



Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑÓLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir^a. del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EL SIGNIFICADO DE “CANTE JONDO” ANTES DE 1922

Mari Carmen Pérez Giráldez

Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca.
Premio Extraordinario de Máster (Máster en Investigación de Música Hispana) por la
Universidad de Salamanca.

Resumen:

“Cante jondo” es un término que, dentro de la literatura del flamenco, está muy asociado al Concurso de cante jondo celebrado en Granada en 1922. Pero ¿y antes de 1922 qué importancia tenía el “cante jondo”? A lo largo de este trabajo vamos a estudiar el significado del término “cante jondo” en un periodo de tiempo concreto (1881-1922). De este modo podremos tomar conciencia de lo que representaba esta música antes de la puesta en marcha del Concurso. El estudio que vamos a tomar como base y como punto de partida es *Colección de cantes flamencos* de Demófilo, a partir del cual vamos a extraer su concepción de “lo jondo”. Además, abordaremos diferentes artículos publicados en la prensa y revistas de la época para hacernos una idea de las connotaciones que tenía dicho término.

Palabras clave:

“Cante jondo”, flamenco, Demófilo, Manuel de Falla, Federico García Lorca, cante gitano, cante andaluz, música popular andaluza, café cantante, corriente anti-flamenca.

The meaning of “Cante jondo” before 1922.

Abstract:

In the literature on flamenco, a term "cante jondo" is closely associated with the Competition of Cante Jondo held in Granada in 1922. However, it is worth asking what the importance of "cante jondo" was before 1922? Throughout this work, we study the meaning of "cante jondo" in a specified period of time (1881-1922). It will let us understand the condition in which this area of music was prior to the Competition. The starting point for the study is the *Colección de cantes flamencos* by Demófilo, from which we extract the definition of "lo jondo". Also, we address various articles published in newspapers and magazines of the time to get an idea of the connotations that the term had.

Keywords:

“Cante jondo”, flamenco, Demófilo, Manuel de Falla, Federico García Lorca, gypsy singing, andalusian song, andalusian folk music, café cantante, anti-flamenca current.

Pérez Giráldez, Mari Carmen. "El significado de "cante jondo" antes de 1922". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 103-122, 2015, ISSN 1138-8579

INTRODUCCIÓN

En la literatura sobre flamenco el “cante jondo” continuamente viene asociado a Manuel de Falla y Federico García Lorca, así como al Concurso de cante jondo que organizaron en Granada en 1922. Pero ¿esto quiere decir que ellos son autores de dicho término? ¿Y antes de 1922, se empleaba este concepto? En este estudio, vamos a centrarnos en analizar documentos en relación al término “cante jondo” para dar respuestas a estas incógnitas. Tras haber realizado un vaciado de publicaciones a partir del repositorio de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, nos adelantamos a decir que el término se empleaba desde antes de 1922.

Lo más importante a tener en cuenta en relación a éste concepto es qué es el “cante jondo” o qué se entiende por él. Un aspecto a determinar sería cuándo surge el término “cante jondo”, refiriéndonos con ello a la palabra en sí; y otro aspecto el significado con el cual se emplea. Manuel de Falla y Federico García Lorca plantearon una definición para este término así como toda una teoría en torno a él, y esto sirvió como aliciente para impulsar la popularidad del concepto. Sin embargo, acabamos de mencionar que en publicaciones periódicas anteriores a 1922, encontramos alusiones tanto al término “cante jondo” como a “cante hondo”¹⁾. Es por ello, que el origen de esta palabra no se lo atribuimos a Falla y Lorca, sino que tenemos evidencias de que su empleo era anterior a esta fecha. En cuanto al significado o lo que se entendía por “cante jondo”, será nuestro cometido en este apartado analizar las diferentes fuentes con las que contamos para entender cómo se empleaba dicho término.

Para ello vamos a utilizar fuentes que se hayan publicado entre 1881, fecha clave para el flamenco, ya que en ese momento se publica *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, también conocido como Demófilo, y 1921, fecha previa al Concurso de cante jondo, que es cuando el término adquiere una definición de la mano de Manuel de Falla y Federico García Lorca. De esta manera las fuentes empleadas para esta investigación quedan acotadas dentro de unos límites determinados y abarcables. A partir del libro de Demófilo extraeremos las principales características que se asocian al “cante jondo”, de este modo, esta obra funcionará como eje de este apartado, que, junto a la información extraída de las publicaciones periódicas, prensa y revistas, obtendremos una idea de lo que se entendía por “cante jondo” hasta antes de 1922.

¹⁾ Consideramos que “cante hondo” y “cante jondo” es el mismo concepto pero escrito el segundo con la aspiración de la h propia del sur de la península. Es por ello que no realizaremos ningún tipo de distinción entre ambos términos y los trataremos de igual modo, sin embargo, emplearemos a lo largo del trabajo la forma “jondo”, respetando la forma “hondo” cuando aparezca en las citas literales.

EL “CANTE JONDO”, ¿CANTE GITANO O CANTE ANDALUZ?

En 1999 Enrique Baltanás, autor de la introducción a la segunda edición de *Colección de cantes flamencos*, indica que Demófilo atribuye el flamenco a los gitanos porque es consciente de que este género no es popular, por tanto no es de los andaluces pero se da en Andalucía, por lo que busca otra raza²⁾ a la que atribuírselo, los gitanos que habitan esa zona. Además, Demófilo expone una serie de características, en relación al carácter y la forma de ser, que diferencian a los andaluces de los gitanos, las cuales le sirven como base para su teoría, anteriormente expuesta, y confirma que el flamenco es gitano porque lo que expresa su música se asemeja a las características de estos. De hecho, en la recopilación de *Colección*, los palos del flamenco que aparecen son para él gitanos, no andaluces. Según estas características que menciona Demófilo, los andaluces producen música más alegre y risueña, de carácter más festivo y picaresco; mientras que los gitanos producen música más lúgubre, tétrica y misteriosa, lo que llamaríamos “cante jondo”. Resalta entonces Baltanás que Demófilo es “[...] el formulador de una poética de lo jondo [...]”³⁾. También hace referencia a la definición que Demófilo da de “cantes hondos”: “[...] “composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes...””⁴⁾

Luego Demófilo en su escrito, hace referencia tanto a los “cantes hondos” como a esta “poética de lo jondo”, ya que es en la poesía de las letras donde se ubica esa expresión de sentimientos de tristeza que Demófilo asocia a los gitanos. Por tanto, las coplas que recopila en su libro se corresponden con el perfil que hemos descrito, tratando de penas de amor, muerte, abandonos o celos, por citar algunos ejemplos, emociones que salen de dentro, si pueden describirse de esta manera.

Resultaría muy útil en este caso ejemplificar todo esto que acabamos de exponer para tener una muestra que nos ayude a entender a qué se refiere Demófilo:

⁵⁾⁶⁾⁷⁾

A yorá yo me ponía,
Por ber si con mi yantito
E mí te condolesías.

Tengo yo un doló contino,
Que igo que no te quiero
Y e noche sueño contigo.

²⁾Término utilizado por Demófilo en sus escritos.

³⁾MACHADO Y ÁLVAREZ (Demófilo), Antonio. *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Signatura flamenco, 1999. [Sevilla: 1881], p. 32.

⁴⁾Ibidem, p 58.

⁵⁾Ibidem, p. 96.

⁶⁾Ibidem, p. 136.

⁷⁾Ibidem, p. 188.

Cuando penas tengo
Me boy a yorá
A la capilla que tiene la Bingen
E la Soleá.

Como podemos comprobar, en esta pequeñísima muestra no prima la alegría sino que se expresan sentimientos de sufrimiento, pena, dolor o desasosiego. Es por todo ello que Demófilo utiliza la expresión “*Por too lo jondo*”⁸⁾ para referirse a la manera de interpretar este tipo de coplas cuando se cantan.

Por tanto a partir de esta publicación de Demófilo podemos comprobar que está presente toda una serie de características que serán partícipes de lo que posteriormente Falla y Lorca definirán como “cante jondo”. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Demófilo refleja en sus escritos las aportaciones que ha recibido de los informantes de su trabajo de campo, sin realizar una investigación más profunda, procedimiento que es propio de un contexto concreto como es finales del siglo XIX. Además, esta teoría tendrá una repercusión muy fuerte en estudios posteriores, que llega prácticamente hasta nuestro tiempo, sin cuestionar el procedimiento que ha seguido Demófilo para llevarla a cabo, sino tomándose estos estudios como dogma de fe en la flamencología, ya que el hecho de ser el autor de la primera obra teórica sobre la materia le otorgó un fuerte principio de autoridad, como indica Steingress en una de sus publicaciones, *Sociología del cante flamenco*⁹⁾.

La idea de que el flamenco es propio de los gitanos expuesta por Demófilo, es una de las que más ha perdurado y que se ha convertido en un tópico, aún a día de hoy, sin cuestionarse que el autor se basa en la clasificación de características que hemos expuesto anteriormente no como una realidad, sino más bien, tal y como expresa Steingress, como fruto de “[...] una peculiar visión romántica del personaje gitano [...]”¹⁰⁾. Esta visión romántica era percibida no solo por Demófilo, lógicamente, sino por la sociedad del momento, tal como se refleja en las publicaciones periódicas de la época. Ya hemos mencionado al inicio de este estudio, que aparecen alusiones al término “cante jondo” en publicaciones comprendidas entre 1881 y 1921. Podemos analizar a partir de ellas lo que se entendía por “cante jondo”. Dicho de forma muy general, la música y sobre todo las coplas suelen gustar, lo que causa rechazo es el ambiente en el que se interpreta, la forma de interpretarse y los intérpretes, que suelen describirse como gitanos.

⁸⁾Ibídem, p. 77.

⁹⁾STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura, 2006, p. 124.

¹⁰⁾STEINGRESS. *Sociología del cante flamenco*, p. 201.

Pongamos como ejemplo de lo expuesto dos artículos publicados en *La Alhambra*, una revista granadina quincenal dedicada a las artes y las letras, titulados “El cante jondo (lo interno y lo externo)” y “Vida militar. Segunda parte”. Se tratan de dos relatos en los que aparece la descripción de una interpretación de “cante jondo” así como las sensaciones que les produjo a los propios autores del escrito. En el primero de ellos, describe la percepción de la música de una forma que es aceptada por todo lo que expresa, y esto se correspondería con lo “interno del cante jondo”:

Prolongóse el suspiro aumentando en intensidad y entró la copla, sentida, tierna, amorosa, desahogo íntimo de un corazón que sufre y de un alma que siente, vibraciones de las cuerdas del cariño humano lacerado, que busca la expansión del sentimiento que estalla, triste y solitario, dentro del pecho.¹¹⁾

Pero tras esta complaciente descripción de lo que oye, prosigue otra descripción tornada en desagrado sobre lo que ve, lo “externo del cante jondo”, que le produce tal rechazo que abandona el lugar. Detalla un lugar sucio, una “[...] *juerga* entre aromas de vino malo, olor de aceite y eruptos (*sic.*) repugnantes de beodos.”¹²⁾ Los intérpretes corren igual suerte que el entorno, que según el autor son hombres truhanes y mujeres estridentes, de vida embrutecida por los abusos de las fiestas y los placeres.

En el segundo artículo el autor detalla la primera impresión que le produjo asistir a un café cantante durante su estancia en Málaga realizando el servicio militar. La descripción del ambiente resulta prácticamente igual a la anterior, donde lo que prima es la suciedad, la mezcla amarga de olores varios y, en este caso, el comportamiento de un público familiarizado con dicho ambiente y cuyo comportamiento parece ser el resultado de una asistencia continua, ya que tal y como indica el autor, casi formaban parte del espectáculo. Los gestos que realizaban los intérpretes, su propio físico y la forma de cantar, provocaban en el testigo cierta sensación de burla: “[...] y venga mientras hacer visajes y pucheros, y movimientos de cabeza capaces de quebrantar el más duro pecho [el cantaor]. Yo estaba para reventar de risa; [...]”¹³⁾ Aunque la impresión que se lleva el autor no es muy buena, finaliza su escrito alabando el flamenco¹⁴⁾ que se interpretaba en los teatros de Granada, un mundo totalmente diferente al de los cafés cantantes, lugares sin duda, con mala reputación.

¹¹⁾GUILLÉN SOTELO, Juan. “El cante jondo (Lo interno y lo externo)”. En: *La Alhambra*: revista quincenal de artes y letras, 15 mayo 1902, nº 105, p. 784.

¹²⁾*Ibidem*, p. 785.

¹³⁾MÉNDEZ VELLIDO, Matías. “Vida militar. Segunda parte”. En: *La Alhambra*: revista quincenal de artes y letras, 15 julio 1910, nº 296, p. 299.

¹⁴⁾En ocasiones mencionaremos el término flamenco sin que por ello demos de lado al “cante jondo”, ya que, aludiendo a Hipólito Rossy, el “cante jondo” es flamenco, aunque no todo el flamenco es “cante jondo”. ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1966, p. 15.

Por tanto, a la hora de hablar sobre flamenco y gitanos, podríamos decir que la concepción de unir dichos términos está asimilada socialmente en esta época, y una prueba de ello son las impresiones que se describen en las publicaciones periódicas del momento así como la teoría que desarrolló en 1881 Demófilo. Si bien es cierto, Demófilo nos habla de raza, sin embargo, Steingress, citando a Julio Vélez, nos dice que la diferencia no es racial, sino socio-cultural, ya que los gitanos estaban integrados socialmente con las clases más bajas de andaluces. Quizá ésta asociación del flamenco con las clases bajas y con los gitanos actuara como aliciente para que el flamenco fuera rechazado socialmente, al ser fruto de una raza que no era aceptada por todas las clases sociales.

EL “CANTE JONDO”, ¿MÚSICA POPULAR ANDALUZA?

Otra cuestión que ya hemos mencionado anteriormente y que trata Demófilo en su trabajo, es la separación del flamenco de la música popular andaluza. Como ya comentamos, Demófilo atribuye el flamenco a los gitanos porque, aunque la música se da en Andalucía, al realizar trabajo de campo por diferentes pueblos y ciudades andaluzas, descubre que no todos sus informantes conocen el flamenco, por tanto no puede ser música popular si el pueblo no la conoce. Concluye que el flamenco es conocido por grupos concretos, por una minoría.

Pero Demófilo no es el único que expone esta teoría, sino que al igual que ocurría con el tema de los gitanos, parece estar aceptada socialmente. Encontramos un artículo publicado en la revista sevillana *Andalucía* titulado “La música popular andaluza”, en el que el autor expone que existe una distinción clara entre el “cante jondo” o flamenco y la música andaluza propiamente dicha, pasando a detallar las características de ambas músicas:

[...] el *cante jondo* o flamenco, canto de sentimientos, en el que éste es el principal factor e inspirador; canto de perfectas semejanzas con las melodías orientales, de construcción análoga, sobre todo en la sinuosidad de la línea melódica y en la prolongación de las vocales finales, para sobre ellas cantar nuevos y repetidos diseños melódicos, con algunas melodías gregorianas; canto en el que la improvisación, con su perfume de espontaneidad, es elemento activo y peculiarísimo, y que últimamente refleja o puede reflejar el estado de ánimo del *cantaor*. El segundo grupo de *música popular andaluza* es el que podríamos llamar netamente *andaluza*, por ella la que ha nacido de la raza aborigene (sic.) sin que en su confección hayan intervenido influencias extrañas, o, por lo menos, de existir éstas, no está plenamente confirmadas, y conservando únicamente algunas diferencias accidentales con las melodías del resto de la Península.¹⁵⁾

¹⁵⁾ELÚSTIZA, Juan B. “La música popular andaluza”. En: *Andalucía*: editada por el Centro Andaluz de Sevilla, noviembre 1916, nº 6, pp. 5-6.

Como podemos comprobar, en la teoría se encasilla perfectamente ambos tipos de cante, haciendo del cante andaluz algo propio de los andaluces, que guarda una estrecha relación y parentesco con la música que escuchamos en otros lugares de España. Esto convierte al flamenco en una mixtura de confluencias sociales, en las que los andaluces son partícipes porque es en esta zona donde se ha fraguado, pero sin que por ello sea poseedora del cante mismo. Es por ello que seguidamente el autor alude a que el flamenco es propio de una minoría, mencionando también a los gitanos. Resulta significativo que no haga ningún tipo de distinción entre flamenco y “cante jondo”, sino que lo cite como la misma música, ya que esto nos puede dar a entender que no hay ningún tipo de diferencia, que el “cante jondo” y el flamenco es lo mismo. Sin embargo sí que expresa la profundidad con la que se puede interpretar una copla, pero no todos los palos del flamenco requieren de esta hondura para ser cantados. Luego podemos decir que, aunque no se expresa con suficiente claridad, el autor de este artículo es consciente de que el “cante jondo” requiere de una forma de interpretar diferente a la que se emplea en otros palos del flamenco, por ello puntualiza las características entre las que se encuentra la expresión de sentimientos del cantaor, propio de lo jondo.

Sin embargo, esta cuestión no es tan sencilla y clara como la propone el autor del texto. El problema de intentar etiquetar unos cantes que se han fraguado a partir del confluir de diferentes culturas, entre ellas la andaluza y el cante popular andaluz, e intentar disociarlo del propio canto andaluz para así compartimentarlo dentro de unos límites pudiendo compartir elementos comunes ambos, es sumamente difícil, y más si tenemos en cuenta que estamos hablando de siglos de convivencia entre músicas. Encontramos en la prensa un suceso que nos hace dudar de que clasificar la música popular andaluza de la forma en la que se explica en el artículo que acabamos de exponer no es tan sencillo. En *La Iberia*, un diario liberal de Madrid, podemos leer un breve artículo en el que se expone que el dueño de un café-teatro de Cádiz ha llevado a los tribunales a una empresa que contrató para realizar actuaciones de cante andaluz en su local, quedando excluidas del contrato las representaciones de cante flamenco. El dueño del local afirma que precisamente se interpretó cante flamenco mientras que la empresa lo niega. El gobernador de la ciudad al proclamarse incompetente para resolver este conflicto por falta de conocimientos propone llevar el caso a los tribunales. El artículo se abre de la siguiente manera: “Los tribunales de Cádiz van a tener que dilucidar una cuestión diferencial entre *cante jondo*, el *cante andaluz* y el *cante flamenco*.”¹⁶⁾ No hemos encontrado la resolución de dicho conflicto en publicaciones posteriores.

Luego a partir de este tipo de información podemos deducir que no es tan fácil clasificar el repertorio musical que se da en Andalucía, y que los límites entre el flamenco y el cante andaluz no están tan claros y delineados como a priori se comentaba en el artículo anterior. También podemos pensar que esta distinción además de ser compleja, resulta problemática

¹⁶⁾Sin firmar. “Espectáculos”. En: *La Iberia*, (15/04/1888).

en el sentido de que si en los contratos se refleja que no se quiere interpretar flamenco en los locales podría ser por la mala reputación a la que es asociada dicho cante.

EL CAFÉ CANTANTE: ESPACIO DE INTERPRETACIÓN DE “CANTE JONDO”.

El ambiente ha sido uno de los motivos por el que el “cante jondo” no ha gozado de muy buena fama. Los cafés cantantes son los causantes de ello. Tanto Falla como Demófilo rechazan estos locales por ser los responsables de corromper el cante que en ellos se da, debido al ambiente que conllevan:

[...] Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamencos*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc, etc. [...] ¹⁷⁾

El café cantante lleva a la degeneración a un cante que en principio no era degenerado. De nuevo hacemos referencia a la prensa para ilustrar de alguna manera lo que exponemos. Nos encontramos numerosas menciones a conflictos y quejas para estos tipos de locales¹⁸⁾. Lo más común son escritos que piden que las juergas no se extiendan hasta horas tan prolongadas de la madrugada, vecinos que no pueden descansar por el ruido causado, peleas y alternados a las puertas del local que acaban con sangre, como un disparo que alcanzó el brazo de una cantaora, y prohibiciones de los ayuntamientos a que se celebren juergas flamencas o clausuras de cafés cantantes.

Pero también nos encontramos con otro contexto diferente, y es que el “cante jondo” además se interpreta en los teatros, contexto totalmente alejado al de los cafés cantantes y más cercano al de la música académica. En las publicaciones se mencionan actuaciones de “cante jondo” y flamenco en diferentes teatros como el Variedades, Apolo, Liceo-Capellanes o el Gran Circo de Parish¹⁹⁾. En el Teatro Eslava, por ejemplo, aparece en la

¹⁷⁾MACHADO Y ÁLVAREZ. Colección de cantes flamencos, p. 75.

¹⁸⁾Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (11/06/1881); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (6/03/1882); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (16/04/1883); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (26/08/1884); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (1/09/1884); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (1/07/1885); Sin firmar. [“Sin título”]. En: La Iberia, (14/07/1895); Sin firmar. “Escándalo por una cuenta escandalosa”. En: La Iberia, (29/07/1895).

¹⁹⁾Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: La Iberia, (30/01/1881); Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: La Iberia, (21/03/1883); Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: La Iberia, (7/02/1886); Sin firmar. “Los espectáculos. Teatro Eslava”. En: La Iberia, (14/09/1884); Sin firmar. “Circo de Parish”. En: La Iberia, (25/07/1892).

prensa la representación de *Cante hondo*²⁰⁾ repetidas veces, lo que nos hace pensar que tuvo éxito. No hemos encontrado ninguna información que nos especifique si se trataba de una obra de teatro titulada *Cante hondo*, de una actuación de “cante hondo” o de un recitado de coplas de “cante hondo”. También se anuncia espectáculos de “cante jondo” y flamenco en diversas fiestas, de carácter benéfico²¹⁾ o fiesta nacional²²⁾.

Por tanto, comprobamos que el contexto en el que se desarrolla la interpretación musical de “cante jondo” o del flamenco, es decisivo para su aceptación por parte de la sociedad, un factor a tener en cuenta.

Una cuestión a considerar es, que lo que llamamos flamenco se compone de cante y baile, y en varias publicaciones se hace alusión a si se están refiriendo a cante flamenco o a baile flamenco. En algunos escritos la distinción es aún mayor, “[...] los jipíos del *cante jondo* y las contorsiones lúbricas del baile flamenco [...]”²³⁾ u otra muy similar, “[...] son los guturales y desconcertados jipíos del *cante jondo* y las contorsiones desarticuladas del baile flamenco [...]”²⁴⁾. En ambas citas tanto el baile como el cante son tratados de forma despectiva, pero lo interesante de la cuestión es que se realiza esta separación entre ambos. Cierto es que para analizar el término “cante jondo” esta cuestión entre cante y baile flamenco parece desviarse del tema. Sin embargo, resultaría interesante realizar un pequeño apunte, aunque no profundicemos en el tema, ya que, a lo largo de todo este escrito hemos estado haciendo referencia al flamenco. No podemos separar el binomio “cante jondo” y flamenco, como ya indicamos anteriormente en una nota a pie. Sin hacer más hincapié en esta cuestión, pensamos que es interesante tratar el baile y el cante porque de esta manera una vez más tropezamos con la reputación que pueda tener este género. Nos preguntamos entonces ¿goza el baile y el cante de la misma reputación?

En algunos artículos publicados en la revista *La Alhambra* encontramos algunas claves que nos dan indicios de que el baile flamenco no gozaba de buena reputación. Los movimientos corporales descritos como contorsiones, pícaros, truhanescos, desarticulados, etcétera, nos transmiten una concepción del baile que para la época, finales del siglo XIX, parecen evocar sensualidad y erotismo. En el artículo “El baile flamenco”, el autor intenta explicar de dónde procede el baile flamenco, remontándose a 1588 y teniendo como antecedente a la zarabanda, baile prohibido en España por los moralistas, que lo tachaban de obsceno. Hace además alusión a una cita, aunque no menciona de dónde procede:

²⁰⁾Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: *La Iberia*, (21/04/1882); Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: *La Iberia*, (22/04/1882); Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: *La Iberia*, (27/04/1882).

²¹⁾Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (3/08/1893).

²²⁾Sin firmar. “La fiesta de la infantería. En provincias”. En: *La Iberia*, (8/12/1894).

²³⁾Sin firmar. “Toros y letras”. En: *La Iberia*, (13/07/1887).

²⁴⁾Sin firmar. “Fantasías flamencas”. En: *La Iberia*, (12/10/1887).

[...] “Entre otros ha salido estos años un baile y cantar, tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas más honestas. Llámenle comúnmente la *zarabanda*, y dado que se dán (*sic.*) diferentes causas y derivaciones de este nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta. Lo que se sabe es que se ha inventado en España”.²⁵⁾

Si la zarabanda se entendía como el antecedente directo del baile flamenco, según indica este autor, no es de extrañar que sobre él recaiga la misma reputación que sobre la zarabanda, aún más si lo asociamos con todo el ambiente que ya hemos descrito y mencionado anteriormente. Y es que, aunque el artículo no cite las fuentes que comenta o, por la forma en la que se expresa el discurso nos dé la sensación de que no tiene rigor científico, hay que tener en cuenta que no es lo que se pretende en la época, y que la repercusión en las personas será bastante fuerte ya que está publicado en un medio de comunicación que será leído por personas de clase social más bien alta, que acabarán rechazando un baile que se da en las clases sociales bajas.

El otro artículo, titulado “Los cantos del pueblo”, no se centra tanto en distinguir entre cante y baile, sino en dignificar el cante sobre el baile. “[...] si suprimimos el acompañamiento de bailoteo chulesco, al compás de la guitarra; queda solo la letra, el *recitado*, que hecho por quien sepa, por quien tenga voz y estilo y marque los tiempos, agrada, porque a veces es fluido y sencillo, [...]”²⁶⁾. Las alusiones a la filosofía que evocan las coplas del cante flamenco son varias. Esto dignifica de alguna manera al “cante jondo”, el cual, aunque se asocia con el flamenco y se le ubica dentro de todo ese ambiente lascivo, no termina de ser rechazado precisamente por sus letras.

De hecho, *Colección* de Demófilo no deja de ser una recopilación de estas coplas, de las letras, de la filosofía de las personas que las canta, no es una recopilación musical, no hay transcripciones de la música. Es por ello que se habla de “poética de lo jondo”. También encontramos en 1912 la primera edición de *Cante hondo*, reeditado con nuevas coplas en 1916, libro escrito por Manuel Machado, hijo de Demófilo. En su interior encontramos un trabajo similar al de su padre, coplas de “cante hondo”, como indica el título, escritas por el autor y clasificadas por temáticas. En la contraportada se puede leer:

[...] este volumen de cuya primera edición de 1912 la leyenda cuenta que vendió mil ejemplares el primer día. Su éxito pasado y presente no lo explica, sin embargo, el buen uso del octosílabo, de la rima asonante o de la fonética andaluza, sino el comprender que los

²⁵⁾FRUTOS BAEZA, J. “El baile flamenco”. En: La Alhambra: revista quincenal de artes y letras, 10 enero 1885, nº 37, p. 7.

²⁶⁾GARCÍA SAMOS, Antonio. “Los cantos del pueblo” En: La Alhambra: revista quincenal de artes y letras, 15 agosto 1908, nº 250, p. 354.

tercios de una *soleá* encierran “muchos tomos de filosofía”.²⁷⁾

Por tanto, podemos comprobar que lo que es aceptada es la copla, el mensaje que evoca el “cante jondo”, la filosofía, y no tanto la música en sí. Si recapitulamos un poco este último tema, podemos decir que el baile tiene peor reputación que el cante. Citando a Steingress y basándonos en su teoría, el baile es denominado como “flamenco” antes que el cante, por tanto toda esta reputación que arrastra el baile es traspasada al cante, que es el que lo acompaña, se mueven en los mismos círculos.

De este modo, consideramos la trayectoria de la formación del baile flamenco como acontecimiento singular y anterior al cante flamenco, que abrió el paso a la posterior fusión de una gran cantidad de bailes y cantos folclóricos en un nuevo género: el flamenco. Dicho de otra manera: la popularidad de los emergentes bailes llamados flamencos fue el resultado de una diferenciación de los del grupo de boleros a través de la imposición de la nueva estética del gitanismo (o agitanamiento) y su creciente acentuación, mediante el cante, durante la segunda mitad del siglo XIX. [...] ²⁸⁾

Que el baile se asocie con la sensualidad y sea rechazado por los, digamos, moralistas, no quiere decir que no tuviera éxito, de hecho, Steingress en esta cita puntualiza la “popularidad emergente” de la que gozaba el baile. Además añade que se encuentra documentación sobre la *Escuela flamenca* de baile a partir de la década de 1850²⁹⁾. Otra cita de Steingress, esta vez extraída de la voz “flamenco” en *Gran Enciclopedia de la Música*, hace referencia a que el baile flamenco, producto del declive de la *Escuela bolera*, según apunta Steingress, es “patrimonio exclusivo de las clases bajas”, lo que reafirma la desaprobación de las altas:

La consegüent vulgarització dels *bailes nacionales* entre el poble provocà que aquests fossin rebutjats per les classes socials altes i els intel·lectuals de l'època. La gran influència que el bolero exercí sobre la resta dels balls durant el segle XVIII fou vista com una degradació del bon gust, i els balls ‘boleritzats’ acabaren essent considerats com un patrimoni exclusiu de les classes baixes³⁰⁾.

²⁷⁾MACHADO, Manuel. Cante hondo. Barcelona: Nortesur, 2008, [contraportada].

²⁸⁾STEINGRESS, Gerhard. ... Y Carmen se fue a París. Córdoba: Almuzara, 2006, p. 14.

²⁹⁾Ibidem, p. 16.

³⁰⁾STEINGRESS, Gerhard. «Flamenco». En: Gran Enciclopedia de la Música. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002. [Última consulta: 1/07/2014] Disponible en: <http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dia/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0230925.xml?s.q=cante+jondo#article-top> Traducción realizada por la autora de este trabajo: “La consiguiente vulgarización de los bailes nacionales entre el pueblo provocó que éstos fueran rechazados por las clases sociales altas y los intelectuales de la época. La gran influencia que el bolero ejerció sobre el resto de los bailes durante el siglo XVIII fue vista como una degradación del buen gusto, y los bailes “bolerizados” acabaron siendo considerados como un patrimonio exclusivo de las clases bajas”.

El contexto en el que se interpreta este baile flamenco es definitorio para la aceptación, ya que si ojeamos la prensa nos encontramos con numerosas programaciones de actuaciones de baile flamenco en teatros, que, tal como tratamos con el cante anteriormente, es una forma de academizar el género y extraerlo de un contexto que es repudiado. El “cante jondo” sin embargo, tiene la ventaja de que la poética, que es su base, no es rechazada.

LA CORRIENTE ANTIFLAMENCA: RECHAZO AL ENTORNO DEL “CANTE JONDO” Y CONTRIBUCIÓN DE LA MIRADA DEL EXTRANJERO.

Encontramos controversias en torno a la aceptación del flamenco por parte de la sociedad. Por un lado, el flamenco es aceptado, como ya hemos dicho, porque gusta su música, y encontramos artistas consagrados que gozan de una buena reputación y respeto por parte de la sociedad, aún perteneciendo a este mundo artístico, como Juan Breva o Antonio Chacón, que además compartían una característica común en su carrera, actuaban en teatros. Por otro lado, el flamenco era repudiado sobre todo en el ámbito intelectual, el cual estaba profundamente irritado por ser precisamente la imagen de la “España de pandereta” la que se exportaba a Europa, una España sumida en la fiesta, la vida alegre, los altercados nocturnos, el alcohol, los toros, las mujeres sin moral y el flamenco, aspectos que no se corresponden con la totalidad de España, sino solo con una comunidad en concreto, Andalucía, según ellos. Es por ello que en la prensa encontramos multitud de alusiones peyorativas al flamenco por parte de los intelectuales que publican en ella.

Se genera entonces una corriente antiflamenca que rechaza de forma tajante todo lo que esté relacionado con el entorno del flamenco. Uno de estos intelectuales que es conocido precisamente por considerarse un acérrimo defensor del antiflamenquismo es Eugenio Noel, un escritor y periodista madrileño que puso mucho empeño en publicar en la prensa en contra de todo aquello que representa a España y que la herían por considerarse aspectos negativos o retrógrados que no dejaban florecer un país de progreso, tales como la religión, lo militar, los toros y el flamenco. Según expresa José Luis Moreno-Ruiz en la presentación de *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*, una recopilación de artículos de Eugenio Noel publicada por sus herederos en 1995, aunque Noel luchase en contra de esta visión y no estuviera solo en el empeño, era criticado por muchos otros que no se oponían a esta situación: “[...] Acaso loco en su intento, pretendía revivir, quizás resurreccionar –mediante la insurrección- ese cadáver hediondo de una España devorada por gusanos obispos, gusanos militares, gusanos terratenientes, gusanos flamencos, gusanos toreros. [...]”³¹⁾

Pero ¿por qué ya en esta época han llegado tan lejos las costumbres que se atribuyen a una comunidad en concreto como representante de todo un país? ¿Es el flamenco y su entorno lo que predomina en Andalucía y por tanto su seña de identidad ya a finales del siglo XIX

³¹⁾NOEL, Eugenio. *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*. Madrid: Libertarias/Prodhufl, 1995. [Texto original de 1910?], p. 12.

y principios del siglo XX? Como ya hemos mencionado anteriormente, Demófilo realiza trabajo de campo y descubre que solo una minoría es la que conoce el flamenco, y es por ello que no puede etiquetar esta música como popular, porque no es del pueblo andaluz. Luego, respondiendo a la segunda pregunta, no es el flamenco una seña de identidad del pueblo andaluz en estos momentos que estamos analizando (1881-1921), no todos lo conocen y no todos son partícipes de él, tal como se cree tanto en el resto de España como en Europa. Lo que sucede entonces con el flamenco, es que se ha construido un mito entorno a él, que debido a su misticismo y a lo exótico que resulta a los ojos de los extranjeros es sumamente atractivo, pero que no se corresponde con una realidad totalizadora de la población andaluza, sino que se da en ciertos ámbitos muy concretos como los cafés cantantes.

En un artículo publicado en la revista *La Alhambra* y titulado "Aires de fuera", el autor comenta indignado los testimonios que los extranjeros publican tras visitar España, dando esta visión de la "España de pandereta" y sentenciando que no es la verdad, y que no se comentan los aspectos que podrían elevar a España mientras que se cae en los tópicos para ridiculizarla:

En ley de verdad, algunos de estos escritores mienten a sabiendas, porque creen que si nos retratan fielmente no ofrecemos nada de particular, y menos aún sus relatos; buscan lo pintoresco y lo original sin comprender que, a veces, buscando la extrema originalidad se da en la extravagancia. Que es lo que les sucede a nuestros vecinos [Francia] cuando hablan de España, de esa España de pandereta que ellos han inventado.³²⁾

Y es que en realidad se tratan de típicos, de construcciones que actúan como representativas de un lugar, en este caso de Andalucía y de España, pero que no se corresponden con la realidad. La imagen que da el extranjero parece ser asumida como un problema por intelectuales españoles preocupados por la percepción que se tiene de España, de manera que esta visión es tomada como un error característico en el discurso de los extranjeros. Tomamos como ejemplo una reseña sobre el libro *Tierras solares* de Rubén Darío publicada en *La Alhambra*: "[...] Darío incurre en el error de los extranjeros, generalmente: estudiaron á los andaluces y á Andalucía por las coplas gitanas, por el baile flamenco y las tragedias amorosas de la navaja y el vino. [...]"³³⁾

Pero no solo los extranjeros generan el tópico y los españoles son los molestos por él. Nos encontramos también con situaciones en las que personajes españoles aluden al tópico como cierto, indignados por ello. En el artículo "Por tierras andaluzas. Los típicos"

³²⁾FLORES GARCÍA, Francisco. "Aires de fuera". En: *La Alhambra*: revista quincenal de artes y letras, 15 diciembre 1914, nº 401, p. 518.

³³⁾VALLADAR, Francisco P. "Notas bibliográficas". En: *La Alhambra*: revista quincenal de artes y letras, 30 diciembre 1904, nº 163, p. 470.

publicado en la revista *Andalucía*, el autor comienza de la siguiente forma: “No hay en ninguna región de España unos típicos tan representativos como los andaluces. Verlos, y ver el carácter andaluz, es todo uno. [...]”³⁴⁾ A lo largo del escrito hace referencia a los tópicos que ya hemos mencionado en relación al flamenco, sin excluir a este, por supuesto, haciendo alusión a que la preocupación de los artistas andaluces es extender por el mundo el “cante hondo”. El autor del texto generaliza a toda la población andaluza, sin hacer ningún tipo de distinción ni aclaración, elaborando de una crítica a los típicos, un típico más, aunque parezca paradójico.

Como podemos comprobar, la visión del extranjero³⁵⁾, el cómo nos ven los demás, ha sido un factor muy importante a tener en cuenta influyendo en la configuración de un mundo que no es solo música, sino que lleva a sus espaldas todo un ambiente y un contexto que le atribuye a la vez unas connotaciones, y que no siempre es aceptado ni si quiera en la zona en la que se produce. Esta búsqueda de lo exótico por parte del extranjero teniendo como objetivo más atractivo el flamenco en España, ha resultado estar más próxima a la literatura romántica de la época que a la realidad misma. Pero no solo ha influido negativamente para España, también hay que puntualizar, que en la prensa no solo encontramos críticas al mundo del flamenco y al “cante jondo”, sino que todo este impulso que recibe el flamenco en las publicaciones y la literatura es aprovechado por España desde la política. Aparecen algunos artículos de prensa en los que se muestra que durante las visitas de personas ilustres a España una de las actividades que se programan son juergas flamencas³⁶⁾, en las que hay “cante jondo”. Luego la otra cara de la moneda la encontramos en los que piensan que el flamenco es una buena forma de promocionar el país, hacerlo atractivo a los ojos del foráneo y producirlo como una marca, *made in Spain*.

Con los intelectuales indignados con el “cante jondo” y el mundo flamenco, aparecen críticas en la prensa sobre conciertos de música académica en los que las comparaciones y las alusiones al “cante jondo” son varias. En algunas ocasiones se hace una llamada de atención al público sevillano en especial, el cual no asiste a conciertos de música académica pero no falta a las fiestas noctámbulas flamencas, tachando al “cante jondo” de

³⁴⁾LAMONEDA, Juan. “Por tierras andaluzas. Los típicos”. En: *Andalucía*: editada por el Centro Andaluz de Sevilla, febrero 1917, nº 9, p. 5.

³⁵⁾Resulta de interés hacer alusión a los estudios que se han realizado en torno a viajeros por España en los siglos XVIII y XIX, y, aunque no vamos a indagar en el tema, sí que sería útil hacer mención, a modo de ejemplo, sobre algunas publicaciones, ya que en ellas aparecen referencias a estos tópicos que estamos tratando: PLAZA ORELLANA, Rocío. *Los caminos de Andalucía: memorias de los viajeros del Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2008; ROMERO TOBAR, Leonardo; ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.

³⁶⁾Sin firmar. En: *La Iberia*, (31/08/1886); Sin firmar. “Los periodistas italianos. La fiesta en Felipe”. En: *La Iberia*, (2/09/1886); Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (10/04/1888).

bazofia³⁷). En otras ocasiones si el “cante jondo” es empleado como uno de los elementos dentro de una obra académica, la obra es calificada de vulgar³⁸). Del mismo modo también encontramos referencias que alaban el “cante jondo” dentro de la producción académica, pero de la mano de Falla, donde ya deja ver lo que en 1922 desembocará en la defensa de este cante³⁹). Y también hay artículos dedicados de lleno al “cante jondo”, algo muy significativos ya que se le dedica un espacio amplio dentro de las publicaciones, en el que se intenta elevar de algún modo su reputación comparándolo con el mundo académico y defendiéndolo:

Yo por mi sé decir, aunque esto parezca vulgar y poco transcendente, que los cantos andaluces me parecen cosa tan fina como los encajes filosóficos que borde Ortí y Lara en sus ratos de ocio, y pan mucho más blanco que el que amasa Menéndez Pelayo para mantenimiento de escolares neos.⁴⁰

Luego, tras esta pequeña mención a las diversas formas en las que el “cante jondo” es tratado en la prensa en relación al mundo académico, podemos comprobar que hay una ruptura entre música popular y académica, y que es tanto aceptado como rechazado por unos y otros. Da la sensación de que el “cante jondo” no ha conseguido encontrar un lugar concreto, ya que no es reconocido como música popular, pero tampoco es académico. Para los intelectuales del momento lo que estaba en boga era la música académica, como un signo de cultura. Es por ello que el “cante jondo” es también rechazado, al igual que la música popular, es vulgar para las personas cultivadas. El hecho de que en las publicaciones nos encontremos tanto críticas positivas como negativas hacia esta música, nos indica que no existía unanimidad en cuanto al rechazo a pesar de existir una corriente que no lo aceptaba.

SÍNTESIS DEL SIGNIFICADO DE “CANTE JONDO” ANTES DE 1922.

Para finalizar este estudio en torno al “cante jondo” antes de 1922, realizaremos un breve repaso sobre los temas tratados a modo de conclusión. Podemos decir, que tras revisar la obra principal de este periodo, *Colección* de Demófilo, así como la publicación *Cante hondo* de su hijo Manuel Machado, y las alusiones en publicaciones periódicas sobre el término “cante jondo”, no encontramos una definición concreta sobre dicho término. Sin embargo, nuestro cometido era analizar las referencias que se hacen en torno al concepto, y tras este estudio podemos decir que a “cante jondo” se le atribuyen ciertos elementos que nos ayudan a formarnos una idea sobre el significado del término.

³⁷RIOJA, Francisco P. “Crónicas sevillanas. Carmencita Álvarez, la niña artista”. En: El Sol, (1/05/1920).

³⁸MÉNDEZ VELLIDO, Matías. “Temporada teatral. Compañía de zarzuela”. En: Boletín Centro Artístico de Granada, 1 mayo 1888, nº 39, pp. 133-135.

³⁹SALAZAR, Adolfo. “Crónicas musicales. Claudio Debussy y España. “Iberia””. En: El Sol, (23/01/1921).

⁴⁰LEAL, Justo. “Cante hondo”. En: La Iberia, (27/05/1887).

En primer lugar asociamos “cante jondo” con los gitanos a raíz de la teoría demofílica, entendiendo por ella una música cantada con sentimiento, dónde se expresan tristezas y penas, reflejadas en las letras, que encierran una filosofía admirada por muchos, y reforzada por la forma de interpretar, denominada por Demófilo, *Por too lo jondo*. Así mismo, el “cante jondo” se relaciona con una música que no es popular debido a que no es conocida de forma generalizada por la población andaluza, sino que forma parte de una minoría concreta. Sin embargo, aunque resulte paradójico, resulta difícil separar la música popular andaluza del “cante jondo”, ya que en su configuración ésta fue partícipe. Encontramos algunos indicios de que el “cante jondo” o el flamenco no son populares por ejemplo en los carteles de programación de fiestas⁴¹⁾ anteriores a 1922 de algunas ciudades andaluzas como Sevilla, Granada o Huelva, en las cuales no se programan actuaciones de este tipo. Esto no quiere decir que los asistentes a las fiestas no interpretasen esta música, pero es significativo que no se programara oficialmente.

De igual manera, hay que decir que para hablar de “cante jondo” hay que contextualizarlo en el flamenco, dentro del mundo flamenco y de esta música. Al no existir una definición determinante de “cante jondo” y ser este, volviendo a citar a Hipólito Rossy, parte del flamenco, no es fácil desligarlo de las connotaciones que el flamenco en sí encierra. Estas connotaciones vienen dadas principalmente por el ambiente en el que se interpreta esta música y que se asocia a locales sucios, ruidosos, frecuentados por personas embrutecidas que buscan el vicio, mujeres de poca moral y donde se producen peleas y altercados, trifulcas que no siempre acaban bien y que se llevan a cabo a altas horas de la madrugada. Los llamados cafés cantantes son estos tipos de locales y es por ello que el “cante jondo”, al interpretarse allí, lleva consigo una reputación que deriva en la degeneración del cante.

La consecuencia de ello se traduce en el rechazo que sienten las clases sociales altas hacia este ambiente, más propio de las clases bajas, a quienes se les atribuye esta música, así como de parte de los intelectuales, los cuales no aceptan que sea esta imagen la que se exporte al resto de Europa como representativa de España. También hay que añadir que la visión del extranjero ha sido un factor a tener en cuenta en la configuración del flamenco como representante de lo español, al resultar un mundo atractivo a los ojos de éste debido a la búsqueda de lo exótico, más propia de una visión romántica que de la realidad de España, pero que sin embargo ha sido la que ha prevalecido. Todo esto ha sido aprovechado por la política española para promocionar a España y atraer turismo, tal como indica Steingress⁴²⁾, aprovechando la gran fama del flamenco.

⁴¹⁾Granada: cartel Fiestas del Corpus, 1800, 1889, 1890, 1891, 1919, 1921; Sevilla: cartel de las fiestas de Semana Santa y Feria de abril, 1878, 1884, 1889, 1890; Cádiz: cartel de la Velada de nuestra Señora de los Ángeles, 1871; Huelva: cartel de las fiestas del Cuarto Centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo, 1892.

⁴²⁾STEINGRESS. ... Y Carmen se fue a París, p. 18.

Algunos de los elementos musicales que se le atribuyen tanto al flamenco como al “cante jondo” y que pueden ser significativos para diferenciarlos de la música popular andaluza en cierto modo, es su sonoridad oriental⁴³⁾, la importancia de las improvisaciones a la hora de interpretarse y que es música, como ya hemos indicado, perteneciente a una minoría. No obstante volvemos a hacer hincapié en que esta distinción no es tan simple, provocando conflictos como los que ya puntualizamos en su momento. Sí que parece ser significativo del “cante jondo”, y no del flamenco, el sentimiento con el que se interpreta la pieza, que refleja las emociones del cantaor; así como el hecho de que el “cante jondo” no hace alusión al baile, solo y exclusivamente al cante.

También hay que realizar otra distinción, en este caso, entre música académica y popular. Pero el flamenco, y por ende el “cante jondo”, no entra dentro de ninguno de estos tipos según lo que venimos analizando. La cuestión es que dentro de las críticas musicales en la prensa, nos encontramos con que el “cante jondo” influye en la producción académica del momento, que en ocasiones son tratadas de vulgares o de grandes obras, dependiendo de que quien realice la crítica esté a favor o en contra de esta música. En este aspecto hay que decir, que se programan multitud de representaciones de “cante jondo” y flamenco en teatros, lo que traspasa a este género a un ambiente más académico y que parece ser un factor para que la música sea más aceptada, al extraerlo de su contexto de origen, repudiado por algunos.

Como podemos comprobar, queda demostrado que el término “cante jondo” en sí ya existía antes de la propuesta de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Sin embargo, ellos son los responsables de asignarle una definición, de la cual carecía hasta entonces, aunque sí que podemos atribuirle una serie de asociaciones, tal como acabamos de hacer, para saber a qué nos estamos refiriendo a la hora de hablar de “cante jondo”, teniendo en cuenta, por supuesto, todas las controversias y paradojas que se producen a la hora de analizar los documentos.

BIBLIOGRAFÍA

MACHADO, Manuel. *Cante hondo*. Barcelona: Nortedur, 2008.

MACHADO Y ÁLVAREZ (Demófilo), Antonio. *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Signatura flamenco, 1999. [Sevilla: 1881]

NOEL, Eugenio. *Escenas y andanzas de la campaña anti-flamenca*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1995. [Texto original de 1910?]

⁴³⁾Somos conscientes de la complejidad que conlleva este concepto, e intentar definir qué podrían querer decir en esta época que estudiamos con este término daría lugar a una nueva investigación. Es por ello que no vamos definirlo.

PLAZA ORELLANA, Rocío. *Los caminos de Andalucía: memorias de los viajeros del Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2008.

ROMERO TOBAR, Leonardo; ALMARCEGUI ELDUAYEN, Patricia (coords.). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.

ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1966.

STEINGRESS, Gerhard. «Flamenco». En: *Gran Enciclopedia de la Música*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002. [Última consulta: 1/07/2014]

<http://www.enciclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0230925.xml?s.q=cante+jondo#article-top>

STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura, 2006.

STEINGRESS, Gerhard. ... *Y Carmen se fue a París*. Córdoba: Almuzara, 2006.

ANEXO

Hemos optado por realizarlo en orden cronológico y no alfabético, dado que la gran mayoría son artículos sin firmar o del mismo autor, por lo que de esta forma resulta más cómoda su localización.

1. Andalucía

ELÚSTIZA, Juan B. “La música popular andaluza”. En: *Andalucía: editada por el Centro Andaluz de Sevilla*, noviembre 1916, nº 6, pp. 4-7.

LAMONEDA, Juan. “Por tierras andaluzas. Los típicos”. En: *Andalucía: editada por el Centro Andaluz de Sevilla*, febrero 1917, nº 9, pp. 4-5.

2. Boletín Centro Artístico de Granada

MÉNDEZ VELLIDO, Matías. “Temporada teatral. Compañía de zarzuela”. En: *Boletín Centro Artístico de Granada*, 1 mayo 1888, nº 39, pp. 133-135.

3. El Sol

RIOJA, Francisco P. “Crónicas sevillanas. Carmencita Álvarez, la niña artista”. En: *El Sol*, (1/05/1920).

SALAZAR, Adolfo. “Crónicas musicales. Claudio Debussy y España. “Iberia””. En: *El Sol*, (23/01/1921).

4. La Alhambra

FRUTOS BAEZA, J. "El baile flamenco". En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 10 enero 1885, nº 37, p. 7.

GUILLÉN SOTELO, Juan. "El cante jondo (Lo interno y lo externo)". En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 15 mayo 1902, nº 105, pp. 783-785.

VALLADAR, Francisco P. "Notas bibliográficas". En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 30 diciembre 1904, nº 163, p. 470.

GARCÍA SAMOS, Antonio. "Los cantos del pueblo" En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 15 agosto 1908, nº 250, pp. 354-355.

MÉNDEZ VELLIDO, Matías. "Vida militar. Segunda parte". En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 15 julio 1910, nº 296, p. 299.

FLORES GARCÍA, Francisco. "Aires de fuera". En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 15 diciembre 1914, nº 401, pp. 517- 519.

5. La Iberia

Sin firmar. "Diversiones públicas". En: *La Iberia*, (30/01/1881).

Sin firmar. ["Sin título"]. En: *La Iberia*, (11/06/1881).

Sin firmar. ["Sin título"]. En: *La Iberia*, (6/03/1882).

Sin firmar. "Diversiones públicas". En: *La Iberia*, (21/04/1882).

Sin firmar. "Diversiones públicas". En: *La Iberia*, (22/04/1882).

Sin firmar. "Diversiones públicas". En: *La Iberia*, (27/04/1882).

Sin firmar. "Diversiones públicas". En: *La Iberia*, (21/03/1883).

Sin firmar. ["Sin título"]. En: *La Iberia*, (16/04/1883).

Sin firmar. ["Sin título"]. En: *La Iberia*, (26/08/1884).

Sin firmar. ["Sin título"]. En: *La Iberia*, (1/09/1884).

Sin firmar. "Los espectáculos. Teatro Eslava". En: *La Iberia*, (14/09/1884).

Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (1/07/1885).

Sin firmar. “Diversiones públicas”. En: *La Iberia*, (7/02/1886).

Sin firmar. En: *La Iberia*, (31/08/1886).

Sin firmar. “Los periodistas italianos. La fiesta en Felipe”. En: *La Iberia*, (2/09/1886).

LEAL, Justo. “Cante hondo”. En: *La Iberia*, (27/05/1887).

Sin firmar. “Toros y letras”. En: *La Iberia*, (13/07/1887).

Sin firmar. “Fantasías flamencas”. En: *La Iberia*, (12/10/1887).

Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (10/04/1888).

Sin firmar. “Espectáculos”. En: *La Iberia*, (15/04/1888).

Sin firmar. “Circo de Parish”. En: *La Iberia*, (25/07/1892).

Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (3/08/1893).

Sin firmar. “La fiesta de la infantería. En provincias”. En: *La Iberia*, (8/12/1894).

Sin firmar. [“Sin título”]. En: *La Iberia*, (14/07/1895).

Sin firmar. “Escándalo por una cuenta escandalosa”. En: *La Iberia*, (29/07/1895).