

ANDRES SEGOVIA: SUS RELACIONES CON EL ARTE FLAMENCO.

Publicado en: *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre 2002. Memoria, ponencias, actos...*, Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003, coordinador: **Francisco Viedma Vílchez**.

*... pero en la guitarra sólo
se dicen cosas flamencas.*

Manuel y Antonio Machado.
(La Lola se va a los Puertos).

Controvertida y polémica es la figura del maestro **Andrés Segovia** en el mundo del Arte Flamenco. Polémica y controversia fundamentadas en las declaraciones que expresara el **Marqués de Salobreña** acerca de nuestro Arte en los últimos tiempos de su añosa vida, sobre todo.

Bien es cierto que sus opiniones no mantuvieron siempre tan derrotistas contenidos. Por el contrario, en otras épocas elogiaron a menudo al Arte Flamenco y a sus intérpretes. Pero por ser las últimas las más próximas en el tiempo, son también las más recordadas y las procuradoras y causantes de las polémicas y las controversias antedichas.

La hipótesis de nuestra ponencia pretende mostrar la real valoración que poseía el maestro **Segovia** sobre el Arte Flamenco, así como analizar y concretar el concepto de Flamenco que valoraba y las causas que originaron dicho concepto.

Pensamos que por desarrollarse el presente Congreso en la ciudad de Baeza, tan próxima a la de Linares, cuna y tumba del maestro **Segovia**, la ocasión de debatir sobre el tema es oportuna, cuanto menos.

1.- EL PRESENTE ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Curiosamente, no abundan las biografías escritas en profundidad sobre **Andrés Segovia** tras su fallecimiento¹. La que sigue sirviéndonos como *base de datos* a los estudiosos de la vida y de la obra del maestro, es la autobiografía publicada en 1976 con el título: *Andrés Segovia. An autobiography of the years 1893-1920*². Pero como el título indica, no es una biografía completa³, ni con mucho. Y consecuentemente, no trata aquí **Segovia** el desarrollo del Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, concurso en cuya gestión estuvo involucrado, ni tampoco explica las causas del concepto que poseía del Arte Flamenco.

Tampoco lo hizo en *La guitarra y yo*, serie de artículos autógrafos publicados en *The Guitar Review*⁴ entre 1947 y 1952, material que serviría al maestro para escribir la *Autobiography* citada, donde repite párrafos enteros, aunque ésta es más extensa en detalles y particulares, y más larga en el tiempo narrado.

¹ La dimensión de la figura del maestro **Segovia** es mucho más amplia, larga, ancha, profunda, compleja y polémica de lo que han mostrado los estudios realizados hasta ahora sobre él. Lo determinante de su figura en el mundo de la guitarra y de la música en general, demanda un estudio que obvie los archiconocidos aspectos hagiográficos y entre a mensurar rigurosamente sus valores, que son muchos. Existen aún demasiadas lagunas en su vida y su obra que claman desvelos y aclaraciones. Hacia ese objetivo se dirige el presente trabajo: sus relaciones con el Arte Flamenco son un aspecto más a concretar y explicar.

² La primera edición fue publicada por **Macmillan Publishing Co., Inc.** (USA), pero la que usamos es la editada al año siguiente por **Marion Boyars Publishers Ltd.**, en Londres (Inglaterra).

³ **Andrés Segovia** manifestó repetidamente encontrarse redactando la continuación de su autobiografía, continuación que pensaba publicar en sucesivas entregas. Pero falleció sin haber completado tan importante obra.

⁴ Se compone de seis capítulos incluidos en los siguientes números: nº 4 de 1947 (pp. 83-86), nº 6 de 1948 (pp. 137-140), nº 7 de 1948 (pp. 17-18), nº 8 de 1949 (pp. 34-36), nº 10 de 1949 (pp. 115-118), nº 13 de 1952 (pp. 9-13).

Escrita por otros autores, la más notable es hasta el momento la titulada *A new look at Segovia. His life & his music*, que firman **Graham Wade** y **Gerard Garno**⁵. Pero cuando **Wade** trata las relaciones del maestro con el Arte Flamenco en el capítulo *Concurso de Cante Jondo, Granada, 1922* (pp. 46-49), lo hace pasando por ellas *de puntillas*, sin explicar con rigor los motivos de su amor/odio.

No lo hizo tampoco en el estudio *Andrés Segovia: el hombre y su música*, conferencia que pronunció **Wade** en las V Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra que coordinamos en 1993 para el Festival de la Guitarra de Córdoba⁶. Ni menciona el asunto siquiera, a pesar de volcar en el texto cuantiosas y valiosas informaciones otras.

Una década antes, en 1983, el mismo **Wade** había publicado otro pequeño pero documentado estudio biográfico, que tituló *Segovia. A Celebration of the Man and his Music*⁷. En él, a pesar de dedicar un capítulo al asunto (*Segovia and Flamenco*, pp. 89-96), continúa sin aportar conclusiones definitivas.

También escasean las biografías de **Andrés Segovia** escritas y publicadas en España. Citaremos como *clásica* la redactada por **Carlos Usillos** que lleva el nombre del maestro como título⁸. Y el libro *Tras la huella de Andrés Segovia*, del profesor **Juan Antonio Pérez-Bustamante de Monasterio**⁹, libro que si bien no es una *biografía* en el sentido formal de la palabra, ofrece una visión histórica de complejidad suficiente sobre el acontecer profesional y personal del maestro. De cualquier manera, ninguno de los dos autores se plantea desarrollar las relaciones mentadas.

Por el contrario, sí podemos considerar numerosos los estudios sobre el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 que registran la participación en él de **Andrés Segovia**. Desde el célebre libro *Manuel de Falla y el "Cante*

⁵ **Mel Bay Publications**, Pacific (USA), 1997, 2 vols.

⁶ Se encuentra editada en *La Guitarra en la Historia. Volumen V. Quintas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, 1994, pp. 93-125, colección coordinada por **Eusebio Rioja**.

⁷ **Allison & Busby Limited**, London (Inglaterra), 1983.

⁸ **Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General Técnica**, Bilbao, 1973. Con el número 65, forma parte de la colección *Artistas Españoles Contemporáneos*, dirigida por **Amalio García-Arias González**.

⁹ **Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz**, 1990.

Jondo” de **Eduardo Molina Fajardo**¹⁰, obra que hoy también consideramos *clásica*, hasta el novísimo capítulo del equipo *El Avellano* –equipo del que formamos parte-, dirigido por **Manuel López Rodríguez** e incluido en la *Gran Historia del Flamenco en Granada*, próxima a ver la luz. Pero tampoco entra ninguno de los dichos estudios en analizar la sorprendente actitud de **Andrés Segovia**.

La implicación más o menos notable en el Concurso de tantas y tan meritorias personalidades –en particular la de **Manuel de Falla** y la de **Federico García Lorca**- ha procurado que al estudiar sus vidas o al escribir sus respectivas biografías, numerosos autores refieran en abundantes obras la participación en el evento de **Andrés Segovia**. De todos modos, ninguno abunda en nuestro objetivo.

Este penoso estado de la cuestión se trasluce del desconocimiento del Arte Flamenco que poseen los biógrafos de **Segovia**. Y a la vez, del no menos penoso desconocimiento que poseen los estudiosos del Arte Flamenco, sobre los pormenores de la biografía del maestro **Segovia**. Un *círculo vicioso* de difícil ruptura.

Círculo vicioso que pretendimos romper en nuestro artículo *Andrés Segovia y la guitarra flamenca*, publicado en el número cuatro de *La Caña. Revista de Flamenco*¹¹. Hemos de reconocer que por vez primera, alguien intentaba encontrar explicaciones a la actitud del maestro. En él, estudiamos las tempestuosas relaciones entre **Andrés Segovia** y la guitarra flamenca, como expresa su título. El artículo tuvo fortuna y traducido al italiano, se publicó en el número 44 de la prestigiosa revista *Seicorde*¹². Ahora ampliamos el objeto de nuestro estudio a las no menos borrascosas relaciones del maestro con el Arte Flamenco en general.

Bien es cierto que no abundan las declaraciones de **Andrés Segovia** sobre el Arte Flamenco. Al decir del profesor **Pérez-Bustamante**, *el interés y motivación del maestro por la temática flamenca eran francamente muy escasas* (pág. 184). Por ello, hemos usado a menudo como fuente, la entrevista realizada el 18-I-1977 a **Andrés Segovia** por **Vladimir Bobri**, editor de *The Guitar Review*, entrevista que con el título *Segovia on Flamenco*, fue

¹⁰ **Universidad de Granada. Cátedra “Manuel de Falla”**, Granada, 1962.

¹¹ **Asociación Cultural “España Abierta”**, Madrid, invierno 1993, pp. 29-39.

¹² **RIOJA, E.**, *Andrés Segovia e la chitarra flamenca*, en revista: *Seicorde. Bimestrale di chitarra*, nº 44, pp. 7-15, Michelangeli SNC, Milán (Italia).

publicada en el número 42 de la revista, número correspondiente a otoño del mismo año¹³. Por haberse dedicado el número 41 al Arte Flamenco y ante la falta de manifestaciones de **Segovia** a propósito en la *Autobiography* recién aparecida entonces, **Bobri** profundiza con éxito en el tema. Además, el mismo **Andrés Segovia** le enviaría una carta fechada el cinco de febrero de 1977 en San Francisco (USA), donde ampliaba sus opiniones, carta que reproduce **Bobri** en el artículo.

Es un artículo escasamente conocido en España y en el mundo de los estudiosos del Arte Flamenco, donde de todos modos, se echa de menos una glosa o contextualización de **Bobri**. Sin duda, por encontrarse inmerso en el *círculo vicioso* mentado, al no estar informado en profundidad sobre el devenir del Arte Flamenco.

2.- LA FORMACIÓN FLAMENCA DE ANDRÉS SEGOVIA.

Según los datos que arroja su partida de bautismo¹⁴, **Andrés Segovia** nació *accidentalmente* en el número 94 de La Corredera de Linares (Jaén), el 17 de marzo de 1893. Era hijo de **Bonifacio Segobia y Montoro**, natural de Jaén, y de **Rosa Torres Cruz**, de Málaga. El bautizo se le impartió el día 24 de marzo, en la parroquia de San Pedro, de la ciudad de Jaén. Se desconoce el motivo de haberse producido el parto en Linares, así como el de haberse bautizado al niño en Jaén. Ni el mismo Segovia lo explica convincentemente en su *Autobiography*. Es una incógnita más de la parca y confusa historia que nos llega sobre los primeros años de su vida.

En la misma casa linarense, tenía su taller el guitarrero **Juan Sánchez Jiménez**. Una coincidencia quizás, que no escaparía al lírico comentario del maestro:

¹³ **BOBRI, V.**, *Segovia on flamenco*, en: *The Guitar Review*, nº 42, otoño de 1977, pp. 6-9, Society of the Classic Guitar, Nueva York (USA).

¹⁴ **PRAT, D.**, *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores-compositores-concertistas-lahudistas-amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos-terminología*, pp. 289-290, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée, Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986.

*En mi ciudad natal, Linares, había junto a mi casa una guitarrería y los melódicos efluvios acariciaron mi cuna*¹⁵.

Andrés Segovia siempre negó que tuviese maestro/s en la guitarra y en la música. Siempre se proclamó autodidacta. Por ejemplo, cuando el periodista **Julián Cortés-Cavanillas** le preguntó sobre quién fue su maestro, contestó:

*Yo he sido mi maestro y mi discípulo. Y así sigo sin grandes querellas a lo largo de la vida*¹⁶.

Es ésta una afirmación que no por repetida, provoca sospechas acerca de su veracidad. En la infancia, mientras vivió en Villacarrillo (Jaén) con sus tíos, recibió algunas clases de música de un profesor de violín llamado don **Francisco Rivera**, violinista *de duro oído y de rígidos dedos*, según el mismo **Segovia** lo califica en la *Autobiography* (pág. 2). Además, en *La guitarra y yo*, escribe:

Me acerqué al piano, y quien lo enseñaba (en Granada) era tan seco y mediocre que lo convertía, según decía más tarde un poeta festivo, “en un monstruo rectangular, a quien se le hace gritar hurgándole en la dentadura”. No fui más afortunado con el violín ni con el cello (nº 4, pág. 83).

Evidentemente, tuvo profesores de música, aunque fueran tan grises o mediocres como indica. Con posterioridad y ya residiendo en Córdoba, debió ampliar sus estudios pianísticos con la joven **Laura**, a quien cortejó, como sugiere en *La guitarra y yo*. E incluso después, durante la temporada cuando vivió en Sevilla, debió también continuar las ampliaciones con su amigo **Luis** y con **Rafael de Montis**, pianista cuya amistad igualmente frecuentó. De cualquier manera, ninguno de ellos ejercería de profesor, en el sentido formal de la palabra.

¹⁵ **CORTÉS-CAVANILLAS, J.**, *Andrés Segovia, mago universal de la guitarra*, en: *ABC*, Madrid, 30-X-1969.

Vid.: **RIOJA, E.**, *Inventario de Guitarreros Andaluces*, pp. 130-134, Estudio inédito para el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada), Málaga, 2000.

¹⁶ **CORTÉS-CAVANILLAS, J.**, *op. cit.*

Mas su fascinación por la guitarra se le había despertado muy pronto. El despertar lo lograría un guitarrista flamenco. Un tal don **Eduardo**, *tocaor ambulante* (pág. 3), quien se detuvo algún tiempo en Villacarrillo y le dio clases durante mes y medio, tras observar la pasión que le provocaba el sonido de la guitarra y la facilidad con que seguía su estudio.

Trasladado con sus tíos a Granada, proseguiría allí sus estudios guitarrísticos. Él mismo cuenta en *La guitarra y yo*:

Busqué la compañía de los mejores tocadores de flamenco, y poco a poco tuve que imponerme la áspera tarea de desaprender lo que me enseñaron, a medida que iba naciendo en mi espíritu la creencia de que tan bello instrumento había de contar con música escrita para él, tan vasta, noble y añeja como para los otros (nº 4, pág. 83).

De hecho, el profesor **Pérez-Bustamante** recoge en los apéndices de su libro una extensa carta con fecha del 10-II-1983 (pp. 233-238), escrita por **Rafael García Vilanova**, quien evocando recuerdos de su padre **Rafael García Plaza**, amigo personal de **Segovia** desde su pubertad granadina, dice:

A pesar de su falta de magisterio formal, Andrés Segovia recibió clases de Agustín Aguilar, conocido en Granada por Agustinillo, artista que vivía de sus clases de guitarra, tocaba en rondallas y orquestas y se ayudaba a vivir haciendo arreglos para instrumentos de cuerda. Mi padre conocía a Agustinillo y para él arregló "Abén-Humeya", de Angel Barrios en una transcripción para bandurria y guitarra. No me habló mi padre de las enseñanzas que Segovia recibiera de Agustinillo, pero he tratado de informarme por amigos íntimos de él y concuerdan en este testimonio: "Agustinillo se enorgullecía de haber dado clases a Segovia incluso en varias ocasiones, siendo todavía un niño, le prestaba su guitarra algunos días para que tocara con ella".

Estas actividades de profesor, transcriptor y ejecutante de guitarra en rondallas y pequeñas orquestas de cuerda, se ajustan perfectamente al perfil de guitarristas que en numerosas ocasiones hemos definido como *eclécticos*¹⁷.

¹⁷ Vid.: **RIOJA, E.** y **SUÁREZ-PAJARES, J.**, *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en: *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 173-195, dirigida

Guitarristas populares, anónimos y aficionados en su mayoría, sin ambiciones de alta profesionalización, muy frecuentes en el siglo XIX y principios del XX, cuyos repertorios se nutrían fundamentalmente tanto de arreglos y transcripciones de páginas *popularistas* de compositores académicos, como de música popular de moda. Y entre ella, abundantes piezas flamencas o del entorno flamenco. No nos sorprendería pues, que **Agustinillo** enseñase guitarra flamenca a **Andrés Segovia**. Es más, lo consideramos perfectamente posible.

Carlos Usillos añade en su libro otro detalle sobre el aprendizaje del toque flamenco por **Andrés Segovia**:

La primera guitarra que recuerda en sus manos fue una que, según le dijeron, había pertenecido a Paco Lucena, un famoso guitarrista flamenco. No es de extrañar que en ella, a imitación de lo que diariamente veía y escuchaba, tejiera sus primeros escarceos en forma de rasgueados y falsetas (pág. 11).

Nada sabemos acerca de la historia de esta guitarra, ni como llegó a las manos del niño **Andrés**, ni qué fue de ella. Por el contrario, sí refiere **Segovia** con detalles en la *Autobiography* como su amigo **Miguel Cerón** le regaló una guitarra construida por el maestro granadino **Benito Ferrer** (pág. 5). Y en *La guitarra y yo* dice haber tenido de niño...

...una guitarra nuevecita comprada en el taller de Benito Ferrer con el dinero economizado en la merienda, el cine y demás expansiones infantiles (nº 4, pág. 83).

Debieron ser instrumentos distintos y sucesivos. De todos modos, si relacionamos el dato con la admiración y el conocimiento que poseía **Segovia** sobre **Paco Lucena**, podríamos conceder verosimilitud a los rumores que afirman que fue **Paco Lucena** quien primero le enseñó a tocar. El maestro lucentino falleció el 24 de mayo de 1898, cuando **Segovia** acababa de cumplir cinco años, edad suficiente para recibir clases de guitarra¹⁸. De hecho, asegura

por **José Luis Navarro García** y **Miguel Roperó Núñez**, Ediciones Tartessos, S.L., Sevilla, 1995, 5 vols.,

¹⁸ Vid.: **RIOJA, E.**, *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*, Ayto. de Lucena (Córdoba), 1998.

que aún no tenía seis años cuando sus tíos lo pusieron bajo la tutela de don **Francisco Rivera** (pág. 2).

Domingo Prat relataría en *Diccionario de guitarristas* otra versión del despertar a la guitarra clásica de **Andrés Segovia**. Un despertar que quizás no fuera el primero. Debió suceder al ocurrido en Villacarrillo, aunque de manera muy parecida. Leamos la versión de **Prat**:

Allá en Granada, desde muy niño, tocaba ya la guitarra del rasgueado y las falsetas. La revelación del instrumento músico se la dio un amigo y discípulo de Tárrega, el ventrílocuo y guitarrista valenciano Paco Sanz, aplaudido en Buenos Aires por el año 1912. En una de las continuas giras por España de este último artista, hallándose Segovia en Andalucía, oyó algo del repertorio de Tárrega a través del modesto Sanz (según los datos aportados por éste): así se produjo la chispa (pág. 290).

Bien. No vale la pena redundar en el asunto. Podemos concluir con toda seguridad que **Andrés Segovia** aprendió y tocó la guitarra flamenca en su infancia y primera juventud. Lo que ocurre es que *amén* de los ambientes tertulianos y familiares frecuentados habitualmente por los guitarristas *eclécticos*, los guitarristas flamencos de Granada *in illo tempore*, independientemente de su calidad que era alta, se encastillaron en lugares de lo más soez y canalla: tabernas y tabernuchos, prostíbulos, ventas y ventorrillos, las cuevas gitanas del Sacromonte y el café cantante *La Montillana*, como escenario más distinguido. Lugares de comprensible *reniego* por un joven guitarrista músico con ambiciones de concertista. Es comprensible el *vade retro* de **Segovia**: el *reniego* de **Segovia**.

3.- EL CONCURSO DE CANTE JONDO DE 1922¹⁹.

Sin embargo, existió una taberna que seguramente frecuentara. Era la célebre taberna de **Antonio Barrios El Polinario**, padre del músico y guitarrista **Ángel Barrios**. Enclavada en la Calle Real de la Alhambra, poseía un

¹⁹ Salvo los pormenores que anotamos, seguimos para la redacción de este punto del capítulo: 1922. *El Concurso de Cante Jondo*, de la obra *La Gran Historia del Flamenco en Granada*, ya citada, obra que desmiente equívocos y precisa extremos inconcretos.

ambiente completamente distinto a las demás. Era sala de encuentro, de reunión y tertulia para artistas e intelectuales granadinos y para los forasteros de visita.

En aquella casa pintaba y vivía **Santiago Rusiñol** durante sus largas estancias en Granada. Y allí concurrían **Manuel de Falla**, **Federico García Lorca**, **Fernando de los Ríos**, **Eugenio D' Ors**, el crítico musical británico **John Brande Trend**, la cantante **Aga Lahowska**, los bailarines **Thomas Kasarvina**, **Lidya Logokowa**, **Lubow Tchernicheva**, **Leonide Massine**, el guitarrista **Manuel Jofré**, **Miguel Cerón**, escultor amigo de **Segovia** y de **Falla**, y por supuesto, el guitarrista y compositor **Ángel Barrios** y su padre **El Polinario**, quien *pintaba y sabía extraer de su corazón antiquísimas canciones andaluzas y tocaba la guitarra con viejo estilo. (...) La taberna de El Polinario era centro de reunión de artistas y viajeros, de músicos, de conocedores y gustadores de belleza, de gentes extrañas llenas de pintoresquismo. (...) Las reuniones tenían una marcada significación de veladas artísticas, pero del más puro arte popular, amenizadas siempre con notas de guitarra (...)*²⁰.

Y allí se alumbró buena parte del mítico Concurso de Cante Jondo granadino de 1922, en cuya gestión estuvo involucrado **Andrés Segovia**, como hemos dicho. Hasta el punto que en una de las sesiones preliminares, tocó Soleares a la guitarra, Soleares compuestas por él unas, y por **Paco Lucena** otras. Veamos como lo cuenta el mismo **Segovia** a **Bobri**:

(...) Volviendo atrás a 1922, el gran compositor Manuel de Falla organizó un Concurso de Cante Jondo en Granada, en colaboración con personalidades de aquella divina ciudad y con jóvenes artistas de la pluma, el pincel y la música, entre los que, junto a mí, se incluían Fernando de los Ríos, el pintor Ignacio Zuloaga y el poeta Federico García Lorca. García Lorca era demasiado joven para asumir cualquier responsabilidad activa en la complicada organización de esta fiesta. El resto de nosotros simplemente disfrutamos de esta animada alegría y esta naturaleza poética que frecuentemente provocaba repentinas chispas de naturalidad.

No obstante, me parece oportuno recordar que él y yo nos unimos para solventar la falta de ayuda económica oficial en un proyecto

²⁰ **MOLINA FAJARDO, E.**, *op. cit.*, pág. 33-37.

de tanto mérito como invitar al gran compositor francés Mauricio Ravel, que amaba muchísimo a España, a que estuviera presente en el Concurso. El alcalde de Granada sólo pudo proporcionar 1.000 pesetas, especificando que habían de ser el premio en metálico para el mejor concursante. Federico y yo anunciamos un programa conjunto, que consistía en un recitado suyo y en un concierto de guitarra mío. Los ingresos, por supuesto, nunca serían suficientes para cubrir el viaje de París del compositor francés y su estancia en Granada... pero ¡Dios nos ayudaría! Esta reunión tuvo lugar una tarde en el pequeño teatro del Hotel Alhambra Palace. Primero, Federico recitó su poema dedicado a Silverio (un verdadero maestro, ya desaparecido, del “cante jondo”), y luego yo empecé a tocar la guitarra, rasgueando unas soleares compuestas por mí para aquella ocasión y con otras de Paco Lucena. El pequeño teatro estaba lleno de gente. Nos dieron bravos, gritos, bromas, y el concierto terminó convirtiéndose en una juerga informal, ya que el público estaba compuesto de amigos y conocidos. Los resultados de aquella asociación teatral entre Federico y yo terminaron aumentando los escasos fondos del Concurso, porque Ravel escribió a Falla una carta en la que sentía no poder aceptar la invitación.

Pues ya tenemos lo inevitable: **Andrés Segovia** tocando Flamenco en público. Y reconocido y declarado por él mismo, y *levantando al público*. *El Noticiero Granadino* escribiría en su crónica:

Andrés Segovia, descubrió su secreto de que también el “toque jondo” lo siente su alma con todo fuego, y así, en las “soleares” que tocó levantó al público que le ovacionó con fervor.

En efecto, con fecha 24 de mayo, **Antonio Ortega Molina** como presidente del Centro Artístico, junto a **Manuel de Falla** y a **Ignacio Zuloaga**, presentaron una solicitud al Ayuntamiento de Granada pidiendo que invitase a asistir al Concurso a los compositores **Maurice Ravel** e **Igor Strawinsky**, quien se encontraba aquellos días en París con **Ravel**. El Ayuntamiento ya había concedido 12.000 pts. de subvención para organizar el Concurso y bien por exceder el presupuesto municipal, bien por no disgustar demasiado a los numerosos granadinos que protestaban por ello, la corporación municipal

decidió desestimar la solicitud²¹. Este hecho es el que provocó que se programase el mentado acto.

De todos modos, cabe destacar el carácter intrascendente que le atribuye **Segovia**, presentándolo como reunión de amigos y calificándolo como *una juerga informal*. Es cierto que el teatrillo del hotel Alhambra Palace carecía de condiciones objetivas para desarrollar en él acontecimientos masivos, dada su corta capacidad y su ubicación en la colina de la Alhambra, alejado del centro urbano de Granada. Por el contrario, se encuentra a sólo unos pasos de La Antequeruela Alta, donde tenía **Manuel de Falla** su carmen. Da la impresión pues, que en efecto, se trató de una reunión de amigos pertenecientes al círculo íntimo de **Falla**, con la finalidad de recabar fondos para sufragar el viaje de **Maurice Ravel**, bajo el pretexto de escuchar a varios artistas.

El talante del comentario de **Segovia** viene a confirmar pues, que en realidad, pocos fueron quienes se tomaron en serio el Concurso y comulgaron con el noble ideario propuesto por **Manuel de Falla**, ideario que puede resumirse en el propósito de salvar de la desaparición al *cante jondo* que él consideraba *auténtico*, como vamos a ver. Para la mayoría de los asistentes y de abundantes organizadores, el *cante jondo* no fue más que el pretexto para participar en unas reuniones sociales y festivas, donde se lo pasaron estupendamente *poniéndose flamencos*.

El dicho acto se celebró el día siete de junio de 1922. La prensa granadina lo calificó en sus titulares como *Una velada musical* y como *La fiesta de ayer*, titulares que demuestran su intrascendencia. E intervinieron además **Antonio Gallego y Burín** leyendo *El "cante jondo" (canto primitivo andaluz)*, escrito para el Concurso por **Manuel de Falla** y recién publicado en el mes de mayo en forma de folleto divulgativo; **Federico García Lorca** quien leyó

²¹ **MOLINA FAJARDO, E.**, *op. cit.*, pp. 104-106.

Un grueso número de intelectuales e *intelectualoides* granadinos, se quejaron aparatosamente en la prensa por lo que consideraban un despilfarro presupuestario para defender la *España de pandereta*. La protesta fue encabezada por **Francisco de Paula Valladar**, escritor y folclorista de distintas orientaciones metodológicas a las de **Falla**. Y la secundó un importante número de socios del mismo Centro Artístico y Literario, entidad organizadora del Concurso. El *camarillismo* tan decadente y tan omnipresente en la *España negra y profunda*, que no *jonda*, se manifestaría una vez más con toda su virulencia destructiva. **García Lorca** los calificaría como *los putrefactos*, y **José García Ladrón de Guevara** bien podría incluirlos en su prometida y temida relación de *los malafollá granaínos* (**García Ladrón de Guevara, J.**, *La malafollá granaína*, sin indicación de editorial, Granada, 2000, 5ª edición).

fragmentos del *Poema de los paisajes*, que después devendría en el celeberrimo *Poema del Cante Jondo* –se publicó en 1931-, y **Manuel Jofré** tocando a la guitarra *Preludio para la Petenera* y *Seguiriyas*.

También cabe destacar que **Segovia** minimice la gestión de **Federico García Lorca** como organizador del Concurso. Y muy probablemente tenga razón. Tanto **Federico García Lorca** -con sólo 24 años-, como **Manuel Ángeles Ortiz** eran demasiado jóvenes *para asumir cualquier responsabilidad activa en la complicada organización de esta fiesta*, lo que no impidió que trabajasen contumaz y afanosamente apoyando a los organizadores efectivos. Quizás la labor de ambos haya sido magnificada en demasía, en particular, la gestión de **Federico García Lorca**. Muy claro lo dejó el periodista **Melchor Fernández Almagro** en el artículo titulado *Crónicas granadinas. El Concurso de “Cante Jondo”* que publicó en *La Epoca*, el 16 de junio:

Antes de dejar paraje tan hechizado por la Belleza y por la tradición, nos asomamos al parapeto de la plaza de los Aljibes; estábamos allí Ramón Gómez de la Serna, dos amigos que con él hemos venido, y unos cuantos muchachos que, en todo momento, nos han acompañado, y que han sido precisamente los colaboradores más asiduos de Falla y de Zuloaga en esta empresa de arte y de noble andalucismo; yo quiero registrar sus nombres: García Lorca, poeta adolescente que lleva en los ojos el resplandor de los elegidos; Manuel Angeles, pintor de exquisita sensibilidad; Mora Guarnido, periodista inteligentísimo, y Antonio Gallego, investigador y cronista²².

Pero sorprende que **Segovia** no recuerde que **Federico García Lorca** leyó por primera vez en público una buena parte del *Poema del Cante Jondo*, obra tan trascendente en la producción *lorquiana*. Por ello, se erigió el acto en un acontecimiento de tal relevancia para la historia de la literatura, que no debía haber olvidado su detalle el maestro **Segovia**. Al contrario, la prensa destacaría:

La tarde fue de Federico García Lorca que leyó el “Poema de los paisajes” con verdadero sentimiento de poeta moderno. Su escuela es muy a lo Amado Nervo; Granada cuenta con un poeta: este chico

²² **PERSIA**, J. de., *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa. 1922-1992. Una reflexión crítica*, pág. 150, Archivo Manuel de Falla, Granada, 1992.

soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria. La tarde musical la terminó Segovia con unas soleares que gustaron mucho, pero este genio no nació para tocar flamenco²³.

Cabe la posibilidad de que el éxito de **García Lorca** que llegó a ensombrecer al de **Segovia**, le provocara a éste sus lagunas memorísticas y su consideración intrascendente del acto. A continuación, rememora **Segovia** en el artículo de **Bobri** otros detalles del Concurso, detalles que reproducimos por ser poco conocidos y por emanar directamente de sus declaraciones:

Yo formé parte del jurado de aquel concurso. Tuvimos la selección preliminar de los concursantes en el pequeño teatro del Alhambra Palace. Mientras esperábamos en la puerta a que llegasen los otros miembros del jurado y otras personas, un hombre muy viejo, bajo y frágil, se acercó a mí y me dijo: “Andresito”, exactamente igual que si yo fuese un jovencuelo, “¿no te acuerdas de mí?”. Yo le miré, hice un tremendo esfuerzo de memoria y contesté: “No, no le recuerdo”. El insistió: “¿No te acuerdas de Diego, tu criado?”. Entonces yo grité y le abracé, diciendo: “Diego, ¿qué haces aquí?”. El contestó: “Me dijeron que si alguien conocía los viejos cantes jondos, podría ganar un premio de varios cientos de pesetas. Y como yo soy tan viejo y, ¿no te acuerdas”, yo solía cantar muy bien, quizás el premio podría ser para mí” (pág. 8).

Y continúa narrando los pormenores del lamentable paso por el Concurso de **Diego Bermúdez El Tenazas**, quien *había sido criado en casa de mi tío y estuvo con la familia 12 ó 15 años*, pormenores que nada añaden a lo ya conocido por todos.

En efecto, **Andrés Segovia** estuvo entre los componentes del jurado junto a los guitarristas **Manuel Jofré**, **Ramón Montoya** y **Amalio Cuenca**; los cantaores **Antonio Chacón** y **Rafael Gálvez Aragón**, excelente aficionado granadino; el presidente del Centro Artístico y Literario de Granada, **Antonio Ortega Molina**; **Joaquín Cuadros**, **Gregorio Abril** y **José López Ruiz**, quien hizo de secretario. De todos modos, la estancia de **Andrés Segovia** en Granada, se puede encuadrar en la vorágine de actividades de altísimo nivel cultural y artístico sucedidas durante aquellos memorables días, actividades protagonizadas por la *crème de la crème* de la intelectualidad española,

²³ *Ibid.*, pág. 47.

reunida con el pretexto de presenciar el Concurso de Cante Jondo. Así, **Jorge de Persia** escribe:

La música para guitarra tuvo un lugar destacado en los días previos al Concurso. El gran animador era Andrés Segovia. El 16 de mayo “llegó a Granada, acompañado de su distinguida y bella esposa e hijo, el eminente guitarrista Andrés Segovia que, accediendo a ruegos de la sociedad Centro Artístico, dará dos conciertos en el Alhambra Palace Hotel antes de marchar al extranjero”, ciclo que debe ser prolongado por el éxito obtenido. La Sociedad Filarmónica había organizado también unos conciertos con Cassadó y Cubiles. “Otro completísimo éxito fue el segundo concierto (a cargo de Andrés Segovia) de los organizados por el Centro Artístico en el teatrillo del Hotel Alhambra Palace”... “a esta segunda interesante audición han asistido aun mayor número de bellezas granadinas y de inteligentes “diletantis” que a la anterior”... “fueron muchas las personas que no pudieron penetrar en la sala”... “En la parte tercera, un Homenaje a Debussy para guitarra del ilustre maestro Falla gustó tanto que Segovia lo bissó al fin del programa. Dado el éxito se anuncia otro concierto para el día 25. Hay protestas de la gente que quedó fuera. El renacimiento de la guitarra, impulsado entre otros por Falla y los importante intérpretes del momento, estaba en marcha²⁴.

Eduardo Molina Fajardo dice que fueron cuatro los conciertos de **Segovia** y que

...el Homenaje dedicado para “le tombeau de Debussy” no caló lo suficiente en la emoción de los oyentes. La crítica local apuntó: “En la parte final fue muy aplaudido el –incomprendido por alguno– “Homenaje a Debussy”, del célebre maestro Falla, que Segovia se apresuró a bisar en honor del gran compositor”²⁵.

Y apunta que fue entonces la primera vez que se interpretó en Granada el célebre *Homenaje*. En efecto, aunque la fechó **Falla** en Granada entre el 27 de

²⁴ **PERSIA, J. DE.**, *I Concurso de Cante Jondo...*, op. cit., pág. 49.

²⁵ **MOLINA FAJARDO, E.**, op. cit., pág. 116.

julio y el 8 de agosto de 1920²⁶, la obra se publicó en *La Revue Musicale* del primero de 1920, número consagrado a la memoria del compositor **Claude Debussy**, siendo estrenada en la parisina Salle des Agriculteurs el 24 de enero de 1921. Curiosamente, ante la imposibilidad de encontrar un guitarrista que la tocara, fue interpretada por **Mme. M. L. Henri Casadesus** en un instrumento denominado *harpe-luth Lyon*. Poco después, el ocho de marzo, **Miguel Llobet** la tocaría en Madrid, en lo que sería el estreno en España. Hay que tener en cuenta que **Manuel de Falla** envió a **Miguel Llobet** la obra en cuanto la escribió, dada la insistencia con que **Llobet** le pedía que compusiese para guitarra²⁷.

4.- LA AFICIÓN FLAMENCA DE ANDRÉS SEGOVIA.

No podemos ignorar la afición que profesara al Arte Flamenco **Andrés Segovia**, ni la admiración que igualmente profesó hacia varios intérpretes. Destaquemos su admiración:

4. a.- Cantaores admirados: Manuel Torres y La Niña de los Peines.

A lo largo de la entrevista con **Bobri**, **Andrés Segovia** confiesa desinhibidamente su admiración hacia varios artistas flamencos, admiración que muy pocas veces declararía. He aquí lo que pensaba de **Manuel Torres** y de **La Niña de los Peines**:

(...) Yo estaba con un grupo de amigos en lo que en España se llama una juerga, una reunión para divertirse tocando Flamenco, bailando, y vino, y mujeres hermosas... accesibles... Entonces, entró el Niño de Jerez, que, como dije, era el mejor cantaor de seguiriyas.

²⁶ **CHRISTOFORIDIS, M.**, *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, pág. 39, en: *La Guitarra en la Historia (Vol. IX). Novenas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1998, edición coordinada por **Eusebio Rioja**.

²⁷ **PERSIA, J. DE.**, *El entorno guitarrístico de Manuel de Falla*, pp. 63-64 y 68, en: *La Guitarra en la Historia (vol. VII). Séptimas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1996, edición coordinada por **Eusebio Rioja**.

Le invitamos a que se uniera a nosotros. El aceptó, pero con condiciones: “Miren, jóvenes, si es para que se diviertan para lo que yo he venido aquí, yo no canto. Porque yo sólo canto para que la gente sufra”. Luego, miró a los otros cantaores, todos excelentes cantaores, y dijo: “Ahora, desde este momento, ¡no se canta más que seguiriyas!”. Y todos los demás, que no las cantaban tan bien, se quedaron en silencio. Entonces el Niño de Jerez empezó a cantar... ¡Y eso no es todo! Cuando sólo llevaba cantando un ratito, llegó la Niña de los Peines e inmediatamente se unió al grupo. Y así empezó una especie de competición cantaora entre El Niño y La Niña, cada uno inspirándose en el otro, siendo como eran los dos los mejores cantaores de seguiriyas. Y nosotros tuvimos la fortuna de oír su extenso repertorio de cante jondo, tan profundo, intenso y conmovedor. ¡Una experiencia inolvidable!

Sin duda, *sabía distinguir, Segovia*. Y no tenía mal gusto. Pero no olvidemos su fervor hacia las Seguiriyas, fervor que relacionaremos después con el de **Manuel de Falla**.

4. b.- Tocaores admirados: El Maestro Patiño, Paco Lucena, Manolo de Huelva y Miguel Borrull.

Igualmente, a lo largo del artículo evidencia el maestro conocer bien la guitarra flamenca y a sus míticos intérpretes. Leamos lo que declara sobre **El Maestro Patiño**:

El Maestro Patiño era un hombre consciente de su valía, y de acuerdo con sus admiradores, podía hacer llorar a su guitarra. Pero era vanidoso y este maldito pecado le creó muchos enemigos. En Andalucía todavía se recuerda un incidente amargo para su vanidad, pero gracioso para quienes lo presenciaron. Sucedió así: Los organizadores de un espectáculo benéfico que se celebraría en Almería habían contratado a un cuadro flamenco, en el que el Maestro Patiño figuraba como principal tocaor. Los primeros en aparecer en el escenario fueron los del cuadro flamenco: cantaores, bailaores y los inevitables jaleadores (esos animadores del flamenco que con sus olés y palmas, formaban una especie de sección rítmica). Al minuto, más o menos, apareció el Maestro

Patiño solo, manifestando astutamente por su pequeño retraso la importancia de su presencia. El público le recibió con una salva de aplausos. Casi inmediatamente, surgió una voz robusta desde el “paraíso” que gritó: “¡Maestro Patiño, toque sólo! ¡Toque sólo!”. Esta petición fue confirmada por el público con un aplauso entusiasta. El Maestro se volvió orgulloso a sus compañeros y exclamó: “Ya veis, amigos, me quieren “palante”. Y sin mediar otra palabra, acercó su silla casi hasta las candilejas y empezó a afinar su guitarra. La misma voz repitió la petición varias veces: “¡Toque sólo! ¡Maestro Patiño! ¡Sólo!”. El Maestro Patiño, algo desconcertado, contestó: “Aquí estoy, señores, a su servicio”. La voz aún más fuerte y vehemente, gritaba: “¡Toque sólo, Maestro Patiño... pero no ahora! ¡Espere a que todos se vayan a casa...!”. Sonrisas reprimidas, risas y finalmente carcajadas, respondieron a esa enorme broma. El Maestro Patiño se levantó de su silla, balbuceando de rabia y vergüenza, y desapareció.

Como decíamos, da la impresión de conocerlo bien. Sus observaciones no se reducen exclusivamente a aspectos artísticos, sino por demás, a la personalidad humana de **Patiño**. Pero mucho más y mejor parece conocer a **Paco Lucena**. La semblanza que hace, es todo un *retrato* literario. Leámoslo:

En cuanto a Paco Lucena... ¡Qué diferencia! Entre él y los aficionados nunca intervino la vanidad. Era alto y moreno, sus ojos iluminados por un fuego interior, su pelo negro como las alas de un cuervo, sus modales amables y educados. Las mujeres se le ofrecían apasionadas, y de tanto abrazarlo, él se puso “ético”, como dicen los andaluces cuando se refieren a la tuberculosis. Murió joven y dejó un recuerdo luminoso en el corazón de todos aquéllos – hombres y mujeres- que tuvieron contacto con él y le oyeron tocar. Yo no lo conocí. El emigró al paraíso de los cañís cuando yo sólo tenía unos meses. Pero tres o cuatro falsetas de soleares y seguiriyas me han llegado que constituyen la prueba de la sencillez y emoción de su noble estilo.

No. Como hemos dicho, **Paco Lucena** murió cuando **Andrés Segovia** tenía cinco años. Bien pudo haberlo conocido personalmente, bien pudo recibir clases suyas y bien pudo recibir de sus manos la guitarra que mienta **Usillos**. Respecto a las falsetas que conocía, anota tres a continuación: una del mismo

Paco Lucena, otra de *El Maestro Patiño* y otra de *Ansetonius*, las tres por Soleá.

Vladimir Bobri, como americano, debía tener referencias de *Diego del Gastor*. Pero quizás ignoraba que **Diego** era mucho más conocido en Estados Unidos que en España, a causa de la promoción que hizo de él **Donn E. Phoren**. Éste lo había convertido en profesor de una escuela de Flamenco para extranjeros que instaló en la Finca Espartero, de Morón (Sevilla). Por mor del carácter bohemio de *Diego del Gastor* y de los rasgos arcaizantes y primitivistas de su toque, aquellos extranjeros encontraron en él, al arquetipo de *ente flamenco auténtico* que habían ideado y que buscaban tan afanosa como equivocadamente. Sus románticos arquetipos no existían en la realidad, ni habían existido nunca: *no eran gigantes, eran molinos de viento*.

En consecuencia, **Andrés Segovia** le contesta con rotundidad: *No, nunca le he oído*. Ciertamente, eran muy pocos los guitarristas españoles que habían conocido a *Diego del Gastor*. Y menos aún, los que se habían impresionado por nada más que no fuera la singularidad de su flamenquísimo aire interpretativo: su auténtico valor. Por el contrario, sí que conocía **Segovia** a *Manolo de Huelva*. Éste era otra clase de guitarrista, de otra categoría artística. Y narra la siguiente anécdota:

La última vez que le oí tocar fue cuando fuimos juntos, con un grupo de amigos, a la inauguración de un pequeño hotel en Alcalá de Guadaíra, cerca de Sevilla. Y Manolo de Huelva acompañaba a Manolo de Jerez (“el Niño de Jerez”, ¡un niño de cincuenta años!), que cantaba la seguiriya mejor que nadie, excepto la Niña de los Peines. Fue justo antes que la Guerra Civil en España, la guerra estaba a punto de iniciarse. Habían matado a alguien la noche antes. Uno de mis amigos no quería ir allí, y el mismo Manolo de Huelva le decía en voz muy baja y muy despacio: “Señor, donde va el cuerpo, va la muerte”. Al final, fuimos todos. Manolo de Huelva tocó muy sencillo, muy flamenco, como debe hacerse, siendo folclore. El nunca recurría a una exhibición barata de pirotecnia; su toque era simple, emocional y expresivo. El era un seguidor distinguido de Paco Lucena. Sí, Manolo de Huelva era el mejor durante la época de mi juventud.

Según puede apreciarse, no refiere **Segovia** que **Manolo de Huelva** participó – sin competir- en el Concurso de Granada, donde tuvo ocasión de escucharlo y muy probablemente, de encontrarse en algunas tertulias con él.

Tanto en la *Autobiography* (pp. 36-39) como en *La guitarra y yo*²⁸, describe otra reunión donde conocería a **Miguel Borrull**. Fue en el transcurso de una fiesta obsequiada por unos amigos en *la taberna de don Paco, una de las más castizas de Córdoba*, al efecto de despedirlo ante su viaje a Madrid, en tiempos de juventud. En la juerga intervinieron **Manuel Torres**, a quien retrata de nuevo como colosal cantaor que ponía sus consabidas condiciones, y **Miguel Borrull** acompañándole a la guitarra. **Segovia** elogia líricamente el toque de **Borrull** y refiere un equívoco que le provoca al hacerse pasar por alumno de él mismo, de **Andrés Segovia**. Leámoslo:

Del corazón de todos salió un “olé” delirante. El Niño de Jerez introdujo en el canto la melancolía milenaria de su raza. Por su parte, el “tocaor”, en noble competencia emotiva, tañía su guitarra con pasmosa destreza y variedad de matices; ora haciendo coincidir el ritmo del acompañamiento con los acentos graves del canto; ora contrariándolos, con acierto y gusto; ya alternando el rasgueo con secas percusiones en la tapa; ya apagándolo con la palma de la mano para hacer súbitamente en negros pozos de silencio, de donde volvía a resurgir resonante y avasallador. Cuando en la garganta del “cantaor” parecía expirar el último gemido de la copla, el guitarrista debilitaba la fuerza de su pulsación hasta convertir el acompañamiento en un fondo distante de suaves murmullos; sus dedos sensibles y ágiles apenas herían las cuerdas; pero poco a poco, y siempre acordado con el canto, iba alzándose y creciendo el resonar del instrumento hasta concluir en un rasgueado furioso que parecía romper en mil partículas sonoras las voces melancólicas de la guitarra.

- *“Joven, ¿sabe usted tocar?, me preguntó, de repente, Miguel Borrull, advirtiéndome el interés con que yo lo observaba.*
- *“Un poco”, contesté, “pero no me atrevería ni a templar la guitarra delante de mi maestro Andrés Segovia”, agregué, señalando a Roberto Ramauge, pintor argentino aficionado*

²⁸ *The Guitar Review*, nº 6, pág. 139, 1948.

perezosamente al hispano instrumento, cuyos dedos solían tartamudear algunas piecillas inocentes.

Miguel Borrull se levantó y fue a saludarlo con atención y simpatía:

- *“Me han hablado de usted con mucho encomio, y celebro conocerle. Oí decir que era usted granadino, y por lo poco que ha hablado usted hasta ahora, me parece distinguir que viene de América. De Méjico salen buenos toreros; no es raro que se den también por ahí buenos “tocaos”. Y presentándole la guitarra con deferencia, agregó: “Esto es lo que se llama una perla fina. La hizo Manuel Ramírez. Pruébela usted y permítanos apreciar su habilidad”.*

Ramauge se encontraba apurado y nos miraba a todos. Yo me adelanté y le dije a Borrull: “Usted dispense, Miguel. Mi maestro toca solamente por música, y algunas cuerdas de esta guitarra, añadidas por encima de la cejuela, no le permiten recorrer libremente el diapason. Yo haré un esfuerzo para vencer mi cortedad y tocaré algo de lo que él me ha enseñado”.

- *“Como usted quiera”, contestó Borrull fríamente.*

Me abracé entonces a la guitarra y comencé a preludiar rápidas sucesiones de arpegios y escalas para desentumecer los dedos. Borrull al oírme, se llevó las manos a la cabeza y exclamó: “¡Josú, y cómo tocará el maestro!”, clavando los ojos muy abiertos en Ramauge, desatendiendo enteramente lo que yo hacía. Desde aquel momento, aunque yo me hubiera convertido en el mismísimo Orfeo y hubiera realizado en la guitarra milagros de destreza y emoción, de técnica y sentimiento, no se habría maravillado ni conmovido Miguel Borrull. Cada pasaje difícil, vencido por mí con agilidad y precisión, cada frase melódica “dicha” con la intención de conmover su corazón, no eran sino trampolines de donde saltaba con más vehemencia su admiración hacia el oculto mérito del fingido Andrés Segovia... Cien veces interrumpió lo que yo estaba tocando para arrancar la guitarra de mis manos y ofrecérsela a Ramauge. Y éste, que nunca había sido objeto de tan fervorosas manifestaciones de admiración, ni requerido con tan suplicante insistencia a dar pruebas de su talento, olvidando su propia limitación, estuvo varias veces a punto de dar al traste con todo, tirándose a tocar. El afán con que yo trataba de impedirlo impacientó grandemente a Borrull:

- *“Joven”, me amonestó, “¿donde hay patrón, no manda marinero! Y primero es Dios que todos los Santos. ¿Entiende usted?”.*

Temiendo en fin, que se sintiera ofendido si descubría la broma, dimos por terminado aquel rato de folklórico solaz, y nos levantamos.

Las declaraciones apuntadas nos llevan a considerar el conocimiento de los profesionales del Arte Flamenco que poseía **Andrés Segovia** y la admiración que profesaba hacia algunos de ellos, según hemos anticipado.

5.- EL ANTIFLAMENOUISMO DE ANDRÉS SEGOVIA.

Como decíamos, numerosas fueron las declaraciones de **Andrés Segovia** en contra del Arte Flamenco. Por ejemplo, en la entrevista que le realizara **Julián Cortés-Cavanillas** en Roma, publicada en el diario *ABC* del 30 de octubre de 1969, expresó terminantemente:

- *¿Qué me dice, maestro, del “flamenco” actual?*
- *Si digo que es un desastre, en todos los órdenes, me quedo corto.*

Años más tarde, la revista *Music and Musicians* de noviembre de 1973 escribía:

Cuando se le pide que se pronuncie sobre los guitarristas de la “nueva ola del flamenco” –Serranito, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía- quienes dominan habitualmente los tablaos, Segovia contesta: Nunca se ha visto un surtido de guitarrista parecido. Cada uno de ellos, son maravillosos. El problema es que ninguno de ellos toca flamenco. ¿Qué puede esperarse de ellos, quienes no tocan flamenco? ¿Qué entienden por flamenco? Este arte es interpretado y entendido por un pequeño grupo de andaluces –ni siquiera encuentra Vd. que lo entienda el término medio de los

*españoles- y fuera de estas audiencias, ciertamente no se tiene remota idea de qué es el flamenco*²⁹.

Otra muestra es la inteligente pregunta que le hizo **Bobri** en su entrevista de 1977, así como la clara contestación de **Segovia**:

- *Su propia actitud hacia el Flamenco es algo que muchos guitarristas sienten curiosidad por conocer. Durante toda su vida de dedicación a la guitarra clásica como instrumento de concierto, usted se ha entregado a elevarla tocando sólo música de la más alta calidad y a ampliar el repertorio con sus propias transcripciones, así como por su influencia en otros notables compositores. Sin embargo, la música flamenca es parte de su herencia andaluza. Sabemos por su autobiografía que de niño, usted respondía al folclore flamenco. Sabemos también que usted (junto a García Lorca, Falla y otros) organizó el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. ¿Podría decirnos algo de su actitud hacia la música flamenca durante esos años?*
- *Yo amo el Flamenco verdadero, no el Flamenco que se oía esos días. El guitarrista flamenco de hoy ya no presta atención a los ideales de ayer, cuando se valoraba este arte noble por la profundidad de la emoción que producía con recursos de cierta simplicidad. Los guitarristas de hoy son más teatrales, quieren mostrar su técnica, asombrar al público con fuegos de artificio. Y así no sólo insertan sonidos que no pertenecen al Flamenco, sino que recalcan pasajes a base de escalas rápidas, trémolos, etc. No me gusta el resultado de esto.*

Y más adelante, insiste:

¡Pero hoy...! Lo que hacen no tiene absolutamente nada, nada que ver con el Flamenco. Tocan notas que son completamente extrañas al carácter del Flamenco. Además, la técnica teatral es de muy mal gusto. Hubo un tocaor flamenco de Granada que empezó este llamativo estilo de toque. Falla, después de oírle, comentó: “El pobre Manolo salta de la seguriya a la polka”.

²⁹ WADE, G. & GARNÓ, G., *op. cit.*, vol. I, pág. 48.

Debe referirse a **Manuel Jofré**, el inefable *Niño de Baza*, guitarrista del círculo de amigos granadinos de **Manuel de Falla**, participante habitual en sus tertulias y reuniones, y guitarrista *ecléctico*, de entrañable recuerdo en Granada³⁰.

Y en otra entrevista de 1983, declara:

*A mí siempre me preocupó redimir a la guitarra de los jolgorios flamencos y darle un repertorio musical serio*³¹ (...).

La guitarra flamenca no tiene el trabajo y la perfección de la clásica. Es más bien un instrumento popular, de raza, inimitable, hay algunos que lo hacen muy bien aunque no todos. Lo que pasa con el flamenco de hoy, con el cante jondo, es que se ha desennoblecido, no tiene nada de poesía, de emoción, de sencillez

³⁰ Sobre su biografía, *vid.: La Gran Historia del Flamenco en Granada, op. cit.*

³¹ Esta actitud *redentorista* fue repetida innumerables veces por el maestro **Segovia** a lo largo de su vida. La enarbolaba como bandera tan *mesiánica* y simbólica, como poco rigurosa. Como fenómeno históricamente universal, la guitarra es un instrumento *complejo, multidisciplinar y poliédrico* que presenta muchas y diversas caras, siempre tan distintas como interrelacionadas, que exigen muchas y diversas lecturas. Desde el siglo XVI cuando existían en España -colonias incluidas- la vihuela o guitarra *cortesana* por un lado, y la guitarra popular por otro, los repertorios, ámbitos, mundos y entornos de ambas han sido y son completamente distintos, aunque mutuamente relacionados, repetimos. Y la guitarra flamenca, a partir de su aparición a mediados del siglo XIX, crearía igualmente un repertorio, un mundo y un entorno particular y distinto a los de la guitarra popular y a los de la guitarra clásica, aunque también relacionados con ellos. No tenía ni tuvo nunca nada que ver por lo tanto, el repertorio ni el mundo de la guitarra clásica de **Andrés Segovia**, con el de la guitarra flamenca, en el sentido que lo decía el maestro. **Andrés Segovia** nunca *redimió* de nada a la guitarra flamenca, ni a la popular, las cuales siguieron y siguen unos caminos distintos y ajenos a los que anda la guitarra clásica. Ésta posee una historia que arranca en la vihuela renacentista y llegó –en su tiempo- hasta **Andrés Segovia**, a través de los repertorios creados e interpretados por **Fernando Sor, Dionisio Aguado, Julián Arcas, Francisco Tárrega** y **Miguel Llobet**, por citar sólo algunos de los guitarristas/compositores más significados y próximos a **Segovia** en el tiempo y en el espacio. Además, estos repertorios fueron interpretados siempre en salas de conciertos y ante auditorios interesados por la llamada *música clásica*, desde mucho tiempo antes de nacer siquiera el maestro **Segovia**. Confundir esta historia con la historia de la guitarra popular y con la de la guitarra flamenca, es falsear la Historia y las historias. Los *jolgorios flamencos* son *otros juanes* que permanecen absolutamente *irredentos*, gracias a Dios.

*folclórica. Ha desaparecido de ella la tradición de un instrumento que procede del siglo octavo*³².

Después añade sobre Paco de Lucía:

Ese señor, Paco de Lucía, que porque tiene ligereza en los dedos para hacer alguna de esas cuartetos simples, creen que es un portento... Cualquiera de los muchachos que ascienden ahora en los concursos de guitarra a los que asisto tiene una técnica fabulosa, pero eso del “tiririrí”, eso no es técnica.

Sin duda, fueron declaraciones visceralmente cáusticas. Sus ácidas cargas, corroyeron dolorosamente las tripas de los amantes del Arte Flamenco y de su guitarra. Así, profundamente indignado, **Andrés Vázquez de Sola** coloca este pie a la artística caricatura que dibujó del maestro:

*Le debe muchísimo a la guitarra flamenca, pero se lo paga denigrándola (...) Que le guste o no, que toque a Bach o a Beethoven, Segovia toca con una sonanta, como Paco de Lucía y Melchor de Marchena*³³.

También **Manuel Urbano** escribiría profundamente dolido:

*Andrés Segovia (...) no cesa de denostar a la guitarra flamenca, olvidando cuanto a ella le debe y que (...) se alza en un momento musical distinto pero de la misma grandeza e, inequívocamente, de un andalucismo popular y universal más hondo*³⁴.

No menos ultrajado en su militante afición flamenca, **Sabas de Hoces** contrataca:

³² **GUINDAL, M.**, *Andrés Segovia cumplió ayer noventa años* (entrevista), en: **PÉREZ-BUSTAMENTE, J.A.**, *op. cit.*, pág. 186.

³³ **VÁZQUEZ DE SOLA, A.**, *Caricaturas flamencas*, s.p., Peña Flamenca de Jaén, Jaén, 1982.

³⁴ **URBANO, M.**, *Grandeza y servidumbre del cante giennense*, pág. 22, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, 1982.

Las referencias (...) no pasan de ser una “extraña” caricatura que correspondería más propiamente a una desafortunada postura de “ilustrado desorientado” que a saber argüir una supuesta inferioridad del mundo popular respecto al mundo académico (...). En el mundo del arte flamenco, Segovia resultó siempre un personaje distante, engréido y “soberbio”. Nadie como Segovia ha sembrado de prejuicios el flamenco por todo el mundo³⁵.

Igualmente afrentado, **Félix Grande** dijo:

En opiniones como ésta hay no sólo un desconocimiento objetivo disculpable o una carencia de sensibilidad para la música flamenca (carencia de la que nadie se beneficia), sino además un cierto tufo de aristocratismo y soberbia³⁶.

Pues la borrasca estaba servida. Borrasca en las cumbres de las guitarras: unas cumbres borrascosas.

6.- EL FLAMENQUISMO DE ANDRÉS SEGOVIA.

Hemos visto que **Andrés Segovia** aludía repetidamente a dos Flamencos diferentes: uno antiguo y auténtico, y otro actual y mixtificado. Un Flamenco actual al que no duda en retirarle el calificativo de *flamenco*. Una ocasión más donde se refirió a su concepto de Flamenco *auténtico*, es la presentación que hizo el 24 de junio de 1970 a **Víctor Monge Serranito**, para su disco *Virtuosismo flamenco*³⁷. Hela aquí:

El joven “Serranito” me pide opinión sobre su “toque” y aunque no es ese mi campo me complazco en afirmar que tiene el buen gusto de ser adicto a la vieja simple y noble tradición guitarrística del flamenco, sin salpicarlo con demasiadas impurezas-infra-musicales. Sus dedos ágiles sirven con gracia y precisión al sentimiento

³⁵ **HOCES, S. DE.**, *Luces y sombras de un mito: Andrés Segovia*, en revista: *Músicos*.

³⁶ **GRANDE, F.**, *Agenda Flamenca*, pág. 104, Mondadori España, S.A., Sevilla, 1992, 2ª ed.

³⁷ **Víctor Monge “Serranito”**. *Virtuosismo flamenco. Premio Nacional de Guitarra Flamenca*, HISPAVOX, HHS 10-392, Madrid.

popular en los “punteados” y su rasgueo resulta siempre ligado en los pasajes de larga duración y rítmico en los acentos breves. Auguro a “Serranito” una carrera tan brillante como la conquistada, dentro y fuera de España, por los mas celebrados flamenquistas de hoy.

Y a tan poco entusiasta presentación, añade de su propio puño y letra :

(Prohibida la reproduccion parcial). 24.Junio.1970. MADRID.

Por si acaso³⁸.

Sobre las diferencias entre ambos Flamencos, abundaría en la entrevista con **Vladimir Bobri**. Es bueno repasarla para concretar su concepto de Flamenco. Así, comentando el artículo de **Brook Zern** titulado *Flamenco. Una aproximación*, publicado en el número 41 de *The Guitar Review*, dice :

Ha aplicado (Zern) su lúcida investigación a la guitarra, al baile y al cante –una inseparable trilogía- o al menos, debería serlo.

La guitarra popular fue siempre el acompañante esencial del bailar y del cantaor. En las ocasiones en las que el guitarrista era apreciado por los aficionados cabales, más por la emoción que transmitía en su toque, que por la destreza de sus dedos, se esperaba –a requerimiento del público- que se separase del resto del grupo y adelantase su silla al borde del tablao, donde tocaba, animado por los “olés” del público, “seguiriyas”, “soleares”, “malagueñas grandes”, etc. Cada falseta penetraba en los corazones de los aficionados. Así, al guitarrista que movía su silla para adelante, pronto se le conocía por el nombre caprichoso de “tocaor palante”.

Y esto sucedía sólo cuando se refería a un guitarrista de la talla del Maestro Patiño o de Paco Lucena.

³⁸ No deja de sorprendernos la cicatería que muestra **Segovia** en los elogios sobre **Víctor Monge** y su obra en esta presentación. Del mismo modo, nos sorprende que **Serranito** decidiera incluirla en la cubierta de su disco. *Otro cualquiera en su caso, diría que le daba igual...* y con una nota de agradecimiento cortés y protocolario, se la habría devuelto al maestro.

Después, comentando igualmente el artículo *El fin de un estilo de vida*, de **Donn E. Phoren**, inserto en la misma revista, prosigue:

Él (Phoren) siente nostalgia, como yo, de los grandes maestros del pasado, comparados con los profesionales comercializados de nuestra época, que llevan el número ganador de la lotería: el esnobismo. Ellos actúan para espectadores más que ignorantes de la pureza de este arte, y practican así las sarcásticas palabras del poeta:

*El pueblo es necio
Y pues lo paga, es justo
Hablarle en necio
para darle gusto.*

En cuanto a las innovaciones en el Arte Flamenco, manifiesta:

Está claro que, como cualquier cosa viva, el arte jondo debe ser activo, avanzar, sufrir modificaciones e innovaciones. Pero siempre de acuerdo con el dicho del filósofo, que es “perseverar en su propio ser”. Por muchos cambios que se realicen en una rosa, nunca la convertirás en una col, ni un ruiseñor en un papagayo.

Destaca después las diferencias existentes entre el baile antiguo y el actual, exponiendo un importante extremo: la filosofía que inspirara el Concurso de Cante Jondo de 1922, una filosofía que él no había abandonado y que alumbraba y condicionaba su concepto de Flamenco:

La idea central de este concurso era impedir, en lo posible, la desaparición de la noble tradición del “cante jondo”. Impedir la desaparición definitiva, o algo peor, que es lo que está sucediendo hoy. ¿Qué relación, por ejemplo, existe entre el verdadero arte popular de Andalucía, con su pasión sutilmente contenida, y la bailaora flamenca de hoy? Su baile consiste en echarse su mata de pelo sobre la cara, zapatear por el escenario como un vaquero, y balancear su cintura con movimientos sugerentes que evocan el erotismo de los países del trópico. El baile flamenco ha sido siempre apasionado, nunca obsceno; siempre sensual, nunca sexual; con gracia y elegancia. Excitaba el deseo, pero nunca incitaba a su realización inmediata con miradas y gestos lascivos.

Pastora Imperio, en su juventud, no tenía más que levantar los brazos y ondular suavemente su cuerpo al compás de la guitarra para arrancar gritos apasionados de las mismas tripas de su público hechizado y hacer verdad la metáfora de don Jacinto Benavente, ganador del Premio Nobel de Literatura, "Eres la estatua de una llama..." La Macarrona, La Malena y otras maestras del baile flamenco sentían hondo. Cuando movían sus batas de cola, parecían desafiar la gravedad, más incluso que las metafísicas bailarinas de los Ballets Rusos, que estaban causando furor en el Teatro Real de Madrid y en el Liceo de Barcelona durante esos días. En una tumba romana de Cádiz, creo que del tiempo de los césares, todavía se puede ver esta bella inscripción sobre la bailarina que yace debajo: "¡Tierra! Sé ligera para ella, que fue ligera para ti..."³⁹

Como hemos apuntado, esta filosofía iba a mediatizar permanentemente el concepto de Arte Flamenco que poseía **Andrés Segovia**. No podríamos entenderlo sin relacionarlo con ella. Y para establecer esta relación, conviene

³⁹ Estos criterios estéticos vienen a coincidir con los expresados en *Un baile en Triana* por **Serafín Estébanez Calderón** *El Solitario*: *En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebro de cintura, y sin lo vivo y ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos, desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz, y no forman, como en la danza, la parte principal (Un baile en Triana, en: El Solitario. Dos Escenas Flamencas. Un baile en Triana y Asamblea General, pág. 13, presentación de **Andrés Raya**, Virgilio Márquez, Editor, Córdoba, 1984). También **Rafael Marín** en su *Método* escribió: *La mujer para que sea buena bailadora, lo que más la adorna es tener buenos brazos, es decir, mover éstos con mucha soltura y sin que se vea en ellos agarrotamiento de alguna especie; y toda su buena figura consiste que de cintura para arriba sean sus movimientos flexibles y que no haya rigidez en los "explantos" cuando mueva las "caderas". La buena "bailadora" sólo mueve éstas, mientras las demás partes del cuerpo quedan sin movimiento. Una cara picaresca y un cuerpo bonito y flexible, hacen que con poco trabajo resulte buen efecto. La "bailadora" que se propase a efectuar con los pies trabajo que más bien es de hombre, lleva mucho perdido, pues al hacer cuenta con aquellos, pierden el cuerpo y los brazos toda su gracia; ese, se "contrae" y los brazos "se caen" á los esfuerzos hechos con un ejercicio que no es adecuado á su sexo (MARÍN, R., Método para guitarra. Aires andaluces (Flamenco). Único en su género. Por..., pág. 179, facsímil de Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1995, estudio introductorio de **Eusebio Rioja**, 1ª ed.: 1902). ¿Conocería **Andrés Segovia** los textos citados?**

concretar la filosofía *jondista* que iluminó el histórico Concurso de 1922: algo en lo que no han abundado los historiadores del Arte Flamenco.

7.- EL JONDISMO DEL 22.

Para concretar cuál era dicha filosofía o cómo era dicho *jondismo*, comencemos por recordar cuál era la situación del Arte Flamenco en 1922.

7. a.- El Arte Flamenco en 1922.

Bien encaminados iban los organizadores del Concurso, cuando encargaron la presidencia del jurado a **Antonio Chacón** y cuando invitaron a **Manuel Torres** y a **La Niña de los Peines** para actuar amenizándolo e ilustrando la *autenticidad* en peligro de desaparición. No eran malos *espejitos donde mirarse*. Los tres gozaban en 1922 de las cúspides de sus respectivas carreras artísticas y de la autoridad con la que los revestían sus prestigios indiscutibles.

Tampoco iban mal encaminados al contar con **Ramón Montoya**, primera figura de la guitarra flamenca; con **Amalio Cuenca**, guitarrista de reconocimiento internacional, cuyo arte le había llevado a residir en París, donde había sido aplaudido; y con **Manuel Jofré**, de grata consideración en Granada. Además, contaron para tocar sin competir, con **Manolo de Huelva**, cuyo elogio sobra.

Lo mismo puede decirse de la representación bailaora que eligieron. Nada menos que **Juana Vargas La Macarrona** y **María Amaya La Gazpacha**, acompañadas por una *zambra* gitana del Sacromonte, *zambra* cuyo detalle no se especificó en los documentos.

Pero no eran éstos los únicos artistas sin sospechas de mixtificación o adulteración *jonda*, quienes a principios de los años veinte dominaban los elencos de los distintos sectores del mundo flamenco. La inconmensurable figura de **Antonio Chacón** había creado escuela de seguidores y abundaban los discípulos, unos con mayor éxito que otros. A la vez, el estilo de **Manuel Torres**, tan distinto al de **Chacón** en sus características, había fructificado igualmente en numerosos continuadores, sobre todo en la ciudad de Sevilla, donde **Manuel** desarrollaba con singularidad su actividad artística. Entre los

más significados, la mismísima **Pastora Pavón Niña de los Peines** y sus hermanos **Arturo** y **Tomás**. Y posteriormente, **Manolo Caracol**.

Entre otros cantaores *auténticos* y sin ánimos de ser exhaustivos, mencionaremos a **Fernando el de Triana** (1867-1940), quien a sus 55 años se encontraba en plena madurez artística y disfrutaba de alta reputación en el sector de los cafés cantantes, sobre todo; a **Cayetano Muriel Niño de Cabra** (1870-1948), con 52 años, dominando particularmente el sector de las juergas y reuniones de *cabales*; a **Sebastián Muñoz El Pena padre** (1876-1956), de 46 años e igualmente dedicado con preferencia a las fiestas privadas, donde gozaba de un prestigio indiscutible; a **Joaquín Vargas Soto El Cojo de Málaga** (1880-1942), quien a sus 42 años ocupaba habitual e irrenunciablemente las cabeceras de los carteles; y a **Manuel Escacena** (1886-1928), **Manuel Centeno** (1888-1960) y **Manuel Vallejo** (1891-1960), con 36, 34 y 31 años respectivamente, a quienes ya se les consideraba consagrados y eran aplaudidos, admirados y solicitados por los públicos.

Además, la guitarra flamenca conocía una época particularmente esplendorosa. Con la sistematización y el virtuosismo aportados al toque por **Rafael Marín** a través de su *Método*, **Ramón Montoya** (1879-1949) se había erigido en el guitarrista de mayor prestigio en el mundo del Flamenco. Junto a él, **Miguel Borrull Castelló** (1866-1926), ya en el ocaso de su vida; **Juan Gandulla Habichuela** (+1927), de grandiosa historia; **Javier Molina** (1868-1956), en adulta madurez e iniciando la que hemos dado en llamar *escuela jerezana*; **Luis Molina** (1885-1925), quien segada por su temprano fallecimiento, desarrollaba una espléndida carrera profesional; **Manolo de Badajoz** (1892-1962) y **Pepe de Badajoz** (1899-1970), de tanta influencia en los ambientes flamencos madrileños y en las grabaciones discográficas; **Perico el del Lunar** (1894-1964), recién llegado a Madrid y comenzando su pletórica vida artística; y un pujante **Niño Ricardo** (1904-1972) quien ya en 1922 empezaba sus grabaciones, tras haberse lanzado profesionalmente a los escenarios en la compañía de **Pastora Pavón**.

El baile contaba con las veteranas figuras de **Juana Vargas La Macarrona** (1860-1947), **Magdalena Seda Loreto La Malena** (1877-1856), **Juan Sánchez Valencia El Estampío** (1879-1857) y **Antonio el de Bilbao**. Triunfaban **Vicente Escudero** (1885-1980), **Pastora Imperio** (n. 1889), **Antonia Mercé La Argentina** (1890-1936), **Encarnación López La Argentinita** (1895-1945), y comenzaban su carrera **Pilar López** (n. 1912) y la arrolladora **Carmen Amaya** (1913-1963).

Cuando se organiza y se desarrolla el Concurso de 1922, faltaban por pasar aún varios años para que se iniciaran los espectáculos llamados *Óperas Flamencas*⁴⁰, para que reapareciera con notable éxito el teatro flamenco⁴¹ y para que comenzara *La década del Fandango (1929-1939)*⁴², todos ellos signos de una época injustamente infravalorada por la flamencología⁴³ y en la cual algunos han visto *en peligro de desaparición* el Arte Flamenco auténtico.

Podemos concluir pues con rotundidad, que *no estaba feo el patio* en 1922, en absoluto. ¿Qué es entonces lo que pretendían defender **Falla** y sus afines? ¿Qué es lo que temían que desapareciese? Veamos:

7. b.- El jondismo de Manuel de Falla.

Veamos qué entendían por *cante jondo* **Manuel de Falla** y los demás organizadores del Concurso:

Una importante *declaración de intenciones* es la que expusieron los 30 firmantes de la solicitud dirigida el 31 de diciembre de 1921 al Excmo. Ayuntamiento de Granada, con el fin de que librase la cantidad de 12.000 Pts. para la organización del Concurso. Los 30 firmantes figuraban como miembros del Centro Artístico y Literario de Granada unos, y como miembros de la Sociedad Nacional de Música, otros. Sus nombres componen todo un repertorio de la intelectualidad española del momento⁴⁴. Destacamos algunos

⁴⁰ Vid.: **COBO, E.**, *La figura del empresario. Vedrines y Monserrat*, en: *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. III, pp. 173-177.

⁴¹ Vid.: **COBO, E.**, *Teatro Flamenco*, en: *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. III, pp. 231-245.

⁴² Vid.: el capítulo que así titulado, firma **Romualdo Molina** en *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. III, pp. 185-215.

⁴³ Valga este significativo párrafo de **Romualdo Molina** en su capítulo citado, donde comenta el prólogo de **Tomás Borrás** al libro *Arte y artistas flamencos* de **Fernando el de Triana**: *Estas ideas de Borrás han inficionado durante décadas la opinión, levantaron una Leyenda Negra sobre la Ópera Flamenca, denigraron el fandango, desnortaron la natural evolución del arte y (separadas de su nombre pero amparadas por el de Fernando) son para muchos, aún hoy, axiomas indiscutibles, a pesar de su falsedad* (pág. 203).

⁴⁴ Por el Centro Artístico y Literario: El presidente: **Antonio Ortega Molina**, el secretario: **Francisco Vergara**, el vocal de música: **Eduardo Alcalde**. Por la Sociedad Nacional de Música: El presidente: **Miguel Salvador; Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Óscar Esplá, Enrique Díaz Canedo, Juan Ramón Jiménez,**

párrafos de la solicitud, párrafos que nos van a proporcionar importantes claves:

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 esa empresa y que el resultado de nuestros estudios hoy ha llegado a superar nuestras primeras intenciones. Pues no solamente hallamos el germen inicial de una parte importantísima de nuestra lírica en los llamados cantos populares andaluces, sino que éstos, y singularmente el “cante jondo” (siguiriyas, cañas, polos y soleares) se filtran y difunden, desde hace muchos años, por toda Europa y han ejercido, sin que de ello nos diésemos exacta cuenta, notoria influencia sobre esas modernas escuelas francesas y rusas que, por su revolucionarismo, tan distantes de nosotros creíamos.

(...) Ahora bien, si a pesar de todo se acepta como bueno lo que, muy a la ligera va esbozado, se comprenderá la importancia enorme de nuestro “cante jondo”, cuya originalidad insospechada se revela ahora como única en el mundo.

Pero al mismo tiempo que le asignamos este valor tan alto, el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él como de 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.

(...) En este sentido han de ir encaminados nuestros esfuerzos; al pueblo los hemos de dirigir y por el pueblo lo hacemos todo⁴⁵.

J. Gómez Ocerín, Alfonso Reyes, José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Ángeles, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, María Rodrigo, E. Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, H. Giner de los Ríos, Manuel Jofré y Enrique Sánchez Molina.

⁴⁵ *Solicitud al Ayuntamiento de Granada*, en: MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, pp. 163-167.

Abundando en este concepto de Arte Flamenco, las bases del Concurso establecerían en su primer punto:

Se considera cante jondo para los efectos de este concurso el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada siguriya gitana, de la que proceden otras canciones aun conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinetes y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco éstas de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas y quedan, por lo tanto, excluidas del programa a que ha de ajustarse nuestro concurso.

Este concepto sería mantenido y glosado por **Manuel de Falla** en el folleto titulado *El “cante jondo” (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo*, publicado por Editorial Urania en mayo de 1922, con motivo del Concurso⁴⁶.

Evidentemente, lo que **Falla** consideraba *cante jondo* no coincide con lo que hoy entendemos por *cante flamenco*, como sinónimo de *jondo*. Tampoco con lo que entendieron **Antonio Machado** y **Álvarez Demófilo** en 1881⁴⁷ y **Rafael Marín** en 1902⁴⁸. Ambos realizaron sendos inventarios de mayores contenidos que el de **Falla**. Pero **Manuel de Falla** va más allá y distingue de los llamados *cantos populares andaluces* y de los *cantos que el vulgo llama*

⁴⁶ Un facsímil del mismo fue publicado en Granada por la **Cámara Oficial de Comercio Industria y Navegación de Granada, el Ayuntamiento de Granada, el Archivo Manuel de Falla** y la **Imprenta Urania** en 1997, junto a otros documentos referidos al Concurso. Se incluyó además la monografía *Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla en el “Cante Jondo” (canto primitivo andaluz)*, escrita por **Michael Christoforidis**. Igualmente, se publicó un facsímil del manuscrito autógrafo en la edición conmemorativa del Concurso que realizó el Archivo Manuel de Falla en 1992, ya citada.

⁴⁷ Vid.: **MACHADO Y ÁLVAREZ (DEMÓFILO), A.**, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por...*, Ediciones Demófilo, S.A., Madrid, 1974, 1ª ed.: 1881.

⁴⁸ Vid.: **MARÍN, R.**, *op. cit.*

flamencos, un grupo que denomina *cante jondo*, denominación inspirada claramente en estas frases de **Demófilo**: *cuando en una fiesta se dice a un cantador: cante usted por “tóo lo jondo”; se sobreentiende que se desea que cante “seguidillas gitanas”* (pág. 14). Y como **Demófilo**, cuyo libro conocía de seguro⁴⁹, considera a la *sigiriya gitana* generadora de una serie indeterminada de cantes, serie que formaría el *cante jondo*.

La clasificación de cantes que estableció para el Concurso, contenía tres secciones. Primera: Siguiriyas gitanas. Segunda: Serranas, Polos, Cañas y Soleares. Tercera: Martinetes-Carceleras, Tonás, Livianas y Saetas viejas. Una clasificación que hoy se nos antoja caprichosa o desorientada, que tampoco se corresponde con las que ahora empleamos atendiendo a los valores métrico-musicales, históricos y geográficos de los cantes.

Bien es cierto que en 1922 aún no se habían redactado los análisis musicológicos del Arte Flamenco que hoy barajamos con tanta naturalidad y cuya sucesión ha ido logrando las actuales clasificaciones⁵⁰. De cualquier

⁴⁹ Según **Michael Christoforidis**, **Manuel de Falla** poseía entre sus papeles un método de guitarra de **Francisco Cimadevilla**, varias obras flamencas de **Julián Arcas**, la célebre *Rondeña* de **Francisco Rodríguez El Murciano** y el *Método* citado de **Rafael Marín**. (**CHRISTOFORIDIS, M.**, *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*, op. cit., pp. 31-44). Aunque no ha aparecido en ellos la *Colección de Demófilo*, no dudamos que **Falla** la conocía y la trabajó.

⁵⁰ La clasificación más antigua la daría **Serafín Estébanez Calderón El Solitario** en *Un baile en Triana. El Solitario* la establecería atendiendo a los orígenes y los divide en tres grandes grupos, que según su condición y carácter pueden ser, o de origen morisco, español o americano (pág. 16). **Antonio Machado y Álvarez Demófilo** distinguía en su *Colección de cantes flamencos* las composiciones que consideraba más propias del carácter andaluz que del gitano y temía que los cafés cantantes acabarían por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose (...) irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de “flamenco” como sinónimo de gitano, aunque en su descripción apunta que hoy se conoce con el nombre de “cantes flamencos” (...) un género de composiciones (...) en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente y en donde han venido a mezclarse o, mejor dicho, a amalgamarse y confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y la andaluza. También escribe que el cante gitano es susceptible de una división que no carece de verdadera importancia, lo que llaman los entendidos cante “para bailar” y cante “para escuchar” (pp. 9-20). **Rafael Marín** se refiere en su *Método* al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco) (pág. 7); dice que los tres bailes que se conceptúan como flamencos son las Alegrías, los Tangos y el Zapateo de Cádiz (pág. 177); cree que el “Flamenco” debe provenir de los dichos gitanos, que la mayoría de los cantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos, pero que hoy en día (1902) los adoptan los payos, habiéndoseles olvidado por completo á los

modo, pensamos con **Michael Christoforidis** que *el ensayo de Falla no es el fruto de una gran labor de recopilación folclórica o una síntesis histórica, sino que se trata más bien de una apología muy personal e idiosincrática del “cante jondo” de un compositor cuya obra se había nutrido de elementos de esta música y quería resaltar el peso de su aportación al arte universal*⁵¹.

En efecto. A pesar de haber seguido en su juventud estudios con **Felipe Pedrell**⁵², a quien se le consideraba ya el folclorista español de mayor envergadura, **Manuel de Falla** no se entregó al estudio del folclore en general, ni del Arte Flamenco en particular. Los conocería sólo lo indispensable para tomarlos como referencias o reutilizarlos en sus obras. En consecuencia, consideraría al *cante jondo* como parte de los *cantos populares andaluces*, esto es, como folclore musical andaluz. Por ello, su concepto era erróneo *ab initio*⁵³. Y también en consecuencia, los resultados de sus métodos de análisis

gitanos (pág. 69) y proporciona una importante consideración de carácter estético-musical: “*Cantar gitano*”: *palabra empleada por los cantadores para expresar la “mejor” interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea “deje” alguno* (pág. 176). Su relación de *cantes flamencos* es generosa (pp. 70-72). Después del Concurso, en 1926 **José Carlos de Luna** se hace eco de las denominaciones de *cante jondo*, *cante flamenco* y *cante andaluz*; dice que los “*enterados*”, o que pretenden estarlo, cuando menos, lo dividen en “*cante grande*” y “*cante chico*”. *Estiman que el “cante grande” es el único digno de tenerse en cuenta y consideran el “cante chico” patrimonio de gritadores y profesionales de pocos recursos; formando dos castas o clases que creen perfectamente definidas y que nada tienen que ver la una con la otra; y aclara que yo niego rotundamente este aserto* (**LUNA, J.C. DE.**, *De Cante grande y Cante chico por...*, pág. 27, Madrid, 1926). De todos modos, esta clasificación en *cante grande* y *cante chico* tuvo fortuna y fue esgrimida durante largo tiempo.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 1-2.

⁵² *Vid.*: **PEDRELL, F.**, *Cancionero musical popular español*, Boileau, Barcelona, 1958, 4 vols., 1ª ed.: 1917-1922.

⁵³ Hoy tenemos muy claro que el Arte Flamenco no puede considerarse folclore andaluz por no participar de las características definitorias de todo folclore. Así, no es una manifestación *popular* en el sentido de *anónimo* o de creación desconocida: el Arte Flamenco es un *arte de autor*, con autores conocidos y sustantivos, aunque pertenezcan a las clases populares de la sociedad y aunque su cultura no sea académica; tampoco es *ancestral* ni *remoto*: su creación –está perfectamente documentada– no se remonta mucho más allá de mediados del siglo XIX; no es *coral*: es de interpretación individual; carece de la *elementalidad musical* obligada en todo folclore que permite que *cualquiera lo interprete*: es un *arte musical cualificado y depurado*, cuya interpretación exige una *alta especialización y cualificación*, una *profesionalización*; y carece del *carácter repetitivo e inmutable* del folclore: es un arte creativo cuyas formas continúan en *permanente génesis*. Todo ello, teniendo en cuenta que la mayoría de las formas musicales del Arte Flamenco

arrojarían resultados erróneos: eran métodos válidos para el análisis musical del folclore, pero no para el *cante jondo*.

En su ensayo *El Cante Jondo*, lo demuestra con claridad. No resulta **Falla** en absoluto profundo ni original cuando aplica criterios *orientalistas* para explicar el origen del *cante jondo*. El *orientalismo* como corriente de pensamiento y de método analítico-musical, ya había sido empleado por **Pedrell** y por otros folcloristas europeos con años de anticipación. La originalidad de **Falla** se reduce a referir el *orientalismo* del *cante jondo* a la India, a través de la pretendida aportación gitana, además de hacerlo al oriente bizantino y al musulmán, como lo había hecho **Pedrell**.

Se vuelve a equivocar cuando –como lo hiciera **Demófilo**- reconoce en la *siguriya gitana* la *canción tipo* o *tipo genuino* del grupo llamado *cante jondo*, y cuando cree que proceden de ella *los polos, martinetes y soleares*. En su análisis de la *siguriya gitana* encuentra: *los modos tonales de los sistemas primitivos*, esto es, el sistema armónico modal; *el enarmonismo inherente a los modos primigénicos*, o subdivisiones de notas inferiores al semitono: el melisma; *la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta*, o sea, lo que ahora conocemos como compás mixto o de amalgama, intuido por **Falla** como se deduce, pero aún no definido ni concretado⁵⁴.

Manuel de Falla encuentra además en su *cante jondo* ciertas *coincidencias con los cantos primitivos de oriente*. Estas son: *el enarmonismo como medio*

hayan partido en su origen de determinadas formas del folclore musical andaluz, a través de un proceso evolutivo que les aportó *depuración, cualificación, especialización y profesionalización*, proceso desarrollado por *autores sustantivos*. Y sobre todo, crearon el singular concepto de la estética musical que *imprime carácter* al Arte Flamenco, y constituye su valor más positivo y su aportación más importante a la historia universal de la música.

⁵⁴ Sería **Rafael Marín** quien en su *Método* primeramente alertara acerca de la extraña métrica de la Seguriya: *Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado á oirlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente. (...) Hasta hoy el compás de éstas estaba por determinar, y confieso ingénuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo* (pp. 71-72). Con posterioridad, **Manuel García Matos** en su artículo *Acerca del ritmo de la "seguriya"*, lo definiría, a la vez que cita a **Eloy Muñoz Martí** quien lo denominó como *compás de amalgama* en declaraciones hechas al periodista **T.Y.** e insertas en el artículo *¡Ay!... ¡Ay! Lerna, le, le...* publicado en el diario *Pueblo* de Madrid, con fecha 2-X-1948 (Vid.: **GARCÍA MATOS, M.**, *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*, pp. 115-124, Editorial Cinterco, S.A., Madrid, 1987).

modulante, recién explicado; *el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta*, algo muy discutible; *el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota*, procedimiento al que atribuye valores mágicos, de encantamiento; *giros ornamentales sólo empleados como expansiones o arrebatos*; y *el jaleo efectuado por los participantes en la fiesta*.

Dichas características, aplicadas sin rigor ni profundidad analítica por posteriores eruditos del Arte Flamenco, han originado un encadenamiento de errores de interpretación musicológica e histórica que la investigación flamencológica está rectificando ahora.

En síntesis y al efecto que nos ocupa, concluimos que **Falla** consideraba *cante jondo* sólo el grupo de cantes que él mismo designó y a los que distinguía de los demás *cantos flamencos*; que encontró en su *cante jondo* rasgos de *primitivismo* y de *orientalismo* que le hicieron reconocerle un origen en los *cantos primitivos de la India*; y que lo consideraba en peligro de desaparición pero *conservado por el pueblo*.

Esta última característica fue quizás su mayor error y la que procuró irremediablemente el fracaso del Concurso. Tajantemente, **Demófilo** había escrito en el prólogo a su *Colección de cantes flamencos: Los “cantes flamencos” constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un “género propio de cantadores” (...). El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, (...) desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado* (pág. 10). Sin embargo, **Manuel de Falla** se dejó llevar por el *popularismo* románticista del siglo XIX –del que participaba plenamente **Pedrell**- y creyó al pueblo andaluz creador y detentador del *cante jondo*. Y hasta excluyó expresamente a los profesionales en las bases del Concurso⁵⁵.

Diáfananamente lo vería **Luis Lavour**, quien en su libro *Teoría romántica del cante flamenco*⁵⁶ apuntaría la siguiente explicación respecto a la escolástica folclorista de **Falla** y de **García Lorca**:

⁵⁵ El punto tercero de las bases establecía: *Podrán tomar parte en este concurso todos los “cantaores” de ambos sexos, con exclusión de los profesionales que sean mayores de veintiún años (...). El subrayado es nuestro.*

⁵⁶ Editora Nacional, Madrid, 1976.

De los escritos del maestro y de García Lorca sobre el tema se desprende, con implícita claridad, el alto grado con que compartían las teorías de Herder (1774-1803), el abuelo paterno del folklorismo romántico. Como el imaginativo filólogo alemán, los fundadores del “neojondismo” albergaban la convicción de que cada pueblo, fuese gitano o andaluz, o una amalgama entre los dos, poseía una especie de alma colectiva que imponía a sus miembros poco menos que la obligación de manifestarse en todo dominio artístico, especialmente en el musical, a través de una manera de sentir y decir privativa e intransferible.

Por su radicalismo a ultranza casi peca de obvio subrayar lo románticamente representativa de esta tardía aclimatación granadina del “Volkgeist”, prevalente en la centuria anterior, así como la predecible hibridez de los frutos artísticos que iban a ser obtenidos una vez superadas las dificultades de aplicar aquellas lucubraciones a un arte eminentemente de intérpretes, como siempre es y ha sido el “cante flamenco” (pp. 107-108).

Por otro lado, la repetida justificación del Concurso era salvar de la desaparición al *cante jondo*, justificación que como hemos visto, expondrían los firmantes en la solicitud dirigida al Ayuntamiento donde expresaban *que de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el “cante jondo” morirá sin que humanamente sea posible resucitarle*, y que por ello y *en evitación de este gran peligro, hemos querido organizar en Granada un gran “Concurso de Cante Jondo”*⁵⁷. Curiosamente, esta actitud *conservacionista*, a la vez que *la voz de alerta* sobre la temida *desaparición* del Arte Flamenco *auténtico y antiguo*, ha sido y es una constante entre aficionados y estudiosos desde los primeros tiempos del Flamenco.

Así, en 1838⁵⁸, cuando todavía se estaba gestando la aparición histórica del Flamenco, **Serafín Estébanez Calderón *El Solitario*** justifica su asistencia a *Un baile en Triana* por tener *entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos*. Interpretado por ***El Planeta***, escucha un *lindísimo romance del conde del Sol, que por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien*

⁵⁷ MOLINA FAJARDO, E., *op. cit.*, pp. 164-165.

⁵⁸ Según José Blas Vega, la *escena andaluza* titulada *Un baile en Triana* fue publicada por primera vez en el *Album del Imparcial* en 1842, debiendo haberse desarrollado en 1838, cuando Serafín Estébanez Calderón ***El Solitario*** ejerció de *jefe político* en Sevilla (*Triana*, en: *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. I, pp. 389-405).

*demuestra el tiempo a que debe el ser*⁵⁹; expone que *la música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía, y que sólo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Xerex, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre* (pp. 13-30). Sabido es como **Antonio Machado y Álvarez Demófilo** dice en su *Colección de cantes flamencos* (1881) que *estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos. Y aseguro de la Toná y la Liviana que no se encuentra ya hoy en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara y que sólo hemos podido escuchar dos o tres, y esto en voz baja, al cantador que es ordinariamente conocido con el nombre de “Juanelo de Jerez”*⁶⁰.

Mucho *tendría que llover* hasta 1922 cuando **Manuel de Falla** y sus compañeros continuaban considerando en peligro de desaparición al *cante jondo*. Y más aún, hasta hoy mismo cuando numerosos aficionados se aterran con el mismo temor.

Éste es el concepto de *cante jondo* que poseía y defendía **Manuel de Falla**, el que consideraba en peligro de desaparición y el que quería recuperar y fomentar. Un concepto tan cargado de errores, a pesar de la buena intención de su propósito, que creó un perfil de *cante jondo* inexistente: una entelequia, una quimera. De ahí el fracaso del Concurso. Y consecuentemente, con este concepto que denominamos *jondismo*, comulgaron quienes en 1922 participaron en la organización y gestión del Concurso, *tomándose en serio*. Entre ellos: **Andrés Segovia**.

7. c.- El jondismo de García Lorca.

⁵⁹ Pensamos que la música de este Romance interpretado por *El Planeta* es muy distinta a las versiones existentes consideradas más o menos flamencas. **Felipe Pedrell** la anotó y comentó en su *Cancionero musical popular español* (vol. I, pp. 75-76, 44-46) y nosotros la hicimos interpretar como ilustración a nuestra ponencia *La guitarra en los primeros tiempos del Flamenco (II)*, defendida en el XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas (Córdoba, 1988).

⁶⁰ **MACHADO Y ÁLVAREZ (DEMÓFILO), A., op. cit.**

Son muchos quienes piensan que fue **Federico García Lorca** quien instigó a **Manuel de Falla** para que organizara el Concurso, contagiándole su romántico concepto del folclore. **Ramón J. Sender** calificaría el folclorismo de **Falla** como *folklorquismo*⁶¹. Sea o no así, lo cierto es que **García Lorca** sería uno de los ideólogos del Concurso. Su ideología, su concepto del *cante jondo* en aquel histórico momento, puede concretarse en su conferencia *El Cante Jondo (Primitivo Canto Andaluz)*, conferencia leída el 19 de febrero en el Centro Artístico de Granada, que sería publicada en siete entregas por el diario *Noticiero Granadino*⁶².

En la conferencia, **García Lorca** sigue punto por punto los postulados que **Falla** escribiera en el estudio citado para analizar y defender a continuación los valores poéticos del *cante jondo*. Mas seguramente llevado por su ímpetu vitalista juvenil y por su omnipresente e irrenunciable lirismo, exagera algunos aspectos con desmesura, quizás inconscientemente. Sin embargo, sus exageraciones iban a tener consecuencias en los estudios posteriores sobre el Arte Flamenco que las tomaron como fuentes. Y quizás también sobre los demás organizadores e *ideólogos* del Concurso.

Así, la voz de alerta sobre la desaparición del *cante jondo* la expresa de la siguiente forma:

¡Señores, el alma (de la) música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza, va camino del olvido! Puede decirse, que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés, enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.

Queda claro que la desaparición del *cante jondo* que temían no habría de venir *desde dentro*, a causa de mixtificaciones flamencas, sino por verse arrinconado por los couplés, tan de moda entonces. Y prosigue clamando contra los prejuicios que se vertían entonces sobre el *cante jondo*:

Todos habéis oído hablar del “cante jondo” y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él... pero es casi seguro que (a)

⁶¹ LAVAUR, L., *op. cit.*, pág. 111.

⁶² En: *I Concurso de Cante Jondo...*, *op. cit.*

todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón que esto suceda.

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; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran machacarla con el vino sombrío del chulo profesional.

Párrafos después, abunda:

Y son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de este se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa.

No olvidemos que uno de los argumentos que enarbolaban los que se oponían a la realización y a la subvención municipal del Concurso, era el carácter *tabernario* del *cante jondo*, además de considerarlo un exponente de la decadente y denostada *España de pandereta*.

Tras repetir **García Lorca** la definición de *cante jondo* que diera **Falla**, anota algo importante:

Las diferencias esenciales del “cante jondo” con el “flamenco”, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.

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

Bien. Salvando las hipérbolas, logramos enterarnos de las características del *cante jondo* y del *cante flamenco*, y de las diferencias entre ambos. Observemos como **García Lorca**, buscando probablemente efectos líricos, introduce en su concepto de *cante jondo* unas características arcaizantes y primitivistas que debió emplear en sentido más metafórico que real: *de origen en las primeras manifestaciones del canto, de las primeras edades*. Mas prosigue con su metáfora:

Es decir, el “cante jondo”, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan solo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos.

(...) El “cante jondo” se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo, y a las músicas naturales del bosque y la fuente.

Es pues un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.

Ni el cante es tan *primitivo*, ni es *el más viejo de toda Europa*, ni es oriental y es mucho más elaborado que *un balbuceo*. Tampoco se había refugiado exclusivamente en las tabernas. De nuevo, aparece la entelequia forjada por la *generación del 22*. Crearon un concepto de Arte Flamenco tan irreal, que era inexistente.

7. d.- El jondismo guitarrístico de Manuel de Falla.

Tampoco escaparía la guitarra al análisis *jondista* de **Manuel de Falla**. Destacamos los párrafos más significativos:

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico “exterior” o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del

segundo –el valor puramente tonal-armónico- apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

(...) Y es que el “toque jondo” no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que “inconscientemente” producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo XV fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluza, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina.

Y aclara que la llamada *guitarra morisca*, se tocaba *punteando las cuerdas*, mientras que la que denomina *guitarra castellana* se tocaba usando el *rasgueado como aún hoy, lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo*. Sigue con ello los célebres versos del **Arcipreste de Hita**, versos que reproduce en las notas⁶³.

Además, en un borrador existente en su archivo, apuntaría la siguiente idea:

Puesto que el pueblo rasgueaba la guitarra y la aristocracia la punteaba es de suponer que aquel se servía del instrumento para acompañar armónicamente una melodía (instrumento armónico) y la aristocracia para producir, sobre todo, líneas melódicas. De aquí la importancia que para el estudio de la armonía ofrece la guitarra popular⁶⁴.

La verdad es que cuesta trabajo pensar que **Manuel de Falla** no hubiese apreciado el valor *puramente tonal-harmónico* de la guitarra popular de acompañamiento hasta entonces. Hoy nos sorprende sobremanera que lo destacase como un hallazgo musical o musicológico, para ser más precisos. Cualquiera que *medio-toque* la guitarra de acompañamiento en su acepción más popular y elemental, sabe de sobra que contiene *dos valores musicales*

⁶³ *Allí sale gritando la guitarra morisca
De las voces aguda, de los puntos arisca.
El corpudo laúd, que tiene puntos a la Trisca,
La guitarra latina que con esto se aprisca.*

⁶⁴ **CHRISTOFORIDIS, M.**, *op. cit.*, pág. 42.

bien determinados: el rítmico “exterior” o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico. Es tan evidente, que nos sorprende la observación.

Y más nos sorprende, cuando sabemos que en 1922, **Manuel de Falla** había estudiado ya obras como los métodos de guitarra de **Dionisio Aguado**, de **Francisco Cimadevilla** y de **Rafael Marín**, el *Nouveau traité d' instrumentation* de **F. A. Gevaert**, varias piezas flamencas para guitarra de **Julián Arcas** y de **Juan Parga**, los célebres *Ecos de España* de **José Inzenga** y los *Cantos españoles* de **Eduardo Ocón**. Y había copiado las famosas *Variaciones sobre la Rondeña* de **Francisco Rodríguez El Murciano**, variaciones que contienen también acompañamiento al canto/cante. Además, había compuesto los *Cantares de Nochebuena* (c. 1903-1904), las inserciones para cantaor y guitarra de *La Vida Breve* (1905), las *Cuatro piezas españolas* (1906-1909) y las *Trois melodies* (1909-1910), *Noches en los jardines de España* (1909-1916), las *Siete canciones populares españolas* (1914), *El amor brujo* (1915), *El sombrero de tres picos* (1916-1919), la *Fantasia Baetica* (1919), el *Homage pour le tombeau de Claude Debussy* (1920), su única obra para guitarra de concierto, y había proyectado *La Tertulia*, obra igualmente para guitarra de concierto destinada a **Miguel Llobet**. En todas ellas se evidencia un profundo conocimiento de la música para guitarra y de sus técnicas de ejecución. Incluso, hacia 1922 se encontraba terminando *El retablo de maese Pedro* (1918-1923), para cuyas páginas había repasado las obras para guitarra barroca de **Gaspar Sanz** y de **Francisco Guerau**⁶⁵.

La *melodía armonizada* o *acompañada* es una de las características que introdujo el movimiento barroco en la música, como reacción al *contrapunto* de la armonización renacentista, ejercida mediante la conjunción simultánea de varias voces distintas y en el mismo plano. En cualquier obra de cualquier compositor barroco se manifiesta la armonización o *acompañamiento* de la melodía, ejercida mediante el empleo de distintos recursos: el *bajo continuo*, por ejemplo, o por acordes golpeados, rasgueados, arpegiados o arpeados, como técnica predominante en la guitarra, sobre todo en la guitarra popular de acompañamiento. Y repetimos que esta técnica de armonización nos resulta tan común y habitual, que nos sorprende que **Manuel de Falla** la considerara un hallazgo y la ponderara con tanto énfasis. Por el contrario, nos resultaría sumamente extraño y difícil, el empleo en la guitarra popular de la

⁶⁵ Vid.: **CHRISTOFORIDIS, M.**, *op. cit.*

armonización *contrapuntística*, propia de la música del Renacimiento y de la música para vihuela, en concreto.

En las obras antes relacionadas y en particular en las flamencas, **Manuel de Falla** tuvo que encontrar necesaria y abundantemente los valores armónicos que desde siempre ha contenido el acompañamiento guitarrístico flamenco. Valores no sólo producidos con rasgueos, sino además mediante el abundante uso de todo un repertorio de ornamentaciones más o menos *punteadas*: arpegios, trémolos, picados, ligados, arrastres, etc.

Pero de nuevo, al destacar los valores *rítmicos* y *armónicos* producidos mediante rasgueos, **Manuel de Falla** caía quizás inconscientemente en una reducción que al interpretarla literalmente, llevó a muchos a despreciar cualquier virtuosismo guitarrístico flamenco, considerándolo impropio de la guitarra flamenca auténtica. Y uno de ellos sería **Andrés Segovia**.

8.- CONCLUSIONES.

De lo expuesto, podemos extraer algunas conclusiones que nos expliquen la tormentosa relación de **Andrés Segovia** con el Arte Flamenco:

- **Andrés Segovia** conoció en profundidad y desde muy joven, el Arte Flamenco y su mundo, hasta el punto de poseer un repertorio suficiente de piezas flamencas que interpretó a la guitarra de manera más privada que pública, así como más escasa que profusa, pero sin basar nunca en ellas los programas de sus conciertos.
- Por los testimonios citados, fue admirador de varias figuras flamencas, figuras que conoció bien.
- A causa de su intervención en la gestión del Concurso de Cante Jondo, **Andrés Segovia** participó de la filosofía *jondista* de la que hemos denominado *generación del 22*, con **Manuel de Falla** y **Federico García Lorca** como ideólogos editos.
- **Andrés Segovia** realizó una personal interpretación del *jondismo*, radicalizando varios postulados ideológicos referidos tanto al Arte Flamenco en general, como a la guitarra en particular. Estos fueron:

Ancestralidad: *El Niño de Jerez introdujo en el canto la melancolía milenaria de su raza / (la guitarra flamenca es) un instrumento que procede del siglo octavo.*

Origen popular, anónimo / no de autor: *(el cante jondo es) el verdadero arte popular de Andalucía / (la guitarra flamenca es) un instrumento popular, de raza / la guitarra popular fue siempre el acompañante esencial del bailaor y del cantaor.*

En peligro de desaparición: *La idea central de este concurso era impedir, en lo posible, la desaparición de la noble tradición del “cante jondo”. Impedir la desaparición definitiva, o algo peor, que es lo que está sucediendo hoy.*

Elementalidad técnica: *la guitarra flamenca no tiene el trabajo y la perfección de la clásica / la emoción que producía con recursos de cierta simplicidad / sencillez folclórica / la vieja, simple y noble tradición guitarrística del flamenco / Manolo de Huelva tocó muy sencillo, muy flamenco, como debe hacerse, siendo folclore. Él nunca recurría a una exhibición barata de pirotecnia; su toque era simple, emocional y expresivo. Consecuentemente, rechazaba como espurios a los guitarristas de hoy quienes son más teatrales, quieren mostrar su técnica, asombrar al público con fuegos de artificio y así no sólo insertan sonidos que no pertenecen al Flamenco, sino que recalcan pasajes a base de escalas rápidas, trémolos, etc. / Tocan notas que son completamente extrañas al carácter flamenco. Además, la técnica teatral es de muy mal gusto. / Paco de Lucía, porque tiene ligereza en los dedos para hacer alguna de esas cuartetos simples creen que es un portento. / eso del “tiriririrí”, eso no es técnica / sin salpicarlo con demasiadas impurezas-infra-musicales.*

Instrumento acompañante: *Entendía la guitarra flamenca como instrumento acompañante, con raras y puntuales incursiones en el concertismo: La guitarra popular fue siempre el acompañante esencial del bailaor y del cantaor. En las ocasiones en que el guitarrista era apreciado por los aficionados cabales, más por la emoción que transmitía en su toque, que por la destreza de sus dedos, se esperaba –a requerimiento del público- que se separase del resto del grupo y adelantase su silla al borde del tablao, donde tocaba, animado por los “olés” del público, “seguiriyas”, “soleares”, “malagueñas grandes”, etc.*

- Siguiendo además los postulados del Romanticismo decimonónico, magnificó los aspectos sentimentales del Arte Flamenco, ya altamente exacerbados por los *jondistas*, considerándolos superiores y preferentes a

los técnicos: *Y nosotros tuvimos la fortuna de oír su extenso repertorio de cante jondo, tan profundo, intenso y conmovedor. / Pero tres o cuatro falsetas de soleares y seguiriyas me han llegado que constituyen la prueba de la sencillez y emoción de su noble estilo. / En las ocasiones en que el guitarrista era apreciado por los aficionados, más por la emoción que transmitía en su toque, que por la destreza de sus dedos. / cada falseta penetraba en el corazón de los aficionados / Manolo de Huelva tocó muy sencillo, muy flamenco, como debe hacerse, siendo folclore. Él nunca recurría a una exhibición barata de pirotecnia; su toque era simple, emocional y expresivo. / El guitarrista flamenco de hoy ya no presta atención a los ideales de ayer, cuando se valoraba este arte noble por la profundidad de la emoción que producía con recursos de cierta simplicidad. / Lo que pasa con el flamenco de hoy, con el cante jondo, es que se ha desennoblecido, no tiene nada de poesía, de emoción, de sencillez folclórica. / el verdadero arte popular de Andalucía, con su pasión sutilmente contenida / el baile flamenco ha sido siempre apasionado, nunca obscuro / “La Macarrona”, “La Malena” y otras maestras del baile flamenco sentían hondo / sus dedos ágiles sirven con gracia y precisión al sentimiento popular.*

- Consecuente con su consideración del Arte Flamenco como producto folclórico, no como arte singular y creativo, le concedía muy escasas posibilidades evolutivas: *Él siente nostalgia, como yo, de los grandes maestros del pasado, comparados con los profesionales comercializados de nuestra época, que llevan el número ganador de la lotería: el esnobismo. Ellos actúan para espectadores más que ignorantes de la pureza de este arte / el arte jondo debe ser activo, avanzar, sufrir modificaciones e innovaciones. Pero siempre de acuerdo con el dicho del filósofo, que es “perseverar en su propio ser” / sin salpicarlo con demasiadas impurezas-infra-musicales.*
- Su concepto de Arte Flamenco era *producto de una época* y de un movimiento ideológico concreto: el *jondismo* de 1922. Cuando realizó las declaraciones apuntadas, el *jondismo* estaba completamente obsoleto por haberse constatado sus errores y por no proporcionar explicaciones al Arte Flamenco de entonces. Los contenidos ideológicos de sus declaraciones habían sido superados tanto argumentalmente, como por la realidad del momento. Una realidad que no quiso ver, prefiriendo anclarse en el *jondismo*.

- Por ser su concepto de Arte Flamenco el *producto de una época* que él vivió y de unos acontecimientos en los que participó, no habría tenido mayor importancia. De todos modos, el *jondismo* tuvo fortuna y pervivió durante largo en abundantes seguidores, bien por la credibilidad de sus argumentos o bien por la que inspiran *a priori* sus autores. De haberlo planteado **Andrés Segovia** sin la carga de insolencia con la que habitualmente lo revestía, sin la apasionada visceralidad con que lo defendía, innecesarias a todas luces, no habría pasado de ser una mera cuestión de criterios estéticos.

Eusebio Rioja.