

**LA OSCURA RAÍZ DEL GRITO.
BLAS INFANTE, FEDERICO GARCÍA LORCA
Y RODOLFO GIL BENUMEYA EN TORNO AL CANTE JONDO**

José Palomares
Instituto Felipe Solís
Cabra (Córdoba)

Resumen

Este artículo propone una introducción a la lectura comparada de la concepción del flamenco y el cante jondo en la obra de tres autores: Blas Infante, Federico García Lorca y Rodolfo Gil Benumeya.

Palabras clave

Flamenco, cante jondo, Blas Infante, Federico García Lorca, Rodolfo Gil Benumeya.

Abstract

This article aims to propose an introduction to the compared reading of flamenco and *cante jondo* in the work of three authors, Blas Infante, Federico García Lorca, and Rodolfo Gil Benumeya.

1. Flamenco y andalucismo en Blas Infante

Blas Infante se cura en salud ya desde el comienzo: “Lo cierto es que con dificultad se encontraría un tema más manoseado y menos estudiado que el de lo flamenco”¹. A su estudio dedicará, pues, los *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, texto que el de Casares nunca completó y cuya redacción suele situarse entre los años 1929-1933. En cuatro palabras, es un libro sobre el que Infante, que nunca fue –ni quiso ser– flamencólogo, vierte su *andalucismo* al hilo del flamenco.

En su *expositio*, que se ajusta a un esquema hegeliano, Blas Infante da una cronología amplia y vaga para los *orígenes* del flamenco: “[...] desde el 2º cuarto del

¹ INFANTE, B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* [1929-1933], rec. por Manuel Barrios, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1980, p. 36. Vid. CRUCES ROLDÁN, C. (ed.), *La bibliografía flamenca, a debate*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1998.

siglo XVI –dice– hasta el último cuarto del XVIII”². Y tras caracterizar a los creadores del flamenco como “errantes”, “temerosos de un poder extraño” y “profundamente tristes”, los identifica con los moriscos andaluces, que, a su juicio, pronto se mezclaron con los gitanos: “Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow”³, con lo que no hace sino redundar, por un lado, en los rasgos árabes del cante que estudia⁴ y, por otro, en la imaginada continuidad entre gitanos y moriscos⁵. Sobre esta base asienta Infante la etimología de *flamenco*:

A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora *labradores huidos* (en árabe, *labrador huido* o expulsado significa “felah-mengu”). ¿Comprendéis ahora por qué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis por qué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX, y por qué existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Un nominador árabe tenía que ser perseguido al llegar a denunciar al grupo de hombres, heterodoxos a la ley del Estado, que con ese nombre se amparaba.⁶

² *Op. cit.*, p. 162.

³ *Op. cit.*, p. 166. *Vid.* BORROW, G. *The Zincoli, or: An Account of the Gypsies of Spain. With an Original Collection of their Songs and Poetry, and a Copious Dictionary of their language*, London, John Murray, 1841 (trad. esp., *Los Zíncli. Los gitanos de España*, traducción de Manuel Azaña, Madrid, Ediciones Turner, 1979).

⁴ Sobre el tema, véase recientemente CRUCES ROLDÁN, C., *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003. De los cuarenta y seis discos que componen la colección discográfica de Blas Infante conservada en su casa de Coria del Río (“La Casa de la Alegría”), veintiuno son de música andalusí (*vid.* GARCÍA GALLARDO, F. y ARREDONDO PÉREZ, H., “La música de la casa. La colección de discos de Blas Infante”, en EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (Coord.), *La casa de Blas Infante en Coria del Río*, Junta de Andalucía, Centro de Estudios Andaluces-Consejería de la Presidencia, 2004, pp. 132-133).

⁵ Sobre tal dislate, véase, sobre todo, FANJUL, S., “¿Eran españoles los moriscos?” y “Gitanos y moriscos”, en *La quimera de al-Andalus*, Madrid, Siglo XXI, 2004, pp. 54-93 y 94-116 respectivamente. Al hilo de la supuesta *fusión* entre gitanos y moriscos, sentencia el profesor Fanjul: “Mientras no se ofrezca un *corpus* de cierto volumen de pruebas coincidentes en tal sentido, estimamos que la impermeabilidad de dos grupos tan cerradamente endogámicos como eran ambos dificultaba los contactos más allá de pequeños trueques, burlas y jácaras de los más avispados, los gitanos. Igual que otros se interrogan por la coincidencia, podemos preguntarnos –y con la misma base: la pura especulación sobre posibilidades y ucronías– hasta qué punto la confusión, ignorancia o malevolencia de los labriegos y curas de pueblo no exageró esa identidad entre moriscos y gitanos incluso en los casos conocidos de proximidad física que, por supuesto, sobrevendrían. Pero unos fueron expulsados y los otros no; unos cristianos (más o menos) y los otros no; unos perseguidos por la Inquisición y los otros no (en cantidad y calidad apreciables). Nada más.” (*op. cit.*, p. 115).

⁶ *Ibidem*. Al principio de la obra, Blas Infante pasa revista a las teorías más difundidas de la época sobre el origen de la *voz flamenco*, desde las disparatadas afirmaciones de Waldo Frank (*Virgin Spain*) a la “presunción” de Rodríguez Marín, que paró mientes en el “fenicóptero que se conoce con este nombre”, pasando por Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*), Schuchardt o los incoherentes supuestos de Felipe Pedrell en su *Diccionario Técnico de la Música* (*ibidem*, pp. 67-84)⁶. A este respecto, cabe señalar que Infante conocía bien el *Cancionero musical popular español* (Barcelona, Boileau, 1858, 4 tomos) de Pedrell, maestro de Falla, reeditado entre los años 1917-1922.

De ahí, sentencia Infante, que: “Sólo hacia 1850, la palabra *flamenco* se hace general”⁷. El notario malagueño volverá sobre esta justificación etimológica en otros textos no menos discutibles:

Andalucía no se fue. Quedó en sus pueblos, esclavizada en su propio solar. En sus pueblos rurales, constituidos por los moriscos sumisos de conversión anterior y lejana a la época de las expulsiones, a los cuales correspondía ya el título de cristianos viejos; por los moriscos que retornaron de la forzosa emigración, refugiándose en sierras y campos. Su *etnos* y su *ethos* son inconfundibles. Fueron y son las enormes falanges de esclavos jornaleros, de campesinos sin campos... Son los flamencos (*falah-menco* – campesino expulsado). ¿Comprenden ahora todos los folkloristas, y no folkloristas, desde Borrow hasta Machado Álvarez; desde Schudart (*sic*) hasta Waldo Frank, a quienes ha venido intrigando este nombre de flamenco; todos sin excepción, perdidos en un mar de confusiones por haber llegado a creer que este nombre árabe era el flamenco, latino o germano, ingreso en el léxico español con acepción figurada?⁸

En este sentido, pueden traerse a colación unas palabras de Serafín Fanjul – aunque sin mención expresa a Infante–:

[...] tampoco faltan las explicaciones *árabes*: desde el *fallah manqud* (‘el campesino criticado’) que, incluso, algunos especialistas aceptan sin pestañear ni soltar la carcajada, hasta el invento de Isidro de las Cagigas y Fermín Requena, cronista de Antequera, del *fellah mencus* (‘campesino exiliado’): *mencus* es inexplicable por inexistente en ár. (‘exiliado’= *manfi*; *mankus*, ‘enfermo que ha recaído; *manqus*, ‘disminuido’).⁹

En cuanto al *cante jondo*, Infante precisa que “hasta principios de este Siglo Veinte, no alcanza este nombre de jondo, como equivalente de flamenco, una aceptación general en el uso y en los escritores”¹⁰. Y apostilla: “Cante flamenco, dicen también al cante hondo. ¿Por gitano? ¿Dónde está la prueba de que a los gitanos les llamen flamencos”¹¹. Esto es, el de Casares censura la asociación entre *flamenquismo* y *gitanería*¹², pero apenas incide en el binomio *flamenco* – *cante jondo*.

⁷ *Op. cit.*, p. 39. Repárese en que Infante se refiere a la *palabra* y no al *cante* en sí, cuya acta de nacimiento suele situarse “[...] hacia 1780 en la comarca comprendida entre Cádiz, Jerez y los Puertos (R. Molina la extiende hasta Lucena y Sevilla para poder incluir a los gitanos de Triana), naciendo en esta zona el 80% de las formas, de las cuales se cuentan hasta 40 (algunas con cuarenta o cincuenta modos distintos) [...]” (FANJUL, S., *op. cit.*, p. 179). Cf. LAVAUR, L., *Teoría romántica del cante flamenco*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

⁸ INFANTE, B., *Andalucía. Teoría y Fundamento Político*, textos recopilados y editados por el exministro de Trabajo y Asuntos Sociales Manuel Pimentel y por Antonio Manuel Rodríguez, Córdoba, Almuzara, 2008, p. 96.

⁹ *Op. cit.*, p. 181; Vid. también “Gitanos y moriscos: verdad y ficción”, en *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada. Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses / Centro de Estudios Mudéjares, 2003, vol. I, pp. 7-26; BARRIOS AGUILERA, M., *Granada morisca, la convivencia negada*, Granada, Comares, 2002; JIMÉNEZ LOZANO, J., *Sobre judíos, moriscos y conversos: convivencia y ruptura de las tres castas*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2002.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 129. Cf. SORIA ORTEGA, A., “Testimonios literarios del Cante Jondo (siglos XIX y XX)”, en *Actas del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*, Granada, Peña la Platería, 1983, pp. 57-75.

¹¹ *Op. cit.*, p. 171. Vid. LAFUENTE, R., *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barcelona, Editorial Barna, 1955; GRANDE, F., *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, 2 vols.; GONZÁLEZ CLIMENT, A., *Flamencología*, Córdoba, Ediciones de la Posada, 1989; LEBLON, B.,

2. F. García Lorca y el *Primer Concurso de Cante Jondo*, una vez más

Como es sabido, en junio de 1922 se celebró en Granada, con motivo del Corpus, el *Primer Concurso de Cante Jondo*¹³, presidido por don Antonio Chacón. Dentro de la campaña publicitaria –flamenquista (Falla y Lorca) y antiflamenquista (Ruiz Carnero y Valladar)¹⁴– que rodeó al mismo, el 19 de febrero Lorca pronunció, en el Centro Artístico de Granada, una conferencia sobre el tema (*Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”*), que amplió posteriormente y tituló “Arquitectura del cante jondo”¹⁵. En ella, Lorca distingue –aunque no con el énfasis de 1922– entre *cante jondo* y *flamenco*, o, lo que es lo mismo, *pureza* y *contaminación* (Mitchell)¹⁶:

Musiques tsiganes et flamenco, París, Editions L’Harmattan / Études Tsiganes, 1990, y *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Editorial Cinterco, 1991; ÁLVAREZ CABALLERO, Á., *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988; BARRIOS, M., *Gitanos, moriscos y cante flamenco*, Sevilla, J. Rodríguez Castillejo, 1989; PASQUALINO, C., *Dire le chant. Les gitans flamencos d’Andalousie*, París, CNRS, 1998.

¹² Vaya por delante que nada hay de aprovechable en el artículo-resumen de HOCES BONAVILLA, S. de, “Apunte Biográfico y Flamenquismo de Blas Infante”, *Revista de Folklore*, 3, 1983, pp. 97-104.

¹³ Cf. MOLINA FAJARDO, E., *El flamenco en Granada: teoría de sus orígenes e historia*, Granada, Miguel Sánchez, 1974; PERSIA, J. de, *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa. 1922-1992. Una reflexión crítica*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

¹⁴ GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *Deseo y negación de Andalucía*, Granada, Universidad, 2004, esp. pp. 116-118. No debe olvidarse a Eugenio Noel, riguroso coetáneo de Infante, con sus *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (Madrid, Renacimiento, s/f.), *República y Flamenquismo* (Barcelona, Antonio López, 1912) y *Escenas y andanzas de la campaña anti-flamenca* (Valencia, F. Sempere y Compañía, c. 1913). Vid. URBANO, M., *La jondura de un anti-flamenco*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Sobre Valladar, véase, sólo, el volumen colectivo *Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano (1852-1924)*, Granada, Junta de Andalucía-Caja de Granada, 2004.

¹⁵ Esta nueva versión, “leída entre 1930 y 1934 en La Habana, Buenos Aires, Montevideo y varias ciudades españolas”, ha sido editada por Miguel García-Posada (Federico García Lorca, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997, t. III) y Christopher Maurer –por cuyo texto citamos – (*Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*, Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 108-169; la cita, en p. 189). Sobre Lorca y el Concurso de 1922, véase GÓMEZ, A., *El flamenco a la luz de García Lorca*, Córdoba, Ateneo de Córdoba, 1999, y, recientemente, ARREBOLA, F., *El flamenco en la obra poética de García Lorca*, Granada, 2009.

¹⁶ Vid. MITCHELL, T., *Flamenco Deep Song*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1994, p. 167. Cf. las palabras de Andrés Segovia sobre el Concurso, en cuya organización participó activamente: “La idea central de este concurso –contesta en una entrevista– 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” (la entrevista, realizada por Vladimir Bobri el 18 de enero de 1977, fue publicada por el propio Bobri en “Segovia on Flamenco”, *The Guitar Review*, 42, 1977, pp. 6-9; cit. en RIOJA, E., “Andrés Segovia: sus relaciones con el arte flamenco”, en VIEDMA VÍLCHEZ, F. (coord.), *XXX Congreso de Arte Flamenco. Memoria, ponencias, actos...*, Jaén, Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, 2003, y también en la página [guitarra.artelinkado.com]). Según indica, por último, M. Lorente Rivas: “Del flamenco salen categorías tales como las de origen y pureza (o autenticidad), porque la tensión entre estructura y creatividad es móvil y no estática. Para llegar hasta ahí ha hecho falta de todas maneras un largo camino que ya una larga lista de autores contemporáneos, y nosotros mismos, hemos designado como la “descolonización del imaginario”. Es decir, la liberación de determinados temas de investigación, y entre ellos el flamenco, de la estereotipización radical, cuyos génesis contemporánea hemos de retrotraer al “homo romanticus”, y a su fantasmática imaginaria” (LORENTE RIVAS, M., “Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8, 2004).

Las diferencias esenciales del cante jondo con el cante flamenco consisten sencillamente 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 dieciocho.¹⁷

Como ha señalado C. Maurer, “mientras Rueda, Rubén y otros poetas modernistas habían situado el flamenco en la ciudad, creando pequeños «cuadros» urbanos llenos de colorido, Lorca lo asocia [...] con un ambiente rural”¹⁸. Y son ese ambiente y sus valores connotativos (naturalidad, tradición, pureza, colectividad...) lo que Lorca siente desvanecerse –ya desde *Impresiones y paisajes* (1918)– y lo que defiende en la *Arquitectura*. La pregunta sería desde cuándo. Decía Blas Infante en los *Orígenes* que el término *flamenco* no se generaliza hasta 1850. Curiosamente, como ha notado el propio C. Maurer en relación al Concurso de 1922:

Los organizadores pidieron a las mujeres que se vistieran en los trajes típicos de los años 1830-1840. La «buena época» del cante jondo evocada por esos trajes era la de Estébanez Calderón, de Mérimée, de Gautier o de Larra, época en que, supuestamente, el cante jondo estaba en su «apogeo».¹⁹

Pero cabe añadir que la lucha también se libra entre los conceptos de *realidad* y *estereotipo* (i. e., *flamenquismo*); vale decir, entre el cante primitivo, puro, y los clichés de *Malvaloca* o *La Lola se va a los puertos*²⁰. El contexto sociológico y literario de la *Arquitectura* lorquiana es, pues, tan poliédrico como complejo, de ahí que resulten erradas –sobre simplistas– algunas afirmaciones recientes sobre el flamenco en Lorca:

Con él [Manuel Machado], el Flamenco se hace *alma del pueblo*, sencillo, anónimo, y se funde con el *neopopularismo*, dando lugar al nacimiento de la llamada *Generación del 27*, cuyos miembros beberán en la lírica populista de Manuel Machado, hermanándose dos lenguajes alineados e idénticos: la música tan racial, tan andaluza, de don Manuel de Falla, y la poesía enduendada, honda, de garcía (*sic*) Lorca, y es, entonces, cuando, en verdad, se abre una auténtica puerta a su estimación y valorización y una cumbre de entusiasmo (con sentido universal) del cante flamenco, con la apoyatura de casi todos los *Poetas del 27* y sus secuelas...²¹

Pero el *Cante hondo* (1912) manuelmachadiano no es el *cante jondo* lorquiano:

¹⁷ *Op. cit.*, p. 115.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 24. Sobre Rueda y el flamenco, léanse sus artículos costumbristas recopilados bajo el significativo título de *Flamenquerías (Notas de color – año 1892)*, Córdoba, Virgilio Márquez, Ediciones Demófilo, 1983. *Vid.*, también, el capítulo “Canción lírica, café-cantante y cante flamenco” en ALONSO, C., *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU-SGAE, 1998, pp. 362-368.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 69-70. Cf. MOLINA FAJARDO, *op. cit.*, p. 90; BLAS VEGA, J., *La propaganda flamenca. Programas y carteles 1867-1984*, Granada, 1988.

²⁰ En otro contexto, ha afirmado recientemente Rafael Álvarez, *El Brujo*, que “[...] el teatro es el teatro y el flamenco es el flamenco. La confluencia de esos dos mundos es una cosa delicada y que requiere precisión y mucho talento” (*El País*, Andalucía, 19.10.2009, p. 11).

²¹ PINEDA NOVO, D., “Lorca y el flamenco”, *Monteagudo*, 3ª Época, Nº 12, 2007, p. 172.

Nuestro pueblo canta coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural. Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación.²²

3. Las *divagaciones* de Rodolfo Gil Benumeya y el *judaismo* de Blas Infante

Las apuntaciones de R. Gil Benumeya responden, como él mismo reconoce, a ese *desorden sistemático* ganivetiano donde “no se pretende hacer definiciones, sino sólo apuntar posibles perspectivas”²³; esto es, *divagaciones*. A ello dedicará el capítulo IV de su *Clarscuro andaluz*, titulado “Jondo y flamenco sonoro”²⁴.

En cuanto a la etimología, censa Benumeya:

Las teorías que la han relacionado con el árabe «jandaq», que significa barranco, o con el hebreo «jomtob» (buen día), parecen sólo fantasías. En cambio, de la palabra flamenco sigue sin saberse nada concreto. Unos teorizantes la hacen derivar de «felah-mengu», arabismo dialectal que pudiera significar algo así como canto de campesino. Otros creen que pudo proceder del hecho de que algunas de las primeras tribus de gitanos llegados a España en el siglo XV hubiesen pasado antes por Flandes y que la fusión de la denominación naciese de que los gitanos descollasen entre los cultivadores de este género del cante.²⁵

Por su parte, al hilo de la supuesta influencia hebrea en el flamenco, escribe Blas Infante:

En un libro mío, no publicado ya por falta de editor, *Orígenes del Flamenco y secreto del cante jondo*, vengo a inducir del análisis de ciertos hechos la existencia remotísima de un textura mélica flamenquizable en Andalucía. Ya hablé de la significación que para los hebreos tenía Tartesia y de la numerosa colonia israelita establecida en nuestro suelo desde antes de Salomón (s. XI a. C.). Pues bien, ahora sólo diré a Vdes. que yo he podido hermanar, y así aparecen en el apéndice de dicho libro, como una composición unitaria, una canción del Pentateuco, notada por Indolt, con un martinete actual notado por

²² Cit. en GARCÍA LORCA, F., *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 73-74.

²³ Nos preguntamos si Gil Benumeya conocía el texto de Quintiliano, *Inst. Orat.*, I, 4: “Sed mihi locum signare satis est. Non enim doceo, sed admoneo docturos”.

²⁴ GIL BENUMEYA, R., *Clarscuro andaluz*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 97-128.

²⁵ *Op. cit.*, p. 100. Fue Máximo José Kahn (*Medina Azara*) quien relacionó el cante jondo con el mundo hebreo en “Cante jondo y cantares sinagogales”, *Revista de Occidente*, 8, octubre de 1930, pp. 53-84. Vid. STEINGRESS, G., “El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10, 2006 [http://www.sibetrans.com/trans/trans10/steingress.htm. Fecha de consulta: 27.10.2009]. Del mismo autor, véase *Sobre flamenco y flamencología (escritos escogidos 1988-1998)*, prólogo de Manuel Ríos Ruiz, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.

mí; mediante únicamente la sencilla operación de transportar esta copla al tono de «La menor» en que aparece la del Pentateuco.²⁶

Y es que el judaísmo es otra de las claves, un tanto desatendida por la crítica, del pensamiento infantino. Se trata de una idea compleja que obsesionó a Infante, según él mismo confiesa, a partir de su viaje a Aghmat en 1924, que culmina, como es sabido, con la polémica *shahāda*, que tantos ríos de tinta ha hecho correr. Escribe Blas Infante:

Pues durante todo el tiempo que estuvimos en la tumba arruinada, que cuidaba un descendiente de Al Motamid, de la familia campesina de Aghmat-Omar, yo me sentía obsesionado por una idea que allí brotó en el silencio conmovido de mi ser, idea que se expresaba en esta palabra insistente que en aquellos instantes no me podía explicar: «Judío». [...] En efecto, como el pueblo judío es el pueblo andaluz, arrojado fue de su patria por el espíritu del imperio romano, representado por los reyes españoles, y unos moran, todavía, en hermanos o extraños países y otros, los que quedaron y los que volvieron, los jornaleros moriscos que habitan el antiguo solar, apartados son inexorablemente de la tierra que enseñorean, aún, sus conquistadores. Y es preciso unir a unos y a otros. Los tiempos cada día serán más propicios.²⁷

Este discurso del *judío errante* es paralelo al del *morisco*. Como ha recordado González Alcantud: “El pensamiento de Blas Infante transcurre por el camino del éxodo, de la errancia, para traer a colación el cuarto pilar de su pensamiento, el judaísmo [...]”²⁸. Pero Blas Infante no percibió, al decir de Rodolfo Gil Benumeya en su *Marruecos Andaluz* (1943), que “[...] el cristiano podía hacerse moro o el moro cristiano; pero [para] ser judío había que nacer en esa raza. Este error de bulto fue la ruina de aquel regionalismo, eco romántico de una Andalucía irreal”²⁹.

4. Flamenco, jondo y gitano: la mixtificación que no cesa

Blas Infante, al hablar de una “textura mélica” y de un “melos popular universalista”, apostilla: “Cada pueblo ha aprendido el mismo concepto, mediante una intuición estética semejante. Varían solo los accidentes de los símbolos expresivos”³⁰. ¿El mismo concepto? Oigamos a Lorca:

Una de las características más notables de los textos del cante jondo consiste en la ausencia casi absoluta del *medio tono*. Tanto en los cantos de Asturias como en los castellanos, catalanes, vascos y gallegos se nota un cierto equilibrio de sentimientos y una

²⁶ *Andalucía...*, *op. cit.*, p. 79.

²⁷ *Andalucía...*, *op. cit.*, p. 118.

²⁸ GONZÁLEZ ALCANTUD, *op. cit.*, p. 107.

²⁹ GIL BENUMEYA, R., *Marruecos Andaluz*, Madrid, Ed. de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1943, p. 203. El título de Gil Benumeya recuerda el de Fermín Requena *Del Marruecos Andaluz*, publicado en 1935 (Melilla, Agrupación Liberalista de Melilla). Con todo, recuérdese que en 1926 Enrique Gómez Carrillo publicó su *Fez la andaluza* (cf. HIJANO DEL RÍO, M., “Docencia y compromiso. Fermín Requena Díaz (1893-1973): un precedente para la historia de la educación social”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5, 2005 [http://hispanianova.rediris.es. Fecha de consulta: 27.10.2009]); GONZÁLEZ ALCANTUD, *op. cit.*, p. 163.

³⁰ *Op. cit.*, p. 104.

ponderación lírica que se presta a expresar humildes estados de ánimo y sentimientos ingenuos de los que puede decirse que carece casi por completo el andaluz.³¹

De otro lado, para Infante: “No hay, según el sentir popular, *coplas gitanas* y *coplas andaluzas*, sino *modos* de cantar una misma copla, de manera más o menos gitana...”³².

Por su parte, Gil Benumeya, lejos también de identificar *flamenquismo* y *gitanería*, nos advierte del error “de creer que el cante sea creación o expresión de la raza «calé»”, si bien reconoce las indudables “aportaciones gitanas”³³. En efecto, en un sucinto recorrido histórico –desde Ziriab³⁴ a Falla–, señala que:

En cuanto al jondo y el flamenco anímicos, los gitanos aportaron para lo primero su propia propensión al misterio y el recelo hacia el sino, mientras para el flamenco se vertía su expresión en un ruidoso frenesí.³⁵

Lorca remacha que:

Son estas gentes [los gitanos] errantes y enigmáticas quienes dan forma definitiva al cante jondo. [...] Esto no quiere decir naturalmente que este canto sea puramente de ellos, pues existiendo gitanos en toda Europa, y aun en otras regiones de la península ibérica, estas formas melódicas no son cultivadas más que por los del Sur. Se trata de un canto netamente andaluz que ya existía en germen antes que los gitanos llegaran, como existía el arco de herradura antes de que los árabes lo utilizaran como forma característica de su arquitectura.³⁶

Y aunque Lorca reconoce que: “La llegada de los gitanos a España es todavía un mapa equivocado de San Isidoro de Sevilla o un sistema astronómico falso”, no duda en afirmar, a renglón seguido, que:

³¹ *Op. cit.*, p. 145. Cf. el artículo de Conrado del Campo “La canción popular en España”, en el volumen de J. M. Gershberg *Observando España* (Madrid, Imprenta de Pueyo, 1922). Vid. LUNA, J. C. de, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Talleres Voluntad, 1926.

³² *Op. cit.*, p. 125. Cf. LAFUENTE, R., *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barcelona, 1955.

³³ Y es que la conexión –y confusión– entre flamenco, cante jondo y gitano aún seguía latente en el tiempo en que Gil Benumeya redacta su *Claroscuro andaluz*. Véase cómo se expresa en 1960 Juan de la Plata, director de la Sección de Flamencología del Centro Cultural Jerezano, en un artículo publicado en el diario *ABC* ante el vigésimo séptimo aniversario de la muerte de Manuel Torre: “Don Antonio Chacón [...] no cantaba mejor ni más flamenco que Manuel Torre. El enigma radicaba en que Torre era gitano; Chacón, no. [...] Pero Manuel Torre no tiene maestros. Sencillamente, porque canta más gitano y más flamenco que todos los maestros de entonces. [...] Muere Manuel Torre en 1933, y el cante jondo sufre su definitivo colapso de muerte” (*ABC*, Sevilla, 27/07/1960, p. 7).

³⁴ “Ziryab –escribe– inventó diez mil canciones, que constituyeron la base de la música andaluza, pero siempre ajustada a los veinticuatro modos clásicos. Sus continuadores más célebres fueron Mukkaddam-Benmuafa-el-Kabri (siglo X), granadino inventor de la «Muguassaha», y el poeta Ubada, de Almería” (*Ni Oriente ni Occidente: el universo visto desde el Albayzín*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s.f. [pero 1930], p. 253). Contamos también con la edición facsímil, con prólogo de Rodolfo Gil Grimau y estudio preliminar de José Antonio González Alcantud, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996.

³⁵ *Op. cit.*, p. 110. “Pero lo mismo para el sentir popular que para el criterio del ilustrado, lo flamenco trasciende a misterio” (*ibidem*, p. 106). Vid. GARCÍA CHICÓN, A., *Valores antropológicos del cante jondo*, Málaga, Diputación Provincial, 1987.

³⁶ *Claroscuro andaluz, op. cit.*, pp. 123-124.

[...] son ellos los que llegando a Andalucía unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo indio que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos *cante jondo*.³⁷

5. Flamenco, jondo y duende

Gil Benumeya sitúa *lo jondo* y *lo flamenco* en un “vaivén equilibrado entres dos polos”; vale decir, “tales nombres se refieren a tendencias preferentes de expresión y ejecución, nunca a separaciones rígidas”³⁸. Este *vaivén* enlaza con el *claroscuro andaluz* –o *andalucismo de contraluz*– del que habla el andujareño, que recurre al *duende* lorquiano para ejemplificar su discurso:

Federico García Lorca relataba que, escuchando un grupo de amigos a la «Niña de los Peines», ésta hacía con su voz filigranas de cantante sin recoger más que indiferencia por parte de aquellos genuinos andaluces. Entonces la «Niña de los Peines» se levantó como loca para beberse un vasazo de aguardiente. Luego volvió a sentarse, ya casi sin voz ni técnica, pero con el impulso de pasión y dramatismo que se llama «duende». Tuvo que arrancarse su seguridad y su habilidad para que las reemplazase el tremendo «duende», que no está nunca en la garganta, sino en la sangre y en la propia angustia.³⁹

La anécdota lorquiana sobre Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*, “maestra de gemidos, criatura martirizada por la luna o bacante furiosa”, puede leerse en la maravillosa conferencia lorquiana “Juego y teoría del duende” (1933)⁴⁰:

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.⁴¹

³⁷ *Op. cit.*, p. 129.

³⁸ *Op. cit.*, p. 113.

³⁹ *Op. cit.*, p. 122.

⁴⁰ GARCÍA LORCA, F., *Conferencias*, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, 2 tomos.

⁴¹ *Cf.*, sin embargo, *Figuras del cante jondo. La Niña de los Peines. Los cuyanos*, Sevilla, Imprenta Bergali, 1930 [s. n.]. Ese “chorro de sangre” también lo encuentra Lorca en Manuel Torre, a quien dedica las “Viñetas flamencas” del *Poema del Cante Jondo*: “A Manuel Torres (*sic*), «Niño de Jerez», que tiene tronco de Faraón”. Sobre Manuel Torre, “el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido”, escribe en “Juego y teoría del duende”: “Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen raíces en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torre, materia última y fondo común incontrolable y estremecido leño, son, tela y vocablo”. El origen de la dedicatoria está en la velada flamenca que costó Sánchez Mejías con motivo del homenaje a Góngora en Sevilla. Allí estaba el *Niño de Jerez*, como recuerda Alberti en *La arboleda perdida*: “Aquella misma noche, y con seguridad y sabiduría semejantes a las que un Góngora o un Mallarmé hubieran demostrado al hablar de su estética, nos confesó a su modo que no se dejaba ir por lo corriente, lo demasiado conocido, lo trillado por todos, resumiendo al fin su pensamiento con estas magistrales palabras: “En el cante jondo –susurró, las manos duras, de madera, sobre la rodilla– lo que hay que buscar siempre, hasta

Para Gil Benumeya, en efecto, el duende “viene a resumirse en un vaivén entre el aturdimiento y el éxtasis”; se trata de un una suerte de *delirio* dionisiaco “que conduzca fuera de sí” –tal, dice, el «tarab» islámico⁴²–, pero donde el efecto sea “desde dentro”, desde “un «yo» no sujeto a barreras, un yo que encuentra abiertos los caminos del ensueño”. En *Ni Oriente ni Occidente*, se lee: “El cante andaluz es el más poderoso de los hechizos; su extraña brujería es la nota esencial de la milenaria vida semítica, elemental e indescifrable”⁴³. Y “entre los dos bordes del cante como desahogo y elevación” están el ritmo –que debe ser predominante– y la melodía⁴⁴. Una vez más, Gil Benumeya, como Blas Infante, *confunde* lo árabe y lo andaluz, esta vez a zaga del maestro, Julián Ribera, quien, al hilo del *Libro de buen amor*, estrs. 1516-1517⁴⁵, señala que:

[Juan Ruiz] comprendió que la canción árabe no casaba bien con instrumentos que ligan los sonidos, o sea, que ejecuten melodías en competencia con la voz humana, sino que requería instrumentos que sólo marquen ritmo y armonía con pulsación de plectro, con notas cortadas, es decir, lo que hoy se conoce por pizzicato. Ésa es la tradición clásica árabe.⁴⁶

6. La teoría de Falla revisitada

Blas Infante, que anotó algunas páginas del opúsculo de Manuel de Falla *El Cante Jondo. Canto Primitivo Andaluz*⁴⁷, pondrá algunos reparos a la denominada –“con razón o sin ella”, apostilla– teoría de Falla, resumida en que: “Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo creemos reconocer en la llamada *seguiriya gitana* [...]”⁴⁸. Ahora bien, el propio Lorca había de confesarle a Gil Benumeya en una conocida entrevista publicada en *La Gaceta Literaria*:

encontrarlo, es el tronco negro de Faraón”; viniendo a coincidir, aunque de tan extraña manera, con lo que Baudelaire pide a la muerte capitana de su viaje: *Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*” (cit. en *Poema del Cante Jondo*, ed. cit., pp. 186-187). Sobre Manuel Torre, véase POHREN, D. E., *Lives and Legends of Flamenco*, Madrid, Society of Spanish Studies, 1964, pp. 91-97.

⁴² Sobre el tarab árabe, cf. QUIÑONES, F., *El Flamenco: Vida y Muerte*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971, pp. 57-74.

⁴³ *Op. cit.*, p. 247. Benumeya, como Lorca, relaciona aquí duende y religión. *Vid.*, sobre todo, ÁLVAREZ DE MIRANDA, Á., *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 123-127. “Y sobre todo ello –dice el autor– es un ejemplo curioso (aunque al margen) el del bolero de Ravel. Obra no andaluza, pero hecha según el molde acentuadamente andaluz, en la cual se perciben claramente las dos trayectorias de un ritmo y una melodía en contraluz” (*ibidem*, p. 127).

⁴⁵ “Arávigo non quiere la viuela de arco,/ çinfonia e guitarra non son de aqueste marco,/ çítola e odreçillo non aman çaguil hallaco,/ mas aman la taverna e sotar con vellaco./ Albogues e mandurria, caramillo e çampoña/ non se pagan de arávigo quanto d’ellos Boloña,/ comoquier que por fuerça, dizenlo con vergoña:/ quien gelo dezir feziere pechar deve caloña” (“En cuáles instrumentos non convienen los cantares de arávigo”, RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 2003, p. 390).

⁴⁶ RIBERA, J., *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1985, p. 144 (cit. en FANJUL, *Al-Andalus...*, *op. cit.*, p. 168).

⁴⁷ FALLA, M. de, *El Cante Jondo. Canto Primitivo Andaluz*, Granada, Editorial Urania, 1922.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 126-127. “Se da el nombre de «cante jondo» –escribe Lorca en su *Arquitectura*– a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecta es la *siguiriya gitana* [...]” (*op. cit.*, p. 113). *Vid.* VERGARA MARTÍN, G. M^a., *El cante jondo. Siguiriyas gitanas, soleares y soleariyas*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1922; MOLINA FAJARDO, E., *Manuel de Falla y el “cante jondo”*,

De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiyriya gitana –o el polo o la caña–, o sea lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo andaluz, la canción que es más grito que gesto. La siguiyriya y la soleá son algo exclusivamente regional, local, sin irradiaciones ni contactos. [...] Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, resuelta, pero como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas. Sólo el gramófono puede recoger la sutileza de nuestro folklore musical, que se escapa entre las líneas del pentagrama [...].⁴⁹

Ya lo había intuido en la *Arquitectura*:

La siguiyriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.⁵⁰

“La elipse de un grito,/ va de monte/ a monte”⁵¹, dice Lorca. “El grito deja en el viento/ una sombra de ciprés”⁵², añade. Y después, el silencio: “Es un silencio ondulado,/ un silencio,/ donde resbalan valles y ecos/ y que inclina las frentes/ hacia el suelo”⁵³. Ese silencio mitificado de Lorca será interpretado en clave musical por Blas Infante, que rechaza también toda *gramática* flamenca y ve en el *enarmonismo* –que Pedrell y, con él, Falla, creen elemento característico del canto litúrgico bizantino⁵⁴– un símbolo (más) del *individualismo* andaluz:

Las melodías flamencas son riquísimas en renovaciones de impulsos mélicos; esto es, en incisos que se resuelven frecuentemente en lamentos, con soluciones o pausas de carácter musical, como Toch diría. Federico García Lorca ha intuido admirablemente la

Granada, Universidad de Granada (Cátedra “Manuel de Falla”), 1962; MERCADO, J., *La seguidilla gitana: un ensayo sociológico y literario*, Madrid, Taurus, 1982.

⁴⁹ *Obras completas*, III, p. 504. Cf. MAURER, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 114.

⁵¹ “El grito”, *Poema del Cante Jondo*, ed. cit., p. 148.

⁵² “¡Ay!”, *ibidem*, p. 158. “El grito, línea que divide la desesperación ante la muerte y el instante pletórico de vida que la antecede, es una explosión del ser, un momento que recupera la intensidad y suspende el tiempo; de esa fractura, ruptura de la continuidad, surge la catarsis. El ahora estalla en mil fragmentos y se vuelve pluralidad de imágenes; la guitarra lanza los primeros acordes: sus tonos constituyen el llanto que brota no del vacío, sino de la realidad misma. Sus cuerdas dan forma al silencio que flota en el ambiente” (RUIZ PÉREZ, I., “Poema del cante jondo o el sentido de lo trágico”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 110, 1999, p. 112).

⁵³ “El silencio”, *ibidem*, p. 149. Como anotan Allen Josephs y Juan Caballero: “Este silencio es muy lorquiano porque tiene cualidades que no pertenecen al silencio, sino a un silencio mitificado, transformación que se llevará a cabo en el *Romancero* con el viento, la pena y otros muchos elementos” (*ibidem*).

⁵⁴ “Es ocioso –escribe Bernard Leblon– buscar una relación entre el flamenco y la música litúrgica primitiva de España [ya que] esta liturgia, suprimida por el papa Gregorio VII en 1081, desapareció casi totalmente en su aspecto musical, a pesar de la reconstitución efectuada en seco por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros cuatro siglos más tarde, porque estaba escrita en neumas, sin ninguna precisión de tonalidad” (LEBLON, B., “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9-10, 1992, p. 76; en MAURER, *op. cit.*, p. 178).

naturaleza de estas pausas: “Oye, hijo mío, el silencio. Es un *silencio ondulado*... (“Poema del cante jondo”).⁵⁵

“Habrá un silencio verde...”, escribe Gerardo Diego –con Carducci al fondo– a Manuel Machado⁵⁶. Como apostilla Lorca en la *Arquitectura*:

[...] el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales, en tan sólo un perfecto balbuceo, una maravillosa ondulación melódica, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y quiebra en pequeños cristalitos las flores cerradas de los semitonos.

Por su parte, Gil Benumeya, a vueltas con el *cante jondo* y el *flamenco*, con lo árabe y andaluz, cifra en la *saeta* la esencia pura y limpia de lo que él denomina “cante árabe andaluz”:

Pero la suprema expresión del cante árabe andaluz es la Saeta, copla rápida, vibrante, aguda; copla absolutamente limpia de «flamenquismo», de industrialización; es un «Cante hondo», litúrgico y sublime que dignifica y ensalza a su pobre hermano el flamenco, tristemente refugiado en las tabernas. En la saeta se llora y se canta a la vez; pero la saeta no tiene la monotonía indolente del cante profano. La saeta que se clava en el aire, apaga todos los ruidos; seca y temblorosa, no necesita acompañamiento para clavarse, como su nombre, en el corazón de los espectadores.⁵⁷

Su origen –dice– “hay que buscarlo en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga”⁵⁸; de hecho, “el cante hondo se desdobra en el hierático y

⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 139-140 (cf. MAURER, *op. cit.*, pp. 57-59). Blas Infante leyó el *Poema del Cante Jondo* lorquiano en su segunda edición (Madrid, CIAP, 1931, con prólogo de Neruda). Por otra parte, el vienés Ernst Toch (1887-1964) publicó en 1923 un excelente trabajo sobre el tema titulado precisamente *Melodielehre*, traducida al español en 1931 (Barcelona, Labor –de donde cita–). Sobre E. Toch, véase JUNG, H. (Hrsg), *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887-1964)*, Frankfurt, Peter Lang, 2007.

⁵⁶ DIEGO, G., “Guitarra. (A Manuel Machado)”, en *Imagen. Poemas [1918-1921]*, Madrid, Imprenta Ambos Mundos, 1922. El propio Manuel Machado reseñó la obra de Gerardo Diego (“Leyendo. Imagen, poemas, por Gerardo Diego. Estancias de solitario, por César González-Ruano”, *La Libertad*, 10 de agosto de 1922). “[...] si Baudelaire –escribe Valle-Inclán– habla de perfumes verdes, Carducci ha llamado verde al silencio y Gabriel D’Annunzio ha dicho con hermoso ritmo: *Canta la nota verde d’un bel limone in fiore*” (“Modernismo”, *La Ilustración Española y Americana*, VII, 114, Madrid, 22 de febrero de 1902, rec. en LITVAK, L. (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 18-19; *cit.* en ESTÉVEZ RODRÍGUEZ, Á., “La ejemplaridad fonética en la poesía modernista (Julio Herrera y Reissig)”, *Epos: Revista de Filología*, nº 6, 1990, p. 285).

⁵⁷ *Ni Oriente...*, *op. cit.*, p. 25. Vid. LARREA, A. de, *El flamenco en su raíz*, Madrid, Editora Nacional, 1974. Cf. STANTON, E. F., *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*, Lexington, Kentucky, The University of Kentucky Press, 1978, p. 97: “Perhaps Larrea is correct in referring the origin of the saeta to an ancient seasonal rite, but he may have gone too far afield in searching for its roots. Although the Vedic tradition could have been carried from India to Spain by the gypsies, a closer antecedent might be found in the Mediterranean cults that were directly replaced by Christianity. The first Christian communities developed in the midst of Oriental peoples such as the Semites, Phrygians, and Egyptians. The pagan elements preserved by the new faith derived from the cults of these peoples, with which it coexisted for hundreds of years”.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 260. Cf. ÁLVAREZ CABALLERO, Á., *Historia del Cante Flamenco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 111; CABALLERO BONALD, J. M., *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 96.

solemne llamar del almuédano encaramado en la alta torre de la mezquita [...], y en la música inferior de café cantante [...]"⁵⁹.

7. Desde Rusia con amor y el supuesto orientalismo del flamenco

Rodolfo Gil Benumeya sorprende más todavía al lector cuando escribe que: “El arte ruso se deriva del andaluz, es una música «flamenca» llevada a las estepas por un granadino (¿García?) amigo y aun maestro de Glinska (*sic*)”⁶⁰. Pero este aserto no resulta tan descabellado a la luz del debate que se produjo en los años veinte del siglo pasado en torno a las conexiones entre el *ballet* ruso, el flamenco y el baile andaluz⁶¹. Falla teoriza sobre la música tradicional rusa⁶² al tiempo que Stravinsky explica las analogías entre la música andaluza y la rusa “por sus orígenes comunes en la música oriental”⁶³ y se declara un enamorado de los bailes gitanos⁶⁴. El propio Lorca – espigando en Pedrell⁶⁵ – se hace eco del viaje de Glinka a Granada en 1847.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 257. Cf. MELERO MELERO, M.^a L., *La saeta flamenca: expresión oral de la vivencia religiosa de Andalucía. Historia y realidad sociocultural del palo religioso del cante flamenco*, Marchena, Ayuntamiento, 1995. Gil Benumeya también mezclará orientalismo y café cantante al exponer este curioso origen de la seguriya: “[...] en el caso de la siguriya, que es por origen la “siquiya” de la música completa granadina conservada en Marruecos, pero cuya reaparición transformada e intensificada dentro del moderno cante jondo se ha atribuido a un magrebí que, llegando a Córdoba a fines del siglo VIII para escapar a la venganza de un Bácha, dió (*sic*) a conocer sus coplas en el primer café cantante que se estableció en Córdoba, y en el 1870, un “cantaor” llamado “Niño de la Charpa”, la fijó en el giro que conserva hoy” (*Andalucismo africano*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 95). No sin cautela debe leerse esta obra, pues está salpimentada por ciertos dislates. Para muestra, un botón: “Y en Linares, como en Andújar, hablan con el acento arrastrado del egipcio familiar” (*ibidem*, p. 90).

⁶⁰ *Ni Oriente...*, *op. cit.*, p. 249 (en n.). El autor se refiere al gran compositor ruso M. I. Glinka (1804-1857), “padre y fundador –al decir de Lorca– de la escuela orientalista eslava”, que colaboró en varios espectáculos de tema español –el propio Glinka vivió en España entre 1845 y 1847–. Fruto de esa colaboración son sus oberturas *Jota aragonesa* y *Noche de verano en Madrid* (*vid.* M. I. GLINKA, *Memoirs*, tr. Richard B. Mudge, Norman, University of Oklahoma Press, 1963; ORLOVA, A., *Glinka's Life in Music*, tr. Richard Hoops, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988; ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (ed.), *Los Papeles Españoles de Glinka (1845-1847)*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996). Recordemos también que, entre los discos de música tradicional rusa que Blas Infante poseía en su casa de Coria del Río, hay uno que contiene dos piezas de Glinka, *L'Alovette* y *Elégie* (*vid.* GARCÍA GALLARDO, F. y ARREDONDO PÉREZ, H., *art. cit.*, pp. 133-134).

⁶¹ Cf., por ejemplo, el artículo de E. Gómez Carrillo “El baile andaluz” en *Observando España* (*op. cit.*). *Vid.* CABALLERO BONALD, J. M., *El baile andaluz*, Barcelona, Noguer, 1957; ÁLVAREZ CABALLERO, Á., *El baile flamenco*, Madrid, Alianza, 1998.

⁶² FALLA, M. de, *Escritos sobre música y músicos*, ed. de F. Sopena, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

⁶³ *Cit.* en Maurer, *op. cit.*, p. 38. *Vid.* SALAZAR, A., “Teatro Real: Los Bailes Rusos: El Bazar Fantástico. Stravinsky en Madrid”, *El Sol*, 18 de marzo de 1921.

⁶⁴ “El año 16 –confiesa a P. Victory– sentí una impresión profundísima recorriendo España. Soy un enamorado de su música popular. ¡Los bailes gitanos!” en P. Victory, “Igor Strawinsky ha dirigido en el Real su Petrouchka. Los grandes compositores. Una conversación con Strawinsky”, *La Voz*, 21 de marzo de 1921. Véase también HESS, C. A., *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001 (especialmente el capítulo VI: “Stravinsky in Spain, 1921-1925”, pp. 161-198).

⁶⁵ Varios son los artículos en que Pedrell se centra en Glinka (v. gr., “De música: Glinka en Granada”, *La Alhambra*, XXIII, 1915, nº 405, pp. 60-63; “De la música rusa: tendencia actual de los sucesores de los «Cinco»”, *La Alhambra*, XXII, 1919, nº 511, p. 376; en GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, F. J., “Felip Pedrell en la revista La Alhambra (1902-1922)”, *Recerca Musicològica*, XVI, 2006, pp. 117-148).

Pero en cuestión de *orientalismo*, el más radical es Rodolfo Gil Benumeya –al arrimo, eso sí, de don Julián Ribera⁶⁶:

El cante andaluz es la esencia de todos los valores y las posibilidades raciales. Su origen árabe (sobre el cual es indispensable leer las investigaciones de D. Julián Ribera) se refuerza y perfecciona con los aportes orientales, casi indios, traídos por los gitanos, y con los restos de la música popular berebere.⁶⁷

Esta tesis pro-árabe de Gil Benumeya cae hoy por su propio peso. De hecho, a la altura de 1966, año de publicación del *Claroescuro andaluz*, puede espigarse en la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy –que hay que leer con cautela:

Sus afinidades son más aparentes que reales, y si de unos y otros [cantos] suprimimos los adornos –trinos, florituras, melismas– para dejar al desnudo la línea melódica, e investigamos su ritmo y su basamento armónico, comprobaremos bien pronto que tienen estructuras distintas⁶⁸.

Blas Infante, seducido también por la misma teoría, conjetura en los *Orígenes* que los gitanos: “Huyendo de los tártaros, que hacia 1398 entraron en el Indostán, se vendrían a Persia y, echados de allí, vinieron a Europa”⁶⁹. Ahora bien, lo que en Infante y Benumeya es mero *itinerario oriental*⁷⁰ se convierte en Lorca en *orientalismo*, concepto amplio, complejo y distinto de aquel, como supo ver Adolfo Salazar:

⁶⁶Cf. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., “Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las “Cantigas de Santa María” y en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers”, *Revista de Musicología*, 16.1, 1993, pp. 385-396. También Blas Infante respalda aquí a Ribera: “Yo –dice– he llegado a ejecutar 327 cantigas del Libro de Alfonso X y 356 (en tres fascículos) de trovadores, troveros y minnesinger, es decir un total de 700 poesías musicales en números redondos, con respecto a las cuales han triunfado los métodos de interpretación de Ribera” (*Andalucía...*, *op. cit.*, p. 112).

⁶⁷*Ni Oriente...*, *op. cit.*, p. 247. Al hilo de las conexiones indias, Infante cita en los *Orígenes* un texto de fray Paulino de San Bartolomé: “Estoy convencido de que la lengua de éstos es un dialecto de la sánscrita y convengo con Grellman, en que los gitanos son verdaderos indostanos fugitivos en tiempos de la formidable invasión de Tiimor en las Indias”. El carmelita austríaco fray Paulino [Johannes Philippus Werdin, 1748-1806] expone esta hipótesis en su magna *India Orientalis Christiana* (Roma, 1794). A fray Paulino se debe, como es sabido, la primera gramática de la lengua sánscrita (*Sidharubam Seu Grammatica Sanscrdamica*, Roma, 1790), texto capital, junto al *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) de Schlegel, en los vagidos de la gramática comparatista decimonónica. Sobre el particular, véase la traducción inglesa de dicha gramática por L. Rocher, PAULINUS A S. BARTHOLOMAEO, *Dissertation on the Sanskrit Language*, Amsterdam, Benjamins, 1977. Acerca de fray Paulino, *vid.* ŽUPANOV, I. G., “Professional Missionary and Orientalist Curator: Paulinus a S. Bartholomaeo in India and Rome (18th-19th centuries)”, en *Saperi e confronto nell’Europa dei secoli XIII-XIX*, ed. Maria Pia Paoli, Edizione della Normale, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2009, pp. 203-219.

⁶⁸ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Credsa, 1966, p. 46; *cit.* en FANJUL, S., *Al-Andalus contra España. La forja del mito*, Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 169.

⁶⁹*Op. cit.*, p. 171. *Vid.* STARKIE, W., *Don Gypsy. Adventures with a fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha* London, John Murray, 1936; VAUX DE FOLETIER, F. de, *Mil años de historia de los gitanos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1977; ACTON, T., *Gitanos*, Madrid, Espasa Calpe, 1983; KENRICK, D., *De la India al Mediterráneo: la migración de los gitanos*, Madrid, Editorial Presencia Gitana, 1995.

⁷⁰No deja de ser curioso que en la parte derecha del ventanal de “Villa Alegría” –o, no sin sonra, “El Latifundio”– se lea, en “curiosa mezcla entre el dialectal marroquí [...] y el árabe culto”: “Nuḥalliku šūfat ‘alà al-šarq’ [‘Volvemos la vista a Oriente’] (*cit.* en RAMÍREZ DEL RÍO, J., «Notas acerca de las inscripciones en grafía árabe de la “Casa de la Alegría”», en *La casa de Blas Infante...*, *op. cit.*, p. 165).

Pero nadie piense que la siguiriya gitana y sus variantes sean simplemente unos cantes transplantados de Oriente a Occidente. No. Se trata, cuando más, de un injerto o, mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península ibérica.⁷¹

Para Gil Benumeya: “[...] después de emigrar a Marruecos y Túnez la vieja música cortesana de Córdoba y Granada, que en el Magreb se conoce con el nombre de “alat”, surgió en su lugar el cante jondo popular, que es su continuación reforzada”⁷². Bien valdrá, a lo que creemos, citar aquí la precisa –y preciosa– puntualización de Serafín Fanjul:

Por supuesto que los *cantos andalusíes* sobrevivieron –incluso con gran brillantez– y ello puede estudiarse, como se ha hecho largo y tendido, pero donde realmente sobrevivieron fue en el norte de África, llevados por los moriscos allá refugiados en las sucesivas oleadas que se produjeron. Cantos que evolucionaron y sufrieron interpolaciones y modificaciones notables en sus formas de *garnati*, *ma luf*, etc. en Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. Y es allí donde cumple buscarlos y disfrutarlos, no en la tradición musical española.⁷³

Forzoso es concluir. En estas calas hemos partido de la *Weltanschauung* de Infante, Lorca y Gil Benumeya en torno al flamenco y el cante jondo. Un cotejo apenas incidental de sus ideas revela la disparidad de intereses puestos en juego. La Andalucía irreal de Infante se aproxima más a la interpretación nacionalista de Benumeya que al mundo mítico de Lorca y su «alfabeto de la verdad andaluza y universal». Sea como fuere, más allá de los orígenes *orientales* u *occidentales*, más allá del *secreto* y la *arquitectura* del *cante jondo*, entre las voces y los ecos de Blas Infante, Federico García Lorca y Rodolfo Gil Benumeya hubo también una «telegrafía sin hilos».

⁷¹ *Op. cit.*, p. 123. “Los mismos temas del sacrificio, del amor sin fin y el vino aparecen expresados con el mismo espíritu en raros poetas asiáticos. Claro que esto puede ser influencia de nuestros poetas árabes y de la gran cultura arábigo-andaluza que pone su huella sobre toda la vieja cultura oriental y en el alma de todo el norte de África. Muchas de las gacelas de Hafiz, poeta nacional de Persia, son equivalentes a muchas de nuestras coplas más populares, como equivalen a toda la poesía madrigalesca de las escuelas árabes de Granada y Córdoba. El arte ha usado desde los tiempos más remotos de la telegrafía sin hilos o usando el frío espejo de la luna como semáforo” (*ibidem*, p. 157). Al hilo de esos “raros poetas asiáticos”, C. Maurer anota: “[...] se apoya Lorca en las *Poesías asiáticas*, traducidas por el Conde de Noroña del latín y de otros idiomas y publicados en París en 1833” (*op. cit.*, p. 184). Cabe añadir que el propio Lorca reconoció la belleza de las gacelas persas traducidas por don Gaspar María de Nava (cf. FORTUÑO LLORENS, S., introducción a *Conde de Noroña. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1997, y “Las Poesías asiáticas del conde de Noroña. (Entre la Ilustración y el Romanticismo)”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 25.1, 2002, pp. 25-38).

⁷² GIL BENUMEYA, R., *Andalucismo africano*, *op. cit.*, p. 92.

⁷³ *Al-Andalus contra España*, *op. cit.*, p. 168. “Estas mismas propiedades –apunta ya Lorca– tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia Española, canciones que guardan una afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre de «Música de los moros de Granada»” (*Arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 128-129).

8. Bibliografía de referencia

- ACTON, T. (1983). *Gitanos*. Madrid: Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1981). *Historia del Cante Flamenco*. Madrid: Alianza.
- (1988). *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (ed.) (1996). *Los Papeles Españoles de Glinka (1845-1847)*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. (1963). *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus.
- ARREBOLA, F (2009). *El flamenco en la obra poética de García Lorca*. Granada.
- BARRIOS, M. (1989). *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- BARRIOS AGUILERA, M. (2002). *Granada morisca, la convivencia negada*. Granada: Comares.
- BLAS VEGA, J. (1988). *La propaganda flamenca. Programas y carteles 1867-1984*. Granada.
- BOBRI, V. (1977). "Segovia on Flamenco". En *The Guitar Review*, 42, pp. 6-9.
- BORROW, G. (1841). *The Zincali, or: An Account of the Gypsies of Spain. With an Original Collection of their Songs and Poetry, and a Copious Dictionary of their language*. London: John Murray (trad. esp., *Los Zíncali. Los gitanos de España*, traducción de Manuel Azaña, Madrid, Ediciones Turner, 1979).
- CABALLERO BONALD, J. M. (1957). *El baile andaluz*. Barcelona: Noguer.
- (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.
- CRUCES ROLDÁN, C. (ed.) (1998). *La bibliografía flamenca, a debate*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco.
- (2003). *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- FALLA, M. de (1922). *El Cante Jondo. Canto Primitivo Andaluz*. Granada: Editorial Urania.
- FANJUL, S. (2000). *Al-Andalus contra España. La forja del mito*. Madrid: Siglo XXI.
- (2003). "Gitanos y moriscos: verdad y ficción". En *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada. Actas del VIII Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses / Centro de Estudios Mudéjares, vol. I, pp. 7-26.
- (2004). *La quimera de Al-Andalus*. Madrid: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1993). "Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música árabe andaluza en las "Cantigas de Santa María" y en las canciones de trovadores, troveros y minnesingers". En *Revista de Musicología*, 16.1, pp. 385-396.

- GARCÍA CHICÓN, A. (1987). *Valores antropológicos del cante jondo*. Málaga: Diputación Provincial.
- GARCÍA GALLARDO, F. y ARREDONDO PÉREZ, H. (2004). “La música de la casa. La colección de discos de Blas Infante”. En A. Egea Fernández-Montesinos (coord.), *La casa de Blas Infante en Coria del Río*. Junta de Andalucía: Centro de Estudios Andaluces-Consejería de la Presidencia.
- GARCÍA LORCA, F. (1984). *Conferencias* (ed. de Christopher Maurer). Madrid: Alianza.
- (1997). *Obras completas* (ed. de Miguel García-Posada). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, t. III.
- GIL BENUMEYA, R. (s.f. [1930]). *Ni Oriente ni Occidente: el universo visto desde el Albayzín*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- (1943). *Marruecos Andaluz*. Madrid: Ed. de la Vicesecretaría de Educación Popular.
- (1953). *Andalucismo africano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1966). *Clarooscuro andaluz*. Madrid: Editora Nacional.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, F. J. (2006). “Felip Pedrell en la revista La Alhambra (1902-1922)”. En *Recerca Musicològica*, XVI, pp. 117-148.
- GLINKA, M. I. (1963). *Memoirs* (tr. Richard B. Mudge). Norman: University of Oklahoma Press.
- GÓMEZ, A. (1999). *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba: Ateneo de Córdoba.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2004). *Deseo y negación de Andalucía*. Granada: Universidad.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1989). *Flamencología*. Córdoba: Ediciones de la Posada.
- GRANDE, F. (1979). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- HESS, C. A. (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain (1898-1936)*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HIJANO DEL RÍO, M. (2005). “Docencia y compromiso. Fermín Requena Díaz (1893-1973): un precedente para la historia de la educación social”. En *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5.
- HOCES BONAVILLA, S. de (1983). “Apunte Biográfico y Flamenquismo de Blas Infante”. En *Revista de Folklore*, 3, pp. 97-104.
- INFANTE, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo [1929-1933]* (rec. por Manuel Barrios). Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- INFANTE, B. (2008). *Andalucía. Teoría y Fundamento Político* (textos recopilados y editados por el ex-ministro de Trabajo y Asuntos Sociales Manuel Pimentel y por Antonio Manuel Rodríguez). Córdoba: Almuzara.
- JIMÉNEZ LOZANO, J. (2002). *Sobre judíos, moriscos y conversos: convivencia y ruptura de las tres castas*. Valladolid: Ámbito Ediciones.

- JUNG, H. (Hrsg) (2007). *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887-1964)*. Frankfurt: Peter Lang.
- KENRICK, D. (1995). *De la India al Mediterráneo: la migración de los gitanos*. Madrid: Editorial Presencia Gitana.
- LAFUENTE, R. (1955). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Barcelona: Editorial Barna.
- LARREA, A. de (1974). *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional.
- LAVAUUR, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- LEBLON, B. (1990). *Musiques tsiganes et flamenco*. París: Editions L'Harmattan / Études Tsiganes.
- (1990). *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Editorial Cinterco.
- LORENTE RIVAS, M. (2004). "Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva". En *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8.
- LUNA, J. C. de (1926). *De cante grande y cante chico*. Madrid: Talleres Voluntad.
- MAURER, C. (2000). *Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*. Granada: Editorial Comares.
- MELERO MELERO, M.^a L. (1995). *La saeta flamenca: expresión oral de la vivencia religiosa de Andalucía. Historia y realidad sociocultural del palo religioso del cante flamenco*. Marchena: Ayuntamiento.
- MERCADO, J. (1982). *La seguidilla gitana: un ensayo sociológico y literario*. Madrid: Taurus.
- MITCHELL, T. (1994). *Flamenco Deep Song*. New Haven – Londres: Yale University Press.
- MOLINA FAJARDO, E. (1962). *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad de Granada (Cátedra "Manuel de Falla").
- (1974). *El flamenco en Granada: teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez.
- ORLOVA, A. (1988). *Glinka's Life in Music* (tr. Richard Hoops). Ann Arbor: UMI Research Press.
- PASQUALINO, C. (1998). *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*. París: CNRS.
- PINEDA NOVO, D. (2007). "Lorca y el flamenco". En *Monteagudo*, 3^a Época, N^o 12, pp. 169-184.
- POHREN, D. E. (1964). *Lives and Legends of Flamenco*. Madrid: Society of Spanish Studies.
- QUIÑONES, F. (1971). *El Flamenco: Vida y Muerte*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- SORIA ORTEGA, A. (1983). "Testimonios literarios del Cante Jondo (siglos XIX y XX)". En *Actas del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*, Granada, Peña la Platería, pp. 57-75.

- STANTON, E. F. (1978). *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- STARKIE, W. (1936). *Don Gypsy. Adventures with a fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha*. London: John Murray.
- STEINGRESS, G. (1998). *Sobre flamenco y flamencología (escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- (2006). “El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental”. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10.
- URBANO, M. (1995). *La jondura de un antiflamenco*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- VAUX DE FOLETIER, F. de (1977). *Mil años de historia de los gitanos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- VERGARA MARTÍN, G. M^a. (1922). *El cante jondo. Siguiriyas gitanas, soleares y soleariyas*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- VV.AA. (2004). *Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano (1852-1924)*. Granada: Junta de Andalucía-Caja de Granada.
- ŽUPANOV, I. G. (2009). “Professional Missionary and Orientalist Curator: Paulinus a S. Bartholomaeo in India and Rome (18th-19th centuries)”. En *Saperi e confronto nell'Europa dei secoli XIII-XIX*, ed. Maria Pia Paoli. Pisa: Edizione della Normale, Scuola Normale Superiore, pp. 203-219.