

Módulo 5

5.3 DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1889 Y 1900 AL CONCURSO DE 1922

Por **José Antonio González Alcantud**

Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada

1. ¿QUÉ RELACIÓN TENÍA EL FLAMENCO ESPAÑOL Y ANDALUZ EN PARTICULAR CON PARÍS EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX?

Cuando el flamenco comienza a convertirse en un fenómeno realmente espectacular y cosmopolita en esta urbe es a través de su incorporación al mundo de los ballets. De la temporada de 1922, dirá que actuó en el teatro de la Comedia de aquellos Campos Elíseos, Lolita Osorio, con una mezcla de “aires populares españoles” de diferentes procedencias. Pero Levinson, la gran renovadora de la danza española y andaluza en París, será Antonia Mercé “La Argentina”, que, aunque nacida en aquel país había heredado la sangre española a través de su madre andaluza. Sin embargo, ésta comenzó igualmente actuando, a falta de locales de postín propiamente flamencos en el Moulin-Rouge, en el Olimpia, lugares típicos del music-hall, hasta que llegó a actuar en dos templos de las artes escénicas y musicales francesas: el teatro de los Campos Elíseos y la Ópera Cómica. Estos últimos hechos la llevaron a fundar en 1928 los “ballets españoles”.

En esa línea, Levinson recuerda expresamente el “salvajismo” de las danzas surgidas en las cuevas del Sacromonte granadino, y cómo la Argentina las ha domado para convertirlas en verdadero arte. Asimismo, se remite también al “Amor Brujo” de Falla, el cual, interpretado en la Ópera Cómica por la Argentina, constituiría para él un ejemplo de “verdadero” arte andaluz. Para Levinson, si la danza oriental se dirige hacia adentro, y la occidental vuelve los movimientos hacia el interior, la andaluza se asemeja a una S, con unos movimientos sinuosos que recuerdan las decoraciones alhambrescas. Lo que ocurre es que esta promoción de las danzas ceremoniales se lleva a cabo exclusivamente desde el dominio de los cuerpos, desde su educación, siendo el baile flamenco, en teoría, su contrario, el cuerpo en frenesí híbrido. Las políticas del cuerpo difieren profundamente en tocante a danza, y el flamenco se presenta culturalmente como la antítesis del orden moral y estético burgués, y por ello, para hacerlas digeribles se las quiere domesticar.

Casi sesenta años después de haber descrito Gómez Carrillo la situación de un flamenco que llegó sobre todo a París a través de las bailarinas, y que estuvo ligado a la vida de los cafés y los cabarets, nace una revista, también en París, con el ánimo de reflejar el nuevo momento del flamenco en esta ciudad y en Francia. La redactora, Lola Borrás, se presenta como “antigua artista de los teatros

FLAMENCO

tolosanos”, figurando como “président d’honneur” de la revista el conocido poeta y surrealista Jean Cocteau, tan aficionado a todo lo español.

Bajo este espíritu reivindicativo de lo andaluz, la revista pretende captar suscriptores y anunciantes. A través suyo se pueden rastrear los lugares donde se daba flamenco en París. Así, por ejemplo, es anunciada la llegada de Carmen Amaya a la ciudad, para actuar en el teatro de los Campos Elíseos, el lugar de la vanguardia teatral, musical y danzante del momento. A este propósito se anuncia la salida de un disco de Amaya, con Sabicas a la guitarra, en la firma Polydor. También se anuncia la existencia de un *atelier* de baile flamenco a cargo de Mariano García, alias “Rayito”, “maître de danse espagnole”. Finalmente se da cuenta de una fiesta flamenca organizada por el Flamenco-Club, sociedad animada por Georges Benattar, redactor de la revista, en el restaurante “El Piropo”, de la rue Fontaine, en pleno Pigalle, la zona parisina de diversiones nocturnas por antonomasia. La fiesta queda descrita de esta manera: En este auténtico acto social cantaron el Niño de Murcia y Salvador de Córdoba, y al baile estuvieron Morenita Sanz, que actuaba también en el Casino de París, y a la que se cataloga como “fuego y pasión”, Manolo Paz, considerado un virtuoso del zapateado, y Elvira del “Albaicín”, cuyo arte es definido como “belleza sombría de líneas nobles”. De entre los tocaores se destaca a Antonio Utrera, del que se dice que actúa en el teatro de l’Etoile junto a María Angélica. Finalmente, además de “El Piropo”, se da cuenta de la existencia de otro local flamenco, “La Puerta del Sol. Le cabaret espagnol de Paris”, ubicado en rue Pierre-Charron.

Uno de los casos realmente curiosos del flamenco en París, que ha dejado testimonio escrito de su existencia, es el de Navarro Puente. Este guitarrista publicará a mediados de los años ochenta una revista mensual en edición muy modesta, pero cuidada desde el punto de vista intelectual, ya que tras la misma se acoge un método para la enseñanza de la guitarra flamenca de Navarro, dado a conocer por entregas. En realidad, Navarro Puente no es otro que el norteamericano Terry Fleming.

Su encuentro con el flamenco lo presenta como un asunto del destino, como no podía ser menos: “Compra un disco de jazz, pero se da cuenta al abrir la bolsa de que se trata de un disco de guitarra flamenca de Carlos Montoya. Quince días más tarde está en Andalucía, en Córdoba, punto de partida de su iniciación flamenca que le hará señaladamente bifurcar su itinerario musical”. De otra parte, Navarro Puente, idealizando lo de aquí, se plantea, en el reverso de la *autenticidad*, el problema de las gentes que en París han hecho del flamenco un “business”. En la fauna que se dedica al flamenco comercial en Francia, destaca en primer lugar, a aquellas personas que gritan en lugar de cantar, que aporrean, cuando ellas no raspan en lugar de tocar y finalmente aquellas gentes que agujerean el estrado en lugar de danzar: “¿El oficio? No existe en Francia (...) es la ley del más fuerte la que prevalece en una situación pasablemente no profesional. El negocio está construido sobre golpes de hipocresía, de irregularidades de todo género, de empleadores tan cerca de sus pequeños asuntos que no reconocen ni diferencian entre la calidad y la mediocridad”. Esta tozuda idea romántica, tramada entre autóctonos y foráneos, se sigue repitiendo y anhelando con sospechosa energía hasta el día de hoy. Creo que este simposio va a ser inflexivo para liberar al flamenco de sus fantasmas y estereotipos. Al exponer, en breves pinceladas, que no agotan el problema, el caso del

FLAMENCO

flamenco en París, nuestro interés ha residido en sacarlo de un lado de la producción estereotípica exotista, y de otro del encierro autoctonista. Ambos al fin y a la postre son parte de un mismo discurso hermético, de una amable cárcel conceptual que lo tiene encadenado a los estereotipos.

2. ¿CÓMO SE SELECCIONARON Y FUERON A LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1889 Y 1900 LOS GRUPOS FLAMENCOS?

La danza española había tenido su edad de oro en París en la primera mitad del siglo XIX. Esa omnipresencia hispana, *dixit* L.-Fr.Hoffmann, “demuestra que la danza parece a los franceses una prueba suplementaria de la voluptuosidad algo exótica que es la propia España”. La voluptuosidad gitanesca no podía faltar en la Exposición Universal. En la de 1889 había tenido gran éxito la representación de “gitanos de Granada”, entre los que destacaban Juana la Macarrona –que no era granadina sino de Jerez- y la Pepa bailando tangos. Fueron presentados por la prensa parisién como unos verdaderos primitivos deslumbrados por la visión de la modernidad. Granada y sus zambras encarnaban el misterio gitano. Compartían los flamencos granadinos programación en el Grand Théâtre con danzas exóticas como las javanesas o las anamitas. Aunque que las más valoradas fueron las egipcias. Sabemos que el empresario francés del gran teatro de la exposición estuvo en Sevilla contratando sevillanas. También es posible que los andaluces actuasen en otros locales como el Cirque d’Hiver.

Vayamos ahora al encuentro de nuestra troupe sevillano-granadina de 1900. Conocemos que vino a Sevilla y Granada una delegación de la *Opéra comique* de París, encabezada por el señor Albert Carré, a lo largo de 1898 con el fin de contratar gitanos para representar una *Carmen* de Bizet lo más verosímil posible. Sea como fuere, gracias a estos contactos los franceses ya conocían el camino. Unos meses antes de la inauguración de la exposición la prensa parisién dirá que vendrán a ésta ciento cincuenta gitanos, cifra a todas luces que no se cumplirá. Para contratar a los andaluces los franceses acudieron en Granada al gitano sacromontano Juan Amaya, que ya había sido contratado en la de 1889, así como en Sevilla al maestro José Segura. Se conoce que las troupes iban contratadas a París por siete meses. La semana antes de comenzar la exposición el 15 de abril de 1900, las artistas sevillanas, en número de catorce, se unieron en Madrid a ocho granadinas- o quizás algunas más- y a una representación de moros marroquíes.

El Sacromonte granadino era el lugar frecuentado por todos foráneos de la ciudad a la búsqueda de sensaciones y aventuras, pero también era el espacio de las juergas de los señoritos locales a los que atraía la cercana alteridad gitana. Los *touristes* quedaban en manos de conseguidores que solían ser guías de la Alhambra que completaban sus ingresos en complicidad con los dueños de las zambras. El camino donde estaban las cuevas por el que habían de transcurrir los turistas estaba vigilado por “avistaores/as” que daban la alarma cuando se acercaba la siempre fascinada e incauta clientela. Las zambras, suerte de fiestas de lejanos orígenes moriscos donde la danza ocupaba un lugar central, las organizaban “capitanes” y “capitanas” que hacían de empresarios y coreógrafos.

FLAMENCO

Una de estas capitanas llamada Dolores Hidalgo, que no era gitana sino natural de la Alpujarra, si bien estaba casada con el citado Juan Amaya, propietario de la principal zambra del lugar, fue la encargada de organizar la troupe femenina. La cueva de Amaya era muy conocida, ya que las juergas allí celebradas, según W.Starkie, eran “dignas de Gargantúa”. Era el lugar preferido por los artistas y los turistas de calidad.

Conocemos el cuadro granadino que fue a París en 1900: por un lado Juan Amaya, presentado por la prensa gala como “Rey de los Gitanos”, como director, su hermano Pepe en calidad de guitarrista, y los bandurristas J. Aranda y S. Román. Las integrantes del cuadro de baile eran la Hidalgo, Antonia Ramiro –acompañada de su madre-, Teresa Aguilera, Rafaela Fernández, la Pepa y Encarnación Amaya, y dos bailaoras, José Rivera y probablemente el también bandurrista Román, amén de dos gitanas viejas que dirían la buenaventura como introducción al espectáculo (fig.12, 13, 14, 15 y 16). En los afiches quedó registrada la lectura de la buenaventura en una cueva artificial, considerada una de las partes más mistericas del panorama (fig.17). Con el grupo sacromontano fue un traductor que era uno de los guías “conseguidores” de la Alhambra. Salieron el 30 de marzo de Granada. A la llegada a París de la troupe levantó mucha expectación hasta el punto de que fueron recibidos con olés en la estación de Orleans. Un redactor de *Le Figaro* los entrevistó, declarando que sólo van a interpretar lo de Granada, y que los de Sevilla harán lo suyo propio. Pero esto quedó desmentido al poco por las peleas entre las bailaoras granadinas y sevillanas por los vestidos que les ofrecía el empresario parisién.

Respecto a los sevillanos. Se conoce una grabación de unos pocos segundos de los hermanos Lumière, donde se ve bailar al sevillano José Otero, puede que bulerías (<https://www.youtube.com/watch?v=VZuYLhqc6E>). Es curioso este registro porque hacía sólo cinco años que los Lumière habían lanzado al espacio público parisino el cinematógrafo. Por su parte, Otero sería un avisado empresario, que llegó a tener un cuadro en Sevilla de casi una treintena de bailaoras. Entonces triunfaba en Sevilla el café cantante. Evidentemente no podía dejar pasar la oportunidad parisina. El director de escena de las catorce artistas era el maestro Segura, ya que Otero estaba en sus comienzos. De su grupo Soledad era saludada por los parisinos como gran bailaora.

Al final de la exposición los críticos parisinos celebraron los movimientos “puros” de las expertas bailaoras andaluzas. En particular *L'illustration* sentenció: “Una Exposición sin españolas, para los demás, no hubiese sido una verdadera Exposición”. La *mise-en-scène* flamenca había satisfecho a los parisinos. Desde luego no eran los únicos flamencos que deambulaban por París. Aprovechando esta situación, por ejemplo, el Folies-Bergère daba un espectáculo de un flamenco que hacía además una suerte de corrida de toros figurada.

FLAMENCO

3. ¿QUÉ PAPEL JUGÓ LA RUSIA ANTERIOR A LA REVOLUCIÓN BOLCHEVIQUE EN LA DIFUSIÓN DEL BAILE FLAMENCO?

Siempre había oído hablar a mi abuela materna de las aventuras y desventuras de las bailarinas de su familia, una casada con un oficial de la guardia del zar de Rusia en los años diez del siglo XX y otra con un capitán de la Marina portuguesa en los cincuenta. Lo oía como oyen los niños, con una mezcla de credulidad y escepticismo, como se escuchan los “cuentos de la abuela”, los cuales se entremezclaban con otros extraídos de su acervo popular. Cuando mi abuela murió seguía escuchando contar estas historias a su hija, es decir a mi madre, y a mis tíos acaso con menos credibilidad para mí, por provenir de segunda mano, y haber alcanzado yo la edad hipercrítica de la juventud. La historia primera, la de la bailarina “rusa”, que debió ser mi medio tatarabuela –mi abuela recordaba con precisión que se llamaba Angustias Izo de la Hoz-, comenzaba en París, destino de todo flamenco y aflamencado. Allí habría conocido a un oficial de la guardia del zar. Según la narración familiar se casó con él, e incluso estuvieron juntos en su viaje de bodas en Granada, alojándose frente a la basílica de la Virgen de las Angustias, un lugar eminentemente burgués. Tras este viaje habían acabado sentado sus reales en San Petersburgo. Allí le había cogido la revolución bolchevique, en la que el marido había muerto como consecuencia lógica de sus vinculaciones con el zarismo. En el viaje de vuelta a España de la “Morita” falleció en el barco la hija de ambos de cólera o cualquier otra enfermedad contagiosa. Hasta aquí llegaba la historia, fabulosa para alguien que había atisbado unos horizontes familiares no más alejados que la provincia de Jaén. Ya en Madrid, según las noticias que circulaban en la familia, había muerto la tatarabuela bailarina a una avanzada edad en una residencia para artistas.

Cuál no fue mi sorpresa cuando hace poco hallé azarosamente una noticia de prensa que sobrecogió por inesperada a toda la familia. El diario *ABC* de 24 febrero de 1923 dio cuenta del destino de la “Morita” en una escueta noticia, titulada “odisea de una artista”; la noticia estaba fechada en Granada y procedía de fuentes familiares:

“La familia de la famosa bailaora granadina Angustias Izo de la Hoz, la “Morita”, que hace años en “tournee” por Europa, se casó con un capitán de la escolta del zar, apellidado Lomas, ha recibido de ella una interesante carta. Como es sabido al estallar la revolución rusa, quedaron en la miseria en Petrogrado. El marido murió hace un año. El anterior Ministro de Estado español, sr. Fernández Prida envió a la “Morita” 1.000 para que volviera a España. La bailarina no ha recibido el dinero, y ahora se halla enferma y sin poder ganar lo necesario, por lo cual ruego al actual ministro de Estado, gestione lleguen las 1.000 pesetas, a la Legación de Finlandia en Petrogrado, donde podrá recogerlas”.

La noticia daba verosimilitud a la existencia de esa epopeya, a la que hasta ahora sólo habíamos otorgado la credibilidad propia de lo fabuloso. Lo que tampoco sabíamos es que la Morita había iniciado a la otra bailarina, la “portuguesa”, que había triunfado en los años cincuenta en Madrid y

FLAMENCO

América Latina. Ésta habría sido iniciada, según folleto colombiano del año 1953, precisamente en Lisboa por su “tía abuela Angustias Hizo (sic) la “Morita”.

La historia hizo conmoverse a la familia. En paralelo acababa de leer por puro azar el relato *El maestro Juan Martínez que estaba allí*, de Manuel Chaves Nogales, una obra maestra de pura historia oral que el maestro sevillano del periodismo consagró a dos bailaores flamencos españoles que hicieron el periplo que anhelaba todo artista, desde París hasta Estambul, y de allí a la Rusia zarista. Y justo a esta pareja de artistas flamencos, marido y mujer, les cogió la revolución del 17 y la subsiguiente guerra civil en Ucrania. Como le confesó Juan Martínez a Chaves: “A mí la toma del poder por los bolcheviques, los famosos diez días que conmovieron al mundo; me cogieron en Moscú vestido de corto, bailando en el tablado de un cabaret y bebiendo champaña a todo pasto”. Uno de los mejores, o acaso más significativos, episodios del libro es cuando a Juan lo detienen por la calle en Kiev por ir de frac, y lo acusan de burgués, y esgrime que no, que él es un “proletario”; retado por los guardias bolcheviques a demostrarlo, en caso contrario lo fusilarían sin piedad, el bailarín Juan Martínez les enseña los callos de sus manos: “¡Mirad, idiotas! Y les mostraba, metiéndoselas por las narices, las palmas de mis manos deformadas por dos callos enormes, cuya contemplación causó un gran estupor a aquellas gentes. Eran los callos que a todos los bailarines flamencos nos salen en las manos de tocar las castañuelas. Ellos me salvaron”. La conclusión de Juan es que en medio de aquel absurdo diario un flamenco era un “proletario”, gracias a sus callosidades. El caso es que al final del emotivo volumen Chaves Novales actúa de notario de la veracidad de todo lo que le ha contado Juan el bailarín, pero añade una coda titulada “Lo que no cuenta Martínez”: “El verdadero folletín de Martínez, la emocionante novela de su vida no es esta que Martínez cuenta con prodigiosa fidelidad, sino otra, de la que el pobre bailarín flamenco no habla nunca. Yo la he sabido, no por él, que nunca quiso hablarme de ella, sino por alguien que la conoció casualmente y me la contó en secreto. Es una novela llena de ternura y dolor, de esas que emocionan a las porteras mucho más auténticamente que estas historias de guerras y revoluciones”. Se trata de la historia de la hija que tuvieron Sole y Martínez antes de entrar en Rusia, que dejaron al cuidado de una ama de cría en Italia; cuando al cabo de seis años de luchas contra el destino y la miseria pudieron salir de Rusia, y acudieron a la aldea italiana, el ama había muerto y nadie sabía nada de la hija entregada a su cuidado. Le dijeron que la niña también había muerto, pero incrédulos siguieron insistiendo. Un anciano sacerdote les sopló, al fin de mucho indagar, que no había muerto y que la había adoptado una mujer adinerada, la cual había procurado borrar todo vestigio de su vida anterior, temerosa de que algún día apareciesen los padres verdaderos. El anciano sacerdote murió, siendo el único ser que podía atestiguar la veracidad de esta historia. Ellos buscaron a su hija, y un día la vieron pasar fugazmente, bonita y rica: “Los infelices padres, los tristes bailarines, tuvieron que seguir rodando por el mundo, perdida ya la esperanza de recobrar aquella hija, que quizás fuese feliz y dichosa, pero que tanto bien pudiera haber hecho a los infortunados que le dieron el ser”. Y apostilla Chaves: “Éste era el verdadero folletín de la vida del maestro Juan Martínez. ¿Verdad que es bonito? (...) ¡Quién sabe si las porteras tienen razón y hay más humildad en este viejo folletín de la hija perdida para sus padres que en todo el horror de esa guerra y esa revolución, tan inhumanas que nadie cree que sean versímiles! Acaso no se deba nunca superar la medida de lo humano”. Al

FLAMENCO

acabar de leer esta narración la emoción me embarga: nuestra “Morita” también perdió a una hija como consecuencia de aquellas hambres y padecimientos, en un mundo donde no había sitio para la piedad, la virtud filosófica por excelencia. Los caminos del arte y de la vida son así de trágicos. Sólo nos cabe el gusto de no olvidarlos gracias a maestros del periodismo y la narración como Manuel Chaves Nogales, o a un detalle entrevisto entre el intersticio de la memoria familiar y la noticia de un periódico.

4. ¿POR QUÉ HABLÓ FEDERICO GARCÍA LORCA DE LA EXPOSICIÓN DE 1900, EN 1922 EN SU CONFERENCIA REVINDICANDO EL CANTE JONDO, COMO UN EJEMPLO DE JONDISMO?

Federico García Lorca, años después, en 1922, fue quien teorizó el “duende”, y lo hizo en estos términos: “El cantaor cuando, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento, envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto. La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples *médiums*, crestas líricas de nuestro pueblo. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte, son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo”. A esta primera versión le añadiría Lorca, para acentuar su tragicidad: “Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse”, con el fin de “traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema”. En la primera versión de su conferencia señaló que los cantaores, “fueron inmensos intérpretes del alma popular que destrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento”, y que “casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales...”. En la versión final Lorca se volvió más descriptivo y menos poético: “Murieron del corazón, en los hospitales, en los desvanes andaluces, tirados en el campo o recogidos por caridad en las oscuras porterías o en los portalillos de los zapateros remendones”. Entre la primera versión fue la que dio lugar a su conferencia de 19 de febrero de 1922, y la segunda que fue redactada en Nueva York en 1930, se demuestra, según Miguel García-Posada, que el poeta “fue revisando la conferencia durante más de tres años”. En la conferencia que ulteriormente García Lorca pronunciará el 20 de octubre de 1934 en Buenos Aires, señalará que el duende está asociado a la muerte y que “España está en todos los tiempos movida por el duende”, y que este es un país de muerte, aunque a diferencia de otros la muerte no supone el fin ya que “un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo”. Y dejará escrito en la conferencia de Buenos Aires: “La diferencia entre el buen cantaor y el mal cantaor consiste en que el bueno tiene lo que llaman duende y el malo no lo consigue nunca. El duende es la inspiración momentánea, el rubor de lo vivo que se está creando en aquel momento”. Hablará de aduendados, y también de aduendadas como santa Teresa, a la que considera una “flamenca”, con lo cual conduce el tema directamente a la mística.

Duende y aduendados irán a la par para recrear una teoría mística del ritual flamenco. Hay que renovar la percepción romántica, y para ello tenemos que hacer un acto en el cual lo místico, lo jondo, como raíz y forma de la autenticidad, en trance de perderse por el efecto de la modernidad triunfante, también en el terreno musical, se renueven. No podemos olvidar que el fundamento de

FLAMENCO

ese misterio es el fuego del hogar o al menos de la intimidad donde se transmitiría el secreto. Decía Ricardo Molina, que “cuando he preguntado al afortunado conocedor calé de tal o cual cante sobre su procedencia, casi siempre respondió con el nombre de algún familiar vivo o muerto”. Luis Lavour detectó tempranamente esa conjunción de perspectivas e intereses en el concurso de 1922, auspiciado por Falla y Lorca: “Lo que con la complicidad del exotismo extranjero son *touristes* de excepción se consumó en el reciclaje granadino fue de tan neorromántico corte como erigir al ‘jondo’ (o al ‘flamenco’), como insuperable expresión musical del alma popular española”. Se trataba, pues, de renovar el dispositivo de la alteridad, haciendo accesible el culto a los intelectuales. José Javier León habla de prestidigitación en la invención lorquiana en la que recrea la palabra duende para su uso estético (León, 2015: 54-55). Se apunta deconstructivamente al hecho literario-musical postromántico del duende, señalándolo de falsedad científica, pero al final se lo redime de su falsedad por vía de la vía creativa de la *poiesis*.

Por las mismas fechas, en 1932, Fernando Liuch también escribirá que “borrachos de sentimiento, los que cantan, han de estar, para traducir los estados de ánimo más inasequibles, para alumbrar las pasiones desenfrenadas, para llorar su expiación o su tragedia, su anhelo; y producir, con una pincelada sólo, la descarnada emoción; la flecha que ha de desgarrar el alma del que escucha, con una sensación de escalofrío”. Junto a los cantaores, los aficionados constituirían una suerte de “comunidad espiritual”, una especie de “masonería”, pero sin deseo de proselitismo puesto que son “exclusivistas, avaros de su tesoro y, en lo íntimo, desprecian al profano, tanto como estiman al cofrade; ni más ni menos que el catador experimentado, estima a otro experto, y dice doctoralmente como en un reconocimiento de igualdad, como dándole un espaldarazo de caballería, una alternativa: ‘¡Ese, sabe beber vino!’”. Conocimiento experto y participación mística los definiría.

En 1933, quizás insatisfecho con las explicaciones puramente místicas, Rafael Cansinos-Assens, irá al encuentro del psicoanálisis para entender el flamenco como hecho cultural y resultado trascendente de la protesta social. Y dirá lo siguiente, poniendo al flamenco bajo el espectro de la sublimación:

“La protesta andaluza se ha plasmado en formas de carácter teológico y por eso la cuestión social no aparece en ellas explícita. Está allí latente en su trascendencia religiosa. Queda englobada en la gran cuestión del sino, del hado, que tanto preocupa al andaluz. Está sentida líricamente, es decir, de un modo personal, como formando parte del sino de la persona, y expresada de un modo indirecto e irónico. El andaluz, al cantar, cae bajo la jurisdicción de la Estética y siente el pudor de la indigencia, el pudor de evaluarla y concretarla. Prefiere instintivamente los totales, que son siempre abstractos y filosóficos. Podrá decirnos a gritos su miseria absoluta, su total desamparo; pero se resistirá y no nos dirá nunca la cifra exacta de su pobreza ni los grados justos de su pena”.

5. ¿FUE EL CONCURSO DE 1922 UN PRONUNCIAMIENTO JONDISTA EN FAVOR DEL FLAMENCO MÁS PURO FRENTE AL DE LOS ESPECTÁCULOS FLAMENQUISTAS?

La polémica venía motivada, pues, por el deseo compartido por críticos y no críticos de abolir flamenqueríos y españoladas. En el medio local, Francisco de Paula Valladar, director de la revista *La Alhambra* y músico aficionado él mismo, encabeza la opinión intelectual contraria al flamenquismo, que toma en su exaltación derivas incluso racistas. En sus “Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época”, publicada en 1922, en plena polémica, Valladar desliza los argumentos más antiflamencos, y por ende antigitanos, posibles:

“Música y baile ha decaído hasta la exageración, gracias al elemento extraño que cada vez se acentúa más en los cantares y bailes del pueblo (...) En el repertorio extensísimo de los cantadores de oficio y aficionados, figuran un gran contingente de cantos llamados, ignoramos por qué razón, *cantes flamencos*. Acerca de ellos, el notable folklorista alemán H. Schuchardt, publicó un notable artículo (*El Folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-83; pág.35 y sigtes.); pero a pesar de sus investigaciones; de las de Demófilo (*Colecc. de cantes flamencos*, 1881), y de otras opiniones que Schuchardt, cita, ni comprendemos por qué se dice *cante* en lugar de *canto*, ni por qué se apellida *flamenco* a todo lo *agitanado*”. Y continúa: “Basta con convencer a los admiradores de esa extraña música de que el *cante flamenco* es solamente propio de un pequeño grupo de señoritos de degradado gusto y de gente del pueblo aficionada a todo lo *agitanado*-no a lo andaluz- hacerles observar que en los pueblos de Andalucía, en el mismo Granada , -a pesar de que hay aquí desde muy antiguo un grupo numerosísimo de población gitana,- los cantos andaluces se conservan puros, y apenas se halla entre nuestro buen pueblo quien sepa entonar esas coplas que comienzan con un prolongado ¡ay!”.

Más duro aún:

“En una de las extrañas y ridículas *danzas* con las que se quiere enseñar a los extranjeros el carácter, los cantos y los bailes del pueblo andaluz, hemos oído cantar y tocar el tema musical que puede verse en los apéndices de este estudio (...) Ahora bien: el carácter de ese tema no es andaluz –mi aún español, parece,- y si se acerca a los motivos populares del Egipto que Verdi incluyó en su ópera *Aida*” (Valladar, 1922:73-74).

Se sabe que llegó a ser tan popular la polémica que las carocas, ilustraciones de decoroso humor de temática local, expuestas en la plaza de Bibarrambla de Granada con motivo de las fiestas del Corpus del año 22, en cuyo marco se celebraba el concurso, reflejaron la polémica desatada. Al menos tres carocas de aquel año daban cuenta en sus dibujos y las quintillas que las acompañaban del ambiente de polémica, si bien como solía ser usual en este tipo de crítica moderada tenían menos acritud que las andanadas que se lanzaban desde la prensa jondistas y antijondistas. En Granada la polémica tomo un curso amarillista en el diario *La Opinión*. Pero incluso el más centrado

FLAMENCO

diario *El Defensor de Granada* censuró, no sabemos si voluntaria o involuntariamente, algunas líneas un artículo de don Manuel de Falla en las que comparaba la ausencia de apoyo al cante jondo con la ausencia de apoyo a la Alhambra. Falla enfureció por este “descuido”.

Se ha querido hacer una lectura ideológica de las diferencias entre “europeizadores” y “costumbristas”, alineando entre los primeros a Falla y Lorca, y entre los segundos a Valladar y Eugenio Noel, a propósito del concurso de cante jondo. Así lo interpretó, por ejemplo, Ramón María Serrera:

“De esta manera, los hombres de la Institución que aportaron sus ideas y su concurso personal a la celebración del trascendental certamen de Cante fondo granadino de 1922, con Falla como supremo organizador y con Fernando de los Ríos como inspirador a la sombra del evento, casi sin pretenderlo, volvían a sus raíces filosóficas y estéticas más genuinas y remotas, nacidas hacía más de un siglo en la escuela de Jena. Los krausistas españoles y la misma Institución Libre de Enseñanza, en su asimilación elitista del primitivo credo, otorgaron más preferencia a los ideales de modernidad y europeísmo. Pero la Guerra del Catorce, por un momento, les obligó a remontarse a sus primitivas fuentes, en la que el retomo a lo popular y a lo autóctono volvió a ser objeto preferente de su ideario estético. No había contradicción en ello, ni aparente ni real, sino simple cambio de rumbo impuesto por los nuevos vientos de la Historia”.

Empero, esta oposición parece demasiado lineal, e incluso simplificadora. El origen de toda la problemática, a nuestro criterio, estaba en el complejo casticista, y no tanto en las posiciones ideológicas. Sobre ello volveremos, ya que resulta clave para nuestra argumentación.

~~6. ¿QUIÉNES ERAN LOS ANTIFLAMENQUISTAS? ¿REALMENTE SE OPOÑÍAN AL FLAMENCO?~~

~~La polémica venía motivada, pues, por el deseo compartido por críticos y no críticos de abolir flamenqueríos y españoladas. En el medio local, Francisco de Paula Valladar, director de la revista *La Alhambra* y músico aficionado él mismo (González Alcantud, 2004), encabeza la opinión intelectual contraria al flamenquismo, que toma en su exaltación derivas incluso racistas. En sus “Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época”, publicada en 1922, en plena polémica, Valladar desliza los argumentos más anti-flamencos, y por ende anti gitanos, posibles:~~

~~“Música y baile ha decaído hasta la exageración, gracias al elemento extraño que cada vez se acentúa más en los cantares y bailes del pueblo (...) En el repertorio extensísimo de los cantadores de oficio y aficionados, figuran un gran contingente de cantos llamados, ignoramos por qué razón, *cantes flamencos*. Acerca de ellos, el notable folklorista alemán H. Schuchardt, publicó un notable artículo (*El Folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-83; pág. 35 y sigtes.); pero a pesar de sus investigaciones; de las de Demófilo (*Colecc. de cantes flamencos*, 1881), y de otras opiniones que Schuchardt, cita, ni comprendemos por qué se dice *cante* en lugar de *canto*, ni por qué se apellida *flamenco* a todo lo *agitanado*”. Y continúa: “Basta con convencer a los admiradores de esa~~

FLAMENCO

extraña música de que el *cante flamenco* es solamente propio de un pequeño grupo de señoritos de degradado gusto y de gente del pueblo aficionada a todo lo *agitanado*-no a lo andaluz- hacerles observar que en los pueblos de Andalucía, en el mismo Granada, -a pesar de que hay aquí desde muy antiguo un grupo numerosísimo de población gitana, - los cantos andaluces se conservan puros, y apenas se halla entre nuestro buen pueblo quien sepa entonar esas coplas que comienzan con un prolongado ¡ay!”

Más duro aún:

“En una de las extrañas y ridículas *danzas* con las que se quiere enseñar a los extranjeros el carácter, los cantos y los bailes del pueblo andaluz, hemos oído cantar y tocar el tema musical que puede verse en los apéndices de este estudio (...) Ahora bien: el carácter de ese tema no es andaluz -mi aún español, parece, - y si se acerca a los motivos populares del Egipto que Verdi incluyó en su ópera *Aida*”.

Se sabe que llegó a ser tan popular la polémica que las carocas, ilustraciones de decoroso humor de temática local, expuestas en la plaza de Bibarrambbla de Granada con motivo de las fiestas del Corpus del año 22, en cuyo marco se celebraba el concurso, reflejaron la polémica desatada. Al menos tres carocas de aquel año daban cuenta en sus dibujos y las quintillas que las acompañaban del ambiente de polémica, si bien como solía ser usual en este tipo de crítica moderada tenían menos acritud que las andanadas que se lanzaban desde la prensa jondistas y antijondistas. En Granada la polémica tomo un curso amarillista en el diario *La Opinión*. Pero incluso el más centrado diario *El Defensor de Granada* censuró, no sabemos si voluntaria o involuntariamente, algunas líneas un artículo de don Manuel de Falla en las que comparaba la ausencia de apoyo al *cante jondo* con la ausencia de apoyo a la Alhambra. Falla enfureció por este “descuido”.

Se ha querido hacer una lectura ideológica de las diferencias entre “europeizadores” y “costumbristas”, alineando entre los primeros a Falla y Lorca, y entre los segundos a Valladar y Eugenio Noel. Empero, esta oposición parece demasiado lineal, e incluso simplificadora. El origen de toda la problemática, a nuestro criterio, estaba en el complejo casticista, y no tanto en las posiciones ideológicas. Sobre ello volveremos, ya que resulta clave para nuestra argumentación.

7. ¿QUÉ SUPUSO EL CONCURSO DEL 1922 PARA LA ACEPTACIÓN INTERNACIONAL DEL CANTE JONDO? ¿QUIÉNES PARTICIPARON EN LAS REDES FRANCESES, BRITÁNICAS Y NORTEAMERICANAS QUE LOS DIFUNDIERON?

Los invitados extranjeros eran esenciales para otorgarle un aire cosmopolita a la vindicación de lo jondo, y evitar la polémica local y madrileña que venían lastrando el festival desde su anuncio. Por eso se prestó una gran atención a los invitados. Las dos piezas fundamentales del movimiento internacionalizador del festival del 1922 fueron el inglés John Brande Trend, inglés, y Maurice Legendre, francés. Ellos fueron piezas fundamentales en su difusión.

FLAMENCO

Trend, periodista del "The Times" y primer catedrático de civilización hispana en Cambridge (1933), hacía de verdadero representante en el mundo británico de Manuel de Falla, como muestra su amplia correspondencia con el maestro. Había conocido a Falla en 1919, y según Molina Fajardo "era un excelente publicista". Tenía una visión muy "operística" de las noches alhambrenas, lo que en cierta forma tras las dos noches jondas desplegó. Así se expresaba en 1929: "La atmósfera nocturna de la Alhambra es la atmósfera de la ópera. El hombre que se desplaza bajo los arcos con una linterna es un personaje que pertenece a innumerables óperas, y esto me hizo ver que para comprender la Alhambra como el señor Falla, es necesario afrontarla con el mismo espíritu de aquel que va a un teatro de ópera". Y parte de esta atmósfera será la experiencia del flamenco en intimidad del encantamiento sereno y nada misterioso de un *carmen* granadino.

A su vuelta del festival granadino, el 26 de junio de 1922, le escribe a Falla una larga carta en la cual le informa de los artículos que han salido o deben salir en varios medios, entre ellos *Times*, *The Aetheneum* y *Musical Curier*, de N.York, y vuelve sobre lo que más le ha impresionado: "Lo que más me impresiona es la belleza de línea y la pureza de estilo del cante primitivo. El concurso ha sido para mí una demostración y ejemplificación clarísima de la diferencia que existe entre el cante *jondo* y el flamenco o "flamenquizado"". Y Añade dándole un sentido estético y académico a su razonamiento, que sigue la oposición a la "degeneración flamenquista": "Yo creo que el concurso, y sus trabajos para ello, sean un modelo de ese *sense of scholarship* que se estima tanto en mi país –un sentido que no ni mera erudición (estilo alemán), ni mera estética (estilo francés); sino un sentimiento de valores estéticos basado en un conocimiento hondo de la materia".

En cuanto a Maurice Legendre, vinculado a la Casa de Velázquez de la que sería director de facto en los años 31 a 33, y más adelante oficialmente a partir de 1940, hemos de hacer notar que este escritor francés, veía el canto "primitivo" andaluz amenazado por los nuevos aires del cosmopolitismo.

Uno de los asistentes al festival de 1992, fue precisamente el director de Affaires Indigènes del Protectorado francés en Marruecos, el etnógrafo Prosper Ricard. A cargo de él estaba por indicación del Residente General Louis Lyautey, que tenía vocación de reformar la cultura popular del "viejo Marruecos", conservándola frente a los avatares de la modernidad. Para ello quería conservar las artesanías marroquíes y también la música, tanto el género andalusí *alal*, como la música rural o *melhoun*. Sabemos que Ricard vino al festival del 22, sabedor el residente General Lyautey, de la importancia que tenía "lo andaluz" en la conformación de su control del mundo marroquí desde el punto de vista discursivo. Seis años después Ricard emulará el festival granadino al celebrar uno en la casba de los Oudayas. En 1928 se celebraron *Trois Journées de Musique marocaine* con motivo de Feria de Rabat y del congreso de altos estudios marroquíes. Con estos acontecimientos coincidió la inauguración de la emisora de radio Radio Maroc, dependiente de la oficial Postes, Télégraphes et Téléphones (PTT). Se trata, a criterio de Ricard, de difundir la música marroquí. Las tres sesiones citadas se planificaron para el jardín de la casba de Oudayas, pero la segunda se trasladó al patio de la Residencia General de Francia. Ricard habla de unos tres mil espectadores, entre europeos e

“indígenas”. Pronunció en su inauguración Ricard palabras de congratulación sobre cómo se habían protegido previamente artes y artesanías y ahora la música, para preservar su originalidad. En el festival del 28 se alzó como triunfador el género *garnati*, representado en aquella ocasión por el conjunto dirigido por Ben Ismail, de la escuela de Uxda, que junto con la de Tremecén, se consideraban legítimamente herederos del género. El mismo Ben Ismail acudiría más tarde, en 1931, a la Exposición Colonial comisariada por Lyautey en París. Nos atrevemos a afirmar que en el período abierto entre el festival granadino de 1922 en la Alhambra y el rabatí de 1928 en los Oudayas se afirmó la música “andaluza” de ambos lados del Mediterráneo, contribuyendo con ello a la conformación indirecta de la existencia de un estilo y sentimiento hispano-islámico, de varias y complejas complicidades.

8. ¿POR QUÉ MANUEL DE FALLA RENUNCIÓ POCO DESPUÉS A CONTINUAR EN ESA LÍNEA JONDISTA?

~~Dolido por no ser destinado el producto del concurso del 22 a una escuela de cante jondo que mantuviese el espíritu del mismo, decide dar un giro a su producción, como se constata en el Retablo de Maese Pedro.~~

9. ¿POR QUÉ LA TEORÍA DEL DUENDE TUVO TANTA ACEPTACIÓN EN FRANCIA SOBRE TODO?

~~En la época en Francia el debate en medios poéticos y sobre todo surrealistas gira en torno a la inspiración, exenta de la idea de genio, de matriz mucho más romántica. LA influencia del espiritismo también se hace notar.~~

10. ¿CÓMO FUE EL CINCUENTENARIO DE CONCURSO EN 1972, Y CÓMO LO UTILIZÓ EL FRANQUISMO?

Escena final. La estela del concurso del 22 seguirá a Manuel Ángeles Ortiz hasta el fin de sus días. Hará el cartel del festival radiofónico organizado por el grupo *Poesía 70*, dirigido por Juan de Loxa, con motivo del quincuagésimo aniversario del Concurso de Cante Jondo, siguiendo un modelo ya ensayado en la revista *Litoral*, de Málaga. En los programas radiofónicos que Juan de Loxa dedicó, por una emisora local granadina, al cincuentenario, se comprueba que existía una conexión con el concurso, que ganaría Calixto Sánchez, de la plaza de san Nicolás, de 1972, y que había sido organizado por las fuerzas vivas del régimen aún franquista. Sería entrevistado en esos programas Antonio Mairena, el cual, aunque no había conocido el concurso del 22 directamente, sí que había sido introducido en la Granada de 1936 por un participante destacado de aquel, Frasquito Yerbagüena. El cartel del concurso de 1972 lo hará Manuel Maldonado, sobrino de Antonio López Sancho, el caricaturista del 22. Emulando a este se hizo otra caricatura en 1972, replicando la del

FLAMEN CO

22, en la que figuran figuras destacadas del régimen dictatorial. Pero, Ortiz, previamente se había identificado sólo con los nuevos aires, que sutilmente traía el movimiento *Poesía 70*.

Y ahí no acaba la historia. También realizará el cartel de la III Bienal de Flamenco en Sevilla, de 1984, que dejará inacabado, en boceto, lo cual nos corrobora hasta el último momento de su vida “de la continuidad de su inspiración neo-popularista y jonda” de Manuel Ángeles Ortiz.

Bonet, comenta que el concurso del 22 dejó una huella indeleble en Ortiz, que quizás por ello a veces es confundido –él mismo lo hace en un momento en el texto, en una suerte de graciosa errata, al igual que Molina Fajardo en su libro sobre el flamenco en Granada- con un “granadino”. Y en Granada fue enterrado en 1989, por voluntad propia, tras ser trasladado de su primer enterramiento en París.

El problema de su cartel y la polémica que generó en su tiempo nos sigue poniendo frente a la imposible vanguardia andaluza, o simplemente frente a la renovación del casticismo. Desde luego bien lejos de aquellas vanguardias que sencillamente querían abolir el pasadismo a toda costa, y que de haber triunfado aquí hubiesen acabado con el casticismo.

FLAMENCO

ESTOS TEXTOS ESTÁN EXTRAÍDOS DE LAS SIGUIENTES PUBLICACIONES DEL AUTOR:

- “Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista”. *Música Oral del Sur*, nº 6, 2005: 9-20. ISSN: 1138-8579.
- “Los intelectuales y la internacionalización de lo jondo. Sobre el ‘Concurso de cante jondo’ (Granada 1922). En: *Candil*, nº 162: 6314-6322. ISSN 0212-8640.
- “Andalucía en el tiempo de los moros”. *Andalucía en la exposición universal de París de 1900*. In: *Andalucía en la Historia*, nº 52, 2016: 50-55. ISSN: 1695-1956
- *Jondistas y anti-flamenquistas en el concurso de 1922*. In: *Andalucía en la Historia*, nº74: 14-19. ISSN: 1695-1956.

FLAMENCO

BIBLIOGRAFÍA:

- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- González Alcantud, J.A. (2021). "Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada". *Cuadernos de Arte*, 52: 1-22.
- González Alcantud, JA (2022). "Jondistas y antiflamenquistas en el concurso de 1922". In: *Andalucía en la Historia*, nº74: 14,19.
- González Alcantud, J.A. (2022). "Ignacio Zuloaga: entre lo bohemio, lo gitano y lo jondo. París, Nueva York, Granada". In: *María Luisa Bellido Gant & Margarita Ruyra de Andrade. Zuloaga. Entre lo gitano y el flamenco. Universidad de Granada: 11-41.*
- León Sillero, José Javier (ed.) (2018). *Juego y teoría del duende*. Sevilla, Athenaica.
- Miller, Norman C. (1978). *García Lorca's Poema del cante jondo*. Londres, Tamesis Book Limited, 1978.
- Molina Fajardo, Eduardo (1962). *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada, Universidad de Granada, 1962.
- Neville, Edgar (2006). *Flamenco y cante jondo*. Madrid, Rey Lear. Ed. José María Goicoechea.
- Persia, Jorge de (1992). *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922 1992*. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Trend, John B. (1929). *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York, Alfred A. Knopf.
- Urbano, Manuel (1985) *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*. Córdoba, Ediciones La Posada, 1985.
- Vallejo Prieto, José & Pablo Melendo Beltrán (eds.) (2016). *Zuloaga Falla. Historia de una amistad*. Patronato de la Alhambra y Generalife.

FLAMEN CO

DISCOGRAFÍA

- *I Concurso de "Cante Jondo". Granada 1922. Con las voces de Manuel Torres, Diego Bermúdez, y otros.* Edición del Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2017. Estudio preliminar José Ramón Ripoll.