrollada en sus pasos (alegrías).

Otro gran grupo de tonadas que dieron origen a una amplia familia de cantes clásicos fue el de los fandangos tipo verdial, ligados históricamente a Andalucía oriental (particularmente Málaga y Granada, pero también Córdoba, Almería y Jaén³⁴). Aunque representan otro modo de expresión flamenca, en prácticamente todas las fuentes antiguas aparecen como cantes muy valorados por la afición, también la de Andalucía Occidental: primero en sus versiones más ligadas a la práctica «preflamenca», aún a compás ternario de acompañamiento a bailes tradicionales. Más tarde (ca 1880 a 1920) en sus versiones *libres* —sin compás—: malagueñas, granaínas, tarantas..., más expandidas y difíciles de interpretar. Aquí cobra sentido intentar responder a la cuestión de por qué Falla no los incluyó en el grupo del cante jondo.

Una repuesta puede estar en que estos cantes se interpretan en un rango melódico que suele rebasar la 8.^a, lo que exige buena voz y amplio registro vocal. Pero esto exige un cierto *virtuosismo*, algo que Falla consideraba «flamenquería exagerada», modernidad: él había identificado la antigüedad, sobriedad y un ámbito de notas reducido (no superior a la 6.^a) como rasgos del cante jondo. El ámbito melódico amplio y la necesidad de un cierto virtuosismo, no eran para

34. Incluso en partes de las provincias de Cádiz (el chacarrá), Sevilla y Huelva.

Falla un rasgo jondo³⁵. Ahora bien, él mismo se planteó alguna vez si estaba en lo correcto. Por ejemplo escribió: «Granadinas soleares, malagueñas, nada tienen que envidiar a ningún canto del mundo, *si no fueran prostituidas por el mercantilismo o la flamenquería exagerada*» (Persia, 1992: 97) (la cursiva es nuestra). Ya antes que él, Demófilo (1881) había ubicado en el cante gitano el marchamo de autenticidad, siendo así que malagueñas y granaínas no se asociaban, ya desde antiguo, al cante típicamente gitano. Finalmente Molina y Mairena (1962) vinieron a reforzar esta opinión. Hay que notar que hoy día los fandangos ligados a Huelva, entre los que incluimos los fandangos personales, son comúnmente aceptados como cantes clásicos. Lo mismo ha sucedido con las tarantas, cuyo toque de guitarra, perfeccionado por Ramón Montoya en la década de los treinta, les otorga un carácter de profundidad y complejidad armónica, de sonoridad muy flamenca³⁶.

Los tres momentos o grupos de teorías aludidas en torno al flamenco mantienen conexiones en su visión del cante jondo: las de Demófilo, las de Falla/García Lorca y las de la Flamencología de los años cincuenta, sesenta y ss. En las tres visiones predomina una consideración del cante purista y tradicionalista. Si bien es cierto que, aunque han idealizado el mundo del cante (separándolo en exceso del del baile y la guitarra), han contribuido a poner en valor algo fundamental en el flamenco: la existencia de una tradición y práctica ininterrumpida de *flamenco de uso*, ligado a la afición, sin duda el auténtico venero del flamenco.

LA REVALORIZACIÓN DEL CANTE

Se ha visto que el cante se convirtió en el referente del flamenco desde la decadencia de los cafés cantantes, antes del Concurso, que

35. Sin embargo, muchas soleares rebasan la 9.^a, y a lo largo de las tres coplas que suelen aparecer en un cante por alegrías, el ámbito vocal va subiendo hasta la 11.^a.
36. Paradójicamente, un rasgo *jondo* surgido después de las acotaciones de Falla, aunque de alguna manera estaba implícito en la sonoridad de los fandangos del Levante andaluz.

eso continuó durante toda la etapa de la Ópera flamenca, y que el Concurso no logró restaurar la demanda del cante «serio» o «jondo».

Finalmente, en la década de 1950 llegó un cambio de época. Hubo un hito en 1952, no siempre reconocido como se merece: la aparición de la película *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville, que llegó a ser mención de honor en el festival de cine de Cannes en 1953. Así valora esta obra José M. Goicoechea en la reedición del opúsculo *Flamenco y Cante Jondo* obra que recoge varios artículos de Neville de entre los años cincuenta y primeros sesenta:

Hay algo en la idea de *Duende y misterio del flamenco* que se parece al propósito de Falla al convocar su Concurso de 1922, y a lo que habría animado la redacción de este opúsculo, *Flamenco y cante jondo* (1963). Neville quiere reivindicar la pureza, las raíces de esta música. Para ello presenta una treintena de cuadros, sin un hilo argumental [...].

Neville retoma la asociación del todo (el flamenco), con la parte (el cante), en la línea de muchos intelectuales, en este caso siguiendo el concepto lorquiano de lo jondo.

Esta nueva orientación fue apoyada por un grupo de periodistas, escritores, empresarios... que pasaron a ser considerados los nuevos *expertos*, teóricos del flamenco o *flamencólogos*. De alguna manera, todos retomaron ideas de los organizadores del Concurso de 1922. Algunos autores destacados fueron Anselmo González Climent (*Flamencología*, 1954), Ricardo Molina y Antonio Mairena (*Mundo y Formas del Cante Flamenco*, 1962), Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Ríos Ruiz, José Blas Vega y otros. Hubo quienes fueron más por libre, como el cordobés Agustín Gómez. Las peñas flamencas se convirtieron pronto en semilleros de una nueva afición, de nuevo volcada en el cante, ahora hecho con un nuevo tinte *gitano*.

Otro hito que influyó en el crecimiento de la afición fue el *Concurso Nacional de Cante Jondo* de Córdoba (1956), mantenido en ediciones trienales hasta la actualidad. Una vez más, en sus enfoques iniciales influyeron los planteamientos del Concurso de Granada:

El Concurso [...] nace con el deseo de rescatar el cante con la pureza tradicional del «*viejo Cante Jondo*» (que se mantenía al

margen de los circuitos de espectáculos) y con el deseo, al mismo tiempo, de no dejar en el olvido el certamen que se celebró en Granada en 1922 impulsado por Manuel de Falla y Federico García Lorca³⁷.

Una nueva trama de ideas y prácticas flamencas se asentó, de manera más destacada en Andalucía. Puesto que el proceso fue coetáneo al del gran auge del turismo en España, resultó coincidente con la creación de numerosos tablaos en Madrid, Costa del Sol y otros puntos de la geografía española. Los tablaos atraieron a un público más variado, y contribuyeron a la progresiva revalorización del baile y, en consecuencia, del cante para el baile, que fue así recuperando su antiguo papel y prestigio ante la afición³⁸. Esto contribuyó a la ampliación de miras de teóricos y aficionados, aunque la primera publicación sería dedicada al baile flamenco, de Ángel Álvarez Caballero, tardó en llegar (1999). Desde entonces el baile flamenco comenzó a ser analizado en su relación con el mundo del cante y del espectáculo.

Por curioso que pueda parecer, el surgimiento de una nueva afición volcada en la audición atenta y respetuosa del cante, apareció unos años antes en nuestro país vecino, Francia. El proceso ha sido descrito por Pierre Lefranc (Lefranc, 2004). No era la primera vez que Francia jugaba un papel mediador importante en la evolución y prestigio del flamenco³⁹. La iniciativa de la publicación de la *Antologie*

37. Web oficial del Concurso: <https://teatrocordoba.es/cnaf/>.

38. La práctica tradicional del baile se había mantenido en entornos reducidos. Algo de baile se mostraba en las giras y espectáculos de ópera flamenca durante los años treinta y cuarenta. Pero ya sabemos que desde principios del siglo XX, el baile había experimentado un retroceso. Las principales figuras de los años veinte, treinta y cuarenta decidieron buscar fortuna en el extranjero, donde sí encontraron demanda y campo de experimentación para sus creaciones artísticas: recuérdese a Antonia Mercé, Vicente Escudero, Encarnación López, Carmen Amaya o la pareja Antonio / Rosario.

39. La admiración por lo popular español (y particularmente andaluz) se había instalado en Francia ya en la década de 1830, sobre todo desde que llegó a París la moda de los bailes teatrales españoles de prosapia andaluza. Esta atracción continuó después, con hitos ya más propiamente flamencos: las exposiciones universales de París de 1889 y de 1900. A partir de entonces, la moda de los bailes y danzas españoles se redireccionó en el público francés hacia el baile

du Cante Flamenco —otro hito en el emerger de la nueva afición en España— partió en 1953 del empresario Roger Wild, suizo de madre española afincado en París. Fue él quien gestionó la grabación, realizada en 1954 en Madrid bajo la supervisión y asesoramiento del guitarrista Perico el del Lunar. La colección fue posteriormente traducida al español y publicada en España por Hispavox en 1958.

COLOFÓN, A MODO DE CONCLUSIONES

El *cante jondo* es un término retomado y popularizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca con ocasión de la puesta en marcha del Concurso de Cante Jondo de Granada. Supuso un intento de definición de ciertas *esencias* del flamenco, centradas sobre todo en el cante. Según esta concepción, el auténtico cante estaría en peligro de desaparición, hecho motivado por la demanda de un público creciente y desconocedor del «auténtico cante».

Ese diagnóstico sobre la crisis del flamenco, aunque ayudó a descubrir algunos valores del cante, pecó de parcial e incompleto: ni acotaba bien el concepto de *cante jondo* —más estrecho que el de «cantes clásicos»— ni distinguía conceptualmente entre coplas tradicionales y coplas flamencas. Tampoco tuvo en cuenta la existencia de una verdadera y propia afición, ni su papel de mantenedora de ciertas prácticas *clásicas*. Y por ende minimizaba el papel de los profesionales en el devenir del flamenco, cuya vertiente artística Falla y Lorca obviaron, al considerar el flamenco, más que como un mundo artístico mantenido por profesionales, como *tradición popular* andaluza mantenida por *el pueblo*.

El concepto de afición aparece desde los orígenes históricos del flamenco (1842 como fecha simbólica), y siempre ha soportado y mantenido la práctica del cante junto a la del baile.

flamenco, que pasó a ser considerado como portador de «primitivismo» y frescura, algo que los antiguos bailes teatrales de prosapia romántica parecían haber perdido. Véase a este respecto el capítulo de Michael Christoforidis en esta misma obra.

El Concurso tuvo diversos efectos, a corto, medio y largo plazo. De inmediato el flamenco adquirió un nuevo prestigio en la esfera pública y en medios de comunicación, que se tradujo en un nuevo auge de espectáculos públicos en la llamada época de la Ópera flamenca. Pero no se produjo el ansiado renacer del cante jondo, sino una continuidad con la tendencia a cultivar cantes ligeros, algo que ya se apreciaba a inicios del siglo xx. Finalmente, a mediados de los cincuenta se produjo una revalorización de las prácticas clásicas de la antigua afición.

El concepto *cantes clásicos* es más amplio y útil para definir todos los *cantes flamencos* que, aun con pequeños cambios a lo largo del tiempo, mantienen constantes en su estructura, estilo interpretativo, compás, sonoridad, etc. Permite incluir a cantes que, como las malagueñas alegrías, fandangos personales, tarantas, etc., siempre han sido muy valorados por la afición. E incluye a cantes muy practicados como *cante para el baile*: alegrías, guajiras, garrotín o farruca... algunos de ellos despreciados por teorizadores de la antigua flamencología por no ser *cante serio*. Esto implica no tomar en consideración el mundo del baile como parte intrínseca del mundo de la afición y de la práctica artística del flamenco.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLANGA, Miguel A. (2016). «Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del CSIC (71), pp. 179-196.
- BERLANGA, Miguel A. (2017). *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*, ed. del autor, Amazon.
- BERLANGA, Miguel A.; Castro, Guillermo; Cobo, Eugenio; Soler, Ramón; y Torres, Norberto (2020). *El flamenco. Baile, música, lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*, Granada/Sevilla, Eugr/EUS.
- DAVILLIER, Charles ([1862]1982). *Viaje por España*, Madrid, Andana.
- FALLA, Manuel de ([1922]1998). «El Cante jondo» (*Canto Primitivo Andalúz*). *Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el Arte Musical Europeo*, Granada, Urania.

- FALLA, Manuel de (1922). «El cante jondo», *Gaceta del Sur*, Granada, 21/3/22.
- FALLA, Manuel de (1988). *Escritos sobre Música y Músicos*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA MATOS, M. (1984). *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*, Madrid, Cinterco.
- GÓMEZ, Agustín (1999). *El flamenco a la luz de García Lorca*, Córdoba, Ed. Ateneo de Córdoba.
- GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes (2005). «El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta», en: SALAÜN, S.; RICCI, E.; y SALGUÉS, M. (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Casa de Velázquez/Université de Paris III - CREC, Madrid, Fundamentos.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1989). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco.
- HUERTAS, Eduardo (s. f.). «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> [12/11/2022].
- LAVAU BARRUTIA, Luis (1999). *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura.
- LEFRANC, Pierre (2004). «Roger Wild, y la génesis de la Antología de 1954», *Candil* (146), reproducido en: <https://www.jondoweb.com/archivospdf/RogerWild-PierreLefranc.pdf> [20/12/2022].
- MACHADO, Antonio (1979). *Colección de Cantes Flamencos* (1881), Madrid, Demófilo.
- MACHADO, Antonio y Manuel (1992). *Las Adelfas / La Lola se va los Puertos*, Madrid, Austral.
- MOLINA, Ricardo; y MAIRENA, Antonio (1979). *Mundo y formas del cante Flamenco*, Sevilla-Granada, Al-Andalus.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1990). Manuel de Falla y el cante jondo, Granada, Ed. Universidad.
- MORA GUARNIDO, José (1958). *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada.
- NEVILLE, Edgar ([1963]2006). *Flamenco y cante jondo*, José M.^a Goicoechea E.U., Ed. Rey Lear.
- PERSIA, Jorge de (1992). *I Concurso de Cante Jondo. 1922-1992*, Granada, Archivo Manuel de Falla.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1929). *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de Archivos.

- SERRERA CONTRERAS, Ramón María (2010). «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), pp. 371-405.
- SCHUCHARDT, Hugo (1990a). *Zeitschrift für Romanische Philologie* (V. Band, 1881, pp. 249-342).
- SCHUCHARDT, Hugo (1990b). *Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*, Sevilla, Fundación Machado.
- SNEEUW, Aire C. (1989). *Flamenco en el Madrid del XIX*, Córdoba, Virginio Márquez Editor.
- TRIANA, Fernando el de (1935). *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Mateu Cromo Artes Gráficas, facsímil de 1986, Editoriales Andaluzas Unidas S. A.
- VV. AA. (1875). *El Pueblo Andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, compilado por José María Gutiérrez de Alba, Madrid, Gaspar Editores.