

INFLUENCIAS DEL CONCURSO DE GRANADA DE 1922 EN LA DEFINICIÓN DE “LO JONDO”

Mari Carmen Pérez Giráldez

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

Resumen:

El Concurso de cante jondo celebrado en Granada en 1922 de la mano de algunos intelectuales de la época, como Manuel de Falla o Federico García Lorca, fue un acontecimiento que incidió con gran fuerza sobre el término “cante jondo”. Es por ello que este artículo lo dedicamos a analizar cuáles fueron estos cambios y el interés en esta música en concreto. Primero, vamos a examinar diversos aspectos referentes al Concurso para averiguar la importancia que le dieron los intelectuales de la época al “cante jondo”. A continuación, analizaremos las definiciones que aportan Falla y Lorca sobre dicho término, para concluir haciendo alusión a los resultados que obtuvimos en otro artículo dedicado al significado de “cante jondo” antes de 1922, y así, tomar conciencia de estos cambios, partiendo, lógicamente, de la concepción anterior a 1922 del concepto.

Palabras clave:

“Cante jondo”, Concurso de Granada de 1922, flamenco, Demófilo, Manuel de Falla, Federico García Lorca, definición de “cante jondo”, detractores, música popular, cante primitivo andaluz, seguidilla gitana, Granada, Sevilla.

THE INFLUENCE OF THE COMPETITION OF CANTE JONDO IN GRANADA 1922 ON THE DEFINITION OF “LO JONDO”

Abstract:

The Competition of Cante Jondo held in Granada in 1922 and organised by the intellectuals of that time, such as Manuel de Falla and Federico García Lorca, was an event that strongly influenced the term "cante jondo". That is why, this article is dedicated to determine the changes and the growth of interests in this music that the event provoked. First, we study various aspects related to the Competition, to determine the contribution that some intellectuals made to elevate the importance of this music. Then we analyse the definitions of "cante jondo" proposed by Falla and Lorca, which we extracted from their studies. Finally, we conclude by referring to the results of another article on the meaning of "cante jondo" before 1922, in order to put these changes in context of the previous understanding of the term.

Keywords:

“Cante jondo”, Competition of Cante jondo in Granada of 1922, flamenco, Demófilo, Manuel de Falla, Federico García Lorca, definition of “cante jondo”, detractors, popular music, primitive singing andalusian, seguidilla gitana, Granada, Sevilla.

Pérez Giráldez, Mari Carmen. "Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de “lo jondo”". *Música Oral del Sur*, n. 14, pp. 35-68, 2017, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 10-3-2017 **Fecha de aceptación:** 30-10-2017

INTRODUCCIÓN

“Cante jondo” es un término que no ha permanecido estático a lo largo del tiempo, al contrario, las connotaciones que se le atribuye han ido transformándose de acuerdo a la forma de abordar las investigaciones sobre la materia en diferentes momentos de su historia. En estas páginas vamos a tratar un acontecimiento muy concreto, el Concurso de cante jondo de Granada de 1922, que influyó con una gran fuerza y de forma muy incisiva sobre el término “cante jondo”, transformándolo de acuerdo a lo que pretendían los autores que vamos a analizar en relación a este concurso mediante sus investigaciones. Estos estudiosos a los que nos referimos son Manuel de Falla y Federico García Lorca. ¿Cuáles eran las intenciones de estos intelectuales en relación al “cante jondo” y la programación del concurso? ¿Cómo afectó este evento al término? ¿Qué le aportó? ¿Por qué un grupo de intelectuales se centraron en ensalzar el “cante jondo”? ¿Qué intereses y beneficios podían obtener estos autores a raíz de difundir el “cante jondo”? Estas son algunas de las cuestiones que nos planteamos y a las cuales pretendemos dar respuesta a lo largo de estas páginas.

Para llevar a cabo esta investigación, vamos a establecer como fecha primordial 1922, a partir de la cual gira todo el trabajo, haciendo también alusión a fechas anteriores para así establecer una comparativa en relación a los cambios que se producen en el término. Nuestra finalidad es obtener los aspectos más relevantes del evento que pudieron influir en el concepto, así como el análisis de la principal aportación que realizaron ambos autores, la fijación de una definición para “cante jondo”.

Con todo ello, pretendemos corroborar o refutar nuestra hipótesis de partida mediante los resultados obtenidos, la cual enunciamos del siguiente modo: Manuel de Falla y Federico García Lorca emplearon el término “cante jondo”, introduciendo cambios en su significado, para legitimar su propia obra y emanciparla de las connotaciones negativas que implicaba el flamenco en relación a su imagen (prostitución, alcohol, juergas), buscando, para ello, su origen en la música popular andaluza. Ello asignó al término “cante jondo” una serie de connotaciones que se han conservado hasta la actualidad.

Es necesario hacer un breve apunte sobre lo que se entiende por “cante jondo” actualmente, y así, ser capaces de posicionarnos en lo que se entendía por dicho término en 1922. También nos servirá para establecer una comparativa entre los resultados obtenidos a principios del siglo XX y el presente, con el objetivo de tomar conciencia de las aportaciones que han perdurado hasta nuestro tiempo. Tras revisar diferentes voces de diccionarios y enciclopedias¹, para así atender de forma específica a los aspectos más relevantes de su significado, observamos que actualmente se entiende por “cante jondo” una forma de interpretar con sentimiento temas de carácter trágico, donde la música y esta interpretación tienen más peso que la letra del cante, en el que el “cante jondo” no es un género propio, sino que es una parte del flamenco y cuyo carácter no es popular. Una vez que concluyamos este estudio, veremos qué connotaciones de las impuestas por Falla y Lorca en 1922 continúan a día de hoy asociándose al término y cuáles no.

EL “CANTE JONDO” EN 1922: MANUEL DE FALLA Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Manuel de Falla y Federico García Lorca no fueron los creadores del término “cante jondo”², sin embargo, sí que serán ambos autores los encargados de dotar de una definición al concepto. Esto queda patente en 1922, fecha en la que se celebra el Concurso de cante jondo promovido por los mismos y que marcará un hito importante en los estudios sobre flamenco³.

“CONCURSO DE CANTE JONDO” DE 1922

El Concurso de cante jondo se celebró los días 13 y 14 de junio de 1922. Este acto tuvo lugar durante las fiestas del Corpus, la fiesta grande de Granada⁴. Como podemos comprobar, el lugar, el escenario y la fecha parecen estar perfectamente planeados y escogidos para ensalzar el evento, además de los detalles de la celebración que se describen

¹Las voces de diccionarios y enciclopedias que hemos consultado para este propósito son las siguientes: “Cante jondo” en *Diccionario de la Real Lengua Española*. [Última consulta: 14/03/2017] www.rae.es; RÍOS RUIZ, Manuel. «Cante jondo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 3, p. 79). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002; STEINGRESS, Gerhard. «Flamenco». En: *Gran Enciclopedia de la Música*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002. [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/2huSqOf>; TREND, J. B., KATZ J., Israel. «Cante hondo». En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Oxford University Press, 2001.

²PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. “El significado de “cante jondo” antes de 1922”. En: *Música Oral del Sur: revista internacional: editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía*, n. 12, 2015, pp. 103-122. [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/1TadCW0>

³En 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.

⁴SERRERA, Ramón M^a. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”. En: *Candil: revista de Flamenco de la Peña Flamenca de Jaén*, 1996, septiembre-octubre, n. 106, p. 2498.

en las crónicas del concurso, tales como el vestuario de los asistentes, que deberían usar el atuendo perteneciente a la primera mitad del siglo XIX por ser la época de mayor esplendor del “cante jondo”; los decorados de la plaza, obra del afamado pintor Ignacio Zuloaga; o las diferentes actuaciones programadas para el concurso con invitados provenientes de Sevilla y Cádiz como Pastora Pavón, “La Macarrona”, Manuel Torre y Antonio Chacón. Estas cuestiones las trataremos a lo largo de este apartado.

El evento fue organizado por un grupo de intelectuales entre los que se encontraba Manuel de Falla como principal promotor del concurso. Además participaron como entidades colaboradoras, mediante apoyo económico, tanto el Ayuntamiento como el Centro Artístico de Granada. Tal y como explica Molina Fajardo en su monografía, en un principio, los intelectuales interesados en la idea, pretendían llevarla a cabo de forma independiente, pidiendo una pequeña subvención al Ayuntamiento con el pretexto de que el concurso se llevaría a cabo durante la celebración de las fiestas del Corpus, pero no aceptó. Pensaron entonces en realizar el concurso de forma oficial, solicitando la colaboración del Centro Artístico y manteniendo la fecha de las fiestas de Granada para que pudieran ser financiados. Finalmente, avalados por éstos, recibieron una subvención de 12.000 pesetas del Ayuntamiento⁵.

Pero, ¿qué se pretende con la celebración del Concurso de Cante Jondo? ¿Por qué despertó tantas polémicas entre los intelectuales del momento? ¿Por qué contó con una organización tan compleja y minuciosa?

NACIMIENTO DE LA IDEA DEL CONCURSO: FINALIDAD

Molina Fajardo explica las reuniones que un grupo de intelectuales granadinos y aficionados al flamenco llevaban a cabo, y donde los temas de conversación rondaban en torno a cantaores ya olvidados y los grandes del momento, los palos que deberían formar parte del “cante jondo” o el origen del mismo. Este grupo estaba integrado por Manuel de Falla, Fernando Vilchez, Miguel Cerón, Manuel Jofré, Francisco Vergara, Hermenegildo Lanz, Fernando de los Ríos, Ramón Carazo y Andrés Segovia, a los que posteriormente se unió Federico García Lorca⁶. Según narra el autor, la idea del concurso resultó ser una sugerencia de Miguel Cerón a Manuel de Falla surgida en medio de una conversación durante un paseo⁷. Molina Fajardo reproduce las palabras que cruzaron, o podrían haber cruzado, los intelectuales en el momento, pero sin embargo no aporta ningún tipo de documentación que atestigüe esta escena. En cualquier caso lo que podemos extraer de esta información es que el “cante jondo” era un tema de debate dentro de un círculo intelectual.

⁵MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el „Cante jondo“*. Granada: Universidad, 1990, p. 50.

⁶*Ibidem.*, p. 46.

⁷*Ibidem.*, p. 49.

Por otro lado, Ramón M^a Serrera basándose en el testimonio de su tío abuelo, Manuel Peinado Chica, personalidad que mantuvo amistad con varios intelectuales de los que colaboraron en la organización del concurso⁸ y testigo de los preparativos, se cuestiona cómo pudieron aglutinarse tal número de personalidades tan sobresalientes en el momento en torno a un concurso centrado en el “cante jondo”. Para dar explicación a esta incógnita, Serrera se apoya en la hipótesis sugerida por su informante, según la cual “[...] el hombre clave que logró movilizar desde un segundo plano –“desde la sombra” decía Peinado- a tales figuras de las letras [...] fue el catedrático de Derecho Político, el rondeño don Fernando de los Ríos, [...]”⁹. Luego Falla, como figura de autoridad, congregó a los músicos, mientras que Fernando de los Ríos fue el encargado de activar al resto de personalidades letradas. Como podemos comprobar, al igual que en el caso anterior, el “cante jondo” pasa a ser blanco de los intelectuales. A partir del análisis del evento pretendemos averiguar qué intereses hay detrás del concurso, además de ensalzar al “cante jondo”, y que sean beneficiosos para estas personalidades.

Resulta interesante resaltar ahora dos variables que comenta Serrera referentes a la celebración del concurso y que parecen contradictorias, pero que analizadas desde el punto de vista histórico contribuyen a comprender la realización del evento. La primera es la fecha propuesta para el concurso y la segunda la ideología del grupo de intelectuales que lo llevaron a cabo. En relación a la fecha, Serrera habla sobre las condiciones políticas tanto en España como en Europa, malas condiciones que no eran propicias para la celebración del concurso. A nivel europeo, acababa de finalizar en 1919 la I Guerra Mundial, y a nivel español azotaba una crisis en el país que casi llevó a abdicar a Alfonso XIII y que desembocó en la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Dos eventos se sucedieron, según indica el autor, en 1921 en España, el asesinato de Eduardo Dato y el desastre de Annual, que llevaron a los españoles al pesimismo y a la aflicción¹⁰.

La segunda variable, la ideología de los intelectuales del momento, hay que situarla dentro de los ideales de la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos, tío del “hombre a la sombra” en la movilización de los intelectuales que organizaron el concurso, Fernando de los Ríos. No vamos a entrar a explicar las características de dicha institución¹¹ ya que nos desviaríamos del objetivo de este trabajo, pero sí que debemos puntualizar que era fundamentalmente europeísta, “en el modelo europeo, y no en el pasado español, estaba la solución a los problemas de España. Ese era el camino de la regeneración nacional, [...]”¹².

⁸SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2501.

⁹*Ibidem*, p. 2501.

¹⁰*Ibidem*, p. 2502.

¹¹Véase VIU, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza*, tomo I. Madrid: Rialp, 1962; GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores. *Los reformadores de la España Contemporánea*. Madrid: CSIC Escuela de Historia Moderna, 1966. Citado en: SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2502. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.

¹²SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2502.

A partir de lo expuesto, la pregunta que se plantea Serrera es qué ha ocurrido para que los ideales de estas personas cambien de ser europeístas a nacionalistas, defendiendo al “cante jondo”. La explicación que da es que la I Guerra Mundial es un motivo de decepción de los ideales que defendían, la confianza en este sistema se rompe y se vuelve la mirada al pasado español. Y precisamente son los intelectuales de la época los encargados de llevar a cabo esta misión, para regenerar una España que está rota por las circunstancias políticas descritas anteriormente. Esta idea queda patente en las palabras que pronuncia Lorca en su conferencia sobre el “cante jondo” llevada a cabo en el Centro Artístico el 19 de febrero de 1922: “Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos”¹³. Atendiendo a esto, que el Concurso de cante jondo se llevara a cabo en 1922 por parte de un grupo de intelectuales, y que generara tanta polémica no es nada singular.

Después de haber tratado el surgimiento de la idea de celebrar el concurso y en qué circunstancias y qué personas la emprendieron, pasamos a comentar la finalidad que los propios organizadores explicitan. En un artículo sin firmar del periódico *El Sol* aparece lo siguiente:

El concurso de cante “jondo” tiene como fin (al pensar de sus iniciadores) reivindicar el canto de Andalucía, hoy prostituido y degenerado (hasta el punto de irse totalmente perdiendo), y hacerle retornar a aquellos linderos del espíritu, que son su órbita propia, recogiendo de él toda la pureza de desgarrados sentimientos que expresa¹⁴.

Según lo que se indica en esta cita, el fin del concurso gira exclusivamente en torno al “cante jondo”, a rescatarlo de la degeneración, idea que será también compartida por el propio Falla, como veremos posteriormente. Sin embargo, después de lo expuesto anteriormente y tal como indicamos al principio de este epígrafe, pensamos que detrás de todo esto puede haber otros intereses para los organizadores.

GRANADA COMO ESCENARIO

El Concurso de cante jondo, como ya sabemos, tuvo lugar en la ciudad de Granada, concretamente en la Plaza de los Aljibes. Pero ¿por qué los organizadores del evento escogieron esta ciudad? Dentro de la literatura flamenca, observamos que el flamenco se ubica geográficamente en Andalucía de forma generalizada, aunque también es verdad que se citan varios focos muy concretos entre los que destacan Sevilla, Cádiz, Jerez y Los Puertos¹⁵, como zonas con una actividad más intensa. Esto no quiere decir que en el resto

¹³MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 179.

¹⁴Sin firmar. “El cante jondo”. En: *El Sol*, (1/06/1922).

¹⁵Véase: RÍOS RUIZ, Manuel. «Andalucía. XI El Flamenco». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 1, pp. 442-4). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 443; BARRIOS, Manuel. *Ese difícil mundo del flamenco*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 13.

de Andalucía el flamenco no fuera importante, lo que ha ocurrido es que se ha destacado más unas zonas que otras. Sería conveniente puntualizar también el tema de la transculturalidad y la transnacionalidad señalado por autores como Steingress. En este sentido, ya señala Falla en su texto *El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)*, la gran trascendencia que ha tenido esta música fuera de las fronteras españolas, nombrando a Rusia y Francia. También nos habla sobre el proceso que sufrió el “cante jondo” en su formación, relacionando la liturgia bizantina, a los árabes y a los gitanos, y aunque Falla menciona que son ellos los influidos por los peninsulares y no al contrario, de lo cual no aporta ningún tipo de documentación, no deja de ser una configuración llevada a cabo por diferentes culturas, atendiendo esto a la transculturalidad. Steingress defiende la hipótesis de que el flamenco se sintetizó a nivel europeo y no a nivel nacional español, aludiendo a la transnacionalidad:

[...] el flamenco no solo se sintetizó como manifestación artística popular y moderna, diferenciándose del folclore tradicional y del creciente folclorismo urbano moderno, sino que este proceso se llevó a cabo a nivel europeo entre 1830 y 1860, mediante una incipiente transculturación en el arte popular.¹⁶

Nos remontamos a Demófilo, que publica su libro *Colección* basándose en la recopilación de coplas mediante trabajo de campo realizado por Jerez de la Frontera, Puerto Real, El Puerto de Santa María, San Fernando, Cádiz, Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga, Morón de la Frontera, Utrera, Lebrija, Alcalá de Guadaíra, Osuna y Ronda¹⁷. Pensamos en la época y en lo costoso que deberían ser los viajes, y quizás ese sea uno de los motivos por los cuales Demófilo no se aleje demasiado de su propia zona. Sin embargo, lo relevante es que esta primera publicación que ejerció una fuerte repercusión en el flamenco, se centra en la zona suroccidental de Andalucía. A esto hay que sumarle lo que en relación a las fases históricas de investigación de flamenco Steingress denomina “La iniciativa sevillana” para referirse a la primera fase. En ella hace referencia a las primeras publicaciones que se preocuparon por el folclore y la música popular de Andalucía, en las que el flamenco contaba con un espacio, como la revista que fundó Federico de Castro y Fernández y Antonio Machado y Núñez titulada *Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*; y *La Enciclopedia*, de la Universidad de Sevilla, en las que Demófilo participó, así como la inauguración, también en Sevilla, de la sociedad “El Folk-Lore andaluz”, fundada por Demófilo¹⁸. Aunque estas iniciativas tratan sobre el folclore de toda Andalucía, sí es cierto que Sevilla se presentaba como una ciudad activa en torno al mismo, lo que podría ser beneficioso para su proyección como representante del flamenco.

Pensamos que Falla es consciente de la importancia que, tanto Sevilla como Cádiz, tiene en relación al flamenco, y que en ellas se encuentran las figuras más representativas del panorama flamenco del momento. Molina Fajardo dedica un capítulo de su libro, titulado

¹⁶STEINGRESS, Gerhard. ... *Y Carmen se fue a París*. Córdoba: Almuzara, 2006, p. 22.

¹⁷MACHADO Y ÁLVAREZ (Demófilo), Antonio. *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Signatura flamenco, 1999. [Sevilla: 1881], p. 23.

¹⁸STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura, 2006, pp. 112-3.

“Profesionales y aficionados”, en el que cuenta que cuando la noticia del concurso llega a Sevilla la reacción de los profesionales del flamenco es en un principio de rechazo. Al ser conscientes los organizadores de estas circunstancias, prefirieron tener a los profesionales de su parte, ya era suficiente con los detractores que dejaban constancia de su descontento en las publicaciones. Por ello, finalmente fueron invitados a actuar en el concurso, pero no como participantes, sino para amenizar la velada, artistas relevantes tanto sevillanos, como la cantaora Pastora Pavón “La Niña de los Peines” y la bailaora “La Macarrona”, como gaditanos, los cantaores Manuel Torre “El Niño de Jerez” y Antonio Chacón, que presidió el jurado¹⁹.

Entonces ¿por qué Falla pone el foco en Granada como centro del “cante jondo”? En el texto que publica y que analizaremos en el siguiente apartado, titulado *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*, encontramos citas como la siguiente:

[...] las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España, vienen a Granada donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.²⁰

Esta cita que hace alusión al papel de los gitanos en la configuración del “cante jondo”, nos sirve para ilustrar cómo Falla hace de Granada el lugar donde tuvo lugar el surgimiento de dicho cante, ya que menciona exclusivamente las tribus gitanas que van a Granada. La teoría de Falla en torno al “cante jondo” consiste en establecer una distinción entre el “cante jondo”, que tal y como indica en el título lo considera el “cante primitivo andaluz”, mientras que el flamenco es la degeneración modernizada de dicho cante. Quizás Falla fije su atención en Granada como una forma más de potenciar esta separación, quedando Granada como cuna del “cante jondo” y Sevilla y Cádiz como centro del flamenco, sin embargo esto queda en el aire.

Resultaría interesante en este punto hacer mención a la corriente posterior del Alhambriismo como parte propia del nacionalismo español, así como al poder evocador de La Alhambra, para resaltar la importancia que en estos momentos tiene este espacio a nivel internacional y que parece ser el escenario perfecto para el concurso. Como ejemplo al respecto podemos citar el trabajo de Laura Sanz García, quien trata el tema del orientalismo como expresión en las artes europeas para contextualizar el análisis que realiza a la obra *Jardín de Oriente*, de Turina con libreto de María Lejárraga. En él explica que la arquitectura de La Alhambra y los jardines de corte oriental pasan a ser escenario predilecto para la inspiración de los intelectuales a principios del siglo XX. Estos espacios generan unas sensaciones que ayudan a escapar de la inquieta realidad social. Sin embargo, esta orientalización de España no dejaba de ser una construcción romántica por parte de los franceses, y que fue asimilada sin muchas dificultades por una parte de los españoles, que aprovecharon los tópicos que se

¹⁹MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, pp. 103-111.

²⁰*Ibidem*, p. 211.

generaron para crear una identidad nacional. Aunque como indica Laura Sanz, se produjeron intentos por parte de los miembros de la Generación del 98 de eliminar esta imagen falsa de España, los compositores se negaban a abandonar el orientalismo musical por las connotaciones nacionales que conllevaban y por la popularidad que tenía entre el público. “En resumen, a comienzos del XX, el gusto del español culto y moderno se seguía adaptando a las imágenes foráneas de lo español, encarnadas en la Alhambra de Granada.”²¹

Pero la cita más significativa de Falla en relación a la elección de Granada como escenario, la encontramos en otro documento, en la *Solicitud al Ayuntamiento de Granada*:

Granada, pues, que según las más serias investigaciones fue cuna de estos cantos, adquirirá ante el mundo, con motivo de esta fiesta, formidable prestigio. Artistas de todas partes peregrinarán hacia ella y todos los sacrificios que ahora realicemos serán pródigamente recompensados.²²

Vemos que Falla declara abiertamente que realizar el concurso en Granada beneficiaría enormemente a la ciudad desde el punto de vista turístico. También hay que entender que la naturaleza de este texto enfatiza que el compositor quiera mostrar al ayuntamiento la rentabilidad de esta fiesta. En cuanto a las investigaciones que cita y que ubican al “cante jondo” en Granada como su lugar de origen, no queda constancia de ellas, como era habitual en los textos de la época. Tampoco hemos encontrado a qué investigaciones se puede referir el compositor, si es que existieron. Otro interés para Falla podría ser ensalzar la ciudad que ha servido de inspiración a otros compositores muy admirados por él, y de esta manera Granada también habría sido inspiración para él mismo siguiendo la línea de estos artistas. Nos referimos a Glinka, Rimsky Korsakov, Borodín, Barakirev o Igor Stravinsky, como compositores rusos, o Debussy, Bizet y Ravel, como compositores franceses, todos citados en el texto de Falla²³. También hay que tener en cuenta, aunque parezca obvio, que Falla residía en Granada y con este concurso va a dar una vida cultural importante a esta ciudad de provincias.

Sea cual fuere el motivo de destacar Granada, lo que nos interesa es que a raíz de ello el “cante jondo” se ubicará en una zona concreta, apartando de este cante las connotaciones con las que contaba el flamenco, tan popular en aquel momento en Sevilla y Cádiz, asociado a la mala reputación.

DETRACTORES

No todos los intelectuales y hombres letrados del panorama español apoyaban la iniciativa del concurso, también surgió un grupo de detractores. La objeción que les impedía

²¹SANZ GARCÍA, Laura. “De odaliscas y sultanes en un *Jardín de Oriente* (1923): el último libreto de María Lejárraga”. En: *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014, p. 227.

²²MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 165.

²³*Ibidem*, pp. 217-224.

estimular este evento era el carácter de *españolada* que veían en el “cante jondo” y que no encajaba con los ideales europeístas que defendían. Pretendían no seguir incidiendo en los tópicos que perjudicaban la imagen de España de cara al resto de Europa. Atacan a los intelectuales que ahora, con la organización del concurso, parecen los responsables de contribuir a estos tópicos españoles de toros, fiesta, flamenco, juerga, etcétera, cuando su misión es la de regenerar el país. Sin embargo, los propios organizadores del evento también pretenden acabar con la *españolada*, con la que tampoco están de acuerdo, pero combatiendo de una forma distinta, limpiando toda esa reputación que envuelve a esta música, en lugar de darle de lado y restarle importancia para que poco a poco fuera cayendo en el olvido. Dice Serrera al respecto: “Su misión era clara: sacar esta forma pura de cante popular [al cante jondo] de la taberna, de la juerga, del tablao del café, del ridículo “jipío” y de la vulgar *españolada*”²⁴. Es por ello que se produce una, digamos, lucha de intelectuales cuyo eco resuena en la prensa, que, en torno al tema del “cante jondo”, adquiere un tono de diálogo entre ambos bandos.

En este sentido y tras analizar las publicaciones entre 1881 y 1921 utilizadas para el artículo que dedicamos al “cante jondo” antes de 1922²⁵, y las que estamos utilizando para este apartado concreto de 1922, observamos que se genera un gran cambio que tiene que ver con este enfrentamiento. En el volumen de artículos relacionados con el término “cante jondo” y flamenco editados en cuarenta años, las principales alusiones se generan en torno a anuncios de representaciones de esta música en teatros y eventos varios; noticias de altercados nocturnos y clausuras de locales donde se interpreta; o el empleo de ambos términos en expresiones e indirectas referidas al ámbito político. Sin embargo, en las publicaciones realizadas exclusivamente en 1922, en un solo año, el volumen de artículos revisados por nuestra parte es prácticamente igual al que acumulamos sobre los cuarenta años anteriores, y la gran mayoría se centran en el concurso de Granada. El cambio parece ser bastante significativo.

En el bando de los detractores del concurso destacamos a Francisco de Paula Valladar, director de la revista *La Alhambra*. Es en esta publicación donde el concurso es criticado con más fuerza. El texto más destacado se titula “La música en las fiestas del Corpus”, escrito por Valladar en cinco partes, la primera el 30 de junio, una vez que ya se ha realizado el concurso, y la última el 31 de octubre, por lo que el evento resuena con fuerza a lo largo de todo el año, prácticamente. En esta publicación Valladar trata varias cuestiones como la *españolada* a la que han contribuido los granadinos con la celebración del concurso²⁶, o la mala imagen que genera este cante asociado a un ambiente que genera tópicos fuera de España y que no es positiva para la reputación de los españoles²⁷. No es de extrañar el

²⁴SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2507.

²⁵PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. “El significado de “cante jondo” antes de 1922”.

²⁶VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, I”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 30 junio 1922, nº 552, p. 145-148.

²⁷VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, II”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 julio 1922, nº 553, p. 169-172.

enfado de Valladar ni que realice una crítica tan fuerte y continua una vez realizado el evento, ya que Valladar se enorgullece de ser el responsable de la iniciativa en la programación de los Conciertos en el Palacio de Carlos V de Granada por parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid, también proyectados para las fiestas del Corpus, pero que, en 1922 fueron eclipsados por el Concurso de cante jondo²⁸.

Hay que decir que tal como expresa Serrera en su hipótesis, llega un momento en que los intelectuales vuelven la mirada al pasado español, y lo mismo le sucede a los detractores del concurso, solo que en otra dirección, al pasado de la música académica española, a los compositores españoles de los siglos XVI en adelante. Valladar en la programación de estos conciertos defiende la introducción en los programas de compositores españoles pretéritos como Victoria, Morales o Guerrero²⁹. Luego, como vemos, la corriente de la que hablaba Serrera en su hipótesis se dio en los intelectuales de la época de forma diferente, unos siguieron la vía popular, como es el caso de los organizadores del concurso, y otros la vía académica, pero ambos pusieron la mirada en la música producida en España en el pasado.

Sea para apoyarlo o para oponerse a él, lo que observamos es que, tras el concurso, el “cante jondo” cobra verdadera importancia dentro de los debates de los intelectuales, pasando a un plano en el que no se encontraba hasta el momento.

RESULTADO DEL CONCURSO: ¿LA DESILUSIÓN DE FALLA?

Finalmente, después de tantos meses de organización y polémicas, la celebración del concurso se llevó a cabo. Se congregaron miles de asistentes, por lo que la recaudación con la venta de las entradas fue numerosa, unas 30.000 pesetas que fueron gestionadas por el Centro Artístico. Actuaron los artistas que habían pasado las pruebas de selección³⁰ durante los días anteriores al concurso, así como los grandes del momento, invitados y provenientes de Sevilla y Jerez. Todo lo acontecido durante el concurso fue narrado en diversas publicaciones para que quedara constancia de su éxito³¹. Después de tantos preparativos todo pareció haber salido a la perfección.

²⁸VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, III”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 agosto 1922, nº 554, p. 194-197; VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, IV”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 30 septiembre 1922, nº 555, p. 215-218; VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, V”. En *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 octubre 1922, nº 556, p. 239-241.

²⁹VALLADAR. “La música en las fiestas del Corpus, IV”, p. 216.

³⁰Se mencionan las pruebas de selección pero no se aporta mucha información al respecto. Sabemos que las pruebas se llevarían a cabo en la “Escuela de cante jondo” implantada en el Centro Artístico y que Juan Crespo y Rafael Gálvez, dos entendidos en flamenco granadinos, serían los encargados de dirigir dicha escuela: “La calificación de los *cantaos* se hará en sesiones privadas que se den previamente en el local en que esté instalada la “Escuela de *cante jondo*” que al efecto se habría organizado. Con ello, sólo tomarían parte en el concurso los calificados con opción a premio [...]”. No encontramos mucha más información acerca de las pruebas. En cuando a los criterios tampoco se especifican. En: MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, pp. 93, 98.

En cuanto a los premios, varios de ellos se declararon desiertos y el primer premio fue repartido entre dos candidatos³². Ya que la celebración del evento había resultado ser un éxito, los detractores aprovecharon lo que podría suscitar más debate para criticar el concurso. Así Valladar en *La Alhambra* indica citando un artículo de Galerín de *El Liberal* de Sevilla: “Como festejo nuevo ha resultado estupendo. Como cosa artística nulo.”³³, y continúa haciendo alusión a los polémicos premios: “[...] la Sociedad Económica declaró desiertos, por no haberse presentado trabajos, los dos interesantes temas musicales de su Certamen; y nos acostumbramos ya, ¡qué habíamos de hacer!, a oír hablar de las influencias del *cante jondo* en todos los países.”³⁴ Pero esta no es la única alusión que Valladar hace a los premios del concurso. Unos meses después continúa indignado por el evento y vuelve a reforzar su argumentación apuntando a ellos:

¡Todavía el cante jondo!... tiene razón *La Voz de Granada*; se sigue poniendo en ridículo a nuestra ciudad en todas partes con motivo del famoso concurso de Granada y de su continuación en todas. “Hemos sido testigos presenciales –dice el periódico- en la *Parisiana* de la corte, de esas exhibiciones y hemos quedado avergonzados”... Y eso que no ha leído el artículo *Una aclaración: Los primeros premios del concurso de cante jondo en Granada*, porque es el caso que el “Niño Caracol” y el viejo “cantaor” Diego Bermúdez se declaran perjudicados por considerarse uno y otro como primeros premios del Concurso, resultando que el primer premio no se adjudicó y que el Jurado dividió en dos el premio extraordinario y los otorgó a los dos *cantaores* que no se conforman, afirmando el padre del *Niño* que tanto este como Bermúdez “son primeros premios del concurso. Ni uno antes y otro después”... ¡Y para eso removió cielo y tierra el maestro Falla!...³⁵.

No sabemos con exactitud si los premios se declararon desiertos por la falta de artistas que interpretasen “como tiene que interpretarse”³⁶ este cante a juicio del jurado, o por falta de fondos para los premios. A nuestro juicio, pensamos que la segunda opción puede parecer más evidente, ya que desde el inicio de los preparativos el presupuesto con el que se contaba era demasiado escaso, pero no se podría admitir tal cosa para no dejar en mal lugar a las entidades colaboradoras que habían proporcionado su ayuda. Así que quizás la solución que encontraron fue la de no conceder algunos de los premios. Esta incógnita queda en el aire. Lo que nos interesa de esta cuestión es que en este aspecto surgió un

³¹DE LA FUENTE, N. “El concurso de cante jondo. Primera noche”. En: *El defensor de Granada*, (14/06/1922); Sin firmar. “Las fiestas de Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (15/06/1922); Sin firmar. “El Jurado del cante jondo”. En: *El Sol*, (16/06/1922); Un viejo coplero. “La celebración de la fiesta”. En: *La canción popular*, septiembre 1922, nº 9, pp. 35-37.

³²Sin firmar. “El concierto de “Cante Jondo”. Los premios”. En: *El defensor de Granada*, (17/06/1922).

³³VALLADAR. “La música en las fiestas del Corpus, I”, p. 147.

³⁴*Ibidem*, p. 148.

³⁵VALLADAR, Francisco P. “Crónica granadina. Todavía el “cante jondo””. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 agosto 1922, nº 554, p. 200.

³⁶Utilizamos esta expresión para hacer alusión a los posibles criterios que usara el jurado para valorar la interpretación, los cuales no sabemos, pero que a su juicio, son los indicados para que la interpretación se realice correctamente y sea valorada de forma positiva.

motivo de crítica y ataque al concurso que fue aprovechado por los detractores. Y por otro lado también afectó al propio “cante jondo” ya que, ¿qué criterio se sigue para calificar cómo debe interpretarse un cante que según los propios organizadores canta el pueblo, al ser popular, y no requiere de academia alguna? El que se desestimaran algunos de los premios y se baremara las interpretaciones atribuye al “cante jondo” algo con lo que anteriormente no contaba, con la academia. Ya no se trata de expresar los sentimientos del cantaor o cantaora, ahora hay que ser consciente de una técnica para realizarlo correctamente y conseguir así el éxito.

Y es que a raíz del concurso, se crea una “Escuela de Cante jondo³⁷”, anunciada en el cartel del evento, para enseñar a los candidatas. Esto entra en contradicción con la manera de interpretar el “cante jondo” que se ha tenido hasta el momento, entra en juego la academización del “cante jondo”, congelar e intentar aprehender un canto que se considera pretendidamente popular. Cuando se hace alusión a la vida de algún cantaor, pongamos como ejemplo a Antonio Chacón, por gozar de una gran fama y reputación en el momento, se habla de los maestros de estos cantaores, que en el caso de Chacón fue otro de los grandes, Silverio Franconetti. Sin embargo, no hay que confundir este magisterio con academizar el “cante jondo”, ya que los maestros son los encargados de traspasar sus coplas, de continuar con la tradición de la transmisión oral para que no se pierda la música, y el cantaor ya tiene las cualidades que requiere para cantar. En el caso de la academia, se le enseña al alumno la técnica que requiere para llevar a cabo la interpretación.

En el libro de Molina Fajardo encontramos un relato que nos sirve para ilustrar este tema, se trata de una descripción que narra García Lorca sobre la “Niña de los Peines”. Se encontraba ésta cantando en una taberna de Cádiz y al finalizar la copla alguien del público voceó una expresión que dio a entender que la intérprete estaba más atenta a la voz y a la técnica que al cante mismo, entonces:

[...] la “Niña de los Peines” se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena. La “Niña de los Peines” tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a la musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y luchase a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, [...] ³⁸.

En esta cita se trata el tema del duende, tema que a día de hoy crea debate en torno a su posible definición. No nos adentrarnos en este tema, simplemente vamos a usar la

³⁷La dinámica para enseñar el “cante jondo” a los candidatos consistía en la imitación de los grandes cantaores, a partir de un gramófono y de discos. Véase MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 99.

³⁸*Ibidem*, pp. 61-2.

definición que nos da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española sobre “duende” para tomarla como referencia, ya que lo que nos interesa es reflexionar en torno al aprendizaje del “cante jondo”. Y dice así: “encanto misterioso e inefable”³⁹. Si a la forma de interpretar “cante jondo” se le atribuye este duende inexplicable en palabras y envuelto en misterio, ¿cómo esperan los organizadores del concurso que el “cante jondo” se aprenda en una academia? ¿Cómo se puede enseñar algo que no se sabe explicar con palabras? Sea cual fuere la respuesta, lo interesante es que el “cante jondo” es trasladado a un nuevo plano intelectual y academizado, que en el futuro podría traducirse a la implantación de la especialidad de flamenco dentro de los conservatorio de música, como ha ocurrido, por ejemplo, en Sevilla.

Para la celebración del concurso no solo se programaron las actuaciones de los concursantes y las intervenciones de las grandes figuras del momento, sino que se llevaron a cabo otro tipo de participaciones por parte de los organizadores del concurso. La propaganda del evento no solo se basó en la prensa, también en conferencias, como la de García Lorca en el Centro Artístico de Granada⁴⁰. Asimismo, se realizaron varios actos culturales hasta el día 7 de junio, tales como cuatro conciertos de guitarra de la mano del guitarrista clásico Andrés Segovia que interpretó obras de Manuel de Falla; Zuloaga, creó los decorados del concurso y expuso en el Museo de Antigüedades de Meersmans, en “Los Mártires”, una colección de óleos suyos; además de diferentes lecturas, tanto de escritos sobre el “cante jondo” como de poemas de Lorca, que se ejecutaron durante el periodo propagandístico y en el mismo concurso⁴¹.

Pero, ¿quién asiste a estos eventos propagandísticos? ¿Quién asistió al propio concurso? Los organizadores del evento tenían como finalidad recuperar el “canto primitivo andaluz”, el canto del pueblo que se estaba perdiendo. Es el pueblo el creador de esta música y es al pueblo a quien se le pide participar, pero paradójicamente no es al pueblo al que se le permite disfrutar de la música que crea, ya que no cuenta con los medios para ser participe de todos estos actos que se programaron, ni siquiera del concurso, para el cual había que pagar una entrada. Todos los escritos en torno al “cante jondo” se publicaban en la prensa o en revistas, luego en una época donde ser analfabeto era lo más común para las clases bajas, que son las que hacen esta música, no es de esperar que lo que se está escribiendo en torno a la música que hacen sea leído por ellos. Se trata pues de actos culturales y de un concurso creado por y para los intelectuales y aristócratas del momento, para ensalzar el “cante jondo” que es el canto del pueblo, sí, pero en una atmósfera culta, donde se llevan a cabo conciertos de música académica, lecturas de poemas y exposiciones de cuadros, actos que no son familiares para el pueblo ni para los que interpretan “cante jondo”.

³⁹“Duende” en *Diccionario de la Real Lengua Española*. [Última consulta: 14/03/2017] www.rae.es

⁴⁰Sin firmar. “Conferencia de García Lorca”. En: *El Sol*, (21/02/1922).

⁴¹MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, pp. 116-7.

Es en este punto cuando Serrera nos habla de *Despotismo Ilustrado Cantejondista*⁴², la famosa frase “todo para el pueblo pero sin el pueblo”, ya que desde el principio dejan claro que lo que se pretende con el concurso se hace “por y para el pueblo”, de hecho necesitan de él para que interpreten las coplas, pero el acto en sí está enfocado a la burguesía y a la aristocracia, quedando constancia de su asistencia al concurso en un artículo sin firmar de *El Sol*, “Asistió numeroso público y toda la aristocracia granadina”⁴³. Serrera resalta una frase escrita por Falla en relación a los cantes que han de interpretarse en el concurso, los cuales son los que los organizadores consideran propios para él pero excluyendo la opinión de lo que considera el pueblo, denominándolo vulgo: “dentro del gran grupo que el vulgo considera flamencos...quedan, por tanto excluidas del programa a que ha de ajustarse nuestro concurso”⁴⁴.

En cuanto a la pregunta que nos hacíamos en relación a los asistentes al concurso, encontramos algunas alusiones en la prensa, donde se hace mención a la lista de celebridades que asistieron, tanto internacionales como nacionales, atraídos por la curiosidad o invitados por los organizadores. Entre ellos destacamos a Kurt Schindler, director de la *Schola Cantorum* de Nueva York; John B. Trend, crítico musical de *The Times*; Maurice Legendre, escritor y corresponsal de la *Agencia Havas*, que además realizó una entrevista a Falla después del concurso para publicarla en París y darle más difusión⁴⁵; o M. Richard, comisario de Asuntos Indígenas de Francia en Marruecos, para hacernos una idea del alcance tan internacional que llegó a tener el concurso. Además Falla pidió al Ayuntamiento que financiara la visita de Ravel y Stravinsky, pero de nuevo la economía fue un problema, y por falta de presupuesto no se pudo llevar a cabo⁴⁶.

Con la presencia de todas estas personalidades del momento, los organizadores pretendían no solo engrandecer el “cante jondo”, sino también a la ciudad de Granada, la cual fue visitada por todos ellos. Luego, como señalamos anteriormente, el turismo es un factor de atracción muy potente que fue empleado de una forma inteligente para potenciar tanto el evento como a la ciudad. El flamenco ya estaba muy asociado al turismo, mediante su utilización por parte de la política aprovechando el tópico que se había generado en torno a él para atraer a los turistas, y al igual que éste, el “cante jondo” definido por Falla y Lorca continúa con esta carga turística. En un artículo publicado en *El Sol* se desarrolla una conversación entre andaluces que viajan en tren y comienzan a hablar sobre los tópicos de Andalucía (fiesta, toros, flamenco, etcétera), a lo que responde uno de ellos: “[...] la manzanilla es un tóxico; el *cante jondo* una cosa de comercio; y el toreo, una salvajada...”⁴⁷. En octubre de 1922, cuando se publica este artículo, una vez realizado el concurso de Granada, el “cante jondo”, que entendemos que es el definido por Falla y

⁴²SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2508.

⁴³Sin firmar. “En Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (9/06/1922).

⁴⁴Citado en Serrera. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2508.

⁴⁵MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 124.

⁴⁶*Ibidem*, p. 105.

⁴⁷VIÑAS, Rodolfo. “Por tierras de Españas. El furgón de cola”. En: *El Sol*, (19/10/1922).

Lorca, el que ya cuenta con una definición propia, es tachado de “cosa de comercio”. Quizás todo lo que giró en torno a la organización del evento dotó al “cante jondo” de ciertas connotaciones de atracción turística más que de un cante propio del pueblo andaluz en peligro de extinción.

En cuanto al turismo, Valladar publica en uno de sus artículos en *La Alhambra* unos comentarios de Ruíz Carnero referidos al “cante jondo”, que parece emplear para ilustrar esa intención de los organizadores del concurso tan relacionada con la propaganda, posicionándose en defensa de una Andalucía no disfrazada de tópicos:

Podrá argüirse que si matamos lo pintoresco, Andalucía dejará de ser un país interesante. Puede ser, en cambio, una región laboriosa. Y vale más vivir del propio trabajo y progresar con el propio esfuerzo creador, que esperar a que el turismo nos traiga unas monedas a cambio de un “cuadro andaluz”, con gitanos, “cantaos”, guitarristas, jaleadores, danzantes y copas de manzanilla... Hay que dejarse de berridos sensuales para pensar que en Andalucía existe una espléndida promesa regional.⁴⁸

Para el concurso se publican los tipos de cantes que se podrán interpretar, siendo excluidos los demás por no considerarse “cante jondo”: “[...] primero seguiriyas y martinetes; segundo, carceleras, cañas, polos y medios polos; tercero, saetas, soleares y serranas.”⁴⁹ Falla cuando define “cante jondo” también indica cuáles son los palos que entran dentro de esta música, que son los provenientes de la *siguriya gitana*, los polos, martinetes y soleares⁵⁰. Sin embargo, aunque se es estricto en este aspecto en que los candidatos al concurso interpreten exclusivamente estos cantes que son los que se están intentando recuperar, principal objetivo por el que se lleva a cabo el concurso según los organizadores, algunas de las representaciones que se realizan no se corresponden con estos palos. Es el caso de La Macarrona, que baila unas alegrías de Manuel Ortega⁵¹ o la Gazpacha, que cantó bulerías y tarantas⁵². Esto nos hace pensar que Falla y los organizadores eran conscientes de que los palos que denominan flamencos gozan de gran fama y gustan a las personas, aunque ellos indiquen que son la degeneración del cante que defienden. Debido a ello aceptan su interpretación durante el concurso, donde están presentes miles de espectadores, turistas que gustan del flamenco, aunque parezca una contradicción a los principios del concurso. Es por ello que afirmamos que el turismo, y comercializar con el cante, es una de las herramientas que se emplea en la iniciativa de este evento.

Otro punto que resulta de interés es la desilusión que sufrió Falla tras el concurso. Después de lo expuesto ¿qué fue lo que le causó tal desilusión? Habían asistido miles de espectadores provenientes de todas partes, el concurso había hecho eco con gran fuerza dentro y fuera de España, y no se produjo ningún contratiempo que ocasionara cambios o

⁴⁸VALLADAR. “La música en las fiestas del Corpus, III”, p. 195.

⁴⁹Sin firmar. “En Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (15/04/1922).

⁵⁰MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 212.

⁵¹*Ibidem*, p. 136.

⁵²*Ibidem*, p. 138.

anulara el programa. De nuevo en Molina Fajardo encontramos un capítulo dedicado a esta desilusión que sufrió Falla en el que explica que se crearon ciertos conflictos entre el Centro Artístico y algunos de los organizadores del concurso, entre ellos Falla, por incumplimiento de uno de los acuerdos.

En un principio la recaudación, que ya hemos indicado que fue de unas 30.000 pesetas, serían gestionadas por el Centro Artístico e invertidas en proyectos para la difusión del “cante jondo” tales como, la creación de academias o escuelas en diversas ciudades de Andalucía, en las que grandes figuras del momento impartirían clases para enseñar esta música a los jóvenes y que no se perdiera; llevar a cabo conferencias en Madrid y Andalucía; y financiar un *Concurso de Baile Popular Andaluz* el año próximo siguiendo la misma línea del Concurso de cante jondo⁵³. Nada de esto se produjo debido a que el Centro Artístico no invirtió en esta propuesta y gastó el dinero recaudado en otros asuntos⁵⁴. Este es el motivo por el que Falla se desvinculó de esta institución y desistió en proseguir con la recuperación y defensa del “cante jondo”. Ya solo se le relacionaría con él por su esfuerzo en el concurso, pero no hubo más proyectos futuros. Incluso podemos extrapolar esta desilusión a su producción musical, en la cual hasta 1922 encontramos la esencia del “cante jondo” así como parte de estos ideales. De nuevo en Molina Fajardo leemos una cita que tiene relación con este último aspecto:

Pero Manuel de Falla no volverá más a los temas andaluces. [...] Dio adiós a “La vida breve”, a “El amor brujo”, a las “Noches en los jardines de España”, a “El sombrero de tres picos” y a la “Fantasía Bética”. [...] Después, la sobriedad castellana del “Retablo”, el “Concerto” de resonancias medievales y futuras, la “Atlántida” mítica, universal y sobrecogedora⁵⁵.

Luego, si la desilusión de Falla puede afectar al término “cante jondo” de alguna manera, es en el sentido de que no se llevaron a cabo iniciativas que incidieran más aún en él. De todas formas, el concurso en sí, la aportación de una definición por parte de Falla y Lorca y la gran importancia que cobró en las publicaciones a raíz del evento por parte de la élite intelectual, influyeron de forma decisiva en la configuración de esta música.

ANÁLISIS DE LAS DEFINICIONES DE “CANTE JONDO” PROPUESTAS POR MANUEL DE FALLA Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Como ya hemos mencionado repetidas veces, una de las aportaciones más importantes para el “cante jondo”, que se obtuvo de la mano de Falla y Lorca en 1922, fue la definición del concepto, hasta ese momento inexistente. Esta definición la encontramos en dos textos que han pasado a la historia por la trascendencia que han tenido en la flamencología española,

⁵³*Ibidem*, p. 165.

⁵⁴*Ibidem*, p. 156-7.

⁵⁵*Ibidem*, pp. 151, 153.

ya que implican la implantación de una nueva base sobre la que apoyar los estudios de flamenco desde una perspectiva “recuperacionista”.

MANUEL DE FALLA, DEFINICIÓN EN: *EL “CANTE JONDO” (CANTE PRIMITIVO ANDALUZ), POR MANUEL DE FALLA.*

Manuel de Falla es el convocante principal del evento, o como lo describe Lorca, el “alma de este concurso”⁵⁶. Aunque toda la organización fue un trabajo en grupo, Falla, debido a la autoridad que ejercía como figura con gran relevancia fuera y dentro de España, obró como líder en la conformación del mismo.

El texto de Falla, *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*, expone toda una teoría en torno al origen y la configuración del “cante jondo”, ubicándolo en Granada como foco central del surgimiento de esta música. Nos interesa especialmente este texto porque expresa la definición de “cante jondo”. Una cuestión que nos ha llamado especialmente la atención es que a lo largo de sus páginas no se realizan referencias a la copla, a la letra de los cantes, producto de la filosofía del pueblo. En el texto de Molina Fajardo aparece una breve alusión a esta cuestión, en la que se muestra una cita de Falla que destaca la música sobre la letra: “Pienso modestamente, que en la música popular, el espíritu importa más que la letra”⁵⁷. En su producción musical, Falla emplea elementos musicales populares pero de forma, podríamos decir, procesada. Adolfo Salazar perfila tres vías que siguen los compositores para incorporar este tipo de música en sus composiciones, situando a Falla en la tercera: “El compositor se sirve del folklore como “agente reactor” de ideas y, asimilándolas inmediatamente, les da una expresión abstracta”⁵⁸. Luego, si pensamos que una de las pretensiones que puede tener el compositor para defender de forma tan acérrima esta música es la de legitimar su propia obra, ya que hace uso de ella en su producción, resulta lógico que si Falla no utiliza las letras del “cante jondo” en sus composiciones y se centra en la música exclusivamente, no preste demasiada atención a defenderla en su escrito. De ahí su ausencia en el texto.

La definición de “Cante jondo” que aparece en dicho texto proporcionada por el autor es la siguiente:

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco esta de las dos

⁵⁶*Ibidem*, p. 179.

⁵⁷MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p.15.

⁵⁸*Ibidem*, p. 15.

primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas.

Admita la *siguidiya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.⁵⁹

Lo más significativo, es que recoge tanto lo que es “cante jondo” como lo que no forma parte de él. Sin embargo, con la definición que Falla proporciona podemos situar de forma unívoca un estilo de música de entre los posibles existentes andaluces, ya que especifica claramente que el “cante jondo” es el que proviene de la *siguiriya gitana*, pero no contempla ninguna indicación o característica propia sobre los elementos que la componen, que nos evoque la sonoridad de dicha pieza, lo que expresa o la forma de interpretarse. Aunque seguidamente continúa hablando de elementos musicales en el texto, una vez finalizada la definición, no hace referencia a características de la propia música, sino que se centra en componentes del “cante jondo” que no son exclusivos de él, sino de la música en general o de un estilo más particular como es el popular, tales como la forma de modular, el ámbito melódico, la incidencia en una misma nota en la melodía o las ornamentaciones melódicas. Con ello, parece estar dando explicación de los elementos populares que pueden extraerse de la música y mediante procesos compositivos emplearlos en sus propias composiciones de corte académico.

Como ya hemos mencionado, Falla no presta demasiada atención a las coplas del “cante jondo” porque no las utiliza. Sin embargo, son éstas el esqueleto rítmico de la música y, podríamos decir, también melódico, ya que la melodía o lo que el intérprete exprese lo hará en relación a lo que la letra quiera decir. Remontándonos a Demófilo, observamos que él sí que aporta una definición de *seguidilla*,⁶⁰ en la que se deja ver todo esto que acabamos de comentar acerca de la importancia de la letra como principal elemento que marca el ritmo y la melodía de la música:

La seguidilla gitana, conocida también con el nombre de *playera*, es una copla por lo común de cuatro versos, combinados del modo siguiente: el primero, segundo y cuarto hexasílabos, y el tercero endecasílabo, y asonantados el segundo con el cuarto, quedando libres los otros dos: a veces, sin embargo, consta sólo de tres, y entonces se llama *corrida*, y alguna vez presenta hasta seis, cantándose de un solo *jipío* o en un solo aliento. La *seguidilla gitana* es, según hemos dicho, bailable; así al menos nos lo han asegurado *Silverio* y *Juanelo el de Jerez*, autoridades competentes en la materia. [...] La letra de estas composiciones es, por lo común, trístisima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan

⁵⁹*Ibidem*, pp. 212-213.

⁶⁰Esta palabra se escribe de diferentes formas debido a deformaciones en la pronunciación a lo largo del tiempo. Nosotros la escribiremos como Falla, *seguiriyá*, debido a que es la forma en la que la encontramos un mayor número de veces. Sin embargo, respetaremos la grafía original de la persona que la nombre en las citas.

extraordinario vigor de fantasía. Los cantadores las llaman, con profunda razón *cantes de sentimientos*, [...]⁶¹

A partir de la definición que proporciona Demófilo, nos podemos hacer una idea de a qué cantes nos estamos refiriendo, cómo van a sonar. Nos habla de los versos que componen la copla, los cuales tiene una estructura definida y la música se adaptará a su ritmo interno. También comenta que son bailables, es decir, mantendrán un estilo marcado que permitirá realizar movimientos con medida. Además, trata el tema de las letras que le otorga un carácter propio a la pieza y define la interpretación del cantaor.

Aunque en esta comparación entre Demófilo y Falla hay un salto temporal que va desde 1881 a 1922, Falla conoce la teoría de Demófilo y por ello debe de ser consciente de la importancia de la copla en la configuración de la música. Podríamos decir que no es tanto que el “cante jondo” suene de alguna manera, sino que la copla le da al “cante jondo” esta sonoridad. Falla no contempla la letra en sus estudios, quizás como ya hemos mencionado, porque él no la emplea, pero la obvia de manera tajante y explica elementos musicales que no tienen que ser propios únicamente del “cante jondo”, no como consecuencia de lo que se pretende expresar con esta música, sino como elementos independientes a la copla. Si Falla atendiera brevemente a lo que es una *siguiriya gitana* podríamos llegar a entenderse de una forma más concisa de qué música está hablando.

Otro punto de la definición a tratar, es el de si es música popular o no. Para Demófilo el flamenco no era música popular porque el pueblo no lo conocía, era música de una minoría, y por ello lo asoció a la raza⁶² gitana diferenciándola de la andaluza⁶³. Falla establece un cambio radical en torno a esta cuestión. El “cante jondo” pasa a ser el canto del pueblo, música popular, canciones andaluzas que tal como indica en la definición son “conservadas por el pueblo”. En este sentido, Falla es consciente del papel que ha jugado el pueblo gitano en la configuración del flamenco, pero en lugar de diferenciarlos de los andaluces, como hace Demófilo, los integra dentro de la vida civil de los granadinos, calificándolos como *castellanos nuevos*, son aceptados, y éstos son los que contribuyen a la formación del “cante jondo”, no los gitanos ambulantes, los cuales llama *gitanos bravíos*⁶⁴. Luego, se produce un cambio significativo, el “cante jondo” pasa de ser de una minoría a ser producto del pueblo granadino.

Al denominar al “cante jondo” como “cante primitivo andaluz”, aspecto marcado ya desde el título de su texto, reafirma estas connotaciones populares de las que hablamos, a la vez que le otorga unas raíces remotas. En esta época, la idea del evolucionismo musical en el que la música popular más antigua encerraba los elementos que permitían conocer de

⁶¹MACHADO Y ÁLVAREZ. *Colección de cantes flamencos*, p. 77.

⁶² Término utilizado por Demófilo en sus escritos.

⁶³ Véase MACHADO Y ÁLVAREZ. *Colección de cantes flamencos*, p. 24. “Fue este carácter no folklórico, no popular – en sentido activo- del cante flamenco lo que le llevó a ensayar una explicación de sus orígenes, que quiso encontrar en la poesía y en la música de los gitanos”.

⁶⁴MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, p. 212.

primera mano la música de la antigüedad, rondaba la cabeza de los musicólogos o estudiosos de la materia del momento. En la definición que proporciona Falla, así como en toda la teoría que gira en torno al “cante jondo” y a la organización del concurso, esta idea está muy presente, ya que procuran que esta música no se pierda por ser “[...] este canto andaluz [...] el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.”⁶⁵ según indica Falla. Además, también hay que destacar, que el autor señala que es “el único europeo”, algo muy propio de los discursos nacionalistas de la época, donde se exalta lo propio como algo excepcional, superior por su unicidad. Luego, a través del “cante jondo” podemos conocer cómo era la música más antigua, gracias a que este se conserva. Otra alusión a esta idea la encontramos en un artículo de Adolfo Salazar en *El Sol*, donde expresa que “[...] la música popular andaluza presenta características extraordinariamente interesantes para el estudio de la antigüedad musical, por ir infundidos en su materia algunos residuos de las músicas más antiguas, verdaderos fósiles cuya investigación es de la mayor trascendencia histórica [...]”⁶⁶

Pero la principal aportación que realiza Falla en la definición de “cante jondo” y que ha tenido más trascendencia es la distinción entre esta música y el flamenco. Hasta el momento el “cante jondo” estaba dentro del género flamenco, constituyendo los cantes más emotivos, sentimentales y tristes del repertorio, los que habían configurado la raza gitana con sus características peculiares, según expone la teoría de Demófilo⁶⁷. Ahora, Falla crea una barrera irreconciliable entre “cante jondo” y flamenco, siendo este último la modernización del primero, la pérdida de la esencia del pueblo. Clasifica los palos que pertenecen a uno y otro grupo, correspondiéndole al “cante jondo” los que provienen de la *següiriya gitana*, que son como indica los *polos*, *martinetes* y *soleares*, aunque no aporta mucha más información o características sobre ellos.

Esta diferenciación entre ambas músicas podemos relacionarla con la propia personalidad de Falla, ya que el flamenco se asocia a aspectos con mala reputación, como la prostitución, el alcohol o las juergas nocturnas. Falla, que es una persona extremadamente católica y puritana, necesita de un arte “puro” donde fundar sus bases conceptuales nacionalistas, para crear su lenguaje musical, y por tanto, le es necesario alejar “lo jondo” de ese entorno que no encaja con su propia moral. Sin embargo, pensamos que para el imaginario colectivo, el flamenco y el “cante jondo”, no eran cosas tan diferentes, ya que, a partir de dos anuncios sobre el concurso que hemos localizado en el periódico *El Sol*⁶⁸, observamos que no mencionan al evento como concurso de “cante jondo”, sino de flamenco o de música

⁶⁵*Ibidem*, pp. 212-213.

⁶⁶SALAZAR, Adolfo. “Crónicas musicales. Un concurso de música popular andaluza. Procedimientos para su estudio. Su importancia”. En: *El Sol*, (16/02/1922).

⁶⁷MACHADO Y ÁLVAREZ. *Colección de cantes flamencos*, p. 27.

⁶⁸Sin firmar. “Concurso de canto flamenco”. En: *El Sol*, (10/02/1922); SALAZAR. “Crónicas musicales. Un concurso de música popular andaluza...”.

popular. Pero para Falla es especialmente importante establecer esta diferenciación porque quedaría por un lado lo auténtico y por otro lo inmoral.

En esta definición también consta un aspecto que ya tratamos en el apartado anterior referente al concurso, el del *Despotismo Ilustrado Cantejondista*, ya que, aunque en un principio menciona al pueblo como el que conserva el “cante jondo”, después hace referencia al vulgo para referirse de nuevo al pueblo, al que escucha e interpreta el flamenco. Falla no hace alusión a los aspectos que cambian para que el “cante jondo” se vuelva flamenco, solo clasifica, como ya hemos indicado, los palos en función de si provienen de la *siguiriya gitana* o no.

En definitiva, podemos decir que Falla incide con mayor fuerza, como compositor que es, en elementos musicales que pueden analizarse en distintas músicas, como los que ya hemos comentado. Establece una separación entre el “cante jondo” y el flamenco, pudiéndose extraer de la primera las características de la música más antigua, siguiendo la idea de la evolución musical. Y además, hace de un cante de minorías un cante popular. En cuanto a los palos, realiza una clasificación entre los cantes gitanos, que son los que Falla considera “cante jondo”, y los cantes no gitanos, los flamencos.

FEDERICO GARCÍA LORCA, DEFINICIÓN EN: *IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL PRIMITIVO CANTE ANDALUZ, LLAMADO “CANTE JONDO”, POR FEDERICO GARCÍA LORCA.*

Cuando se hace referencia al Concurso de cante jondo de Granada en los diversos escritos sobre flamenco, que no son específicos de este acontecimiento, se menciona a sus dos principales organizadores, Manuel de Falla, como ya hemos visto, y Federico García Lorca, lo que nos hace pensar que ambos cumplen un papel con similar importancia en la organización del evento⁶⁹. Este es el motivo que nos ha llevado a hacer referencia a ambos en este trabajo. Sin embargo, una vez que ahondamos en el tema y leemos escritos dedicados al concurso en sí, observamos que no se considera de la misma forma a ambos autores, y que Lorca es tratado de forma mucho más secundaria que Falla⁷⁰. Incluso

⁶⁹Algunos ejemplos de publicaciones en los que se hace referencia a esto que comentamos son: TREND, J. B., KATZ J., Israel. «Cante hondo». En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Oxford University Press, 2002; STEINGRESS, Gerhard. «Cante jondo». En: *Gran Enciclopedia de la Música*. (Vol. 2. pp. 61-61). Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002; ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Creds, 1966, p. 8; LEFRANC, Pierre. *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiurias, soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, p. 19; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *El cante flamenco, la voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara, 2005, p. 51.

⁷⁰En el contenido de las obras dedicadas al concurso de Granada, Lorca es tratado desde un plano secundario a Falla: Molina Fajardo titula su libro *Manuel de Falla y el cante jondo* y, aunque incorpora en el anexo la conferencia impartida por Lorca, no le dedica ningún capítulo ni es mencionado con más interés que otros intelectuales que colaboraron con Falla en la organización; Jorge de Persia en *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión*

examinando los artículos de publicaciones que hemos extraído para analizar el término “cante jondo” en 1922, nos encontramos con que difícilmente se hace alusión a Lorca, a excepción de unas breves referencias sobre la conferencia que impartió en el Centro Artístico en febrero del año del concurso⁷¹. Tenemos que tener en cuenta, que desde un punto de vista actual, Lorca es un personaje que ha tenido una enorme trascendencia en la historia de la poesía, por ello sus textos, documentos, actuaciones y conferencias, aunque no tuvieran una enorme repercusión en su época, posteriormente se han resaltado por la historiografía.

Lo que sí hay que destacar de Lorca es que, como Falla, es esencial para la fijación conceptual del término “cante jondo”, aspecto que ningún otro colaborador del concurso había hecho. Esto queda patente en su trascendental conferencia impartida en el Centro Artístico titulada *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado “cante jondo”*, destacado documento que ha pasado a la historia por el contenido y por la impresión que causó entre los asistentes debido a la forma en que está escrito⁷². Para el análisis de esta definición procederemos de forma más escueta que con Falla, ya que tratan cosas de forma similar, siendo Falla la fuente principal de Lorca, y nos detendremos en un punto concreto, las letras en el “cante jondo”, porque, al igual que Falla, precisamente por su condición de poeta es lo que le interesa como fuente de inspiración y sublimación de su propia creación.

La definición de “cante jondo” que proporciona Lorca es la siguiente:

[...] ¿Qué es el *cante jondo*?

Antes de pasar adelante hay que hacer una distinción esencial entre *cante jondo* y cante flamenco, distinción esencial en lo que se refiere a antigüedad, a la estructura, al espíritu de las canciones.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto, es la seguiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de

crítica, comenta los escritos de Lorca en torno al “cante jondo”, pero dedica a Falla un mayor espacio, realizando una reflexión en torno a Falla y el concurso; Federico Sopeña se dedicó a realizar el prólogo y las notas de *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner y el cante jondo* escrito por Manuel de Falla, donde vemos el interés por el compositor gaditano; Edgar Neville, testigo presencial del concurso y amigo de Lorca, en *Flamenco y cante jondo* menciona al literato como uno más de los colaboradores de Falla y nombra al compositor como el principal organizador: “Mucho se ha hablado de aquel concurso provincial que organizó Falla en 1922, [...]”. Citamos estas por mencionar algunas de las obras más populares en torno al Concurso de cante jondo de entre los autores más conocidos en el mundo del flamenco.

⁷¹Sin firmar. “Informaciones de la región andaluza. Conferencia de García Lorca”. En: *El Sol*, (21/02/1922); A. G. B. “Granada. Dos exposiciones y varias conferencias”. En: *El Sol*, (12/03/1922).

⁷²SERRERA. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”, p. 2507.

las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas. [...]

La diferencia esencial del *cante jondo* con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlos en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.

El primero, es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo, es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia.⁷³

Como podemos comprobar, la definición que proporciona Lorca es casi idéntica a la de Falla, aunque la expone de forma más comprensible y con un tono más literario. Continúa estando presente la idea de que el “cante jondo” es el canto del pueblo, es música popular y es considerado dentro de la “canción andaluza”. Vuelve a nombrar a la *seguriya gitana* como el tronco del que nacen los demás palos del “cante jondo”, y especifica los que no pertenecen a este, pero del mismo modo que Falla, sin explicar qué es una *seguriya* o qué características tiene. Sin duda, lo que más destaca en estas líneas es la insistencia con la que incide en la diferenciación entre “cante jondo” y flamenco, una diferencia temporal, como indica también Falla, en la que el “cante jondo” es lo más primitivo mientras que el flamenco es una consecuencia de este, fraguada en una época concreta, en el siglo XVIII. Además, aparece aquí el mito del “cante jondo” asociado a la India, algo que se repetirá después reiterativamente sin ninguna base científica.

También hay que destacar la breve referencia que hace el autor a la falta de emoción en los cantos flamencos, lo que nos aporta una cualidad más para el “cante jondo” que ya se venía incidiendo en ella desde antes de 1922, pero en la que Falla no se detiene. Resaltar el sentimiento con el que se canta nos hace ver que la forma de interpretar también es importante para determinar un cante que prácticamente queda definido por lo que en él se expresa. Falla, por el contrario, se centra más en los elementos musicales, como indicamos anteriormente.

Lorca dedica un espacio bastante importante a destacar la trascendencia de la letra en este cante. Comienza diciendo que “una de las maravillas del *cante jondo*, a parte de la esencia melódica, consiste en los poemas”⁷⁴, y continúa comentando los temas que tratan estas coplas, como la pena y el dolor, el amor y la muerte o la mujer y el llanto. Ello lo menciona en relación al sentimiento que se expresa en la interpretación del cante, una expresión de emociones. Digamos entonces, que Lorca pone el foco en la expresión, en lo que se transmite más que en la música misma. Esto está en consonancia con la idea que se tenía de “cante jondo” antes de 1922⁷⁵. Otro aspecto que trata es el del patetismo, referido al dolor, a

⁷³MOLINA FAJARDO. *Manuel de Falla y el cante jondo*, pp. 179-180.

⁷⁴*Ibidem*, p. 191.

⁷⁵Véase en: PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. “El significado de “cante jondo” antes de 1922”. Antes de 1922 se le daba mucha importancia a la letra del cante porque reflejaba la filosofía del

la tragedia, a la melancolía, a lo dramático, como característica notable en el “cante jondo”, y precisamente estas son las particularidades que casan con lo que Demófilo apuntaba como propias de la raza gitana. Luego, esta idea se prolonga sin que sufra cambio hasta el concurso.

Para referirse a la letra del “cante jondo”, Lorca emplea el término “poema”, lo que dista un poco de una denominación popular y se acerca más a lo que es una composición culta, ya que comúnmente la letra es denominada como “copla”. En este aspecto se deja ver esa tendencia a la apropiación de lo popular por parte de los intelectuales que organizaron el concurso, como ya hemos comentado anteriormente en relación al *Despotismo Ilustrado Cantejondista*.

En definitiva, cada autor pretende legitimar su propia obra, y para ello, hacen más hincapié en lo que les compete. Tratándose de un cante que aúna música y letra, resulta sumamente interesante obtener las visiones de dos figuras que destacan, cada uno en un campo, de manera que obtenemos una visión más global de lo que para ellos, y en consonancia con los ideales del concurso, es el “cante jondo”. Si bien, hay que destacar que la versión que proporciona Lorca, poner el foco en la letra y en lo que se expresa, está más en consonancia con la concepción que se tenía del “cante jondo” hasta el momento.

CONCLUSIONES⁷⁶

Para concluir, vamos a hacer una breve alusión al significado de “cante jondo” antes de 1922, que ya lo tratamos en otro artículo⁷⁷, y a los cambios que se introdujeron a raíz del Concurso de cante jondo, todo esto, a modo de comparación para tomar conciencia de la fuerte influencia del evento. Esta modificación terminológica, por supuesto, no afecta a la música, sino, como hemos citado reiterativamente, a las connotaciones que se le asocia. Por tanto, vamos a contemplar tres etapas: antes de 1922, el año de 1922 y la actualidad.

Para empezar, Falla y Lorca, al igual que Demófilo⁷⁸, atribuyen a los gitanos el “cante jondo”, pero de una forma más secundaria, proponiéndolos como una influencia cultural

pueblo, y esto era lo que agradaba a los oyentes. Sin embargo, como vimos, tanto el ambiente como los intérpretes eran rechazados por la mala reputación que tenían.

⁷⁶Véase en el anexo “Tabla comparativa sobre el significado de “cante jondo” en las diferentes etapas de estudio”, donde se recoge el contenido de las conclusiones de forma sintética.

⁷⁷PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. “El significado de “cante jondo” antes de 1922”.

⁷⁸ Somos conscientes de que, aunque Demófilo no emplea el término “cante jondo” en sí, sino que habla sobre flamenco, sí que trata en su *Colección* los cantes gitanos, que son los mismos que Falla encasilla como “cante jondo”. Luego están hablando de la misma música. De esta manera tomamos dos hitos que han repercutido en la forma de estudiar el flamenco, Demófilo y Falla y Lorca, a partir de los cuales, comparando sus teorías, podemos tomar conciencia de los cambios que se han producido en la concepción de este cante.

clave para la configuración de la música pero teniendo como fondo originario al pueblo andaluz. Además, también añaden otro matiz con respecto a Demófilo, y es que los gitanos que contribuyen a conformar esta música son los que están integrados dentro de la vida civil granadina, los que forman parte del pueblo andaluz. Con esto vemos que los palos que se corresponden con el “cante jondo” son los denominados actualmente como palos gitanos, frente a los no gitanos, los flamencos.

Al contrario que sucedía con Demófilo, que consideraba que el flamenco no era música popular, sino de una minoría, Falla y Lorca posicionan al “cante jondo” dentro del género popular, cobrando el pueblo andaluz verdadero protagonismo en la génesis de esta música. Luego, el “cante jondo” pasa de interpretarse de forma aislada por grupos concretos, a formar parte de la historia y la tradición de un pueblo y una cultura, por lo que resulta un cambio significativo. Al igual que en el artículo referente al “cante jondo” antes de 1922 mencionábamos que no se programaba como actividad oficial el flamenco durante las fiestas populares, ahora tenemos que decir que, precisamente, el Concurso de cante jondo aparece como parte de la programación oficial en el cartel de las fiestas del Corpus de Granada⁷⁹ para este año de 1922, lo que reafirma la implantación de esta música como popular.

Otro aspecto, es que tanto Falla como Lorca establecen una separación entre lo que es “cante jondo”, como el origen de esta música del pueblo, y flamenco, la degeneración modernizada del anterior. Demófilo no contemplaba este aspecto porque para él “lo jondo” es una forma de interpretar y expresar los sentimientos que reflejan las coplas, la tristeza, la melancolía y en general las características que asociaba a la raza gitana. Este punto también lo contempla Lorca cuando trata las letras en el “cante jondo”, pero no Falla, que se centra más en la música y sus elementos. Vemos entonces, que la separación entre “cante jondo” y flamenco atiende a criterios cronológicos y que es un aspecto que aporta Falla y Lorca; y por otro lado, que lo que reflejan las letras resulta relevante para relacionarlo con la profundidad con la que se interpreta el cante.

Además, con esta separación, no solo se distingue un cante más antiguo de uno más moderno, sino que también se extrae de su contexto convencional al “cante jondo” para ubicarlo en un espacio propio, alejado de la mala reputación que conllevaban los cafés cantantes, y pasando a formar parte de la historia del pueblo, como ya hemos señalado. Por ende, resulta un tema apropiado como objeto de estudio e inspiración para los intelectuales de la época, cuyo cometido era la regeneración de un país en crisis volviendo la mirada al pasado. Para esta cuestión tenemos que puntualizar que, *Colección* fue confeccionado por un intelectual, Demófilo, por tanto, podríamos decir que crece el interés de los intelectuales por el flamenco y el “cante jondo” a partir del concurso, pero ya lo abordaban anteriormente, en menor medida.

⁷⁹Programación de las fiestas del Corpus de 1922, en: *El Sol*, (6/06/1922).

Ahora el “cante jondo” ya no es rechazado por las clases sociales altas, sino que son los intelectuales los que lo toman como fuente de inspiración para su propia producción, es usado como una herramienta política de cara al turismo por el fuerte atractivo que incita de cara al extranjero, y además se le otorga un espacio concreto, dentro de la cultura popular y académica. Todo esto, en mayor medida a como se venía haciendo. En el artículo dedicado al “cante jondo” antes de 1922 concluimos que, precisamente, de lo que carecía el flamenco era de una ubicación formal, que no se le consideraba música popular y que cuando se introducía en la producción académica era acusado de vulgarizar la pieza. Esto cambia radicalmente a raíz del concurso.

Para ver la trascendencia que el cambio del concepto tuvo en 1922, es interesante aproximarse brevemente a cuáles de esos cambios perviven en la actualidad. Somos conscientes de que vamos a realizar un salto temporal bastante importante, en el que se suceden acontecimientos significativos para el flamenco, pero incidimos en que nuestra pretensión no se centra en analizar la línea marcada por la evolución en el “cante jondo”, sino tomar conciencia de la relevancia del concurso sobre el significado del término.

Ya vimos en la introducción de este artículo, de forma muy breve, que según los autores y las fuentes que tratamos, por “cante jondo” actualmente se entiende un estilo que pertenece al género flamenco, ligado a una forma de interpretar con sentimiento temas de carácter trágico. Tanto la música como el modo de interpretar parecen tener más peso que la letra del cante, que queda relegada a un segundo plano en importancia a la hora de definir el término. Además, el “cante jondo”, aunque se basa en la música popular, no es considerado como tal, ya que se trata de una reinterpretación por parte de un cantaor profesional de temas populares. Luego, comparando estos aspectos con lo que veníamos comentando sobre las aportaciones de Falla y Lorca, podemos observar que varios de los cambios que se produjeron no se han mantenido.

Las principales aportaciones de Falla y Lorca, o por lo menos las más significativas, fueron la separación entre “cante jondo” y flamenco, como un género propio e independiente; establecerlo dentro de la música popular; y traspasarlo a un ámbito intelectual y aceptado por las clases sociales altas. En relación a esto, actualmente el “cante jondo” está considerado más como una forma de interpretar que como un género propio. De hecho, en este aspecto encontramos una correspondencia más próxima a lo que expresa Demófilo en sus escritos, atendiendo a la expresión *por too lo jondo*⁸⁰ para referirse con ello a la forma de transmitir lo que expresan las coplas. Falla, por otro lado, no presta demasiada atención a la interpretación, ya que al considerarlo un género propio, las características musicales, en las que él se centra principalmente, le aportan lo definitorio del género. Mientras que, tanto lo que se venía concibiendo antes de 1922 como en la actualidad sobre el “cante jondo, la característica principal que define al concepto es precisamente su interpretación. Citando a Steingress confirmamos que “lo jondo” “es defineix a partir de la profundiat dels

⁸⁰MACHADO Y ÁLVAREZ. *Colección de cantes flamencos*, p. 77.

sentiments *negros* despertats pel *cantaor*, l'emoció amb la qual expressa el missatge poètic i la qualitat dramàtica dels seus gestos"⁸¹.

En cuanto al hecho de que tanto Falla como Lorca consideren el “cante jondo” dentro de la música popular, tampoco ha trascendido a lo largo del tiempo, y de nuevo, actualmente, se sigue la línea marcada por Demófilo, en el sentido de que se trata de un cante que no es conocido por todos, y, aunque se basa en temas populares, es una reinterpretación de lo popular, como ya hemos indicado. En definitiva, es música interpretada por una minoría, por un sector de la población. Si bien es cierto, el flamenco es conocido a nivel nacional y mundial, y asociado a la comunidad andaluza, pero este aspecto, está más relacionado con su uso como herramienta política que con el hecho de considerarse música popular andaluza. Estas pretensiones turísticas por parte de la política ya hemos citado que se venía usando, por lo menos, desde finales del siglo XIX, después de corroborarlo a partir de nuestro estudio en este trabajo.

Mencionamos que a raíz de la celebración del concurso, el “cante jondo” sufre una transformación en cuanto al ámbito en el que es aceptado y los que se interesan por su estudio. Pasa de ser un cante propio de las clases bajas y repudiado por las altas, a ser aceptado y valorado por estas últimas. Es por ello que podemos decir que como consecuencia de la celebración del concurso el “cante jondo” pasa a un plano intelectual de una forma más prominente. En la actualidad, el flamenco continúa estando en este mismo plano. Cuenta con un espacio propio en las publicaciones, al emitirse revistas específicas de este tema así como continuas alusiones en la prensa; existen asociaciones exclusivas sobre flamenco que se encargan de su difusión y conservación, las peñas flamencas; también hay centros específicos de documentación sobre flamenco por diferentes zonas de Andalucía y del mundo; se enseña flamenco tanto en escuelas como en conservatorios, de forma reglada, así como en másteres especializados; y por último, tenemos las diferentes Cátedras de flamenco, en la Universidad de Jerez de la Frontera (1958), Córdoba, Granada (1987), Jaén (2010), Sevilla (2012) y Málaga (2014), así como especializaciones en flamencología en el grado superior de los conservatorios. Además, se pueden visitar museos sobre este arte, las actividades culturales cuentan con espectáculos flamencos, y también es obligatorio incluir dentro de las programaciones de aula de los colegios de primaria y secundaria andaluces actividades relacionadas con este ámbito. Luego, podemos comprobar que el flamenco a día de hoy está completamente dentro del entorno académico e intelectual, con una enorme fuerza. Es decir, da la sensación de que el espacio reservado por Falla y Lorca para “lo jondo” es apropiado posteriormente por todo el flamenco. Probablemente ese sea el mayor logro del concurso.

⁸¹STEINGRESS. «Flamenco». [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/2huSqOf> Traducido por la autora de este trabajo: “se define a partir de la profundidad de los sentimientos *negros* despertados por el *cantaor*, la emoción con la que expresa el mensaje poético y la calidad dramática de los sus gestos”.

Para finalizar, también podemos revisar otros aspectos que se relacionan con el flamenco y el “cante jondo” y han permanecido hasta día de hoy asociados a ellos, desde Demófilo y en consonancia con la teoría de Falla y Lorca. Es el caso de los gitanos, aunque Falla les impone un papel más secundario al focalizarse en el pueblo granadino. Sin embargo en las tres etapas que nos hemos marcado, observamos que coinciden en la importancia de la cultura gitana dentro de la configuración del flamenco. La localización geográfica de esta música también es muy similar en las tres etapas, aunque con matices. Antes de 1922 el foco principal se situaba al suroeste de Andalucía, mientras que en 1922, a pesar de que los organizadores son conscientes de este foco, ubican la zona principal en Granada por los motivos que ya expusimos. Actualmente, las fronteras se han extendido por toda Andalucía, la parte sur de Extremadura y Murcia. Podemos hablar entonces de una ampliación progresiva en los límites geográficos de este cante.

Por tanto, después del estudio realizado, corroboramos nuestra hipótesis en parte, debido a que, por un lado, afirmamos que Manuel de Falla y Federico García Lorca emplearon el término “cante jondo”, introduciendo cambios en su significado, para legitimar su propia obra y emanciparla de las connotaciones negativas que implicaba el flamenco en relación a su imagen (prostitución, alcohol, juergas), buscando, para ello, su origen en la música popular andaluza. Pero por otro lado, esta acción no obtuvo la trascendencia suficiente como para influir en el término “cante jondo” a largo plazo. Es decir, los aspectos concedidos por estos autores al concepto no han perdurado hasta la actualidad. Llegados a este punto, resultaría interesante, para trabajos futuros, analizar cómo ha evolucionado este término a lo largo del siglo XX para que volviera a tomar sus connotaciones originarias y desde qué momento.

Lo que sí podemos afirmar es que el concurso resulta decisivo para la difusión, asimilación y aceptación del concepto y de la música, ya que el grupo de intelectuales que lo organizan, y Falla en concreto, actúan como principios de autoridad, con fuerza suficiente como para traspasar un cante de un contexto a otro totalmente opuesto. Las pretensiones que pueden tener, además de la que se corresponde con la finalidad del concurso de recuperar una música del pueblo que se está perdiendo, pueden responder a intereses más personales, como la legitimación profesional; la movilización de las masas a través de la cultura y a partir de los ideales de un grupo concreto, como es el intelectual, para regenerar un país; o establecer focos culturales, en este caso Granada, con atracción turística. Lo que hay que destacar, es que, gracias al concurso, a su enorme eco en la prensa, ya sea para aportar información sobre él o, con un tono más de diálogo entre detractores y organizadores, para debatir, y al éxito de esta música fuera de las fronteras de España, el “cante jondo” adquirió un significado y unas connotaciones con las que antes no contaba. Luego, el Concurso de cante jondo parece ser un acontecimiento bien programado para llevar a cabo todos los intereses de los organizadores: recuperación musical y fijación de la definición, turismo, legitimación artística y movilización de masas en pro de la cultura; todo reunido en un evento que concluyó de forma exitosa, para disgusto de los detractores, un concurso que pasó a la historia, como señalaba Gallego Morell:

El Concurso de Cante Jondo de 1922 ya es historia que llega a rellenar un hueco de la España de la primera mitad del siglo XX; es un capítulo para trazar el perfil de las obras de Falla y Lorca. Y ante todo un hecho de la vida local, un acontecimiento de los que hacen época y condicionan el estilo de una generación⁸²

REFERENCIAS / REFERENCIAS

BARRIOS, Manuel. *Ese difícil mundo del flamenco*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

GALLEGO MORELL, Antonio. “El concurso de cante jondo en la Granada de 1922”. En: *Revista de flamencología: Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera*, 1º semestre 2003, nº 17, pp. 72-7.

GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores. *Los reformadores de la España Contemporánea*. Madrid: CESIC Escuela de Historia Moderna, 1966.

LEFRANC, Pierre. *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiрийas, soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.

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

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *El cante flamenco, la voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara, 2005.

MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el „Cante jondo“*. Granada: Universidad, 1990.

NEVILLE, Edgar. *Flamenco y cante jondo*. Madrid: Rey Lear, 2006.

PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. “El significado de “cante jondo” antes de 1922”. En: *Música Oral del Sur: revista internacional: editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía*, 2015, n. 12, pp. 103-122. [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/1TadCWo>

PERSIA, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

RÍOS RUIZ, Manuel. «Cante jondo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 3, p. 79). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

⁸²GALLEGO MORELL, Antonio. “El concurso de cante jondo en la Granada de 1922”. En: *Revista de flamencología: Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera*, 1º semestre 2003, nº 17, p. 76.

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

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2009.

SERRERA, Ramón M^a. “Don Manuel de Falla y el cante jondo”. En: *Candil: revista de Flamenco de la Peña Flamenca de Jaén*, 1996, septiembre-octubre, n. 106, pp. 2498-2517.

STEINGRESS, Gerhard. «Cante jondo». En: *Gran Enciclopedia de la Música*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002. [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/2huSqOf>

STEINGRESS, Gerhard. «Flamenco». En: *Gran Enciclopedia de la Música*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002. [Última consulta: 14/03/2017] <http://bit.ly/2huSqOf>

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

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

TREND, J. B., KATZ J., Israel. «Cante hondo». En: *The New Grove. Dictionary of music and musicians*. Oxford University Press, 2001.

VIU, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza*, tomo I. Madrid: Rialp, 1962.

ANEXO: TABLA COMPARATIVA SOBRE EL SIGNIFICADO DE “CANTE JONDO”⁸³.

⁸³Para elaborar el contenido de esta tabla hemos empleado las fuentes usadas a lo largo de la investigación.

	“CANTE JONDO” ANTES DE 1922	“CANTE JONDO” EN 1922	“CANTE JONDO” EN LA ACTUALIDAD
Relación con el flamenco	Una forma de interpretar del género flamenco.	“Cante jondo” como género independiente del flamenco, siendo el segundo, la modernización del primero.	Una forma de interpretar dentro del género flamenco.
¿Música popular?	No es música popular. Música de minorías.	Música popular, del pueblo andaluz.	No es música popular pero está basada en ella. Reinterpretación.
Papel de los gitanos	Papel principal en la configuración de este cante. El “cante jondo” refleja las características asociadas a esta raza.	Papel importante en la configuración del cante, pero con el foco prioritario en el pueblo andaluz.	Papel importante en la configuración del flamenco.
Palos	<i>Soleá, seguiriyas gitanas, polos y cañas, martinets, tonás y livianas, deblas, peteneras.</i>	La <i>siguiriya gitana</i> y los palos que proceden de ella: <i>polos, martinets y soleares.</i>	<i>Tonás, seguiriyas, soleares, carceleras, deblas.</i> Los que expresen sentimientos trágicos o se interpreten con dramatismo.
Forma de interpretar	Cualidad definitoria del término.	Cualidad que no es definitoria del término.	Cualidad definitoria del término.
Importancia de la letra	Prima la letra a la hora de definir el concepto. Reflejo de la filosofía del autor. Música con función de acompañante.	No es importante en la definición de Falla, para él prima la música. Si es importante para Lorca, es la forma de expresar sentimientos	Cumple un papel más secundario en la definición al cobrar más importancia la música y la interpretación.
Ambiente/ ámbito social	Cafés cantantes, ambientes con mala reputación. También actuaciones en teatros. Propio de las clases bajas (en las que están insertos los gitanos).	De tablado al escenario (Plaza de los Aljibes). Para las clases altas y los intelectuales.	Variedad de espacios: peñas flamencas, certámenes, actuaciones en teatros, actividades culturales. Aceptado por todas las clases sociales. Aperturismo.
Transmisión del cante	Transmisión oral: maestro-alumno, para que no se pierda el cante. Existencia de academias de baile.	Escuela de cante jondo. Academización.	Diversos espacios dedicados a la enseñanza del flamenco, teoría y práctica.
Pretensiones turísticas	Herramienta turística aprovechando los tópicos existentes de cara al extranjero.	Atracción turística como medio de difusión de esta música y legitimación de las producciones intelectuales	Herramienta de difusión muy potente. Atracción turística.
Geografía del cante	Principalmente, zona suroccidental de Andalucía, focos puntuales.	Granada como foco central.	En toda Andalucía, sur de Extremadura y Murcia.
Adjetivos	Profundo, primitivo, y auténtico.	Primitivo, auténtico, puro y profundo.	Auténtico, puro, genuino, primitivo y profundo.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Hemos optado por realizarla 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.

EL DEFENSOR DE GRANADA

DE LA FUENTE, N. “El concurso de cante jondo. Primera noche”. En: *El defensor de Granada*, (14/06/1922).

Sin firmar. “El concierto de “Cante Jondo”. Los premios”. En: *El defensor de Granada*, (17/06/1922).

EL SOL

Sin firmar. “Concurso de canto flamenco”. En: *El Sol*, (10/02/1922).

SALAZAR, Adolfo. “Crónicas musicales. Un concurso de música popular andaluza. Procedimientos para su estudio. Su importancia”. En: *El Sol*, (16/02/1922).

Sin firmar. “Conferencia de García Lorca”. En: *El Sol*, (21/02/1922).

Sin firmar. “Informaciones de la región andaluza. Conferencia de García Lorca”. En: *El Sol*, (21/02/1922).

A. G. B. “Granada. Dos exposiciones y varias conferencias”. En: *El Sol*, (12/03/1922).

Sin firmar. “En Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (15/04/1922).

Sin firmar. “El cante jondo”. En: *El Sol*, (1/06/1922).

Programación de las fiestas del Corpus de 1922, en: *El Sol*, (6/06/1922).

Sin firmar. “En Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (9/06/1922).

Sin firmar. “Las fiestas de Granada. El concurso de cante jondo”. En: *El Sol*, (15/06/1922).

Sin firmar. “El Jurado del cante jondo”. En: *El Sol*, (16/06/1922).

VIÑAS, Rodolfo. “Por tierras de Españas. El furgón de cola”. En: *El Sol*, (19/10/1922).

LA ALHAMBRA

VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, I”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 30 junio 1922, nº 552, p. 145-148.

MARI CARMEN PÉREZ GIRÁLDEZ

VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, II”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 julio 1922, n° 553, p. 169-172.

VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, III”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 agosto 1922, n° 554, p. 194-197.

VALLADAR, Francisco P. “Crónica granadina. Todavía el “cante jondo””. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 agosto 1922, n° 554, p. 200.

VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, IV”. En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 30 septiembre 1922, n° 555, p. 215-218.

VALLADAR, Francisco P. “La música en las fiestas del Corpus, V”. En *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 31 octubre 1922, n° 556, p. 239-241.

LA CANCIÓN POPULAR

Un viejo coplero. “La celebración de la fiesta”. En: *La canción popular*, septiembre 1922, n° 9, pp. 35-37.