

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 ANGEL BERLANGA, Introducción	9
---	---

Teorías en torno al concurso. Antecedentes. Repercusiones

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 Guarnido	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

Granada

Sus ambientes flamencos y el concurso

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

Personajes, artistas y su relación con el concurso

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

Introducción

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA
Dpto. de Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Granada

DURANTE el año 2022 hemos asistido a un amplio elenco de eventos culturales y publicaciones que han surgido para conmemorar el histórico Concurso de Cante Jondo de 1922, cuya relevancia y consecuencias para el mundo de la cultura, y en particular del flamenco, sigue siendo estudiada, debatida y avalorada.

Los hilos conductores elegidos para la confección del presente volumen son, por un lado los antecedentes y las repercusiones del Concurso en el posterior desarrollo del flamenco (seis capítulos que integran la primera sección), las referencias a la ciudad de Granada y el flamenco (tres capítulos que integran la segunda sección) y la situación del flamenco o de algunos de sus protagonistas en esos años en torno al primer tercio del siglo XX) (tercera y última sección).

Abre la primera sección titulada *TEORÍAS EN TORNO AL CONCURSO. ANTECEDENTES. REPERCUSIONES*, el capítulo titulado «El Concurso de Cante Jondo de 1922 como creación de un ideal de arte libre». En él Ines María Luna reivindica que es pertinente seguir preguntándose por los motivos últimos que llevaron a Falla y los suyos a organizar el Concurso, con una voluntad de «salvarlo» de su decadencia, y por cómo esto ha condicionado los vínculos del flamenco con otros géneros artísticos. El Concurso habría influido en la idealización de una cultura que surgió en plena época romántica, se desarrolló con Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», animado por los presupuestos ideológicos del krausismo, que conforma en el flamenco un ideal de arte libre. También analiza y reivindica el papel de Lorca en la elaboración de *lo jondo* como «expresión del desamparo», y la

pervivencia, en las décadas posteriores, de lo que Félix Grande llamó el nacimiento de una «ética flamenca».

Por su parte, el estudioso australiano Michael Christoforidis, en «El París de la Belle-époque y las ideas de Manuel de Falla sobre el flamenco en torno al Concurso de Cante Jondo», analiza las conexiones entre las ideas de Falla sobre los orígenes y las prácticas del flamenco y las condiciones en que éste se desarrollaba en París por los años previos a la llegada de Falla a París. Los escenarios de la *belle-époque* de la capital francesa ya habrían experimentado una reconfiguración de la visión de los críticos parisinos sobre el flamenco que lo alineaba con el primitivismo y con Granada. En los 90 se fue optando por la idea de una mayor «autenticidad» de los gitanos granadinos, quienes al evocar sus prácticas en el Sacromonte, «actuaban sentados en semicírculo, formación típica de un cuadro flamenco, en lugar de las estudiantinas y las castañuelas tan conocidas por el público francés». Este proceso de primitivización fue tamizado posteriormente a través de la influencia del alhambrismo de Albéniz y la estela dejada por los Ballets Rusos en París, que marcó una nueva primitivización y sensualización que influyeron en la visión de la danza española y del flamenco.

En «El cuerpo de la memoria: Hacia una lectura anacrónica de Manuel de Falla sobre la pureza», K. Meira Goldberg propone una episteme indígena y ancestral ibérica, no como opuesta sino complementaria con las normas estéticas europeas y vanguardistas mantenidas por el mismo Falla. Argumenta Goldberg la importancia de la letra cantada como elemento fundamental de la «otra» estética que encapsula, para Falla, la pureza del cante jondo. A partir de algunos de los elementos que Falla describe, como la ancestralidad de la palabra cantada, la autora indaga en las raíces de su poder expresivo, entre ellas en las formas líricas de la tradición andalusí como claves hermenéuticas de la oralidad, la corporalidad y la transmisión de la cultura en el flamenco.

José Vallejo Prieto, autor del capítulo titulado «Nuevos aspectos del Concurso de Cante Jondo a través de un protagonista olvidado: José Mora Guarnido», analiza la importancia de este personaje, nacido en Alhama de Granada en 1894 y fallecido en Montevideo en 1967, en la organización y éxito del Concurso. Mora Guarnido fue amigo

de juventud de García Lorca, a quien introdujo en la tertulia de *El Rincocillo* poco antes de que don Manuel de Falla llegara a Granada y se convirtiera en personaje destacado del grupo. Vallejo saca a la luz el papel esencial que jugó Mora Guarnido: a través tanto de sus cartas y artículos de prensa en defensa de la organización del evento —argumentando frente a las ideas antifiamenquistas de Salaverría o Eugenio Noël— o estableciendo, en conjunción con Falla, contactos de adhesión con personajes que fueron clave para que la organización del Concurso llegara a buen puerto, como fue el caso, especialmente destacado, de Ignacio Zuloaga.

En el capítulo «Cante jondo, cante flamenco, cantes clásicos, cantos tradicionales. La construcción de una estética jonda a la luz de las prácticas de la afición», Miguel A. Berlanga analiza el concepto de *cante jondo* como referente idealizado de autenticidad, construido por los intelectuales, y lo confronta con el concepto de *cantes clásicos*, término que da cabida a un grupo de cantes más amplio que los que Falla definió como *jondos*. Los *cantes clásicos* englobarían una serie de cantes que, aunque variables según la época, la afición ha cultivado y valorado. Muchos de esos cantes, al menos hasta principios del siglo xx —y sobre todo en Andalucía Occidental—, son cantes a compás, pues marcharon muy ligados al mundo del baile, algo que los teorizadores de lo jondo prácticamente no contemplan. Falla y Lorca influyeron en la redefinición del canon de los cantes, si bien sus efectos solo se hicieron patentes en la praxis flamenca a partir de los años 50 y 60.

Gregorio Valderrama es el autor del capítulo «A cien años del Concurso de Cante Jondo de Granada. Reflexiones de un cantaor y escritor», se detiene en los primeros efectos constatables del Concurso, que ya aparecieron en las semanas y meses posteriores a su realización. Valderrama se centra en algunos datos, así por ejemplo la nueva consideración social que desde muy pronto alcanzaron los artistas flamencos (principalmente del cante). Otros efectos que analiza son: la organización de nuevos festivales y Concursos que siguieron el formato del de Granada, la nueva proliferación de comedias y otras obras teatrales de temática flamenca, o el nuevo auge y difusión que el cante adquirió a través de la industria discográfica.

En una segunda sección del libro, que hemos titulado *GRANADA. SUS AMBIENTES FLAMENCOS Y EL CONCURSO*, se incluyen tres capítulos que se centran en el estudio del ambiente flamenco de la ciudad de Granada y su relación con el Concurso de Cante Jondo. Por una parte, Alicia González en el capítulo «Café, copa y flamenco. Paisaje sonoro de la guitarra flamenca en la Granada de 1922», nos presenta los ambientes flamencos de la ciudad. En el marco histórico de las reformas urbanísticas realizadas en la época de entresiglos, se detallan en el estudio los cafés cantantes que permanecían activos a principios de siglo, así como otros locales y espacios escénicos —bares y tabernas, teatros y salas de variedades— que dieron cabida a distintos espectáculos flamencos. También amplía esas referencias de la actividad flamenca de la ciudad a los espacios cercanos a la Alhambra: la famosa taberna del Polinario y diversos hoteles y fondas de la zona, entornos muy próximos a los de la realización del Concurso.

Por su parte Cristina Cruces, en el capítulo titulado «Granada en el celuloide (1921-1929). Del monumentalismo a las danzas gitanas del Sacromonte», realiza un detallado análisis, a través de las fuentes filmográficas que han llegado hasta nosotros, del papel del baile flamenco en la ciudad, tal como fue recogido en el celuloide en los años previos y posteriores al Concurso. Así, la triste ausencia de documentos filmográficos que podrían haberse recogido durante el Concurso, es en parte paliada por otros documentos, de los que se da buena cuenta en este trabajo. Se estudian, entre otros, el documental *In Old Granada*, del camarógrafo norteamericano Elias Burton Holmes (1921), *Scenes in Spain*, de la Fox Movietone (del mismo año 1922) o *In and around Granada*, éste con bailes de gitanos del Sacromonte y fechado entre 1921 y 1925. Finalmente, Cruces analiza los contenidos de algunos filmes de ficción rodados en la ciudad por esos años, como *El Dorado* (1921) o *El Niño de Oro* (1925), que también nos transmiten informaciones sobre el baile que se hacía en Granada en estos años.

En el último de los trabajos dedicados a Granada y el Concurso, el capítulo titulado «El concurso del cincuentenario (1972)», el Catedrático de historia Andrés Soria nos presenta una original crónica que nos traslada a las circunstancias y entresijos de la celebración del *Concurso del Cincuentenario* en la ciudad. La crónica nos da cuenta de

los acontecimientos relevantes que estuvieron ligados al cincuentenario. Así la participación del Centro Artístico —que tan importante papel había jugado en 1922—; el protagonismo que le tocó jugar a la Peña La Platería; la participación de conocidos intelectuales de la ciudad, como Gallego Morell, Manuel Cano o Luis Rosales; la presencia de personajes del flamenco de la talla de Pepe de la Matrona (presidente del jurado), del genial guitarrista Sabicas (venido desde New York para un concierto), de un joven pero ya famoso Enrique Morente, o de Andrés Segovia (homenajead). También la crónica nos introduce en algunas polémicas que afloraron en esos días entre críticos y escritores —así p.ej. las de un joven José Luis Ortiz Nuevo—, opiniones que reflejan la intensidad con que la ciudad, durante unos días, vivió la importante efeméride del Cincuentenario del Concurso.

La tercera y última parte del libro, que hemos titulado *PERSONAJES, ARTISTAS Y SU RELACIÓN CON EL CONCURSO*, aglutina tres capítulos que coinciden en el propósito de analizar la relación específica que determinados personajes tuvieron con el Concurso. Por un lado, en «Nueva York-Granada-Londres: Reconstruyendo a Amalio Cuenca lejos de París», Kiko Mora estudia la figura de Amalio Cuenca, relevante guitarrista segoviano, quien además de haber formado parte como miembro del jurado del Concurso de Granada, realizó una labor artística como guitarrista acompañante de importantes personajes del flamenco. Es el caso del famoso bailar Faico y —de manera más continuada— de Conchita Supervia, versátil cantante de zarzuela, de canciones, cuplés y otras músicas de sabor nacional, que tanto en España como en el extranjero, triunfó por los años 20 y 30.

En el capítulo «El músico del cante»: Resonancias de Falla y el Concurso de Cante Jondo de Granada (1922) en el pensamiento literario-musical de Domingo J. Samperio», Francisco J. Escobar analiza la repercusión y recepción en América Latina, tanto del pensamiento de Falla en torno al flamenco, como de los ecos del Concurso. Para esto analiza la figura y el papel del arquitecto, musicólogo y maestro de danza Domingo J. Samperio, quien tras conocer a Falla en Granada, mantuvo una amplia correspondencia epistolar con él. Samperio escribió para el diario *Claridades* de la Ciudad de México dos series monográficas de artículos sobre música española y flamenco, y también divulgó su pensamiento en el círculo del Ateneo

español de México. En palabras de Escobar, en sus escritos decidió integrar «una teoría-crítica sistematizada de lo jondo en la que cobraba relieve el Concurso granadino de 1922 como un acto de magnitud cultural decisiva, a su entender, para la historiografía del flamenco».

Finalmente, en «Antonia Mercé La Argentina y el baile flamenco. 1912-1922», Ana Alberdi aporta nuevos datos sobre la figura de Antonia Mercé, a través de una serie de acotaciones en torno a «la actitud, los contactos y los intereses de Antonia Mercé la Argentina respecto al baile flamenco en los diez años que preceden a la celebración del Concurso de Cante Jondo». Destacamos de su trabajo sus observaciones sobre la inexistencia de fuentes fiables que refrenden la representación, en 1914, del espectáculo *El embrujo de Sevilla* en el teatro Alhambra de Londres, ni por tanto, la presencia de Antonia Mercé en dicho espectáculo. Además de unas pinceladas sobre el importante papel de La Argentina como creadora de toda una escuela, destaca que tras su gira americana (1915-1920), se asentó de nuevo en España, consiguiendo continuos éxitos de crítica y público. En este contexto, concluye el capítulo con la estampa de una Antonia Mercé emocionada antes dos figuras del baile flamenco antiguo y gitano: la jerezana Juana *la Macarrona* y la no menos mítica bailaora gitana del Sacromonte María Gracia Cortés, *La Golondrina*.

La nómina variada de especialistas y estudiosos de distintas disciplinas —musicólogos, historiadores, investigadores de la literatura y de la danza, escritores e incluso intérpretes—, muestra el planteamiento interdisciplinar de esta obra, con la que Universidad de Granada, bajo la coordinación del Departamento de Historia y Ciencias de la Música, quiso sumarse a la celebración de este aniversario.

Teorías en torno al concurso
Antecedentes
Repercusiones

El concurso de Cante Jondo de 1922 como creación de un ideal de arte libre

INÉS MARÍA LUNA
Doctora Universidad de Sevilla

HACIA UN NUEVO IDEAL ESTÉTICO

EN nuestro contexto de revisión de la historiografía flamenca, los estudios actuales cuestionan los planteamientos de un evento tan decisivo como el Concurso de Cante Jondo de 1922 y exponen la necesidad de nuevas perspectivas críticas. Uno de los aspectos que sigue suscitando un gran interés, y que ya causaba controversia en la celebración del acto, es el que concierne a la decisión de los organizadores respecto a los cantaores profesionales. En este sentido, se entiende hoy de manera muy generalizada que la voluntad de huida de una realidad profesional, por parte de los creadores del Concurso, no fue una decisión acertada. Se considera un error, recordemos estudios recientes como el de Gregorio Valderrama (2021) o José Javier León (2021), que el deseo de salvar el flamenco tuviese como punto de partida no convocar para el certamen a los grandes profesionales de este arte. Y así ocurre con el mismo propósito de salvación del flamenco, pues se presenta una realidad artística ficticia, que no se corresponde con unos tiempos en que triunfan cantaores como la Niña de los Peines o don Antonio Chacón.

Pero ¿qué animaba a los organizadores hacia esta voluntad de huida? ¿Qué les animaba a querer salvar el flamenco? Este asunto nos sigue pareciendo crucial. Aunque ya se ha tratado en muchas ocasiones, sostengo que es necesario seguir revisando esta idea, pues con ella se relacionan las claves ideológicas y estéticas del Concurso. Debemos preguntarnos desde la perspectiva actual en qué medida esta circunstancia ha motivado la creación de una determinada cultura

flamenca e, incluso, ha condicionado los vínculos del flamenco con otros géneros artísticos. Nuestro propósito es poner de relieve algún aspecto al que se le ha dedicado menos atención y seguir insistiendo en algunas ideas que, aunque muy conocidas por todos, hemos de contemplar desde una mirada más contextualizadora, pues se trata de un asunto que, como nos dice Christopher Maurer, no podemos valorar en términos estrictamente musicales (2000: 75).

A Manuel de Falla y a Federico García Lorca, sin adentrarnos en la complejidad del Concurso, les animaba la creación de una cultura idealizada, paralela a la cultura profesional, que había venido fraguándose desde finales del siglo XIX y que quería ver en el flamenco la salvaguarda de la cultura popular. Estamos de acuerdo en que esta identificación entre flamenco y cultura popular no resulta, en absoluto, acertada, pero es importantísima por todas las implicaciones que muestra.

De entrada, la empresa se lleva a cabo desde una concepción idealizada de «pueblo», en sintonía con la mirada del Romanticismo, y desde la conciencia de la expresión popular como la auténtica manifestación poética. Solo desde esta perspectiva inicial era posible la defensa de lo flamenco ante el mundo culto de la época, pues el antiflamenco alejaba radicalmente esta expresión artística de toda expresión popular verdadera. Solo desde esta perspectiva era posible una nueva mirada, acorde con nuevas inquietudes que, en este marco de los años veinte, ponen de relieve «el nacimiento de otra sensibilidad, otra percepción de lo estético que traerá consigo una convulsión en las concepciones sobre los bienes históricos y culturales vigentes hasta entonces...» (Díaz, 2019: 96).

Si consideramos que este género está inmerso en los procesos culturales de la modernización, el nacimiento de la cultura flamenca no puede contemplarse al margen del descubrimiento romántico de lo popular o, si quieren, invención romántica de lo popular, ni al margen, desde luego, de la influencia del idealismo romántico. Con esta nueva orientación estética, el Romanticismo trae consigo una renovación del arte y de la cultura. Inspiradas por una búsqueda de autenticidad, las músicas populares urbanas que nacen en la órbita del Romanticismo ya nacen con conciencia de decadencia, se hacen eco de manera sobresaliente de la relación conflictiva que el arte

mantiene con los tiempos modernos, con una época dominada por el comercio y el deseo de un arte útil. En este contexto, muchos artistas proclaman su conciencia de crisis y su anhelo de independencia. Nada tiene de extraño, si tenemos en cuenta, además, el protagonismo que viene adquiriendo la música desde el siglo XIX en relación con una voluntad de salvación por el arte.

El Concurso de Granada consolida, así, la idealización de una cultura que había nacido con Gustavo Adolfo Bécquer, se había desarrollado con Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», en el entorno poético de la escuela folclorista sevillana, que conformaba en el flamenco un ideal de arte libre, animado sobre todo por los presupuestos ideológicos del krausismo. Es decir, los organizadores del Concurso afianzaban una cultura que ya existía desde finales del XIX, en la que el flamenco defendía su esencia como algo más que un espectáculo. En este sentido, de acuerdo con estos presupuestos, solo podía entenderse como una realidad alejada de los escenarios y del ámbito profesional. Esta realidad, desde luego, era una invención intelectual, pero una invención que creaba un universo estético nuevo alrededor del flamenco, que venía a existir a partir de ahora, y que tendría, como sabemos, consecuencias muy relevantes en la conformación de la cultura flamenca.

En relación con lo que decimos, conocida es la importancia del krausismo en los principios ideológicos del Concurso, no solo por los asistentes, ligados muchos de ellos a la Institución Libre de Enseñanza, sino también por la formación ideológica de los organizadores (Serrera, 2010: 377). Ante todo nos parece importante recordar que los principios filosóficos del idealismo krausista habían alcanzado una gran repercusión en la cultura y en la literatura española de principios del siglo XX: en «Demófilo», Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, y ejercían en la música una influencia especialmente destacada (Sánchez, 2007: 65). En este marco, los fundamentos del ideario krausista, con su concepción espiritual y humanística del arte, inspiraban el ambiente cultural del Concurso. Quizás, como nos explica José Javier León, no sea suficiente decir que «su ideario era fruto del *Zeitgeist*, del espíritu o clima intelectual de aquel tiempo» (2021: 18), pero tampoco podemos olvidar que este

era el contexto cultural de la época y que los vínculos entre krausismo y flamenco gozaban ya de una incipiente tradición.

Eliminar, por tanto, la realidad comercial y la condición de espectáculo del flamenco como un ideal estético no solo suponía reivindicar a esta manifestación artística en el mundo culto de la época, sino defender una concepción del arte opuesta a la evasión y al entretenimiento. Con ella Falla y García Lorca se unían a una tradición literaria y estética de *Arte por el Arte*, que en los tiempos modernos alcanzaba su plenitud. En este sentido, el Concurso como consolidación de un ideal de arte libre, constituye también una revolución cultural, muy en sintonía con las inquietudes y las contradicciones estéticas de principios del siglo XX, sin la cual no hubiese sido posible la creación mítica de lo jondo, con todas las objeciones que hoy podamos hacer a este concepto, la conciencia en la modernidad de salvación de la poesía popular, o la dimensión existencial que el flamenco muestra a partir de ahora. Se consolida, en definitiva, una concepción idealizada que, aunque no responde, como es sabido, a una verdad histórica, se alza como ideal estético y presenta un gran alcance en la cultura flamenca de las décadas siguientes (Luna, 2021; Llano, 2021) y, desde luego, no impide en ningún momento el desarrollo profesional de esta disciplina artística.

REALIDAD EXISTENCIAL Y CANCIÓN ORQUESTADA

Son muchas las repercusiones literarias, musicales y estéticas que provoca el Concurso, como se puede apreciar en el trabajo de Samuel Llano que, desde una cuidada selección bibliográfica, nos recuerda cómo este evento conforma una concepción distinta de la realidad flamenca (2021: 133). No obstante, queremos destacar un aspecto especialmente relacionado con la creación de este nuevo ideal artístico que, a nuestro juicio, no ha sido valorado como merece. Me refiero a la importancia que adquiere el desarrollo del flamenco como hecho íntimo o existencial, en relación siempre con el distanciamiento respecto a la cultura teatral y la canción orquestada.

Así, al defender los organizadores una concepción del flamenco opuesta al espectáculo, se exacerba la dimensión existencial del arte.

No debemos dejar de citar la relevancia de la conferencia de Lorca de 1922 que, más tarde, es desarrollada en *Arquitectura del cante jondo* y en *Juego y teoría del duende*. Con todas las diferencias que la crítica señala, existe una línea de continuidad en los escritos flamencos lorquianos, que comienza en la conferencia del Concurso.

La insistencia en la realidad existencial del flamenco se lleva a cabo, como es sabido, desde la idealización del gitanismo y desde la exaltación de la tristeza. El gitano es el andaluz que cobra una dimensión trágica y universal, hasta convertirse en *Arquitectura* en «ese andaluz desahuciado y eterno que canta un polo». Muy pocos autores —destaco la obra imprescindible de José Martínez (2015)— reivindican en nuestros días la importancia lorquiana de lo jondo como expresión del desamparo, y su pervivencia en la trascendencia ética del flamenco en las décadas posteriores. En este sentido, no podemos alejarnos de lo que Félix Grande llamaba con acierto el nacimiento de una «ética flamenca» (1992: 90).

Muy relacionada con lo anterior se encuentra la identificación del flamenco con la expresión popular, entendiendo lo popular como la expresión poética por excelencia. El mito de lo jondo se convierte en las décadas siguientes en regenerador del arte y de la cultura, sobre todo en unos tiempos, en los años sesenta y setenta, en que existe la necesidad de encontrar unas manifestaciones artísticas de verdadero alcance humanístico. Aunque la crítica haya tenido en cuenta esta relevancia ética y política del flamenco, como ocurre en el trabajo de Juan Diego Martín (2018), es necesario seguir estableciendo vínculos con el ideal estético que nace a partir del Concurso, pues se crea en 1922 un ideal de arte libre que logrará una gran repercusión en la manera posterior de entender lo flamenco, en una nueva concepción del cantaor y en una nueva concepción del público. Consecuencia de esta cultura idealizada será la exaltación del cantaor no profesional que tiene lugar en estos años, la reivindicación constante de una expresión íntima y familiar, o el nacimiento de un aficionado que busca en el flamenco, como nunca antes había ocurrido, un consuelo a través del cante (Luna, 2021).

Asimismo, como decimos, conforme crece el sentido existencial del flamenco, se intensifica la oposición a la cultura teatral y, particularmente, al género musical, teatral, por excelencia: la canción

el contexto del Concurso, la palabra Cuplé no solo designa la canción de variedades, sino que amplía su significación hacia un espacio ambiguo de frivolidad, donde se unen cuplé, flamenco y flamenquismo, es decir, todo aquello contrario a lo jondo. Desde esta perspectiva de oposición consolidada en 1922, el cuplé y, más tarde, la canción española resultan antónimos de este nuevo ideal estético llamado cante jondo, puesto que representan la cultura artificiosa y urbana.

Se afianza, por tanto, a partir del Concurso, como reacción cultural a este contexto, una separación que se agudiza en las décadas posteriores, a pesar de que el propio Lorca se distanciara más tarde de algunos de sus planteamientos iniciales, o de que escritores fundamentales como Rafael Cansinos Assens o los hermanos Caba no establecieran en los años treinta una separación rígida entre la realidad teatral y la expresión flamenca jonda. Incluso las contradicciones profesionales de Lorca y Falla respecto al cuplé y al mundo de las variedades no impiden en absoluto el alejamiento teórico de estos dos géneros.

Así, se consolida a partir de 1922 la concepción de la canción orquestada como una realidad musical que nada tiene que ver con lo flamenco. Se exagera un muro intelectual que conducirá más tarde al distanciamiento definitivo entre el flamenco y la canción española. ¿Cómo no reconocer el discurso lorquiano en los escritos de González Climent, Molina y Mairena, o Caballero Bonald? ¿Cómo no reconocer este discurso en la misma pervivencia a lo largo del tiempo de la palabra Cuplé, en su identificación errónea con la canción española, y en la herencia de todo un mundo de connotaciones negativas? ¿Cómo no reconocer la continuidad de las ideas del Concurso en la consideración de la canción española como un género frívolo que se opone a la realidad sobria y dramática del flamenco?

CONCLUSIONES

Es difícil entender el nacimiento de la cultura flamenca sin esta voluntad de idealización del arte que tiene lugar a principios del siglo XX y sin la importancia que adquiere lo popular en relación con una profunda renovación de la cultura. La lucha contra el anti-

flamenquismo supone la reivindicación de un modo de comprender el hecho artístico, que pone de relieve la creación de lo jondo como expresión de una utopía. Solo en este contexto podemos aceptar la huida de la realidad profesional y el deseo de salvar el flamenco como un compromiso ético y estético.

De acuerdo con unos presupuestos filosóficos, ligados al idealismo krausista, este ideal de un arte libre, consolidado a partir de 1922, tiene repercusiones artísticas extraordinarias, y sobre todo trae consigo una nueva manera de concebir el flamenco, una voluntad de identificación con la cultura popular, que, aunque solo sea un ideal, permite que adquiera una dimensión humanística inusitada y se convierta, en las décadas siguientes, en regenerador del arte y de la cultura. ¿Se habría llegado, a pesar de todos los errores que hoy podamos señalar, a este alcance existencial y político del flamenco sin las ideas del Concurso, sin esta creación de un ideal de arte libre?

No obstante, en relación con lo que decimos, debemos destacar cómo esta idealización se ha realizado siempre desde la oposición del flamenco a la canción española, y cómo este distanciamiento, a pesar de estar justificado por una nueva sensibilidad y el deseo de dignificación del flamenco, ha provocado una visión sesgada de la historia de estos géneros, pues esta se ha realizado siempre al margen de las relaciones musicales, poéticas y estéticas, que mantienen entre ellos.

En consecuencia, debido a un contexto ideológico que aparta a la canción de toda expresión popular, y que se extiende a lo largo del siglo xx, ha sido difícil reconocer la influencia que, paradójicamente, la canción también ha recibido del flamenco. No se ha considerado, pues, que, a pesar de esta voluntad de distanciamiento intelectual, la canción, gracias al camino que recorre con el flamenco, acoge el aliento de este nuevo ideal estético y trasciende su esencia costumbrista. Ello ocurre sobre todo en los años treinta, cuando grandes músicos y letristas, desde la exaltación de la tristeza y la idealización del gitanismo, logran la creación artística de un estilo como la zambra. Pensemos en la sobriedad estética y en el carácter elegíaco de canciones como «Antonio Vargas Heredia», «La Niña de fuego» o «Falsa moneda». Y no olvidemos que muy pronto estas zambras orquestales vuelven al flamenco para ser interpretadas por los cantaores como canciones por bulerías y convertirse definitivamente en coplas flamencas.

Afortunadamente, nadie duda en nuestros días de la realidad escénica y profesional del flamenco ni de la importante relación que ha mantenido con la canción española. Y nadie cuestiona a los grandes cantaores que han interpretado ambos géneros, bien desde la orquesta, como Manolo Caracol o Juanito Valderrama, o bien, desde la guitarra, como Pastora Pavón, Antonio Mairena, o Manuel Vallejo, sin los cuales no se entendería la historia del flamenco.

Pero, aunque sea imprescindible reconocer y describir este camino conjunto, como hemos realizado en otros textos, y, aunque el flamenco se haya liberado de esta actitud de distanciamiento, gracias a su aceptación social, y a que no existen en nuestro tiempo, salvo excepciones, actitudes antiflamenquistas, conviene no olvidar la tensión que la cultura flamenca ha mantenido respecto a la cultura teatral durante todo el siglo xx, y cómo esta tensión ha sido la expresión constante de una voluntad de alerta.

Precisamente porque nuestra realidad cultural es muy diferente a la de los tiempos del Concurso, porque no se reivindica en nuestros días lo popular como esencia de la cultura, porque acaso el flamenco, en busca de otros horizontes artísticos, se ha alejado un poco de las tradiciones orales familiares; por todo ello, conviene no olvidar, quizás hoy menos que nunca, cuál es el verdadero significado del flamenco y el verdadero significado del arte. Conviene no olvidar, como defiende José Martínez, que, aunque se trata de un arte escénico y profesional, la dimensión esencial del flamenco no es la del espectáculo, sino la de la fiesta y el rito, y no podemos valorarlo por criterios sociales y estéticos que no le son propios (2015: 79). Quizás sigue siendo necesario, a los cien años del Concurso de Granada, no despojarnos de la actitud de alerta y hacernos con rigor esta pregunta: ¿Es hoy el flamenco expresión de cultura popular?

BIBLIOGRAFÍA

- Cruzado, Ángeles, «La forja de una estrella. Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades», *Enclaves. Revista de literatura, música y artes escénicas*, n.º 1, en Cristina Cruces (dir.), *Flamenco, literatura y artes escénicas: nuevas miradas*, diciembre, 2021, pp. 36-55.
- Díaz, Luis (2019), *Los guardianes de la tradición ... y otras imposturas acerca de la cultura popular*, Valladolid, Editorial Páramo, 2.ª edición.
- Grande, Félix (1992), *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori.
- León, José Javier (2021), *Burlas y veras del 22*, Sevilla, Athenaica.
- Luna, Inés María, «La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española», Tesis doctoral, Dirección: Francisco Javier Escobar, Universidad de Sevilla, 2017.
- Luna, Inés María (2019), *Flamenco y canción española*, Colección: Flamenco, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- Luna, Inés María, «El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza», *Enclaves. Revista de literatura, música y artes escénicas*, n.º 1, en Cristina Cruces (dir.), *Flamenco, literatura y artes escénicas: nuevas miradas*, diciembre, 2021, pp. 6-17.
- Llano, Samuel (2021), *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*, Madrid, Libros Corrientes.
- García, Carlos, «Epílogo», en Samuel Llano; Carlos García (eds.), *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*, Madrid, Libros Corrientes, 2022, pp. 575-586.
- Martín, Juan Diego (2018), *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Colección: Flamenco, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- Martínez, José (2015), *Poética del Cante Jondo (Filosofía y Estética del Flamenco)*, Sevilla, Libros con Duende.
- Maurer, Christopher (2000), *Federico García Lorca y su «Arquitectura del cante jondo»*, Granada, Comares.
- Salaün, Serge, «Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)», en Carlos Serrano; Serge Salaün (eds.), *Los Felices Años Veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 187-212.
- Sánchez, Leticia, «Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, V. 13, 2007, pp. 65-112.

- Serrera, Ramón María, «Falla, Lorca y Fernando de los Ríos. Tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 38, 2010, pp. 371-406.
- Valderrama, Gregorio (2021), *Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*, Sevilla, La Droguería Music.