



En busca del cante jondo: aproximación al “cante primitivo andaluz” desde la perspectiva de Manuel de Falla

Diego Cerdá Vargas

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Musicología

RESUM

Aquest assaig analitza el cante jondo des de la perspectiva del compositor gadità, un dels seus majors defensors i principal responsable del 1er Concurs de Cante Jondo del 1922. A través dels escrits del compositor -alguns inèdits i d'altres figures culturals rellevants contemporànies-, ens aproximarem a un fenomen que va transcendir les fronteres musicals i va protagonitzar intensos debats relacionats amb les essències nacionals i la nova música. Per a això, partiré del context estètic parisenc de principis del segle XX, marcat per l'orientalisme exòtic i el primitivisme rus, per veure quines van ser les influències que va rebre Falla durant la seva formació i com van afectar aquestes a la seva concepció dels orígens i propietats del cante jondo. S'exposaran i revisaran aquests plantejaments (orígens i propietats) inscrivint en el context polític, social i identitari del 1922, amb l'objectiu de comprendre per què i com es va convertir aquest cant en vehicle d'expressió de dolor de la vila andalus. Finalment s'estudiaran els mites que van conformar el discurs d'autenticitat i puresa del cante jondo, construït per oposició al flamenc. Tot això des d'una perspectiva que atén la nova història cultural, la sociologia històrica i l'estètica.

Paraules Clau: Cante jondo; orientalisme; primitivisme; puresa.

RESUMEN

Este ensayo analiza el cante jondo desde la perspectiva del compositor gaditano, uno de sus mayores defensores y principal responsable del 1º Concurso de Cante Jondo de 1922. A través de los escritos del compositor –algunos inéditos– y de otras figuras culturales relevantes contemporáneas, nos aproximaremos a un fenómeno que trascendió las fronteras musicales y protagonizó intensos debates relacionados con las esencias nacionales y la *nueva música*. Para ello, partiré del contexto estético parisino de principios del xx, marcado por el *orientalismo exótico* y el *primitivismo ruso*, para ver cuáles fueron las influencias que recibió Falla durante su formación y cómo afectaron estas a su concepción de los orígenes y propiedades del cante jondo. Se expondrán y revisarán estos planteamientos (orígenes y propiedades) inscribiéndolos en el contexto político, social e identitario de 1922, con el objetivo de comprender por qué y cómo se convirtió este canto en vehículo de *expresión del dolor del pueblo andaluz*. Finalmente se estudiarán los mitos que conformaron el discurso de autenticidad y pureza del cante jondo, construido por oposición al flamenco. Todo ello desde una perspectiva que atiende a la nueva historia cultural, la sociología històrica y la estètica.

Palabras Clave: Cante jondo; orientalismo; primitivismo; pureza.

ABSTRACT

This essay analyzes the cante jondo from the perspective of the Cádiz composer, one of its greatest defenders and main responsible for the 1st Cante Jondo Contest of 1922. Through the writings of the composer –some of them unpublished– and other contemporary relevant cultural figures, we will approach to a phenomenon that transcended musical boundaries and starred in intense debates related to national essences and *new music*. In order to achieve this goal, I will start from the Parisian aesthetic context of the early twentieth century, marked by *exotic orientalism* and *Russian primitivism*, in order to see what were the influences Falla received during his instruction and how they affected his conception of the origins and properties of *cante jondo*. These approaches will be exposed and reviewed by enrolling them in the political, social and identity context of 1922, with the aim of understanding why and how this *cante jondo* became a vehicle for expressing *the pain of the Andalusian people*. Finally, the myths that shaped the discourse of authenticity and purity of *cante jondo*, built in opposition to flamenco, will be studied. All from a perspective that addresses the new cultural history, historical sociology and aesthetics.

Keywords: Cante jondo; orientalism; primitivism; purity.

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019



Universalidad por singularización: introduciendo el cante jondo

En la búsqueda del espíritu del pueblo, de las raíces y la esencia nacionales que permitieran distinguir lo patrio de lo extranjero sin perder el tren europeo del progreso y de las vanguardias –esas raíces que conciliaran la defensa de la tradición nacional con su «absorción en el espíritu general europeo moderno» (Ribas, 1971: 28)-; compositores como Manuel de Falla o Joaquín Turina dirigieron su atención hacia el folklore. En esa «universalidad por singularización» que defendía Salazar (1920: 9), Falla situó los orígenes del arte musical español en los *cantos populares andaluces* y, fundamentalmente, en el *cante jondo*:

Que el alto ejemplo ofrecido por las más cultas nacionalidades de Europa preocupadas en investigar los orígenes de su arte musical, ha tiempo despertó, en algunos artistas y eruditos, la idea de llevar a cabo en España un trabajo semejante, que nosotros en la medida de nuestras fuerzas nos propusimos colaborar en esta empresa y que el resultado de nuestros estudios hoy ha llegado a superar nuestras primeras intenciones; pues no solamente hallamos el germen inicial de nuestra lírica en los llamados cantos populares andaluces, sino que estos y singularmente el “cante jondo” (siguirillas, cañas, polos y soleares) se filtran y difunden desde hace muchos años por toda Europa y han ejercido, sin que de ello nos diésemos cuenta, notoria influencia sobre esas modernas escuelas francesa y rusa que, por su revolucionarismo, tan distantes de nosotros creíamos (Falla, 1922a: 1).¹

El contacto de Falla con algunos de los máximos referentes de la música francesa y rusa durante su estancia en París entre 1907 y 1914 no solo influyó en las preocupaciones estéticas y creativas del autor, sino también en su visión del folklore musical de España, su empleo y evocación; lo que incrementó su interés –ya presente desde su niñez- por la música popular de Andalucía y afectó a su concepción del cante jondo en relación a su origen y propiedades musicales *primitivas orientales*.

Precisamente este contexto parisino de principios del xx será el punto de partida. En él, se verán las principales influencias: Debussy, Stravinsky, los *Ballets Russes*, el círculo de los Apaches y Maurice Delage; las lecturas de Victor Hugo, Chateaubriand, Judith Gautier, Louis Lucas y Jules Combarieu... para, a continuación, analizar cómo afectaron a los planteamientos de Falla sobre el origen, propiedades y finalidad del cante jondo. Finalmente, se atiende a los intensos debates identitarios que generó y a la creación del mito del *cante jondo* vs *flamenco*.

Los estudios de Michael Christoforidis (2007 y 1997), Miguel Ángel García (2014 y 2012) y Christopher Maurer (2000) son la base para esta investigación. Sin embargo, las principales fuentes provienen de los protagonistas y de los críticos y periodistas contemporáneos, donde destacamos: Manuel de Falla (1922a, 1922b, 1922c), Federico García Lorca y su *Arquitectura del cante jondo* (recogido en Maurer, 2000), Hernández de Lorenzo (1922), Eduardo Molina Fajardo (1962), Legendre (1922a, 1922b) o Joaquín Turina. Así pues, se parte del testimonio de los protagonistas y se analiza dentro de un contexto político, social y estético determinado siguiendo un marco teórico que aúna la sociología histórica, la nueva historia cultural y la estética.

Del lejano Oriente... origen y propiedades del cante jondo según Manuel de Falla

La música popular española, y en concreto la de Andalucía, fue escogida como un elemento exótico por los compositores europeos –sobre todo franceses y rusos- a partir de la segunda mitad del siglo xix, muchas veces como un medio para dotar a sus obras de una sonoridad que «debe enlazarse con la tendencia pintoresquista y con la recreación de ambientes de la música de primera mitad del siglo xix» (Sobrino, 1999: 36).

¹ Texto inédito. Agradecer a la doctora Elena Torres haberme cedido para la realización del artículo este y los siguientes textos inéditos.

El fracaso de España en la modernización política y económica convirtió a nuestro país en el reducto ante los valores de universalidad y racionalidad que propugnaba la Ilustración europea y que se manifestaban en el mundo capitalista burgués. España, y sobre todo Andalucía, se convirtieron así en refugio para los románticos, les ofrecieron un lugar al margen de la civilización burguesa –asociada con el deterioro moral-, una tierra singular donde echar a volar su imaginación y poder exaltar los tópicos «[d]el exotismo salvaje, la sensualidad, el primitivismo, la caballería, el honor, la crueldad y tradicionalismo» (García, 2012: 130):

La fascinación por el sur de los románticos europeos se explica, por lo tanto, a partir del afán por conocer un mundo situado al margen de la civilización y del triunfo de los valores del racionalismo burgués, del mundo capitalista. La imaginación juega su papel para contrarrestar el *mal d'esprit* que provocan en estos viajeros su tiempo y sus países. El sur representa el incontaminado y mítico tesoro de una época ya pasada (García, 2012: 129).

Los románticos dirigieron su mirada hacia la Andalucía musulmana, último refugio de la cultura árabe y manifestación más cercana de Oriente, y hacia la Alhambra de Granada, su símbolo. El sentimiento fue de «añoranza de una civilización que perteneció a Europa, y que desarrolló una cultura superior a la occidental» (Sobrino, 2008: 15). Construyeron así el mito en el que lo oriental y exótico del pasado árabe español se combinaba con el pintoresquismo nacionalista de «la Andalucía de guitarras, castañuelas y panderetas, fandangos, jaleos y cachuchas» (Sobrino, 1999: 35). Un país de toros, flamenco, bandoleros e incluso reyes moros. El mito identificó, por un lado, España con Andalucía y con Granada y, por otro, recreó nuestro país desde la unión exótica de lo árabe con lo gitano y andaluz.

Este sustrato mítico se dejó sentir en las obras de François-René de Chateaubriand, Víctor Hugo², Washington Irving o Edward George Bulwer. También estuvo presente en el pabellón de la Exposición Universal de París titulado “Andalousie au temps de Maures” (1900), donde se fusionaron la reproducción de monumentos de origen musulmán, como los patios del Alcázar de Sevilla y el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, con los números flamencos interpretados por *cantaoras* y *bailaoras* venidos desde España (Christoforidis, 2007: 232). En 1900, los franceses aún seguían identificando a los gitanos como la progenie –o sustitutos exóticos- de aquellos árabes venidos de oriente que habitaron Andalucía en la época medieval³.

Este pabellón despertó el interés de Debussy por el flamenco, el alhambrismo y lo oriental, y en su obra encontró el joven Falla recién llegado a París «el parentesco entre el tratamiento y evocación de la música andaluza y las estructuras melódicas del canto litúrgico y ciertas músicas orientales» (Christoforidis, 1997: 3). Así lo reconocía el compositor:

[...] Debussy el *mágico prodigioso* (al que guardo, así como a Dukas, un profundo reconocimiento personal) Debussy, el autor de la más profunda revolución de los tiempos modernos en el arte de los sonidos aunque nunca pasase por España más allá de San Sebastián, supo reconocer nuestros tesoros y darles valor, por haber oído en las dos últimas exposiciones de París, cantadores y músicos españoles (Legendre, 1922b).⁴

² «[Los] colores orientales han impresionado por sí solos todos sus pensamientos y fantasías, fantasías y pensamientos que se convierten sucesivamente en hebraicos, turcos, griegos, persas, árabes y hasta españoles, porque España es todavía Oriente; España es africana y África es a medias asiática» (García, 2012: 131).

³ Aunque, como señala Christoforidis: «la ironía de presentar los estilos folclóricos y flamencos españoles que habían evolucionado durante el siglo anterior dentro de un entorno medieval árabe y a menudo primitivista no se perdió en algunos comentaristas contemporáneos». (Christoforidis, 2007: 232). Por su parte, Lorca señalaba el *alhambrismo* de las obras de Debussy así: «Efectivamente en muchas obras de este músico surgen sutilísimas evocaciones de España y principalmente a Granada. Debussy, músico de la fragancia y de la sensación pura, construye obras donde flotan en el espectro de la música impresionista rasgos y definiciones de Andalucía. Ya en el preludio titulado La puerta del Vino, en el primer movimiento de su cuarteto de cuerda o en la tierna y vaga Soirée en Grenade [...]» (Maurer, 2000: 15).

⁴ Texto inédito.

Conviene señalar que las coordenadas geográficas de ese oriente lejano exótico para los franceses fueron difusas y no existió tampoco un interés claro por definir las: Bizancio, Egipto, Arabia, Persia, China, India, Indochina, Japón... no fueron más que la excusa para dotar de exotismo, misterio y colorido a las nuevas composiciones.

Debussy y las lecturas de Chateaubriand, Víctor Hugo y Théophile Gautier permitieron al compositor gaditano orientalizar su visión del flamenco, una visión que se amplió con un mayor entendimiento de la música hindú, china y japonesa gracias al contacto con el círculo de los Apaches y Maurice Delage:

Su Oriente parisino es también el de la *Shéhérazade* de Ravel o los *Poèmes hindous* de Maurice Delage, músicos con quienes ocasionalmente compartió los placeres de los “apaches”. Como Falla reside a menudo en un hotel en los barrios oeste, incluso buscará inspiración para su *Chinoiserie* en el Musée Guimet, basado en un texto de Théophile Gautier (Pistone, 1999: 76).⁵

La llegada en 1909 de los *Ballets Russes* a París resignificó el *orientalismo musical* e incorporó al debate estético el concepto *primitivo*. Los compositores buscaron las «raíces atávicas de la canción y el ritmo», pero «a falta de fuentes que revelen el mundo sonoro de la antigüedad, los músicos se dirigieron hacia el folklore musical que provenía de las sociedades exóticas» (Christoforidis, 1997: 4) –nuevamente desde la supremacía que otorgaba el colonialismo-. Como decía Goethe, Oriente abarcaba «los profundos orígenes de la raza humana». El estudio de la música *oriental* se enfocó desde dos nuevas perspectivas: (1) como fuente de lo ritual/religioso y lo mágico, y (2) como *expresión primitiva natural* anterior o contemporánea al nacimiento del lenguaje, de la palabra. Falla realizó anotaciones en varios libros: de (1) *Les musiques bizarres* estudió las transcripciones que había realizado Judith Gautier sobre la danza javanesa y la “Danza del diablo” ceilanesa, destacando la repetición insistente de una sola nota, la repetición ritualista de una frase corta monódica o el uso del trino extendido –recursos que emplearía en *El amor brujo*– (Christoforidis, 1997: 5); de (2) *L’acoustique nouvelle*, de Louis Lucas, Falla asimiló el carácter natural de la *música primitiva*, como expresión semejante al «trino del pájaro, el canto del gallo y las músicas naturales del bosque y la fuente» (Maurer, 2000: 52); y (3) de *La musique et la magie*, de Jules Combarieu, la importancia de la magia y el encantamiento en estas músicas.

Además, sus conversaciones con Stravinsky acerca de la afinidad entre la música popular rusa y española llevaron a Falla a defender un sustrato común para ambas tradiciones gracias a lo eslavo y lo gitano:

Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió de efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus cantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros (1922b: 15-16).

Como consecuencia, Falla definió el cante jondo como «germen inicial de nuestra lírica» (1922a: 1) y defendió que este, gracias a la *siguiriya gitana*, poseía «las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales» (1922b: 9).

Falla escribió *El ‘Cante Jondo’*. (*Cante primitivo andaluz*), *Sus orígenes. Sus valores musicales. Sus influencias en el arte musical europeo* con motivo de la celebración del primer concurso de cante jondo, organizado por el Centro Artístico de Granada y celebrado el 13 y 14 de junio de 1922 durante las fiestas del Corpus Christi. En esta guía, el compositor expone sus planteamientos sobre el origen, cualidades y repercusión del cante jondo, y en ellos vemos la decisiva influencia del *orientalismo parisino* y del *primitivismo ruso*.

⁵ «Son Orient parisien est aussi celui de la *Shéhérazade* de Ravel ou des *Poèmes hindous* de Maurice Delage, musiciens dont il partage à l’occasion les plaisirs d’ «Apaches». Comme Falla réside souvent dans un hôtel des quartiers ouest, il ira même chercher au Musée Guimet l’inspiration de sa *Chinoiserie*, sur un texte de Théophile Gautier».

Tras una apología sincera y enérgica del cante jondo como expresión del «alma de Andalucía» y fenómeno de gran «trascendencia cultural» (Falla, 1922b: 9), el autor analiza los factores históricos que lo originaron. Partiendo de las ideas de su maestro Pedrell, sitúa la primera de estas influencias en el canto litúrgico bizantino y su incorporación a «las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España» (Falla, 1922b: 9) hasta el siglo xi, momento en que sucede la conversión al cristianismo y al rito romano.

Del canto de la antigua civilización bizantina destaca tres propiedades: (1) los modos tonales de los *sistemas primitivos*, (2) la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y su riqueza de inflexiones “modulantes”, y (3) el «*enarmonismo* inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad» (Falla, 1922b: 9). Los conceptos de *modulación* y *enarmonismo* son utilizados por Falla en este contexto con un significado diferente al actual. Como el compositor señala más adelante al hablar de las propiedades del *canto primitivo oriental*, *modular* se refiere a la forma en que el cantor «se sirve de la voz como medio de expresión» (Falla, 1922b: 10), es decir, la variación del tono durante el proceso del canto – y no el cambio de tonalidad-. La consecuencia de estas modulaciones que el cantante genera con las inflexiones naturales de su voz es el *enarmonismo*: la aparición de semitonos, tercios y cuartos de tono que no encajan en el sistema tonal clásico occidental, sí en un supuesto *sistema modal primitivo*. Falla introduce así la idea del canto como la expresión *primitiva* y *natural* que no se somete a las leyes musicales modernas del ritmo y de la tonalidad. Sin embargo, se distancia de su maestro al reconocer la influencia árabe en los cantos populares andaluces. Para Pedrell:

Nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos (Falla, 1922b: 7).

Falla defiende, no obstante, que las formas rítmicas de muchas danzas andaluzas, entre ellas las *sevillanas*, *zapateados* y *seguidillas*, guardan relación con la música que se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, que a su vez tiene su origen en lo que Falla denomina *música andaluza de los moros de Granada* –vemos las resonancias del mito romántico francés sobre la Andalucía musulmana-. Influencia sí, pero no decisiva en el caso del cante jondo, porque a continuación apunta:

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya*, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada donde viven por lo común 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*. Y estas tribus venidas –según la hipótesis histórica del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el “*cante jondo*” (Falla, 1922b: 8).

Para Falla, el *canto primitivo oriental* que da forma definitiva al cante jondo llega a Andalucía a través del asentamiento de las *tribus gitanas* en Granada en el siglo xv y su incorporación a la vida civil como *castellanos nuevos*. La *siguiriya gitana* es su genuina expresión, y de ella proceden otro grupo de canciones formado por los *polos*, *martinetes* y *soleares*. De esta manera, Falla prima las *raíces orientales gitanas* del cante jondo⁶ frente a la tradición árabe y bizantina, no solo como consecuencia de su contacto con los *Ballets Russes* y su defensa de la afinidad entre música popular rusa y española por el componente gitano-eslavo, sino también fruto del contexto político

⁶ La postura de Falla también contrastaba con la de Joaquín Turina. En una carta a Falla, el sevillano reconoce estar “desorientado”: «Del cante jondo he oído en Sevilla y en Sanlúcar varios concursos y los dos premiados. De ellos el viejo me gustó, el niño... Bueno, además en este momento estoy completamente desorientado. ¿Crees tú que eso procede de la India? ¿Estando haciendo el indio?». Carta de Joaquín Turina a Manuel de Falla, 7 de octubre de 1922.

español de principios de siglo xx. La guerra del Rif supuso el enfrentamiento de las tribus sublevadas de las regiones montañosas del norte de Marruecos contra las autoridades coloniales españolas. El conflicto duró dieciséis años, desde 1911 a 1927, y muchos analistas vieron en él una continuación de la Reconquista. La nacionalidad e identidad españolas estaban en juego, por lo que reconocer la influencia árabe en el cante jondo, expresión del alma de Andalucía –y de España- era cuanto menos arriesgado (Christoforidis, 2007: 242).

Referirse a los gitanos que se habían asentado en Granada como *castellanos nuevos* y hacerles venir del Oriente lejano –de la India (Falla, 1922b: 9)- ocultaba también cuestiones sociales de la España de principios del xx. Bernard Leblon comenta, en relación a las estrategias de marketing que llevaron a cabo los organizadores –Falla, Lorca y una pléyade de artistas- del 1^{er} Concurso de “Cante Jondo”, de 1922:

Sabemos que se trataba, para los organizadores, de rehabilitar una música comúnmente despreciada, considerada como propia de los bajos fondos, de un populacho hediondo, una chusma de borrachos...y gitanos. La palabra “flamenco” y “gitano” son tan asquerosas y odiadas en la época que hay que buscar substitutos. [...] El propio Federico, acosado por los antigitanos, tiene que hacer concesiones y distinguir dos categorías de gitanos: *los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; esos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos.* [...] Se trata, pues, para los organizadores, de convencer a las autoridades, a quienes se les pedía importantes subvenciones (12.000 pts.), de que el flamenco no era lo que ellos imaginaban. Era necesario presentar una argumentación científica, demostrar que el cante jondo podía reivindicar un parentesco con algunas músicas nobles o prestigiosas, tales como la de la liturgia bizantina o la de las cortes musulmanas. Manuel de Falla y Lorca estaban convencidos del papel esencial desempeñado por los gitanos en la formación del flamenco, pero había que tomar algunas precauciones oratorias (Leblon, 1996: 37-38).

El cante jondo, por sus raíces multiculturales árabes, bizantinas y gitanas –especialmente esta última- es «el único [canto] 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» (Falla, 1922b: 9), que son cinco:

1. El «enarmonismo como medio modulante» (Falla, 1922b: 9).⁷ Para Falla, el cante jondo presenta analogías con los «sistemas indios primitivos y sus derivados», donde las series melódicas o *gammas* –a diferencia de nuestro sistema tonal- no tienen una posición fija de los intervalos más pequeños, sino que su posición obedece a las «elevaciones o depresiones de la voz».⁸ Más allá de las cuestiones técnicas, lo interesante está en presentar el *canto primitivo oriental* como el *lenguaje primigenio de nuestra raza*, el medio a través del cual los primeros humanos manifestaron sus pensamientos y sentimientos. No hablaban, cantaban imitando a otros animales. De esta manera, el *canto primitivo oriental* fue la expresión *natural, innata y libre* –de las barreras notacionales- que dio voz a los *profundos sentimientos de la humanidad*.

2. «El empleo de un ámbito melódico que no sobrepasa la sexta» (Falla, 1922b: 11) y (3) «el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de una apoyatura superior o inferior» (Falla, 1922b: 11). Falla asocia estos procedimientos presentes en las fórmulas del canto litúrgico con el *encantamiento*, incidiendo así en el carácter religioso-ritualista de los *cantos primitivos orientales* –influido por la obra de Judith Gautier, *Les musiques bizarres*-. Así se potencia además el sentido comunitario de la música: no es expresión individual, sino una celebración *popular* que congrega a toda la comunidad y crea un ambiente mágico de exaltación casi irracional.

⁷ Leblon señala que, además de buscar un parentesco noble para el cante jondo con el que convencer a las autoridades de la necesidad de celebrar un concurso, «también había que abrumar a los adversarios con buena porción de términos técnicos, solo accesibles a especialistas: El *enarmonismo como medio modulante*» (Leblon, 1996: 38).

⁸ Lorca refleja muy bien estas ideas fundamentales en su crítica a la afinación de la cantaora Pastora Pavón: «Esta siguiiriya [que] ustedes van a oír está cantada por Pastora Pavón, la Niña de los Peines, maestra de gemidos, criatura martirizada por la luna o bacante furiosa. Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada. La voz de esta mujer excepcional rompe los moldes de toda escuela de canto, como rompe los moldes de toda música construida. Cuando parece que desafina no es que desafina, sino todo lo contrario: que afina de manera increíble, puesto que, por milagro especial de estilo y pasión, ella da tercios y cuartos de tono imposibles de registrar en el pentagrama» (Maurer, 2000: 121).

Finalmente, completan las propiedades de los *cantos primitivos orientales* (4) los giros ornamentales, que se emplean como «expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotivo del texto» (Falla, 1922b: 12) y (5) el jaleo del público que anima, con ese carácter ritual que explicábamos antes.

El cante jondo se presenta como una expresión *primitiva*, de origen oriental, libre de las barreras sistemáticas y notacionales modernas –lo que impide su transcripción–, en estrecha relación con la naturaleza, con un carácter ritual y religioso, y que manifiesta las emociones y sentimientos más profundos de la comunidad. Así lo expone Lorca:

El cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales, es tan sólo un perfecto balbuceo, una maravillosa ondulación melódica, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y quiebra en pequeños cristallitos las flores cerradas de los semitonos. [...] El cantaor cuanto 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. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica (Maurer, 2000: 115).

Es importante aclarar que los *cantos primitivos orientales* –gitano, bizantino y árabe– dan la forma y las propiedades del cante jondo, pero no el fondo. Su espíritu hay que encontrarlo en la tierra andaluza. Falla sostiene:

Que nadie piense, sin embargo, que la *sigiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible (1922b: 12).

Debemos volver a la cita anterior de Lorca, concretamente a la frase «la raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica» (Maurer, 2000: 115). El dolor y el drama, simbolizados en la pena, adquirieron un enorme peso en la construcción de la identidad andaluza⁹ desde finales del siglo xix. Frente a la “gran españolada” extranjera que presentaba a Andalucía como la tierra alegre de gitanos, flamenco, majas, toreros y contrabandistas; numerosos intelectuales y artistas andaluces y de otras regiones de España reaccionaron con un discurso basado en la pena. Andalucía era llanto y melancolía. Era profunda, auténtica y misteriosa, no superficial, falsa y externa. Para Ortega y Gasset: «lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas» (García, 2012: 7).

Influido por el orientalismo mítico de la urbe parisina de principios del xx, Falla había situado el origen del cante jondo en la Granada del siglo xv. Las coincidencias rítmicas entre las danzas andaluzas y la música andalusí del Magreb habían llevado al compositor a convertir la Granada medieval en el foco en el que todas las tradiciones orientales habían confluído y dado forma al cante jondo. Aunque los gitanos ya no descendían de los árabes como en “Andalousie au temps de Maures” -sino que procedían de la India-, el cante jondo corría el peligro de ser una nueva españolada. Más que nada porque insistía nuevamente en que la identidad de Andalucía residía en el flamenco y los gitanos.

Para evitar la asociación cante jondo-españolada, tanto Falla como Lorca recurren a sus características *primitivas orientales* para concluir que el cante jondo es el cauce perfecto para expresar el dolor puro, profundo e intenso

⁹ El Regionalismo andaluz tuvo su mayor hito en la *Constitución Federal de Antequera*, por la que el Partido Republicano Democrático Federal proponía la creación del “Estado andaluz”.

del pueblo andaluz, que no es sino en última instancia el dolor de toda una *raza*.¹⁰ En él no hay alegría, “no hay ángel ni musa”, hay “duende”:

El ángel deslumbra, “derrama su gracia” y da luces; la musa despierta la inteligencia, da formas, pero está “enferma de límites”; el duende, en cambio, quema la sangre y rechaza toda la “dulce geometría aprendida”, rompe los estilos, “se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo (García, 2014: 104).

En busca del villano perfecto: flamenco, cante jondo y mitos en el contexto del 1^{er} Concurso de “Cante Jondo”

El 1^{er} Concurso de “Cante Jondo” se celebró en Granada el 13 y 14 de junio de 1922, durante las fiestas del Corpus Christi. Falla y Lorca fueron los dos grandes organizadores e impulsores del concurso, que contó con el apoyo de una pléyade de artistas e intelectuales comprometidos con la recuperación del cante jondo, como Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga o Joaquín Turina.¹¹

Aunque no todos firmaron la Solicitud del 31 de diciembre de 1921 por la que el Centro Artístico y Literario pedía permiso y financiación al Cabildo municipal para la celebración del concurso, sí refleja la calurosa acogida que tuvo entre los miembros de primera fila de la cultura de nuestro país. Los artículos y ensayos en prensa de estos intelectuales dieron una gran publicidad al concurso, convirtiéndolo en uno de los eventos sociales más relevantes del año 22:

Falla me habló con profundo reconocimiento de todos los que le han ayudado en esta gran obra: el Centro Artístico y toda la prensa de Granada; la municipalidad, que ha dado una generosa subvención, las autoridades que han rivalizado en celo para dar más brillo a las fiestas de este año; los músicos, los artistas y los publicistas, venidos de todas partes de España y sobre todo, el gran Zuloaga, que con una amistad de artista genial, apasionado por remontarse a las fuentes mismas de la belleza, ha colaborado generosamente con Falla. No solo Zuloaga, ha dotado al concurso de cante jondo, con uno de sus principales premios, sino que ha hecho de la Alhambra una exposición de veinte de sus obras, llegando a Granada bastante antes del concurso, para dirigir la decoración del lugar de la fiesta (Legendre, 1922b).¹²

No era para menos teniendo en cuenta la activa propaganda, por medio de conferencias, publicaciones y entrevistas, que realizaron tanto Falla como Lorca a lo largo y ancho de la geografía española. Su repercusión se sintió también en el extranjero.¹³

Sin embargo, hubo un «exiguo coro formado por los protestantes» (Falla, 1922c: 3), es decir, por el sector *antiflamenguista* que veía en el concurso de cante jondo el retorno de la españolada y del cliché de la Andalucía de pandereta. Ya señalábamos anteriormente que el cante jondo corría el riesgo de ser visto como la enésima

¹⁰ Así describe Melchor Fernández Almagro la música del cante jondo: «No la puede transcribir ni yo ni nadie ni en las cuartillas ni en el pentagrama. Es un arranque del alma primitiva [...] Es la voz de la Humanidad atormentada por las grandes pasiones elementales: el amor y la muerte». (Maurer, 2000: 59).

¹¹ Para saber la lista completa de colaboradores del concurso, véase: (Falla, 1922a: 2). Aquí aparece recogida la solicitud íntegra al ayuntamiento de Granada.

¹² «Después realizaremos una activa propaganda mediante conferencias en Madrid, Sevilla y toda Andalucía, publicación de artículos en los mejores diarios y revistas nacionales y extranjeros y cuando se nos opongan personas de roma sensibilidad que no vean en este acto más que la realización de una “fantástica juerga”, pondremos todo nuestro interés en convertirlas y convencerlas» (Falla, 1922a: 2). Falla comenta en otro artículo de prensa: «Dicha solicitud, firmada por artistas y escritores de toda España, fue acogida por la Corporación Municipal con fervor que altamente la honra, y toda la prensa diaria de Granada comentó e hizo resaltar la importancia de lo ocurrido en el Ayuntamiento; publicando al mismo tiempo el texto íntegro de la solicitud en cuestión» (Falla, 1922c: 3). Texto inédito.

¹³ «Así me hacen temer ciertas erróneas interpretaciones que directa o indirectamente han llegado a mi conocimiento, formando singular contraste con los entusiastas, fervorosas adhesiones que, tanto de España como del extranjero reciben los autores del proyecto desde que fue publicado» (Falla, 1922a: 2).

españolada por su componente gitano y flamenco. Falla, para evitarlo, había situado sus orígenes lo más alejados temporal y espacialmente del contexto flamenco de principios del siglo xx, al tiempo que había recubierto al cante de unas propiedades y connotaciones relacionadas con lo popular, natural, *primitivo*, ritual, colectivo, irracional y profundo. En definitiva, el cante jondo era el canal universal por el que afloraba el dolor intenso del pueblo andaluz y de la humanidad. Y Granada su cuna. Además de ser el supuesto foco de confluencia de las tradiciones orientales que dieron forma al cante jondo, Granada simbolizaba la música y la pena negra –por oposición a Sevilla, capital de la alegría–:

La música la tienen las ciudades del interior. Sevilla y Málaga y Cádiz se escapan por sus puertos y Granada no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Está recogida, apta para el ritmo y el eco, médula de la música. [...] y si Sevilla culmina en Lope y en Tirso y en Beaumarchais y en Zorrilla y en la prosa de Bécquer, Granada culmina en su orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y en el vihuelista Narváez y en Falla y Debussy (García, 2014: 104).

No era suficiente. Había que buscar un villano con el que reafirmar la pureza del cante jondo: el flamenco fue la víctima. El sustrato ideológico del concurso¹⁴ estuvo cimentado sobre la oposición *pureza* (cante jondo) – *contaminación* (flamenco). La contaminación, el flamenco degenerado, ponía en peligro la supervivencia del cante jondo,¹⁵ por lo que era necesario actuar y convocar un concurso que «restituyera a la canción andaluza su primitiva belleza» (Falla, 1922c: 3).¹⁶ Lo vemos en la narración que hace Lorca de la génesis del concurso:

[...] Falla hablaba de la degeneración, del olvido y el desprestigio que estaban envolviendo nuestras viejas canciones, tachadas de tabernarias, de chulas, de ridículas por la masa de la gente, y cuando protestaba y se revolvió contra esto, de una ventana salió la canción antigua, pura, levantada con brío frente al tiempo [...]. Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. [...] Entonces Falla se decidió a organizar un concurso de cante jondo con la ayuda de todos los artistas españoles y la fiesta fue por todos conceptos un triunfo y una resurrección (Maurer, 2000: 111-113).

La vihuela, instrumento que nos retrotrae al pasado renacentista glorioso de Narváez, Pisador, Fuenllana o Milán; la habitación blanca, aséptica y sin cuadros, metáfora de la austeridad y sobriedad del ambiente y del canto; el *cantaor* que desnuda su alma y nos brinda sus sentimientos más íntimos... chocan con la degeneración e inmoralidad de las tabernas, con esa ridícula moda del flamenco que mueve a las masas.

Más descriptivo y burlón es Hernández de Lorenzo en su crítica al *absurdo flamenquismo*:

Y es que para ciertas personas, un cantador popular andaluz tiene que ser forzosamente algo así como un cantaor flamenco de café de cabo de barrio, que escupa por el colmillo, mire por encima del hombro con aire de perdonavidas y hable siempre con voz cavernosa, lenta y profunda, como si la sacara de los talones; un chulapo de esos que se presentan al público en el escenario del cafeticho, en el centro del cuadro de artistas, con chaquetilla corta y ceñida, pantalón abotinado, sombrero cordobés o sevillano y enormes chuletas sobre las sienes, marcándose con un palito y arrancándose con media docena de jipíos hiposos y entrecortados lanzados con voz de ternera ronca. [...] Y eso no es “cante jondo” ni tiene nada que ver con el “cante jondo”. Eso es flamenquismo, chabacanería, abycción (1922: 4).

¹⁴ Que podríamos acotar en los títulos “Arquitectura del cante jondo” (de Lorca), *Cante jondo. Canto primitivo andaluz* (de Falla) y “Solicitud” al Ayuntamiento de Granada, de 31 de diciembre de 1921.

¹⁵ Uno de los principales argumentos que justifican el peligro de desaparición que sufre el cante jondo es la imposibilidad para transcribirlo a la notación convencional. Esta idea refuerza el supuesto primitivismo del cante jondo: «Técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos, y por lo tanto no pueden archivar en ningún documento, con la esperanza de ser desenterrados un buen día en el transcurso de los tiempos, si la continuidad de los cantaores se interrumpe, se interrumpirá para siempre el cante» (Falla, 1922a: 2).

¹⁶ También comenta: «[...] Pero al mismo tiempo que le asignamos este valor tan alto, el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él como algo pecaminoso y emponzoñado. Y es por esta actitud de perversión estética por lo que se prefiere la cupletista al “cantaor” y por esto, que de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle» (Falla, 1922a: 2).

Tras estas dos citas, podemos identificar los tópicos que intervienen en la creación del *mito de la pureza del cante jondo*:

1. El cante jondo es rústico y natural. El flamenco es, en cambio, artificioso y urbano. Rescatemos de la memoria como, a principios del xx, el ambiente rural se convirtió en símbolo de pureza y lucha ante el éxodo de la población a los núcleos urbanos por la creciente industrialización. Ante la masificación de la cultura fruto del cosmopolitismo, y la marginalidad, pobreza, analfabetismo y hampa consecuencia del desarrollo económico desigual, la ciudad fue identificada con la degradación y la contaminación.¹⁷ El flamenco, por defecto, también:

Pero he aquí, que la gran corriente, nacida en tan lejano pasado, corría el peligro de agotarse; estos cantos populares que no pueden ser anotados y que se conservan en la memoria de los que las aman, pronto no serían cantados. La *música de café concert*, un flamenquismo degenerado, una errónea condescendencia con lo cosmopolita, les han hecho ser despreciados por unos y olvidados por otros; los que tienen el gusto pervertido, van a oír [*sic.*] la música de *café concert*, o se extasían ante los cuplés que toman por manifestaciones del genio popular porque los descubren en la calle y los que tienen gusto, no pueden percibir, más allá de este confuso desorden la pura música que fue origen de ellos (Legendre, 1922).

2. El cante jondo es la expresión natural del pueblo andaluz, *primitiva* e imposible de transcribir. El flamenco es la creación individual y artificial -sometida a las reglas de la partitura- con la que los cantantes exhiben su virtuosismo profesional. Surge la dicotomía entre lo auténtico/no aprendido y lo profesional; lo popular y lo burgués; lo singular y la moda -consecuencia de la vulgaridad de las masas urbanas-. Rodríguez de León, refiriéndose al baile jondo, comenta que «sobre los sucios tablados de los cafetuchos comenzó, con sus sacerdotisas, a prostituirse», para terminar «declinando, aburguesándose, aristocratizándose y puliéndose...» debido a su profesionalización (Maurer, 2000: 45). Joaquín Turina también recoge estas ideas al hablar despectivamente de la *saeta* flamenca como *espectáculo*:

En los primeros años del actual siglo todavía conservaba [la saeta] el pintoresco y típico aspecto primitivo, localizado en la región andaluza. El pueblo cantaba a sus imágenes sin preocuparse, poco ni mucho, de que alguien escuchase... El *cantaor flamenco*, al apropiarse de la *saeta*, haciendo de ella una pieza de *virtuosismo*, le ha dado un brusco cambio de dirección. Nunca como ahora ha sido brillante ni más en modo la saeta: de regional se ha convertido en nacional, y los madrileños la conocen tan bien como los andaluces, pues en los *cines*, en los teatros y hasta en la misma procesión del Viernes Santo se oyen sus ecos. [...] En suma, la saeta tiende a ser un espectáculo (Maurer, 2000: 49).

Como vemos, los tópicos son combinables, y las críticas al flamenco, muy completas. Además, para reafirmar el mito de la pureza del cante jondo, surgen otros nuevos que lo complementan. Podemos destacar el mito del *amateurismo*, encarnado en la figura del sexagenario Diego Bermúdez, *el Tenazas*, y su hercúleo viaje hasta Granada. Por si fuera poco, tenía uno de sus pulmones perforado y no recordaba casi nada del cante jondo que cantaba de joven. Sin embargo, sus ganas y el apoyo de otros cantantes hicieron que brotara en él -mágicamente- el cante jondo:

Este anciano, a la noticia del concurso, vino desde Puente-Genil (a ciento veinte kilómetros de Granada) a pie, en tres días. Diego Bermúdez tiene setenta años y uno de sus pulmones perforados, en no sé qué disputa, con un corte de navaja o pistola. Apasionado por “Cante Jondo”, habiendo conocido en su juventud a algunos de los grandes maestros de este arte, gradualmente se resignó a verlo desaparecer en la traición general: durante veinte años no había cantado. De repente, la brillante iniciativa de Falla había restaurado su juventud. Vino a Granada. Frente a los organizadores del concurso, ayudado y alentado por el gran Chacón, que también es viejo, pero cuya voz debilitada y quebrada aún encuentra recursos infinitos e infinitamente conmovedores en un arte supremo, Diego Bermúdez buscó en su memoria, y poco a poco de niño recordaba los títulos y las palabras de la canción profunda; recuperó la voz y el entusiasmo de su juventud (Legendre, 1922a: 152).¹⁸

¹⁷ «No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias, no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista [...] cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!» (Maurer, 2000: 49).

¹⁸ «Ce vieillard, à la nouvelle du concours, est venu de Puente-Genil (à cent vingt kilomètres de Grenade) à pied, en trois jours. Diego Bermúdez a soixante-dix ans, et l'un de ses poumons a été perforé, dans je ne sais quelle querelle, d'un coup de navaja ou de pistolet.

El 1^{er} Concurso de “Cante Jondo” no solo buscó restituir la *primitiva* belleza del canto popular andaluz, sino también de rodearlo de un aura de pureza y sofisticación. Para ello, creó un discurso basado en la oposición entre la pureza y la contaminación, la autenticidad y la degeneración... donde el flamenco resultó ser la víctima. El objetivo era claro: el cante jondo no debía caer en la españolada, había que diferenciarlo claramente de lo que la sociedad entendía por flamenco en aquella época.

Conclusiones

En la búsqueda de las raíces nacionales, bonita ironía fue que, huyendo de la españolada, Falla cayera en su red y viera el folklore andaluz a través del *orientalismo exótico* parisino. A la decimonónica identificación de lo español con lo árabe, ese mito que mezclaba el pasado musulmán de Andalucía –especialmente de Granada- con el pintoresquismo de toros, bandoleros, fiesta y flamenco... se le sumó la moda colonial por lo oriental, donde daba igual la procedencia –Bizancio, Egipto, Arabia...- porque todo resultaba atractivo. La llegada de los *Ballets Russes* resignificó este orientalismo exótico y lo convirtió en la llave para conocer los *profundos orígenes de la raza humana*. Y Falla, con sus lecturas de Hugo, Chateaubriand, Gautier, Lucas... por un lado, y con su contacto con Debussy, Stravinsky o los *Ballets Russes*, por el otro, encontró el origen del cante jondo en la combinación de las tradiciones musicales de las culturas orientales que habían formado parte de la historia española –confluencia que situó en Granada-, señalando así el canto litúrgico bizantino, la *música árabe de los moros de Granada* y el *canto primitivo* oriental traído por los gitanos desde la India. De estas tres, Falla primó la tradición gitana no solo como consecuencia de su contacto con los *Ballets Russes* y su defensa de la afinidad entre música popular rusa y española por el componente gitano-eslavo, sino también fruto del contexto político español de principios de siglo xx –como son las cuestiones de la Guerra del Rif y la estigmatización de los gitanos-. Pero, ¿cómo se podía eludir el componente gitano del cante jondo? Imposible. Y, al mismo tiempo, ¿cómo hacer que el cante jondo no fuera la enésima españolada que identificaba a Andalucía con el flamenco y los gitanos?

Situar el origen del cante jondo en un pasado oriental lo alejaba temporal y espacialmente del contexto flamenco de principios del siglo xx, al tiempo que lo recubría de unas propiedades –“las más altas cualidades del cante primitivo oriental”- y connotaciones relacionadas con lo popular, natural, *primitivo*, ritual, colectivo, irracional y profundo. Estas propiedades convertían al cante jondo en el cauce perfecto para expresar el dolor *jondo* del pueblo andaluz, relacionado con la *Andalucía del llanto*. La jugada fue magistral por su ironía: se huyó de la españolada a través de la españolada. Porque, aunque eran orientes con una significación diferente –exotismo vs *primitivismo*-, seguían siendo Oriente. Por mucho que Falla alegara que el sustrato del cante jondo –su *fondo primitivo*– residía en el pueblo andaluz y que la influencia oriental solo se daba en la forma, Oriente seguía presente en el discurso identitario andaluz y español.

Pero faltaba el villano que necesita todo héroe para reafirmarse, y no había mejor forma de separarse de la españolada que incidiendo en que el cante jondo no era flamenco. Había que restituir la *primitiva* belleza del canto popular andaluz, que amenazaba ruina ante los cantos flamencos degenerados. Se creó así un discurso en el que se contrapuso la pureza del cante jondo con la contaminación del flamenco. A partir de 1922, el auge del neoclasicismo y de la “música objetiva” llevó al compositor gaditano hacia nuevos campos estéticos que lo

Passionné pour le «Cante Jondo», ayant connu dans sa jeunesse quelques-uns des grandes maîtres de cet art, il s'était résigné peu à peu à le voir disparaître dans la trahison générale: depuis vingt ans il ne chantait plus. Soudain la géniale initiative de Falla lui avait restitué sa jeunesse. Il vint à Grenade. Devant les organisateurs du concours, aidé et encouragé par le grand Chacon, qui lui aussi est vieux, mais dont la voix affaiblie et brisée trouve encore dans un art suprême des ressources infinies et infiniment émouvantes, Diego Bermudez chercha dans sa mémoire, et petit à petit il se rappelait les titres et les paroles du Chant profond; il retrouvait la voix et l'enthousiasme de sa jeunesse». Texto inédito.

alejaron de su interés por el *cante jondo*. Cabe preguntarse si el cante jondo no fue, en sí mismo, una moda también.

Bibliografía

- Christoforidis, Michael (2007): «Manuel de Falla, flamenco and Spanish identity» dentro Brown, Julie (ed.): *Western Music and Race*. Cambridge, Cambridge University Press, 230-243.
- _____(1997): *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en «El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)»*. Granada, Archivo Manuel de Falla, Editorial Urania.
- Falla, Manuel de (1922a): «Cabildo municipal. Importancia del “cante jondo”. El precio del pan», *Gaceta del Sur*. Granada, 9 de febrero, 1.
- _____(1922b): *El ‘Cante Jondo’. (Cante primitivo andaluz)*. Granada, Urania.
- _____(1922c): «La proposición del “Cante jondo”», *El Defensor de Granada*. Granada, 21 de marzo, p. 3.
- García, Miguel Á (2014): «El cante jondo en la España de los años 20 y 30: música, poesía, política y pueblo», *Revista de Letras*, 54, 2, 103-120.
- _____(2012): *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- Hernández de Lorenzo, A (1922): «Lo que es y significa el ‘cante jondo’», *La Canción Popular*. Madrid, septiembre, 4.
- Leblon, Bernard (1996): «Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica al flamenco», *Revista de Flamencología. Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz*, II, 4, 31-42.
- Legendre, Maurice (1922a): «La Fête-Dieu à Grenade en 1922», *Le correspondant*. Paris, 10 de julio, 148-155.
- _____(1922b): «Un artículo interesante. Sobre el cante jondo», *Noticiero granadino*. Granada, 11 de agosto.
- Maurer, Christopher (2000): *Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*. Granada, Comares.
- Molina, Eduardo (1962): *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada, Universidad de Granada.
- Pistone, Danièle (1999): «Manuel de Falla et le cosmopolitisme musical parisien», *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, 75-85.
- Ribas, Pedro (1971): «El Volksgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, nº. 21, 23-33.
- Salazar, Adolfo (1920): «Revista de música. Robert Gerhard». *El Sol*. Madrid, 16 de enero, 9.
- Sobrino, Ramón (2008). «Andalucismo y Alhambrismo sinfónico en el siglo XIX» dentro Francisco J. Giménez y otros (eds.): *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 15-54.
- _____(1999): «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla», *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne*, 33-46.

Diego Cerdá Vargas

diegocer@ucm.es

Estudiant de Màster en Música espanyola i hispanoamericana per la Universidad Complutense de Madrid. Després de obtenir durant els quatre anys de grau la Beca de Excel·lència de la Comunitat de Madrid (2014-2018), ha finalitzat el Grau en Musicologia per la UCM (2018), obtingué el Premi Extraordinari Fi de Grau i optà a Matrícula d'Honor pel seu Treball Fi de Grau (tutoritzat per la Dra. Ruth Piquer Sanclemente). Participa com a membre del Projecte d'Innovació Docent “El laboratorio sonoro como herramienta docente para el análisis de la creación e interpretación musical a través de las grabaciones”. Paral·lelament, ha desenvolupat la seua carrera com a intèrpret. Titulat en Grau Professional en l'especialitat de piano amb Premi Fi de Grau, actualment estudia l'especialitat d'interpretació en aquet instrument en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En aquet àmbit ha desenvolupat una dinàmica activitat camerística com a integrant del “Trío Avril”; orquestral, com a membre de la “Atlántida Symphony Orchestra”; i solista, amb recitals en auditoris com el de la Real Fábrica de Moneda y Timbre.

Estudiante de Máster en Música española e hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Tras

obtener durante los cuatro años de grado la Beca de Excelencia de la Comunidad de Madrid (2014-2018), finalizó el Grado en Musicología por la UCM (2018), obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Grado y optó a Matrícula de Honor por su Trabajo Fin de Grado (tutorizado por la Dra. Ruth Piquer Sanclemente). Participa como miembro del Proyecto de Innovación Docente “El laboratorio sonoro como herramienta docente para el análisis de la creación e interpretación musical a través de las grabaciones”. Paralelamente, ha desarrollado su carrera como intérprete. Titulado en Grado Profesional en la especialidad de piano con Premio Fin de Grado, actualmente estudia la especialidad de interpretación en dicho instrumento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En este ámbito ha desarrollado una dinámica actividad camerística, como integrante del “Trío Avril”; orquestal, como miembro de la “Atlántida Symphony Orchestra”; y solista, con recitales en Auditorios como el de la Real Fábrica de Moneda y Timbre.

Master Student in Spanish and Latin American Music at the Universidad Complutense of Madrid. After obtaining during the four years of his degree the Scholarship of Excellence of the Community of Madrid (2014-2018), he finished the Bachelor in Musicology at the UCM (2018), obtained the Extraordinary End of Bachelor Award and opted for an Honorary Distinction for his Bachelor Thesis (tutored by Dr. Ruth Piquer Sanclemente). He is a member of the Teaching Innovation Project “El laboratorio sonoro como herramienta docente para el análisis de la creación e interpretación musical a través de las grabaciones”. At the same time, he has developed his career as performer. He has a Professional Degree in piano with End of Degree Award, and is currently studying piano in the Real Conservatorio Superior de Música of Madrid. In this, field he has developed a lively chamber music activity, as a member of the “Trío Avril”; orchestral, as a member of the “Atlántida Symphony Orchestra”; and soloist, with recitals in auditoriums such as the Real Fábrica de Moneda y Timbre.

Cita recomendada

Cerdá Vargas, Diego. 2019. “En busca del cante jondo: aproximación al ‘canto primitivo andaluz’ desde la perspectiva de Manuel de Falla”. *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].