

# FLAMENCO EN ESCENA DESDE 1922: HIBRIDACIONES GENÉRICAS, CONTEXTOS PARA LA CREACIÓN Y ESPACIOS EN MOVIMIENTO

**Francisco Javier Escobar Borrego**

Catedrático en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana  
Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

**Alicia González Sánchez**

Profesora de Musicología y Flamenco  
Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14770281>

## **Resumen:**

Como pórtico introductorio y síntesis crítica del monográfico *Flamenco en escena desde 1922: hibridaciones genéricas, contextos para la creación y espacios en movimiento*, este artículo analiza la relevancia identitaria del flamenco tomando como eje medular la celebración del Concurso de Cante Jondo (1922) en Granada. De hecho, constituyó un punto de referencia ideológico-cultural tanto para entidades orientadas a la divulgación pedagógica — así, la Institución Libre de Enseñanza o el Instituto Nacional de Colonización — como para acontecimientos ligados al flamenco (es el caso del Gran Concurso Nacional de Arte Jondo). El estudio ofrece, en fin, más allá de la asimilación del estado de la cuestión, nuevas perspectivas críticas y reflexiones epistemológicas a la luz de categorías conceptuales circunscritas a tales contextos de sociabilidad cultural. Se presta especial atención, además, a los principales protagonistas de estos espacios escénicos y a las hibridaciones genéricas que llevaron a cabo en calidad de prácticas performativas.

## **Palabras clave:**

Cultura popular, tradición oral, identidad cultural, espacios escénicos, hibridaciones genéricas, flamenco.

**FLAMENCO ON THE STAGE SINCE 1922: GENERIC HYBRIDIZATIONS, CONTEXTS FOR CREATION AND SPACES IN MOVEMENT**

**Abstract:**

As an introductory portico and critical synthesis of the monograph *Flamenco on the stage since 1922: generic hybridizations, contexts for creation and spaces in movement*, this article analyses the identity relevance of flamenco, taking as its central axis the celebration of the Concurso de Cante Jondo (1922) in Granada. In fact, it constituted an ideological-cultural point of reference for both entities oriented towards pedagogical dissemination — thus, the Institución Libre de Enseñanza or the Instituto Nacional de Colonización— as well as for events linked to flamenco (such as the Gran Concurso Nacional de Arte Jondo). The study offers, in short, beyond the assimilation of the state of the art, new critical perspectives and epistemological reflections in the light of conceptual categories circumscribed to such contexts of cultural sociability. Special attention is also paid to the main protagonists of these stage spaces and to the generic hybridizations they carried out as performative practices.

**Keywords:**

Popular culture, Oral Tradition, Cultural Identity, Performing Arts Spaces, Generic Hybridizations, Flamenco.

Fecha de recepción: 23-5-2024

Fecha de aceptación: 4-11-2024

Escobar Borrego, F. J., & González Sánchez, A. (2024). Flamenco en escena desde 1922: Hibridaciones genéricas, contextos para la creación y espacios en movimiento. *Música Oral del Sur*, 21, 11-22. ISSN 1138-857.

Una de las líneas de investigación de mayor interés en el estado de la cuestión circunscrito a los estudios especializados en flamenco viene dada por las formalizaciones que adquiere este arte a raíz del Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922<sup>1</sup>. Desde este prisma analítico y a la luz de dicho acontecimiento, la crítica ha puesto el foco de atención en espacios de sociabilidad performativa<sup>2</sup>, ampliando el espectro hasta América Latina, con

<sup>1</sup> Berlanga, 2023. Este artículo se contextualiza en el Grupo de investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones* (HUM-233), así como en los proyectos “¡Anda Lucía!”. *Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España* (Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215) e *Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: Fondos documentales, epistolares y mundo editorial* (Ayuda B4 para proyectos puente de la Universidad de Málaga del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, PPROP-B4-2024-006).

<sup>2</sup> Bethencourt, 2022; Cruces, 2022; Del Barrio, 2022; González y Ordóñez, 2022; Leiva y Gómez, 2022; Martín y Murillo, 2022; Matía Polo, 2022; Monge, 2022; Montoya y Castillejo, 2022; y Torres,

encuadre en enclaves geográficos como Ciudad de México o Buenos Aires<sup>3</sup>. Estamos ante lugares —cuyos paisajes sonoros pueden ser examinados en rutas como una herramienta científico-divulgativa<sup>4</sup>— en los que se generan contextos dinámicos al servicio de la recreación de modelos y paradigmas del legado canónico. Sin embargo, tal proceder estético, radicado en los pilares de la tradición, no ha constituido, al tiempo, una rémora para la forja de auténticas “creaciones” a nivel interpretativo —con frecuencia, en una suerte de mestizaje de recursos sonoros y estilemas estéticos— habida cuenta de la marcada personalidad y alcance artístico de los protagonistas que participaban en tales núcleos socioculturales<sup>5</sup>.

Al calor de este marco introductorio, se hacía necesario seguir profundizando en esta dirección conceptual a fin de proponer nuevas perspectivas críticas centradas en el flamenco en escena a partir de 1922 —tomándolo en consideración, además, a efectos de recepción y pervivencia—, con realce de tales espacios de sociabilidad siempre en continuo movimiento. Esta atalaya epistemológica permite, de hecho, indagar sobre los diferentes contextos que se van generando en aras de la creatividad y en los que las hibridaciones genéricas y elementos retórico-estilísticas resultan palmarios.

Por tales razones, el presente monográfico ofrece una gavilla de artículos sustentados en el ámbito epistemológico y conceptual referido en tanto que están articulados gracias a tres directrices medulares:

- a) Presencia de aspectos identitarios amplios y plurales del flamenco, con atención —siguiendo la huella y estela granadina del Concurso de 1922— ya sea a modalidades como la zambra, el trovo, los cantos de minas, las parrandas, el jaleo y sus formalizaciones en concordancia con otros géneros fronterizos, o bien a figuras de la talla de Antonio Mairena y Pedro Bacán, entre otros referentes.
- b) Notoriedad de la guitarra en su función de instrumento acompañante en espacios escénico-performativos, con relevancia de artífices que van desde Andrés Segovia a Paco de Lucía, heredero de señeros modelos de la tradición como Ramón Montoya.
- c) Aportación de destacadas mujeres en la creatividad de géneros —por ejemplo, las aludidas zambras y otras modalidades— y, de manera particular, en el seno del Concurso granadino, como refleja la cantante Ursula Greville, interesada en el estudio comparatista entre el arte jondo y la música folk inglesa.

---

2022.

<sup>3</sup> Encabo y Matía, 2023.

<sup>4</sup> Escobar y Gallardo, 2020, 2021; González, 2020; y Escobar, 2020.

<sup>5</sup> Gallardo, Escobar y Ruiz, 2023.

Las fuentes empleadas a la hora de nutrir las líneas maestras de dicho itinerario a tres bandas (o a ritmo ternario, si se prefiere) presentan formatos y soportes variados. De hecho, van desde la naturaleza documental de archivos y el carácter hemerográfico, al tratarse de prensa histórica —el cauce de información más empleado a lo largo del monográfico—, pasando por los archivos fonográficos —complementados estos registros sonoros gracias a partituras— y obras iconográficas, con preferencia por pinturas y carteles, hasta el testimonio de informantes por medio de entrevistas cualitativas. Tipologías de documentación al margen, comencemos a desbrozar el primero de estos núcleos temáticos: los elementos identitarios del flamenco al son de modalidades genéricas y sus hibridaciones culturales.

En lo que concierne a la zambra y su caracterización genérica, dos son las aportaciones matrices al respecto: las de Ángeles Cruzado y Dolores Vargas. Cruzado propone, en primer lugar, un estudio con el propósito de subrayar cómo en el Concurso granadino de 1922 cobró relieve una zambra, teniendo en consideración que se trataba de una de las agrupaciones más características de la ciudad y, por ende, uno de los exponentes ilustrativos del flamenco en ese momento, con influencia en las prestigiosas exposiciones universales de París. Para el análisis de su objeto de estudio, la investigadora ubica el encuadre en la representación de la zambra en la literatura española y especialmente en la prensa —con fuentes hemerográficas al trasluz de diarios y revistas de Granada, otras provincias e incluso de tirada nacional— durante el período cronológico comprendido entre 1918 y 1930, tomando como piedra angular la proyección publicitaria del Concurso.

Como resultado del análisis, descuellan tres formas de representación de tal modalidad genérica: la zambra gitana tradicional, interpretada por artistas del Sacromonte; la zambra como número de danza adaptado para escenarios de variedades, erigiéndose en figuras capitales Pastora Imperio y Dolores Castro Ruiz (Dora la Cordobesita); y la zambra como elemento integrado en obras dramáticas, por lo general en sainetes, comedias, zarzuelas y revistas. En resumidas cuentas, las diferentes visiones de la zambra que se traslucen en la prensa estaban ligadas a una imagen romántica y exótica conforme a la manifestación del pasado oriental de Granada; esto es, atendiendo a la reminiscencia de esa protohistoria de cariz árabe, sensual y ancestral. A modo de contrapunto, se distingue otra visión más prosaica y crítica en la que se viene a cuestionar su autenticidad hasta el punto de describirse como un negocio turístico y en detrimento, claro está, de una imagen adulterada de la cultura gitana.

En consonancia con esta estela temática, Vargas se aproxima, por su parte, a la configuración de la zambra no ya desde las fuentes hemerográficas sino desde las artes plásticas de finales del siglo XIX e inicios del XX. Para ello, vertebra su aportación investigadora sirviéndose del método de interpretación iconográfica a partir de obras como las de John Sargent, Jules James Rougeron, Gustave Doré, Ricardo Canals, Pablo Picasso, Henri Matisse y George Apperley. Aborda Vargas el género gracias al ideario de una

zambra morisca que hunde sus prístinas raíces en el siglo XVI. A este imaginario añade una zambra gitana asentada paulatinamente en los siglos XIX y XX, destacando la mencionada visión romántica y exótica, pilar ineludible a la hora de explorar nuevas formas de expresión artística asociadas a las vanguardias estéticas como el cubismo o el fauvismo bajo la rúbrica autorial de nombres del vuelo creativo de Picasso y Matisse. No falta, asimismo, la zambra desde la consideración de un espectáculo turístico —por tanto, en armonía con la hipótesis planteada por Cruzado— y cómo la pintura finisecular y de principios del siglo XX contribuyó a crear ese icono tan atractivo y sugerente para el turismo, orientando su atención en el exótico emblema o estampa de la bailaora —es el caso de las gitanas del Sacromonte— como símbolo acorde y concorde de belleza y sensualidad.

Más allá de la zambra y modulando hacia otras modalidades genéricas, Miguel Ángel Espinosa Villegas centra su mirada en el trovo, los cantes de minas y las parrandas. Valiéndose de fuentes como el análisis del discurso andalucista y a la luz de estudios sobre historia e investigación etnográfica ceñidos al flamenco y las músicas tradicionales de la Andalucía Oriental, esgrime el concepto de flamenco como universo identitario andaluz, pero poniendo el acento en la disidencia cultural que surge y emana en la Andalucía Oriental. Sobre este particular, plantea una postura crítica al hilo de lo jondo como imaginario andaluz, ligado al nacimiento de la autonomía de dicha comunidad, aunque ignorando su carácter plural y complejo en el plano sociocultural. Tanto es así que, a su entender, la promoción del flamenco desde medios de comunicación de la naturaleza de Canal Sur y la proliferación de festivales contribuyeron a la percepción de este arte como un referente identitario “forzado” y, en cierta medida, “impuesto” por las autoridades políticas de la Comunidad Autónoma. En cualquier caso, tal *modus operandi* provocó el ensalzamiento y revalorización de músicas tradicionales de la Andalucía Oriental como el trovo —“instrumento de crítica social y expresión racional”, en palabras de Espinosa Villegas, frente al flamenco percibido como una expresión “sentimental”—, los cantes de minas y las parrandas. Al compás de tales modalidades genéricas, enaltece el papel de la música en la paulatina construcción de la identidad regional y la importancia del diálogo intercultural para lograr, en fin, una sociedad inclusiva como contrapunto a las aceras tensiones entre la homogeneización cultural y la diversidad regional.

De una forma afín respecto a los casos referidos —desde la zambra a los cantes de minas y las parrandas—, Eva Calero sitúa su enfoque en el jaleo como un sistema comunicativo de códigos complejos, no ausente en el Concurso granadino. En este contexto sociocultural, una de las principales entidades impulsoras de tal acto de sociabilidad artística, la Institución Libre de Enseñanza, contaba, en su ideario crítico, con una imagen peyorativa de los jaleos porque, al parecer, se consideraban ciertamente “vulgares” y lejanos en comparación con los valores y cualidades estéticas que, desde dicha entidad, se proyectaba del arte jondo. Subraya, por ende, la investigadora la incongruencia de esa supuesta visión

elitista y académica sobre el flamenco puesto que uno de los objetivos de la Institución residía en conservar y difundir sus raíces más tradicionales.

Precisamente, el rescate y preservación del acervo tradicional transmitido tanto desde la Institución Libre de Enseñanza como al calor del propio Concurso granadino luce como una premisa inicial en el estudio de José María Alagón Laste. Para ello, se sirve de fuentes heterogéneas como las publicaciones del Instituto Nacional de Colonización (INC), especialmente la revista *Vida Nueva*, acompañadas de documentación textual de archivo, fotografías de los concursos organizados en este enclave institucional y artículos de prensa de la época. Como resultado, Alagón brinda una nueva visión de los concursos, en este caso centrada en el INC que, en esencia, perseguía ensalzar valores compartidos con el Concurso de 1922 como el hecho de pensar que la música venía a ser el alma del pueblo. A partir de esta óptica conceptual, expone el investigador cómo el gobierno franquista deseaba difundir la imagen del medio rural, a su entender, a modo de “custodio de la esencia patria del país y de sus tradiciones musicales y folclóricas”.

Destaca, asimismo, que, por lo general, no se mostrase demasiado interés por el flamenco en estos Concursos sobre tradiciones folclóricas organizados por el INC y en colaboración con la Sección Femenina —acaso porque el flamenco no se consideraba folclore, según dejase ver Demófilo en su pensamiento—, considerándolos Alagón como una prolongación de los concursos nacionales de coros y danzas. Y es que la consabida idea de Felipe Pedrell de que el pueblo es músico —esto es, desde la perspectiva de que un “pastorcillo” puede llegar a fraguar una canción— no dejaba entrever que el flamenco se tratase de un arte de élite o privilegiado, mientras que el campesinado se erigía como el auténtico depositario de los valores patrios y católicos de la nación.

Esto es, la finalidad principal de estos concursos era proyectar una imagen idealizada del medio rural —al margen del flamenco— como custodio de la esencia patria y de las tradiciones populares. Por tales razones, la enseñanza de las danzas regionales en estos pueblos se convertía en una eficaz herramienta para acercar y promover la identidad nacionalista en las nuevas generaciones, aunque sin contar con el arte jondo. En este marco de adoctrinamiento y divulgación ideológica, Alagón se adentra, en fin, en la organización de las “cátedras” ambulantes o cursos de una duración de seis meses con la intención de formar a los jóvenes en los valores promovidos por el régimen, incluyendo la música y la danza —pero no centrados en el flamenco—, si bien, posteriormente, se organizaron competiciones y careos.

Como sucedía a propósito de la Institución Libre de Enseñanza o el Instituto Nacional de Colonización —con paralelismos conceptuales y de ideario respecto al Concurso granadino—, Beatriz Martínez del Fresno, en su artículo, examina el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo bajo la égida ceremonial del bailar vallisoletano Vicente Escudero en 1948. Su intención, en síntesis, residía en reavivar el espíritu del Concurso de 1922, pero ampliando

sus horizontes en lo referente a la puesta en escena al incluir el baile como modalidad coreográfico-performativa. Con la voluntad de profundizar en su objeto de estudio y al trasluz de fuentes hemerográficas y documentos inéditos, Martínez del Fresno analiza las bases del concurso, el proceso de selección de participantes, la celebración del evento y su ulterior impacto en el arduo y complejo panorama de la posguerra española. Mediante un cariz similar al del Concurso granadino, en el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo, se procuraba, aunque fuesen constructos estéticos abstractos, la “pureza” y la “autenticidad”. Del mismo modo, Escudero se topó con serias rémoras y dificultades para encontrar apoyo económico hasta el punto de que, al final, se evidenció la ausencia de un nutrido elenco de artistas, requisito esperable en un acontecimiento de tal magnitud y envergadura sociocultural.

Y es que resulta de interés contrastar, a modo de cotejo, los recursos invertidos en el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo comparándolos con los del Concurso granadino de 1922. Para ello, el artículo de Marco Antonio de la Ossa arroja claridad —gracias a datos inéditos obtenidos en el Archivo Histórico Municipal de Granada— sobre aspectos que trascienden los elementos meramente artísticos, aunque no sea su objetivo medular profundizar en el origen de los fondos económicos ni tampoco en la gestión financiera del evento al margen de los pagos a los artistas.

En cualquier caso, el investigador bosqueja su encuadre analítico en los libramientos expedidos por el Centro Artístico en los que aparecen los pagos realizados a cantaores, guitarristas y bailaoras; los recibís firmados por Rogelio Robles, gestor financiero principal de las cuentas; las facturas emitidas por los hoteles destinados al alojamiento de los artistas y la editorial Urania, entidad que publicó el cuadernillo “anónimo” *Cante Jondo, cante primitivo andaluz* —siendo integrado, con posterioridad, en *Escritos sobre música y músicos* (1950) de Falla, recopilados por Federico Sopena—, en el que el compositor gaditano planteó su posición conceptual e ideológica respecto al origen y génesis del cante jondo y la importancia de la guitarra; los apuntes y asientos de los documentos contables con los pagos a los agentes participantes; y las actas de la junta organizadora. De manera complementaria, se abordan otras cuestiones transversales como la consabida polémica a propósito de la participación de profesionales mayores de veintiún años.

Siguiendo la línea matriz de espacios y contextos culturales como los rememorados —en los que el flamenco cobra pleno protagonismo en la escena performativa—, Corinne Frayssinet Savy parte de dos destacados nombres sevillanos: el gran cantaor de los Alcores, Antonio Mairena, y el maestro de la guitarra lebrijano Pedro Bacán. Aportan, de hecho, al decir de esta investigadora, dos visiones y concepciones distintas, aunque complementarias, a la hora de explorar la paulatina evolución en lo que a la patrimonialización del flamenco entre 1960 y 2000 se refiere. En lo que atañe a Mairena, se trata de recuperar un pasado idealizado, en cierto sentido, desde una estrategia análoga a la establecida por los

organizadores de concursos como el de Granada de 1922. Ello es así habida cuenta de que Mairena abogaba por encumbrar el cante gitano ortodoxo o “puro” como la forma más antigua del flamenco; o lo que es lo mismo, en una dirección similar a la de los fautores de dicho Concurso granadino cuando lo presentaban bajo el marbete de “cante jondo”.

En otras palabras, del mismo modo que el mairenero acometió ímprobos labores de difusión gracias a medios de comunicación como las emisiones radiofónicas, la televisión o las grabaciones, y también de formación y divulgación —huelga recordar sus charlas y conferencias en Universidades—, los organizadores del Concurso de 1922 habían realizado ingentes esfuerzos afines para difundir el cante jondo a través de anuncios en prensa, la grabación fonográfica bajo la égida discográfica de Odeón o la forja de una escuela de Cante en la ciudad granadina. Respecto a Pedro Bacán, se plantea una mirada epistemológica atendiendo a la creación de la experiencia flamenca basada en la vivencia familiar, si bien en diálogo con la innovación, alejándose, por tanto, de la postura ideológica de Mairena y, con anterioridad, el proceder estratégico de los organizadores del Concurso granadino.

El segundo itinerario propuesto en el presente monográfico profundiza en las señas de identidad del flamenco desde la guitarra, puesto que ofrece, hasta la fecha, necesarios contextos sonoro-culturales al cante en marcos escénico-performativos, como queda de manifiesto en el Concurso de 1922, entre otras razones, por el palmario interés de Manuel de Falla orientado a este instrumento. Lo pone de relieve Yiannis Efstathopoulos al referir, en su artículo, que en este evento también se premió a la guitarra de acompañamiento, conformando el jurado cuatro figuras reconocidas y acreditadas de dicha disciplina estética: Andrés Segovia, Ramón Montoya, Amalio Cuenca y Manuel Jofré. A este respecto, Efstathopoulos toma como punto de partida el aludido documento publicado el mismo año de 1922 como anónimo por el Centro Artístico granadino: *El cante jondo, cante primitivo andaluz*.

En efecto, el compositor gaditano consideraba la guitarra flamenca como el bastión esencial en entronque con la tradición andalusí de suerte que venía a aportar a la estética flamenca el maridaje perfecto de armonía y modos musicales en las líneas melódicas y fraseos melismáticos del cante. Asimismo, en 1920 aporta la única obra que escribió para guitarra, *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy*, con motivo del fallecimiento de su admirado músico oriundo de Saint-Germain-en-Laye. Desde este encuadre en el que salen a relucir figuras del aliento compositivo de Miguel Llobet y Ángel Barrios, Efstathopoulos desgrana, en fin, esta obra —en virtud de un estudio monográfico y sujeto a una propuesta de interpretación historicista— como exponente de la dualidad guitarra tradicional vs. guitarra clásica que se planteaba por entonces en el panorama musical español.

En consonancia con la sensibilidad e inclinación de Falla por la guitarra, Andrés Segovia, miembro del jurado del Concurso granadino, participó activamente en su organización. De

entrada, ilustró con la guitarra varias conferencias que se dictaron al compás de la principal entidad organizadora: el Centro Artístico de Granada. Así lo subrayan Leopoldo Neri y David Monge al abordar la obra creadora del músico linarense, un tanto eclipsada acaso por su brillante y afamada faceta de intérprete. Para materializar su hipótesis, estos investigadores acotan el análisis a la influencia del flamenco en su música a la luz de varias partituras autógrafas, en concreto, *Fandango de la madrugada*, *Macarena*, *Algunas falsetas de granáinas por lo fino y Paseillo*, al tiempo que se adentran en transcripciones de falsetas de dos modelos canónicos: Paco de Lucena y el Maestro Patiño.

A la vista de los resultados aportados y pese a la compleja relación de Segovia con el arte jondo, en general, y la guitarra flamenca, en particular —por su voluntad de otorgar preeminencia y privilegio a la guitarra clásica—, Neri y Monge enfatizan el profundo conocimiento del lenguaje flamenco por parte del maestro jiennense. De esta manera, su legado se erige como un puente moduladorio o bisagra entre el mundo clásico y el flamenco, según se trasluce del testimonio de Segovia sobre el flamenco en entrevistas y su correspondencia.

En esta encrucijada y lábiles fronteras entre la guitarra flamenca y clásica —hermanadas, aunque con sus propias señas de identidad—, Sergio Pamies acota su objeto de estudio en la figura de Paco de Lucía, recreador de referentes guitarrísticos del Concurso granadino como Ramón Montoya y Manolo de Huelva. Para ello, de modo concomitante a los artículos de Efstathopoulos, Neri y Monge —al hilo de la hibridación de la estética jonda con otras músicas—, Pamies precisa las analogías y divergencias entre el flamenco con el *jazz*, subrayando, por añadidura, la relevancia de estos paralelismos sonoro-culturales en la actualidad.

Especialmente, procede a través del análisis de las transcripciones de obras significativas de Paco de Lucía y Chick Corea —complementadas con entrevistas y testimonios—, en tanto que destaca la influencia del *jazz* en el flamenco y la importancia del intercambio cultural que participa de la evolución de este tipo de músicas. El enfoque fundamental radica en “*The Yellow Nimbus*”, una bulería concebida por el músico de Chelsea, con Paco de Lucía, para su *Touchstone* (1982), producción discográfica que, al decir de Pamies, influyó notablemente en el guitarrista algecireño. Es más, siguiendo dicha línea de pensamiento, compara esta obra con tres bulerías compuestas por Paco de Lucía antes y después del referido encuentro artístico: “Almoraima” (1976), “El Pañuelo” (1987) y “Soniquete” (1991). Su interpretación desvela, en definitiva, cómo, tras este cruce de caminos en el que los dos astros intercambiaron perspectivas musicales, se puede advertir la incorporación por Paco de Lucía de recursos rítmicos similares a los de Corea hasta el punto de que crea texturas polirrítmicas más complejas que las tradicionalmente reconocibles en el flamenco.

El tercer y último eje conductor que vertebra el monográfico a nivel de señas de identidad lo proporciona la notoriedad de mujeres artistas en el Concurso granadino —siendo por entonces La Niña de los Peines una de las máximas exponentes próximas a Falla y Lorca—, sin olvidar su impronta y contribución a modalidades genéricas ya mencionadas como la zambra. Si bien es cierto que esta importancia femenina se aborda en buena parte de los artículos del *dossier*, cabe ponderar, por su carácter monográfico, la aportación monográfica de Helena Martínez Díaz, quien centra su investigación en Ursula Greville.

Estamos, en efecto, ante una mujer polifacética —cantante, compositora, crítica musical y editora— que, consciente del valor y calidades del fértil acervo tradicional, asistió a los actos de celebración del Concurso. De hecho, su caso se alza como un tanto excepcional dado que fue una de las escasas mujeres que acudieron al evento; o lo que es lo mismo, su presencia denota, en cierta medida, una ilustrativa muestra de la estrategia de internacionalización del evento que llevó a cabo Falla, con quien mantuvo, por cierto, una interesante correspondencia. Además, sobresale el concierto que ofreció Greville, durante esos días, en virtud de un nutrido y selecto repertorio de canciones inglesas tradicionales de suerte que, junto al crítico musical británico Leigh Henry, trató de establecer, conforme al comparatismo estético, una conexión entre la música folk de su tierra y el flamenco.

En conclusión, los tres itinerarios vertebradores de las líneas maestras del monográfico que el lector tiene entre sus manos evidencian, en su conjunto, la necesidad de continuar avanzando en el estado de la cuestión circunscrito al flamenco en escena. Ello es así no solo en lo que al Concurso granadino de 1922 se refiere, sino también en lo que atañe a su proyección y divulgación. Por esta razón, constituyó un bastión de referencia para entidades y acontecimientos que van desde la Institución Libre de Enseñanza, el Instituto Nacional de Colonización o la Sección Femenina al Gran Concurso Nacional de Arte Jondo, interviniendo el bailar Vicente Escudero como maestro de ceremonias.

En tales contextos de sociabilidad —que generaban espacios para la creación artística y la divulgación de idearios estético-ideológicos—, brilla, como estandarte, el respeto hacia los códigos de la tradición, fruto del rescate de un rico patrimonio oral y ortodoxo, pero igualmente caracterizado por las hibridaciones debido a un inevitable mestizaje reconocible en modalidades como la zambra, el trovo, los cantes de minas, las parrandas o el jaleo. En la puesta en escena de tales géneros, el instrumento principal, bajo el arripe complementario de palmas, fue la guitarra, muy valorada y difundida por autoridades ligadas al Concurso granadino como Ramón Montoya, Andrés Segovia o Manuel de Falla, músico universal que dejará su huella, con el tiempo, en paradigmas tan importantes para la sonanta como Paco de Lucía.

Por último, a estos referentes masculinos de excepción integrados en el seno del Concurso de 1922 hay que añadir la relevancia y aportaciones de otros femeninos como Pastora Imperio y Dora la Cordobesita (en lo que concierne a la zambra y al compás de las gitanas

del Sacromonte), la genial Niña de los Peines, elogiada por el propio Falla y Lorca, y la cantante y compositora —entre otras facetas y perfiles— Ursula Greville, interesada en los paralelismos entre la música folk inglesa y el flamenco. Este hecho pone de relieve, en definitiva, el progresivo auge, presencia y notoriedad de la mujer en estos marcos de poder y de difusión cultural del arte jondo, auspicio que, por fin, se está haciendo realidad —aunque quede todavía mucho por trabajar— en esta segunda década del siglo XXI.

## REFERENCES / REFERENCIAS

Berlanga, M. Á., coord. (2023). “*Y el duende se posó en Granada*”. *Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo (1922). Influencias y remembranzas*. Editorial Universidad de Granada.

Bethencourt, F. (2022). Introducción: espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID). *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 10-20.

Cruces, C. (2022). Espacios performativos del flamenco: una revisión histórica. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 21-67.

Del Barrio, Sh. (2022). Los espacios performativos del flamenco en Córdoba. Pasado y presente de la ciudad tras el COVID-19. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 220-241.

Encabo, E. y Matía, I., eds. (2023). *América como horizonte: Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*. Iberoamericana / Vervuert Verlag.

Escobar, F. J. (2020). Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán (con manuscritos autógrafos inéditos). *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folk-lore andaluz)*, 50, 23-79.

Escobar, F. J. y Gallardo, E. J. (2020). Paseo científico-divulgativo a la luz de Sevilla flamenca: palimpsesto cultural. *Hispanorama. Deutscher Spanischlehrerverband*, 169, 32-37.

Escobar, F. J. y Gallardo, E. J. (2021). Flamenco y divulgación científica: experiencia didáctica de la ruta *Sevilla, ciudad flamenca* (con pervivencia de M. Machado, Turina y *La Corte de Faraón*). En L. Demeyer, X. Escudero e I. Pouzet (eds.), *Le flamenco dans tous ses états: de la scène à la page, du pas à l'image* (pp. 383-404). Shaker Verlag.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO  
ALICIA GONZÁLEZ SÁNCHEZ

Gallardo, E. J., Escobar, F. J. y Ruiz, F. C., eds. (2023). *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidad*. Iberoamericana / Vervuert Verlag.

González, A. (2020). *Paseando por la Granada flamenca: paisajes sonoros de la guitarra*. Diputación Provincial de Granada.

González, A. y Ordóñez, P. (2022). Granada, territorio flamenco: historia, crítica y actualidad. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 133-147.

Leiva, D. y Gómez, D. (2022). La evolución del festival Ciutat Flamenco en Barcelona: adaptación a la nueva normalidad. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 205-219.

Martín, E. y Murillo, E. (2022). Espacios performativos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 165-204.

Matía, I. (2022). Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 148-164.

Monge, D. (2022). Del escenario al estudio de grabación: la guitarra flamenca solista en los espacios performativos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 108-132.

Montoya, M. y Castillejo, S. (2022). De las escuelas de Caño Roto al Círculo Flamenco de Madrid. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 242-259.

Torres, N. (2022). Los cafés cantantes de Almería: aproximación a su espacio performativo ecléctico. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1), 68-107.