

## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

RAMÓN SOLER DÍAZ

**Resumen.** El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 nació con el fin de recuperar el cante jondo, que se encontraba postergado por las nuevas modas, pero las bases resultaron ser ineficaces para tal propósito. Pasados cuatro días se celebró en Cádiz un recital con los dos hijos de Enrique el Mellizo en el que se interpretó una importante variedad de estilos antiguos, esos que estaban buscando en Granada. Un año después tuvo lugar en Huelva otro concurso similar al de Granada (combinado con actuaciones de figuras consagradas) pero que, al no restringir la participación a los profesionales y a no prohibir ningún tipo de cante, trajo consigo la consideración del fandango como cante flamenco que llevaron después en su repertorio los mejores cantaores de la época.

**Palabras clave:** Manuel de Falla, don Antonio Chacón, Álvaro Picardo, Enrique el Mellizo, Félix de Sanlúcar, Concurso de Cante Jondo de Granada, Concurso de Cante Jondo de Huelva, Academia de Santa Cecilia de Cádiz, fandangos, romanticismo, *Volksgeist*.

**Abstract.** The Granada 1922 Cante Jondo contest was created with the aim of recovering the *cante jondo* which was neglected by the new trends; however, the rules of the competition proved to be ineffective for this purpose. Four days later, a recital with the two sons of Enrique el Mellizo was held in Cadiz where an important variety of ancient styles, those that had been sought in Granada, were performed. A year later, a similar contest to the one in Granada took place in Huelva (combined with performances by acclaimed figures), but, as the participation of professional singers was not restricted, nor the performance of any style forbidden, this contest resulted in the consideration of the fandango as a flamenco singing style, which was later to be included in the repertoires of the best *cantaors* of the time.

**Keywords:** Manuel de Falla, don Antonio Chacón, Álvaro Picardo, Enrique el Mellizo, Félix de Sanlúcar, Concurso de Cante Jondo de Granada, Concurso de Cante Jondo de Huelva, Academia de Santa Cecilia de Cádiz, fandangos, Romanticism, *Volksgeist*.

## 1. El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922

Son miles las páginas que se han escrito sobre el Concurso de Cante Jondo de Granada, celebrado el 13 y 14 de junio de 1922. Los hechos son bien conocidos. Sabemos que Falla empezó a interesarse por el flamenco con 25 años, fuera de su tierra natal, gracias a su maestro, el catalán Felipe Pedrell, y a su posterior estancia en París, donde músicos como Debussy le hicieron ver la importancia del flamenco. El compositor gaditano también percibió la influencia que lo andaluz había tenido en compositores como Glinka, que llegó a anotar algunas canciones populares en Granada.

En 1920 Falla se establece en la ciudad de la Alhambra y es allí cuando se relaciona con el flamenco de manera práctica, no teórica. Escuchaba a algunos aficionados —no profesionales— como Antonio Barrios *el Polinario*, que regentaba una taberna en la calle Real de la Alhambra, junto al Palacio de Carlos V. Debajo de la parra del patio se celebraba una tertulia en la que el flamenco era tema habitual. El Polinario tocaba y cantaba flamenco y era padre del compositor y guitarrista Ángel Barrios, amigo de Falla que contagiaba su fervor por lo jondo a muchos de los compañeros de tertulia, entre ellos un joven García Lorca.

Parece ser que fue Miguel Cerón quien paseando con Falla por el Generalife le sugiere la necesidad de organizar un concurso de cante jondo en el que participaran no profesionales (Molina Fajardo, 1974: 126-127). La idea entusiasma al compositor que, de inmediato, empieza a buscar fondos para sufragar el evento. Consiguió 12.000 pesetas. La noticia corrió como la pólvora hasta tal punto que en la prensa nacional Eugenio Noel —furibundo antitaurino y antiflamenco— escribió duras andanadas contra el concurso en un artículo titulado «Doce mil pesetas de cante jondo» (*El Liberal*, 18 de febrero de 1922). Como era de esperar, se armó gran revuelo en la conservadora sociedad granadina. De ello dan idea algunas carocas (coplas satíricas que se cuelgan en Granada durante las fiestas del Corpus) que se compusieron, como estas dos:

Tal es la fecundidad  
de sus bellos ideales,  
que una culta sociedad  
va a dejar a la Ciudad  
sin fondos municipales.

Granada en su desvarío  
es mar revuelto y sin fondo.  
De tu antiguo poderío  
sólo te queda ¡Dios mío!  
ser cuna del cante jondo.

También Ángel Barrios tenía en mente organizar una serie de conciertos y bailes españoles que se iban a llamar Danzas de Arte Gitano. El choque de intereses entre Falla y él llegó a tal extremo que ni Ángel Barrios ni su padre acudieron los días 13 y 14 de junio a la plaza de los Aljibes. Barrios pudo organizar sus conciertos al año siguiente, con el nombre de Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas del Arte Gitano. Por fortuna, en 1924, Falla y los Barrios restablecieron las amistades.<sup>1</sup>

A don Manuel le llamaban muchísimo la atención la particularidad y exotismo del cante flamenco más profundo, y lo difícil que era tener acceso a él. Hay un escrito atribuido a él titulado «El canto como expresión del espíritu de los pueblos» (Persia, 1992: 90) en el que leemos:

Granada puede pues ufanarse —por esta y por otras razones que daremos luego— de ser la cuna de la mayoría de los cantos y bailes que forman el grupo más brillante de nuestro cancionero.

Tener la fastuosa Alhambra cerca de su carmen de la Antequeruela debió acentuar la maurofilia de don Manuel, por otro lado, tan de la época. No olvidemos que estamos en plena Guerra del Rif.<sup>2</sup> Sin duda, esa maurofilia llegó a inspirar estas otras palabras (reproduzco los tachados), si es que no son suyas, lo cual es muy probable:

Pero volvamos a nuestra siguiiriya, ~~que debió también tener en Granada su origen.~~ Ya hemos dicho que [a nuestro modo de ver], han sido los gitanos quienes han determinado y fijado la forma de esta canción, y pensamos así porque el estudio científico musical que de ella hemos hecho nos ha revelado determinadas formas ~~melódicas~~ y caracteres ~~melódicos~~ independientes, en cierto modo, de sus analogías con los primitivos cantos sagrados cristianos y con la música de los moros de Granada.

El objetivo del concurso era rescatar de entre los cantes andaluces aquellos que suponían de más venerable antigüedad y calidad —el «cante jondo»—, un corpus que apenas se interpretaba debido a la manera moderna de concebir el cante y a su arrinconamiento por géneros más livianos y frívolos. También para hacer ver a la sociedad que el «canto primitivo andaluz» albergaba unos valores estéticos dignos de consideración y que debía estar a la altura de las otras artes.

---

<sup>1</sup> «Las carocas y Ángel Barrios», en <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/la-carocas-y-angel-barrios/> (consulta: 24 de septiembre de 2023).

<sup>2</sup> Sobre los orígenes y desarrollo de la maurofilia en el flamenco pueden interesar las tres entregas que escribí en el portal de *Expoflamenco* bajo el título «De flamencos y felahmengus: ¿hay moros en la costa?». En el origen de esta nueva maurofilia jugó un papel crucial Pedro Antonio de Alarcón, granadino que estuvo de corresponsal durante la Primera Guerra

Como es sabido se prohibió la participación de cantaores profesionales porque ya estaban «viciados». Ya se sabe, el dinero pervierte. Parece ser que eso no afectaba a los músicos, escritores y artistas plásticos que formaban parte de la comisión organizadora. Se daba por supuesto que los cantaores de oficio no podían interpretar de manera «pura» y «prístina» ese caudal de «cantes naturales», alejados de la degeneración que imponían el maldito parné y las «modas» (aquí el abuso de comillas es inevitable como podrá comprobarse). El cante jondo era algo atemporal, inmutable, no sujeto a los vaivenes de los tiempos, algo que debía transmitirse sin «corrupción» pues había sido cincelado durante siglos por el «pueblo», ese ente cuasi sagrado.

Don Antonio Chacón era el cantaor más prestigioso de la época, el maestro al que todos —artistas gitanos y no gitanos, aristócratas, empresarios, periodistas y escritores— respetaban por encima de los demás, el que cobraba más que nadie entonces. No sabemos si alzó la voz para hacer ver a la organización lo erróneo de las bases. Y si es que dijo algo, está claro que no le hicieron caso. Me inclino a pensar que no puso objeciones a dichas bases. El dato objetivo es que le pagaron una buena cantidad: la sexta parte del presupuesto total. Cobró por partida doble, mil pesetas por cantar y otras mil por presidir el jurado, o sea, el equivalente a unos cuatro meses de salario de un trabajador bien remunerado.

Parece evidente que si Chacón hubiera advertido de lo desacertado que era prohibir la participación de profesionales se habría abierto un debate de gran calado. Hubiera sido crucial —esta vez sí— para desterrar la opinión que buena parte de la sociedad tenía de un arte que estimaba patibulario, propio de gentes de mal vivir. Chacón era siete años mayor que Falla y el músico lo tenía en altísima estima. Nadie le hubiera puesto reparos al cantaor jerezano dada su indiscutible autoridad y su buena prensa entre la alta sociedad de la época.

El idealismo alemán y el nacimiento de las ideologías del *Volksggeist* provocaron en el siglo XX catástrofes humanas espantosas. El culto a la «patria», a la «tierra madre», fue elevado a los altares y provocó una mirada paternalista hacia todo lo que venía del «pueblo», verdadero guardián de las «esencias nacionales», ese espíritu nacional —el *Volksggeist* herderiano— que ha sido y sigue siendo tan letal para la política y las relaciones humanas y, muchas veces, tan pueril para el arte.

Recuerdo una conversación con Manolo Sanlúcar en la que rememoraba una agria discusión con un artista —creo que un músico sinfónico— que solo alababa el «flamenco primitivo» y abominaba de cualquier novedad que se diera en este arte. El maestro era de carácter colérico y se encendía de nuevo al contarle, como si se lo acabaran de decir. Echaba, con toda razón, sapos y culebras por la boca: «O sea, él puede componer y experimentar lo que le dé la gana pero los flamencos tenemos que estar metidos todavía en un cuarto o en una cueva a expensas del señorito y hacer siempre lo mismo para guardar la pureza». Y a voces lo mandaba ya se sabe dónde, eso sí, hablándole de «usted». Es la misma idea que tenían los miembros de la comisión organizadora del Concurso de Granada. Manolo Sanlúcar ha sido en la guitarra flamenca contemporánea el equivalente a don Antonio Chacón en el cante de su época. Y no se calló.

Hay circunstancias que explican la necesidad de la labor de rescate de los cantes antiguos en 1922. Con la I Guerra Mundial la producción de discos cayó tan estrechamente que trajo consigo una decadencia frente a la eclosión discográfica que hubo hasta justo antes del conflicto. Parece como si al cante se lo hubiera tragado la tierra. A comienzos de siglo se grabó muchísimo flamenco en las voces de los mejores intérpretes, pero a principios de los años 20 apenas se hacía nada en ese sentido y quienes impresionaban eran mayormente canzonetistas que, alguna que otra vez, deslizaban algún estilo flamenco pero con escasa expresión jonda. Era el caso de Pastora Imperio, la Torrecica, Amalia Molina, Emilia Benito o la Tempranica (Valderrama, 2023: 96-97). Prácticamente lo único en verdad flamenco que se editó durante la Gran Guerra fue lo que registró la Niña de los Peines con Currito el de la Jeroma en 1918.

Los fines que buscaba la organización eran más que loables: intentar poner en circulación de nuevo cantes que, por diversos motivos, habían sido orillados por otros géneros más facilones. No obstante, debían haberse informado bien para saber que, precisamente, lo que andaban buscando estaba en la memoria de reputados profesionales. Uno de ellos lo tenían bien cerca: Chacón. Pero es que estaban Anilla de Ronda, el Niño de Cabra, la Trini, Rafael el Moreno, Manuel y Pepe Torres, Pastora y Tomás Pavón, Aurelio Sellés, el Cojo de Málaga, Fernando el Herrero, Pepe el de la Matrona, José Cepero, Escacena, Bernardo el de los Lobitos, Sebastián el Pena, Vallejo, Fosforito de Cádiz, el Niño de las Marianas, Rafael Pareja, el Mochuelo, Joaquín el de la Paula, Chiclanita, Luisa la Pompei, su primo Cabeza y muchísimos más.

El enfoque del Concurso de Granada estaba despegado de la realidad. Desde la atalaya burguesa en la que estaban los organizadores se tenía una idea errónea del flamenco pues no lo habían vivido de cerca. Y si lo hicieron se enteraron de poco. Quisieron poner encima de un escenario un mundo que ya no existía. O que quizás nunca existió. En la *Gaceta del Sur* del 8 de junio de 1922 se indicaba que «La Comisión estima de gran oportunidad declarar que para dicha fiesta, las señoras y señoritas que asistan deberán vestir el traje típico andaluz de la fecha que media entre 1830-1840 [sic], época del apogeo del “cante jondo”». Ahí es nada. Y daban indicaciones concretas de las vestimentas y sombreros adecuados para señoras y caballeros. Ataviados ya de forma *idónea* podrían ver en directo a «artistas inmaculados» que guardaban un tesoro musical escondido. Era una fiesta pensada para la buena sociedad granadina y para quienes tenían medios para venir de fuera, un espectáculo que, en el fondo, tenía algo de circense: «Señoras y señores, pasen y vean a esta anciana que nunca ha salido de su pueblo y que les va a deleitar con cantes ancestrales que no han escuchado nunca». Romanticismo al por mayor pues la anciana quizás no estaba acostumbrada a cantar con guitarra y lo que seguramente iba a interpretar era un fandanguillo local no una toná del Brujo, ni una seguriya del Fillo, ni una soleá de la Gómez o Lorente, que era lo que en verdad se andaba buscando. El enfoque era erróneo. Pero es que el lugar donde llevar a cabo ese salvamento lo era todavía más.

La rigidez de las bases llevó a que ganaran un viejo cantaor de Morón, Diego Bermúdez, que vivía retirado del cante en Puente Genil, y un niño de una de las familias gitanas fundamentales en el nacimiento del género, los Ortega. El septuagenario Tenazas de Morón se atuvo a las bases y sacó a la palestra aquello que la organización buscaba con ahínco, un repertorio bien antiguo que estaba en boga cuatro décadas antes, en la época de Silverio. Lo de Manolito Caracol fue otro cantar pues pudo haber tráfico de influencias (Valderrama, 2021: 119-124). Su padre, Caracol el del Bulto, era amigo de don Antonio Chacón, que era el presidente del jurado, e instó a que inscribiera a su hijo de doce años pues Chacón le veía condiciones (en esto no se iba a equivocar el gran maestro, como se demostró con el tiempo). El niño ganó a pesar de no haberse ajustado a las bases. Aunque cantó por seguiriyas interpretó también unas saetas modernas, que no tenían nada que ver con aquellas que se cantaban décadas atrás. De hecho, Falla abominaba de ellas. El escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, que estaba en esa época en España, acompañó a Falla por las calles de Sevilla intentando dar con la saeta antigua, y dejó escrito sobre la Semana Santa de 1922:

He recorrido la ciudad, entre dos y tres de la mañana, en busca de la saeta antigua, la clásica, y acompañando al maestro Falla que andaba como con sed de oírías. A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco que quiebra y fuga. «Esto no es, no es la saeta —me decía, febril, el maestro Falla—. En Sevilla han retorcido la saeta por contaminación del flamenco» (Persia, 1991: 158).

Cuesta imaginar que se pudiera poner reparos a una saeta cantada en directo por la mejor cantaora de todos los tiempos. Si hubiera salido de una garganta anónima, «del pueblo», quizás le habría sobrecogido. ¡Pero es que Pastora era profesional!

A nuestro entender el hecho de que el concurso se celebrara en Granada influyó bastante en la concepción de esas bases. Pocas ciudades había en Occidente tan «románticas» y «exóticas» como Granada. Los extranjeros que la visitaban creían que iban a encontrar una odalisca en el interior de un patio con estucos, surtidores y arrayanes, un bandolero en el recodo de un camino o una *espontánea* fiesta gitana en una cueva del Sacromonte. En Granada no había tiendas, ni modernos automóviles, ni Facultad de Ingeniería, ni hoteles con las últimas comodidades, ni notarios, ni librerías, ni tiendas con ropas de moda. No. En el imaginario de los turistas —recordemos que era una actividad solo al alcance de gente muy pudiente—, los granadinos iban vestidos como Chorrojumo, ese gitano visionario que fabricó para los guiris lo que buscaban, un tipismo de cartón piedra a cambio de dinero por dejarse fotografiar. La verdad es que no hemos cambiado mucho desde entonces, pues en algunos pueblos andaluces, para atraer al turismo, todavía se inauguran museos sobre el bandolerismo, donde el catite y el trabuco son las «señas de identidad» de unos criminales transformados, por mor del *jurdó*, en héroes libertarios que luchaban contra las injusticias sociales. Es como si abrieran un museo (o «centro de interpretación») de la ETA o de la mafia siciliana, si es que no los hay ya. El

## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

romanticismo es tan poderoso que justifica cualquier tropelía. Es el síndrome del estuco, el trabuco y el éxtasis.

Un hecho real ejemplifica el grado de despiste de los intelectuales que idearon el evento granadino. Proveniente de Sevilla llegó a concursar Félix Serrano Medrano, también conocido como Félix de Sanlúcar, el Potajón o el de la Culqueja. En su memoria guardaba una cantidad ingente de cantes de Cádiz y los Puertos, precisamente el solar donde se desarrollaron aquellos cantes que se querían rescatar en Granada. Este cantaor gitano nació en Sanlúcar de Barrameda en 1879—un año antes que Manuel Torres—, y fue discípulo de Perico Frascola, al cual se atribuyen algunos cantes por seguiriyas y tonás, aparte de ser cultivador de raras cantiñas sanluqueñas, entre otros estilos. Félix alternaba su oficio de carnicero con el cante cuando había ocasión, como cualquiera que haya tenido y tenga facultades para ello. No son desdeñables unos ingresos extras en las economías proletarias. Al llegar a Granada el sanluqueño saludó a Manuel Torres pues se conocían de las fiestas compartidas en Sevilla. «Ah, ¿pero es profesional?», debieron preguntarse los de la comisión. Automáticamente vetaron su participación. Félix tenía entonces 43 años, una edad idónea para mostrar con plenitud una vasta colección de ensoleados cantes que poca gente conocía. Pero no pudo ser, estaba «corrompido» porque había participado en fiestas en las que cobró dinero. Lo que pudiera haber grabado este hombre habría constituido un tesoro de incalculable valor.



*Félix el de la Culqueja (con traje blanco de carnicero) y su maestro Perico Frascola. Fotografía cedida por Luis Suárez Ávila. Es la única que conocemos de Frascola.*

Hubo voces que criticaron la visión orientalista del certamen y el veto a los profesionales. Una destacada fue la de otro gran músico que, ese sí, estaba familiarizado con el cante. Era Joaquín Turina. En una carta que el sevillano le envía a Falla el 7 de octubre de 1922 le comenta con ironía: «¿Crees tú que esto procede de la India? ¿Estaremos haciendo el indio?». Por su parte, Ignacio Zuloaga, que era miembro del jurado, en una carta enviada desde Zumaya antes del 20 de mayo de 1922, advertía a don Manuel: «Yo creo que será imprescindible el contratar a los profesionales. Sin ellos no se hará nada» (Gómez de Caso, 2011: 36).

Otro de los promotores del Concurso de Granada fue Miguel Cerón, que dejó escrito (Persia, 1991: 163-164):

A decir verdad, el concurso en sí, no resolvió gran cosa, desde el punto de vista de sus fines, ni desde el ángulo del arte puro. Poquísimos se dieron cuenta de ello. Y, menos, todavía, los grandes críticos, artistas y escritores venidos de todas partes, a la llamada prestigiosa de Falla. Aquellos ilustres extranjeros, parecían enajenados, y auténticamente llenos de asombro, ante tanta belleza y exotismo. Don Manuel, entre tanto, se limitaba a sonreír... la procesión andaba por dentro. El único cantaor puro, el viejo Bermúdez, me lo emborracharon los malasangre de los otros concursantes, antes de comenzar su actuación. Cuando empezó a cantar aquellas maravillosas soleares del Silverio «Correo de Vélez»... Y así, repitiéndose, no sé cuántas veces, sin salir del primer tercio. Pero, como nadie entiende de «cante jondo», le aplaudieron a rabiar.

Miguel Ángel Fernández (2023: 241) comenta con agudeza:

Por lo visto de resultas del concurso, el Tenazas no fue «el Lázaro que resucitó el cante jondo», como lo valoró Manuel de Falla. La conclusión definitiva se podría extraer de los comportamientos posteriores: el del mismo Falla, quien tras la experiencia vivida no quiso saber nunca nada más del concurso y casi ni del flamenco en general, y el de los organizadores, que tampoco plantearon la oportunidad de convocar una segunda edición, lo que probaría su endeble balance.

El Concurso de Granada fue un noble intento por prestigiar un arte que había sido denostado y por reflatar un corpus de cantes que era poco conocido... pero que andaba lejos de Granada, como veremos más adelante. Lo cierto es que ni recuperaron el pasado ni pudieron ver con claridad lo que se estaba cocinando en el cante andaluz.



## 2. El Concurso de Cante Jondo de Huelva de 1923

La flamencología apenas ha tenido en cuenta un concurso mucho más trascendental que el de Granada para el devenir del flamenco.<sup>3</sup> No me refiero al intento de mejorar la consideración social de este arte sino a algo que iba a afectar al flamenco en sí, a los repertorios, a aquello que se iba a llevar a los escenarios. Se trata del concurso que tuvo lugar un año después en Huelva. El asunto lo ha estudiado con detalle y rigor Miguel Ángel Fernández Borrero en el libro aludido más arriba.

El Concurso de Cante Jondo de Huelva lo organizó la Hermandad de la Merced con el fin de recaudar fondos para la entidad y también para emular las intenciones de Granada de recuperar cantes olvidados. Se celebró en la plaza de toros las noches del 21 y 22 de julio de 1923 y tuvo un carácter marcadamente más popular que el de Granada. La sociedad onubense de la época era menos conservadora que la granadina y apenas se escandalizó por la celebración de lo que podríamos llamar un *megaevento* flamenco al que acudieron aficionados de toda la provincia y también de Sevilla y Badajoz. A diferencia de Granada no contó con el aval de grandes intelectuales<sup>4</sup> ni tuvo subvención municipal al ser un acto lucrativo, aunque el consistorio aportó mil pesetas para gastos varios y se ocupó del alumbrado y de las labores de orden público (Fernández, 2023: 255).

Realmente, fue festival más concurso. Para lo primero se contó con un plantel de primerísimas figuras del cante (Chacón, Manuel Torres, la Niña de los Peines — que faltó y en su lugar fue la Perla de Triana—, Centeno, Manolito Caracol y el Niño Gloria), el baile (la Pompei —suponemos que era su hermana Manuela la Sorda— y Rafael Ortega) y la guitarra (Niño de Huelva, Curro el de la Jeroma, Antonio Moreno y Rafael Rofa). Para el concurso no se pusieron trabas a los repertorios ni a la participación de profesionales. Huyeron de la mentalidad puritana de poner puertas al campo en cuestiones de arte.<sup>5</sup> Y el flamenco lo era. Y como los fandangos de la provincia —en la capital apenas se escuchaban en esa época— ya habían sido grabados por reputados cantaores (el Mochuelo, la Niña de los Peines, el Cojo de Málaga y Centeno, entre otros) formaban ya parte del flamenco. Eran conscientes de que el cante no estaba estancado sino que podía seguir creciendo. De los

---

<sup>3</sup> Una excepción a destacar es la de Romualdo Molina (1996: 81-82).

<sup>4</sup> «Juan Ramón Jiménez dio su apoyo al Concurso de Granada, pero, aunque hubo contactos iniciales con él, finalmente ni se concretó ningún tipo de apoyo expreso para este de Huelva. Tampoco se sumaron otros artistas ni personalidades onubenses» (Fernández, 2023: 257).

<sup>5</sup> Con total sensatez, Manuel Cura se pregunta por qué «no hay constancia de premios cantando fandangos de Huelva ni en el Nacional de Córdoba, ni en el Concurso de Mairena ni en la mayoría de los certámenes que proliferaron por la geografía jonda. Ni siquiera en La Unión, donde el desembarco y el éxito de intérpretes onubenses ha crecido en las últimas ediciones, no aparece el fandango de Huelva por ningún sitio». Asimismo, se extraña de que el genio absoluto del fandango de Huelva, Paco Toronjo, no pisara los festivales de Mairena, Lebrija, Jerez y otros de primera magnitud (Fernández, 2023: 382-383).

veneros folklóricos del Andévalo —con epicentro en el Alosno— era posible crear cantes plenamente flamencos gracias a intérpretes cualificados para ello. Y estando, como estaban, en una tierra fértil en fandangos surgieron decenas de variantes de este cante que hunde sus raíces en bailes del siglo XVII. ¡El fandango era viejo y nuevo a la vez!

No todos los participantes en Huelva cantaron por fandangos. Pero los que se escucharon agradaron al público. De este modo, a partir de 1923, el eje del fandango basculó desde Málaga y el Levante —zonas en las que se crearon décadas atrás gran cantidad de estilos de malagueñas, abandolaos, granaínas y tarantas— hasta la provincia de Huelva. En los fandangos folklóricos onubenses se inspiraron muchos artistas para forjar nuevos estilos que inundaron el mercado discográfico y acercaron nuevos públicos. La realidad, pues, se impuso. El pueblo soberano demandaba fandangos y fandangos tuvo por miles. Tal avalancha de fandanguillos impidió que aflorara gran parte del «cante jondo» que se buscaba en Granada aunque bien es cierto que no se perdieron del todo los estilos antiguos. De hecho, uno de los mayores artífices del fandango onubense, Antonio Rengel, fue un consumado maestro del cante por serranas, ese estilo tan en boga en la época de Silverio que cantó el Tenazas en Granada. Tanto el Tenazas como Rengel grabaron la serrana.

Como es lógico, unos fandangos eran mejores que otros, pero donde hay cantidad se espiga la calidad. Las creaciones de Rengel, Rebollo, Niño Isidro, Pepe la Nora, Cepero, Vallejo, Pepe Pinto, Marchena, Carbonerillo, Enrique el Almendro, Corruco, Palanca, Rosa Fina de Casares y decenas más inundaron el mercado discográfico desde mediados de los años veinte.<sup>6</sup> En pocos años, y durante décadas, el fandango se convirtió en el cante más popular y los repertorios se vieron achicados en variedad. La situación, como se sabe, empezó a cambiar a mediados de los cincuenta, con la edición de la *Antología del Cante Flamenco* que dirigió Perico el del Lunar, y con los concursos de Córdoba que, esta vez sí, reflataron estilos olvidados tras el tsunami fandangueril, que cayó en demasiadas ocasiones en una insufrible competición de gorgoritos.

Los cantes más duros del flamenco siempre habían tenido un público minoritario. Esto empezó a cambiar en los años sesenta y setenta, con el neojondismo y el mairénismo. Hoy en día, por fortuna, reina el eclecticismo y en los escenarios hay más diversidad de estilos y voces.

---

<sup>6</sup> Como reflexiona con acierto Ramón Arroyo (Fernández, 2023: 386-387), realmente el boom de los fandangos de Huelva no vendrá hasta bien entrados los años cincuenta. La radio y los tablaos hicieron mucho por ello. En los años veinte los fandangos onubenses más bien sirvieron de base para la creación de estilos que hoy llamamos «personales» o «naturales» por intérpretes sevillanos en su mayoría.

### 3. El Concierto de Cante Jondo en la Academia de Santa Cecilia de Cádiz de 1922

Hemos hablado de Granada y Huelva, pero en el título de este artículo se mienta a Cádiz. ¿Cuál es el papel que jugó la trimilenaria ciudad en este contexto?

En los prolegómenos del Concurso don Manuel envió cartas a amigos de distintas provincias andaluzas para que buscaran cantaores no profesionales que se ajustaran a los propósitos del certamen, esto es, que no cayeran en el *floreo abusivo* (Falla, 1972: 161) del cante moderno. Una de ellas fue dirigida a su amigo y paisano Álvaro Picardo Gómez, del cual Falla sabía que era un gran aficionado al cante. Bodeguero, académico, político y bibliófilo, Picardo pertenecía a la alta burguesía ilustrada del área de la bahía. También su hermana Micaela —casada con el banquero Francisco Aramburu Inda— estaba familiarizada con el flamenco: tocaba la guitarra flamenca y recibía clases de Manuel Pérez *el Pollo*, un tocaor que fue discípulo del gran maestro de la guitarra gaditana del siglo XIX, José Patiño. Además, el Pollo sabía mucho de cante y había acompañado a cantaores míticos como Silverio, el Nitri, Curro Dulce y Enrique el Mellizo, verdaderos creadores del cante jondo.

En el Archivo Manuel de Falla de Granada se conservan cartas que Picardo envió a Falla —han sido infructuosas las búsquedas que hemos hecho para dar con las que iban en sentido contrario— donde habla de asuntos concernientes al concurso. Parte de ellas han sido publicadas anteriormente (Soler, 2015: 76, 79), pero conviene reproducir completas las tres que atañen al asunto de este artículo. Por lo que leemos en la primera sabemos que Falla había instado a Picardo a buscar en Cádiz cantaores no profesionales que conservasen los antiguos estilos del cante jondo. Picardo es tajante al decirle que los que saben de eso son los profesionales. La carta está fechada el 24 de mayo de 1922.

Cádiz 24 Mayo 1922 [sic]

Sr. Don Manuel de Falla

*Muy distinguido Sr. mío y paisano:*

*A mi regreso de Madrid recibo su grata carta del 19 del corriente honrándome inmerecidamente con su representación en Cádiz para la propaganda del Concurso de Cante Jondo que tan brillantemente está Vd. organizando en Granada para las fiestas del próximo Corpus.*

*Mucho le agradezco esa distinción, sobre todo por venir de Vd. a quien tanto admiro y de nuestro mutuo y simpático amigo Don Fernando de Arboleya y procuraré hacer todo lo posible por fomentar este primitivo canto andaluz y hacer la más activa propaganda para que ese primero y tan interesante Concurso obtenga el éxito que se merece.*

RAMÓN SOLER DÍAZ

*Efectivamente, como le había anunciado Don Fernando, he pensado en unión de unos amigos ir a Granada a presenciar esa fiesta y oír a los concursantes gaditanos, aunque el hecho de que estos no sean profesionales hace algo difícil el encontrarlos, pues aquí en cante jondo hay pocos ejecutantes «amateurs».*

*Don Fernando acaba de marchar a Londres. El año pasado oímos allí, juntos, el «Sombrero de tres picos» y hablamos mucho de Vd.*

*Repitiéndole las gracias por la distinción con que se me ha favorecido, queda este su affmo. amigo y paisano, S. S.*

*Q. S. M. B.*

*Álvaro Picardo*

Picardo le vuelve a escribir el 13 de junio —primer día del concurso— al músico gaditano para excusar su ausencia en Granada. También le informa de que no encuentra en Cádiz el perfil de cantaores que don Manuel y la organización andan buscando. Álvaro Picardo tiene razones de peso para no ir a Granada —su tía fallecerá poco después— pero no quiere dar la impresión de falta de interés en el asunto. Para ello contrae un importante compromiso:

*Cádiz 13 Junio 1922*

*Sr. Don Manuel de Falla  
Granada*

*Muy distinguido Sr. mío y amigo:*

*A pesar de la propaganda que le hemos hecho no ha sido posible convencer a ningún aficionado se inscribiese en el concurso de Granada, y si le he de decir mi sincera opinión, creo que han hecho muy bien en mostrarse tan modestos, pues no hay ninguno bueno entre los que conozco, pues la mayoría de los muchachos no cantan el cante grande. De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros: dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantaor cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición.*

*La enfermedad que aqueja a mi tía la Vda. de Moreno de Mora, con quien vivo, y que en estos últimos días ha sufrido un retroceso, me han impedido muy contra mis deseos de asistir a ese tan interesante Concurso, y sobre todo de tener el gusto de saludarle, pero para demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto, y colaborar a la obra tan brillantemente iniciada por Vd. la Academia de Santa Cecilia, dará uno de estos días un concierto de cante jondo a sus socios para divulgar este arte musical tan menoscabado y olvidado. El programa que será explicativo para que todos puedan seguir el cante sin dificultad, se lo enviaré tan pronto como lo tengamos impreso, y además le enviaré una reseña de la fiesta.*

## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

*De Vd. affmo. amigo y S. S.*

*Q. S. M. B.*

*Álvaro Picardo*

Con suma delicadeza advierte de lo equivocado que estaban en Granada: «De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros: dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantaor cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición».

¿A quiénes se refiere Picardo? ¿Quién era ese antiquísimo cantaor tan reputado? Pues nada más y nada menos que Enrique el Mellizo (1848-1906), uno de los creadores más importantes de la historia del flamenco de quien Fernando Quiñones dijo que era «un gitano iletrado pero con tanta música dentro como para que en Inglaterra se le haya comparado en su campo con Mozart en el suyo: un Falla analfabeto, pero no menos perdurable» (Quiñones, 1997).

Picardo quiere contar con sus dos hijos, ambos profesionales del cante, Antonio y Enrique Jiménez Espeleta. El primero (1874-1936) tomó el apodo del padre mientras que el segundo (1877-1929) era conocido por «Hermosilla», por el torero sanluqueño Manuel Hermosilla del cual fue puntillero su padre. Por corrupción fonética le decían «el Morcilla».

**PLAZA DE TOROS DE MÁLAGA.**

**GUADRILLA DE HERMOSILLA.**

**PICADORES.** — Manuel Gallardo, del Puerto de Santa María; Enrique Sánchez, de Jerez de la Frontera y además un reserva.

**BANDERILLEROS.** — Vicente Méndez, (el Pescadero), de Madrid, Antonio Balo (el Malagueño) y José León, de Sevilla.

**PUNTILLERO.** — Enrique Melligo, de Cádiz.

*Corrida del 18 de mayo de 1879 en Málaga. A la derecha, detalle en el que se alude al puntillero Enrique Melligo (sic). Revista Vértice, 46-47.*

Además, Picardo quiere hacer algo distinto que en Granada. El uso de la palabra «afición» no deja lugar a equívoco: estaba familiarizado con el cante, había vivido muchas juergas con los flamencos de la ciudad, una parte importante formada por

gitanos. No necesita hacer muchas averiguaciones pues conoce bien a dos magníficos cantaores que dominan el cante antiguo que buscaban en Granada. Picardo, en un rasgo —quizás inconsciente— de orgullo y pundonor, hace extensible a toda la ciudad de Cádiz el interés con que se va a tomar la cuestión, como se desprende al expresarle a Falla su deseo de «demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto». El industrial consideraba que los gaditanos eran «mezcla de lo fenicio y lo gitano», como dijo en unos versos que pronunció en el Ventorri- llo del Chato el 13 de febrero de 1945, con motivo del nombramiento de Pemán como miembro de la Real Academia de la Lengua (Barberán, 2012). De este modo va a sufragar<sup>7</sup>, seguramente junto a su cuñado Aramburu —ahí no había problemas de dinero—, no un concurso sino un recital de cantes antiguos en el lugar más honorable que tiene la ciudad para la música: la Academia de Santa Cecilia.



*En los extremos, José María Pemán y Álvaro Picardo, en las carreras de caballos de la playa de la Victoria (Cádiz). Cortesía de Antonio Barberán.*

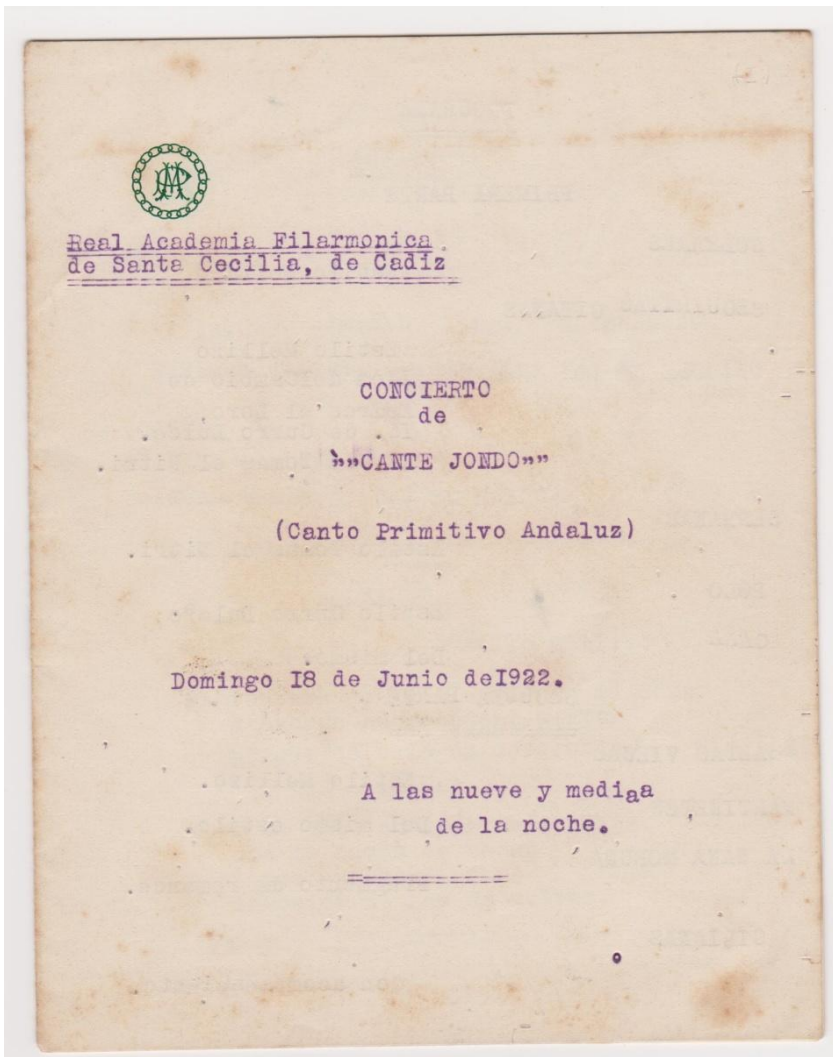
El acontecimiento iba a tener lugar cuatro días después del concurso granadino, el 18 de junio. A las nueve y media de la noche, los dos hijos de Enrique el Mellizo acompañados por el Pollo ofrecerían un recital con un programa bien cuidado. En él se detallaba con precisión el repertorio que iban a interpretar. Lo mismo que se suele hacer en un concierto de música clásica. Ese «pequeño detalle» y que se celebrara en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia dan idea de que Picardo se tomó muy en serio lo de darle lustre al denostado cante jondo.

---

<sup>7</sup> Picardo le escribió en 1964 una carta a Quiñones (1974: 89-90) diciéndole: «Aficionados que cantaran no encontré, pero organicé y costeé un concierto en la Academia de Santa Cecilia, según el programa cuya fotocopia le adjunto».

## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

El azar quiso que Carlos Martín Ballester encontrara unos folios mecanografiados en una subasta en los que se transcriben las letras que interpretaron Antonio y Enrique Jiménez, asociadas además a los distintos estilos y variantes. Forman parte de una documentación impagable que ya se ha publicado completa en dos ocasiones gracias a la generosidad del coleccionista (Soler, 2015: 166-180; Osuna, Sánchez y Soler, 2023: 104-131). Unos escritos similares debió manejar Fernando Quiñones para componer la colección de letras que incluye en su *De Cádiz y sus cantes*, aunque no coincide totalmente. En algunas hojas aparece un membrete con las letras «MP». Debe aludir a Micaela Picardo, seguramente integrante de la organización del concierto junto a su hermano y su esposo. Esos mismos papeles o unos similares los vio Aurelio Sellés, según se deduce de la alusión que hace a Álvaro Aramburu (1918-2010), hijo de Micaela Picardo (Blas Vega, 1978: 78-79).



(1)

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

SOLEARES

Estilo Mellizo

SEGUIRIYAS GITANAS

Estilo Mellizo  
Idem del Cambio de  
Andrés el Loro,  
Id. de Curro Dulce.  
Id. de Tomás el Nitri.

SERRANAS

Estilo Tomás el Nitri.

POLO

Estilo Curro Dulce

CAÑA

Del mismo.

SEGUNDA PARTE

SAETAS VIEJAS

Estilo Mellizo.

MARTINETES

Del mismo estilo.

LA NANA MORUNA

Fragmento de romance.

GILIANAS

Con acompañamiento.

Como vemos, en el programa los hermanos Mellizo interpretaron estilos de reputada solera, justo el «cante jondo» que querían rescatar en Granada de la memoria de cantaores no profesionales. Quedaban fuera de él la célebre malagueña de su padre, los tangos, fandangos, peteneras, alegrías, cantiñas y las modernas bulerías, pues, como se desprendía de las bases granadinas, serían «rechazados los cantos modernizados por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante» (Falla, 1972: 161). En las bases del Concurso de Granada aparecen casi todos los can-



## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

tes que cuatro días después interpretarían los hermanos Jiménez Espeleta, pero sin citar creadores. En el Concierto de Santa Cecilia sí se hace. Ojalá los promotores del concierto hubieran grabado en disco el repertorio que se escuchó ese día en Cádiz.<sup>8</sup>



*Don Antonio Chacón (segundo por la izquierda) y Antonio el Mellizo (segundo por la derecha). Colección de Carlos Martín Ballester.*



Enrique Jiménez Hermosilla.  
Hijo del célebre Enrique el Mellizo, inimitable cantador.

*Enrique el Morcilla. Del libro Arte y artistas flamencos, de Fernando el de Triana.*

---

<sup>8</sup> Eso sí se hizo en Granada con El Tenazas, que registró en 1922 seis cantes de gran interés histórico. Carlos Martín Ballester ha localizado en catálogos antiguos tres registros sonoros impresionados en Barcelona por Antonio el Mellizo el 17 de junio de 1930. Los realizó para la casa Gramófono con el nombre «Hijo Mellizo», mientras estaba enrolado en la compañía de Pastora Imperio. Hasta ahora desconocemos el contenido de tales grabaciones. Para los registros que se hicieron a raíz del Concurso de Granada *vid.* Martín Ballester (2023: 361-371).

RAMÓN SOLER DÍAZ

Del éxito del concierto se hizo eco el *Noticiero Gaditano* del 19 de junio. Además, se publicó una figurada carta que Enrique el Mellizo enviaba desde el cielo a sus hijos. El martes 20 de junio Álvaro Picardo le vuelve a escribir a Falla. Es la tercera y última carta que conocemos sobre el asunto.

Cádiz 20 Junio 1922

*Sr. Don Manuel de Falla*

*Muy distinguido Sr. mío y paisano:*

*Ante todo permítame le felicite por el brillantísimo éxito del Concurso de Cante Jondo de Granada, cuya enorme resonancia debe ser tan halagüeña para Vd., iniciador de la idea, como lo ha sido para todos los aficionados que no acertábamos nunca a comprender por qué este arte tan original y bello al par que tan genuinamente andaluz, lleno de poesía y de añoranzas del pasado, se hallaba tan menoscabado y olvidado que casi avergonzaba confesar entusiasmo por el mismo. La hora era crítica pues muchas de las cantiñas del cante grande eran con raras excepciones patrimonios de los viejos y estaban a punto de ser olvidadas sin remedio. El talento de los maestros que con Vd. han hecho el milagro de resucitarlo purificándolo sabrá hacer el describirlo musicalmente para que su conservación quede asegurada y su desarrollo estudiado.*

*Come le decía en mi anterior carta se ha celebrado en Santa Cecilia el concierto proyectado con el programa que le adjunto siéndome grato manifestarle que hemos tenido un éxito completo. Los antiguos aficionados recordaban épocas pasadas siguiendo el cante embelesados, y los jóvenes alumnos y alumnas de la Academia en profundo silencio, escuchaban aquella música extraña cuyos giros arbitrarios parecían contradecir las enseñanzas de sus profesores.*

*La estrechez de un programa ha hecho que no incluyéramos cantares tan hermosos como interesantes de Frasquito la Perla, Silverio, Curro Puya, Juan Frijones, Señor José el Granaíno, etc. etc. pero para dar una idea de este cante hemos tenido que tocar a todo sin profundizar en nada. Los hermanos Mellizos, hijos del inolvidable Enrique han cantado admirablemente, poniendo toda su alma en hacer triunfar su arte, y el Pollo, el decano de los tocaores, ese veterano de la guitarra casi ochentón que acompañara en sus mocedades al Nitri, Silverio, Curro Dulce y al Mellizo, nos hizo saborear ese rancio sabor que deja la vihuela cuando las rasgan manos expertas que sienten y que conocen lo jondo.*

*También le adjunto los dos periódicos más leídos de esta Ciudad, con artículos contando el concierto.*

*Espera de tener pronto el gusto de saludarle personalmente, me es grato ofrecerme de Vd. affmo. amigo y S. S.*

*Q. S. M. B.*

*Álvaro Picardo*

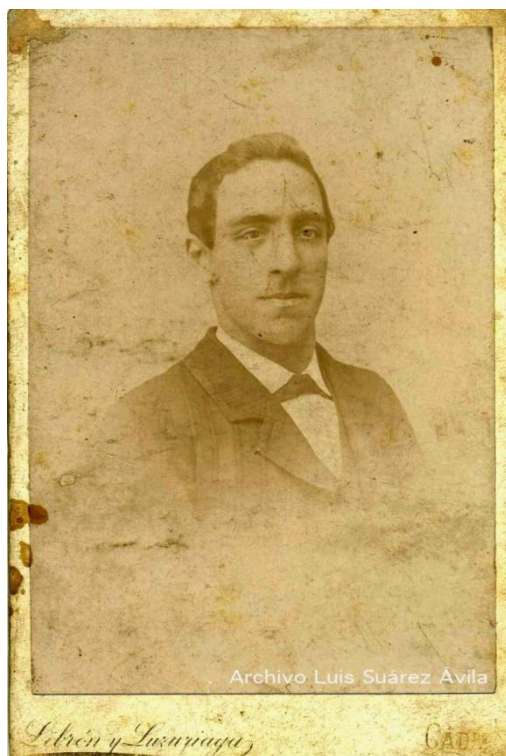
Picardo se lamenta de que no ha podido recoger en un solo recital todo el repertorio que saben los hijos del Mellizo. Por ello no se incluyeron en el programa cantes de Frasquito (sic) la Perla, Silverio, Curro Puya, Juan (sic) Frijones y el Señor José el Granaíno.

Como puede comprobarse, la orientación del concierto fue acertadísima y se adelantó más de treinta años a la moda de los discos antológicos de flamenco. Además, se celebró en la cuna principal del flamenco, el solar donde se había gestado el cante jondo como síntesis de músicas y danzas españolas —peninsulares y americanas— amasadas en las gargantas de algunos gitanos de la zona y continuadas por quienes tenían capacidad y talento para *cantar a lo gitano*. Los organizadores conocían por dónde fluía el verdadero cante de tradición y se fueron directos a los herederos del mejor cantaor que dio Cádiz en su historia. Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963: 195) años después hablaban en estos términos de él:

Enrique Jiménez «el Mellizo», de Cádiz, fue y sigue siendo uno de los pilares del cante flamenco. Enrique el Mellizo es fuente pura y profunda donde bebieron sabiduría flamenca los más grandes desde Chacón hasta Manuel Torre. El cante, en general, y no solo la siguiiya, es tributario de su genio creador: tientos, tangos, soleares, alegrías, cantiñas, malagueñas... Nos encontramos ante un genio plurivalente que, como Silverio, constituyó excepción en su época caracterizada por el predominio de la «especialidad». Enrique el Mellizo lo cantó genialmente todo.

Los que le conocieron personalmente, a través de su hijo («el Morsilla») o por referencias de otros contemporáneos, coinciden en atribuirle en grado eminente la facultad creadora. Los flamencos suelen calificarlo de «músico», con lo que quieren decir que poseía extraordinaria inventiva musical y maravilloso arte espontáneo para adaptar los cantos a sus facultades.

El Concierto de Santa Cecilia se diferenció bastante del Concurso de Granada, en el que hubo demasiadas buenas intenciones pero imbuidas de un excesivo romanticismo. Al creer que la pureza del cante jondo andaba *en boca del pueblo* había que excluir de forma sistemática a los profesionales. Y es que, como dijo nuestro añorado amigo y maestro Luis Suárez Ávila (2007: 7), «La misma preparación del concurso estuvo orientada a salvar del alma popular, algo que no era popular». En Granada se llegó al extremo de instaurar dos meses antes del concurso una Escuela de Cante Jondo con la intención de que los alumnos aprendieran los viejos cantes escuchando discos en una gramola. Sorprende tal ingenuidad en personas de gran instrucción. No se daban cuenta de que el verdadero cante era mucho más que una serie de melodías y ritmos, que crecía en un determinado entorno humano y que en esa época —décadas después la cosa cambiará con la democratización de los aparatos de reproducción de música— se desarrollaba siguiendo las misteriosas reglas de la tradición oral. Ignorar el contexto que hace del cante mucho más que una mera expresión canora fue un gran error.



*Fotografía inédita hasta hace poco de Enrique el Mellizo, de la colección de Luis Suárez Ávila.*

Imaginemos por un momento que en Cádiz (o en Sevilla o Jerez) hubiera tenido lugar un concurso tan bien organizado como el de Granada pero sin prohibir la inscripción de profesionales. Se hubiera dado un paso de gigante. Lo que buscaba Falla en Granada vivía esplendoroso en la Baja Andalucía.

Otro amigo y maestro en el recuerdo, Pierre Lefranc, a principios de los sesenta empezó a grabar con un magnetófono Grundig cantes a miembros de algunas familias gitanas de la Baja Andalucía (de Cádiz, Rota, Chiclana, La Línea de la Concepción, Puerto de Santa María, Jerez, Utrera, Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas). El filólogo francés y su esposa Yane no iban a tontas y locas. Los acompañaba el singular Anzonini del Puerto, un bailarín y cantaor festero respetado y querido por todos los flamencos de España por su arte y simpatía. Lo que recogieron con el aparato es un tesoro musical extraordinario, registrado en los hogares gitanos lejos de la frialdad de un estudio de grabación. Lástima que no contaran con una casa discográfica que respaldara ese trabajo y que no se hiciera de una forma sistemática. Ellos sencillamente vivieron las juergas, donde el cante y el baile andaban libres, sin ataduras.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Una muestra de ese trabajo de campo aparece en los cuarenta CDs *Testimonios flamencos*, que acompañan la *Historia del Flamenco*, editada por Tartessos entre 1995 y 1996. La

Poco después, Caballero Bonald transitó prácticamente por los mismos territorios y recogió una serie de grabaciones que dieron lugar a los seis LPs del *Archivo del Cante Flamenco* (Vergara, 1968), obra clave de la discografía del género. Más tarde llegó la extraordinaria serie de TVE *Rito y Geografía del Cante Flamenco*, que se emitió entre 1971 y 1973, con una filosofía similar a la que guió a Lefranc y Caballero Bonald pero, lógicamente, con el atractivo de poder ver a los intérpretes y poder contar con la participación de algunos estudiosos. Uno de ellos fue el ya mentado Suárez Ávila. Como es bien sabido, fue él quien descubrió de forma casual en 1957 el valioso filón de los romances y corridos que conservaban unas pocas familias gitanas de algunas zonas de Sevilla, Cádiz y, sobre todo, los Puertos. Precisamente, los hijos del Mellizo interpretaron el 18 de junio de 1922 el romance de Bernardo del Carpio (bajo el nombre de «nana moruna») y la giliana, que no era más que un fragmento del romance del Moro Alcaide con la música de la alboréa de los gitanos bajoandaluces (distinta de la que dio a conocer Rafael Romero en la *Antología del Cante Flamenco* de 1954).

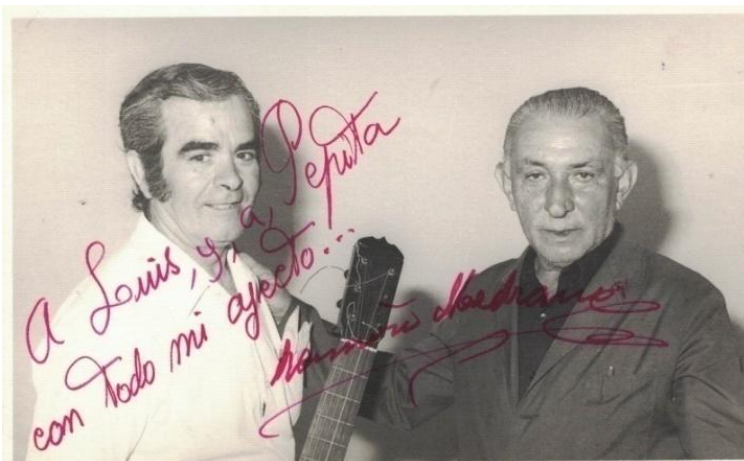
Suárez Ávila recogió un texto muy similar del Bernardo del Carpio a Miguel Niño Rodríguez *el Bengala* —trianero descendiente por parte paterna de gitanos del Puerto de Santa María y por parte materna de los Cagancho de Triana— y a Pepe Torres, hermano de Manuel Torres. Le cedió el texto a Antonio Mairena que lo grabó a compás de soleá bailable en el LP *Cantes de Antonio Mairena* (Columbia, 1958). Fue la primera vez que se llevaba al disco un romance conservado entre los gitanos bajoandaluces. Por otro lado, la misteriosa giliana que aparece en el programa de 1922 la cantó Ramón Medrano en *Rito y Geografía del Cante*, también gracias a la intercesión de Suárez Ávila. Medrano no era profesional del cante y era muy receloso con divulgar el vasto repertorio de cantes de los Puertos que conocía. Grabó algo en la mentada serie de TVE, para la *Magna Antología del Cante Flamenco* (Hispanvox, 1982) y en algunos discos colectivos de la misma disquera junto a otros venerables gitanos de la zona, que interpretaron una serie de corridos de valor incalculable.

¿De quién aprendió ese legado musical y lírico Ramón Medrano? ¿Quién fue su maestro? Pues Félix el de la Culqueja, aquel pariente suyo, carnicero como él, cuya participación en Granada fue vetada como dijimos.

De haberse celebrado un concurso con las premisas mentadas arriba, esos repertorios habrían aflorado. ¿Qué hubiera hecho un Menéndez Pidal de haber conocido el corpus de raros romances épicos que cantaban esos gitanos? Su nieto, Diego Catalán, guiado por Suárez Ávila, quedó impresionado con ese repertorio de romances y corridos cuando los pudo oír en los años ochenta en boca de quienes los guardaban en su memoria.

---

selección de los discos la llevamos a cabo mi tío Luis Soler y yo. Contó con el permiso de Lefranc y con el de los intérpretes —o familiares— implicados, que cobraron por ceder sus derechos. Un delicioso libro que cuenta las vivencias del matrimonio Lefranc en esa época es *Los años gitanos* (El Boletín, 2018), que escribió Yane Lefranc tras enviudar. Pierre Lefranc me dejó como testamento ese archivo sonoro.



*Isidro Sanlúcar y Ramón Medrano. Cedida por Luis Suárez Ávila.  
A él y a su esposa Josefa Terry dedica Medrano la fotografía.*

Fernando Quiñones (1974: 89) fue tajante cuando comparó el Concurso de Granada con el Concierto de Santa Cecilia:

La historia y la fama tienen caprichos extraños. En aquellos mismos días del Concurso de Granada, concretamente el 18 de junio de 1922, se celebró en Cádiz un acto homenaje al flamenco, cuya calidad artística fue irreprochable. Es decir, superior, aunque se tratase de un solo acto, a la de las jornadas granadinas, donde, entre algunos buenos artistas, se galardonó y consagró a una colección de nulidades.

Con motivo del centenario del Concierto de Santa Cecilia, Javier Osuna tuvo la feliz idea de llevar al público actual el mismo repertorio. Él y Manuel Sánchez escribieron una obra de teatro que dirigió Osuna y que fue protagonizada por el músico Javier Galiana (en el papel de Manuel de Falla) y el actor Juan Antonio Álvarez (como Álvaro Picardo). De secundarios actuaron el bailar Juan José *el Junco* (que hace de Pepe Fernández Bejines, chófer de Picardo), Luci Vera (como Rosario, ama de llaves de Falla) y el cantaor Paco Reyes (que representa a Manolito, el asistente de Picardo). La puesta en escena corrió a cargo de Antonio Castaño, el diseño fue de Arantxa Morales, la producción de Inés Merchán y la voz de sala la puso Paco Castro. Asunto bien delicado era la elección de quienes encarnarían a Antonio el Mellizo y Enrique el Morcilla. El acierto fue total al llamar a dos magníficos cantaores, David Palomar y Jesús Méndez, y al tocaor Rafael Rodríguez, que haría de Manuel Pérez *el Pollo*. Para poner en pie el repertorio contaron conmigo. Fue todo un honor y una gran satisfacción trabajar con esos tres grandes profesionales. La obra se representó el mismo día y a la misma hora, pero cien años después, esto es, a las 21:30 del 18 de junio de 2022, esta vez en el Gran Teatro Falla de Cádiz. El lleno y el éxito fueron absolutos.

# GRAN TEATRO FALLA

Recreación histórica en el Centenario del  
**CONCIERTO FLAMENCO**  
en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia  
1922-2022

Sábado, 18 DE JUNIO 2022 - 21.30h

**DAVID PALOMAR**  
Antonio Jiménez El Mellizo

**JESÚS MÉNDEZ**  
Enrique Jiménez El Morcilla

**RAFAEL RODRÍGUEZ**  
Manuel Pérez El Pollo

**JUAN ANTONIO ÁLVAREZ**    **JAVIER GALIANA**  
D. Álvaro Picardo                      D. Manuel de Falla

**JUAN JOSÉ, El Junco**            **PACO REYES**  
Pepe    Manolito

**LUCI VERA**                            **PACO CASTRO**  
Rosario    Presentador de sala (voz en off)

**Dirección: Javier Osuna**

Libreto: **Javier Osuna y Manuel Sánchez**    Asesoramiento de los cantes: **Ramón Soler**    Puesta en escena: **Antonio Castaño**  
Producción: **Inés Merchán**    Diseño: **Arantxa Morales**

 Universidad de Cádiz     Diputación de Cádiz     FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA     Ayuntamiento de Cádiz     BACANTIX

 Instituto de Estudios Ultranortoccidentales     Fundación Unifal     TABLA UCA     Real Academia de Cádiz     Ayuntamiento de Cádiz

Venta de entradas:  
Taquillas del GTF y Bacantix

SERVICIOS DE BACANTIX  
Por teléfono: 910 966 864  
Por internet: <https://www.bacantix.com/ytocadiz>  
LAS LOCALIDADES ASIGNADAS A TRAVÉS DE LOS SERVICIOS DE BACANTIX CONSERVAN SU COBERTURA

El espectáculo se puede ver accediendo al siguiente código QR:



El libreto de la obra se ha editado en 2023 en forma de libro como puede consultarse en la bibliografía. En la retina nos quedará la emoción con que vieron la obra el auténtico Manolito (Manuel Rico Botana, con cerca de 90 años), Carmen Prías Picardo —nieta de don Álvaro— y Luis Suárez Ávila, que a los diez meses nos dejó. A su memoria va dedicado este artículo pues es mucho lo que me enseñó.

## **Bibliografía**

- Barberán Reviriego, Antonio (20 de octubre de 2012). *1º Personajes del tipismo gaditano: Introducción*. Blog *Callejón del Duende*.
- Blas Vega, José (1978). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Madrid. Librería Valle.
- Falla, Manuel de (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid. Espasa Calpe.
- Fernández Borrero, Miguel Ángel (2023). *Fandango. Cuando el fandango voló*. Córdoba. Almuzara.
- Gómez de Caso Estrada, Mariano (2011). *Amalio Cuenca, un riazano universal*. Segovia. M. Gómez de Caso Estrada.
- Martín Ballester, Carlos (2023). «El Concurso de Cante Jondo y su reflejo en los discos de 78 rpm». En Rafael Gómez Benito y Rodrigo F. Gómez Jiménez (coords.), *Memoria Jonda del Flamenco. Granada 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. Granada. Ediciones Vitrubio



## EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid. Revista de Occidente.
- Molina, Romualdo (1996). «Fandangos naturales y personales». En José Luis Navarro y Miguel Roperó (coords.) *Historia del Flamenco*, vol. V. Sevilla. Tartessos.
- Molina Fajardo, Eduardo. (1974). *El flamenco en Granada: teoría de sus orígenes e historia*. Granada. Miguel Sánchez editor.
- Osuna García, Javier; Sánchez García, Manuel y Soler Díaz, Ramón (2023). *El Concierto de Santa Cecilia. Cádiz 1922-2022*. Cádiz. Diputación de Cádiz.
- Persia, Jorge de (1991). *Poesía, revista ilustrada de información poética* 36-37, otoño de 1991.
- Persia, Jorge de (1992). *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa 1922-1992*. Granada. Archivo Manuel de Falla.
- Quiñones, Fernando (1974). *De Cádiz y sus cantes*. Madrid. Ediciones del Centro.
- Quiñones, Fernando (13 de enero de 1997). *Diario de Cádiz*.
- Soler Díaz, Ramón (2015). *Cuatro estudios sobre Antonio Mairena*. Málaga. Imagraf.
- Suárez Ávila, Luis (enero-junio de 2007). *Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca*. En *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4.
- Valderrama Zapata, Gregorio (2021). *Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*. Sevilla. La Droguería Music.
- Valderrama Zapata, Gregorio (2023). *Don Antonio Chacón y Granada*. En Rafael Gómez Benito y Rodrigo F. Gómez Jiménez, coords. *Memoria Jonda del Flamenco. Granada 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. 89-105. Granada. Ediciones Vitrubio.

Apéndice: Cartas de Álvaro Picardo a Manuel de Falla

P/22

Cádiz 24 Mayo 1922

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mio y paisano:

A mi regreso de Madrid recibo su grata carta del 19 del corriente honrandome inmerecidamente con su representación en Cádiz para la propaganda del Concurso de Cante jondo que tan brillantemente está Vd. organizando en Granada para las fiestas del próximo Corpus.

Mucho le agradezco esa distinción, sobre todo por venir de Vd. a quien tanto admiro y de nuestro mutuo y simpático amigo Don Fernando de Arbolea y procuraré hacer todo lo posible por fomentar este primitivo canto andaluz y hacer la más activa propaganda para que ese primero y tan interesante Concurso obtenga el éxito que se merece.

Efectivamente, como le habia anunciado Don Fernando, he pensado en unión de unos amigos ir a Granada a presenciar esa fiesta y oír a los concursantes gaditanos, aunque el hecho de que estos no sean profesionales hace algo difícil el encontrarlos, pues aquí en cante jondo hay pocos ejecutantes amateurs.

Don Fernando acaba de marchar para Londres. El año pasado oímos allí, junto, el «Sombrero de tres picos» y hablamos mucho de Vd.

Repitiéndole las gracias por la distinción con que me ha favorecido, queda este su afmo. amigo y paisano, S. S.

Q. S. M. B.

Álvaro Picardo

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

*Concurso*

7  
Cádiz 13 Junio 1922

*P/22*

Sr. Don Manuel de Falla

Granada

Muy distinguido Sr. mío y amigo:

A pesar de la propaganda que le hemos hecho no ha sido posible convencer a ningún aficionado se inscribiese en el concurso de Granada, y si le he de decir mi sincera opinión, creo que han hecho muy bien en mostrarse tan modestos, pues no hay ninguno bueno entre los que conozco, pues la mayoría de los muchachos no cantan el cante grande. De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros; dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantador cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición.

La enfermedad que aqueja a mi tía la Vda. de Moreno de Mora, con quien vivo, y que en estos últimos días ha sufrido un retroceso, me han impedido muy contra mis deseos de asistir a ese tan interesante Concurso, y sobre todo de tener el gusto de saludarle, pero para demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto, y colaborar a la obra tan brillantemente iniciada por Vd. la Academia de Santa Cecilia, daré uno de estos días un concierto de cante jondo a sus socios para divulgar este arte musical tan menoscabado y olvidado. El programa que será explicativo para que todos puedan seguir el cante sin dificultad, se lo enviaré tan pronto como lo tengamos impreso, y además le enviaré una reseña de la fiesta.

De Vd. affmo amigo y S.S.

G.B.S.M.

*Alonso Triunfo*

RAMÓN SOLER DÍAZ

Rf. 18-7-22

Cádiz 20 Junio 1922

P/22

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mío y paisano:

Ante todo permítame le felicite por el brillentísimo éxito del Concurso de Cante Jondo de Granada, cuya enorme resonancia debe ser tan halagüeña para Vd., iniciador de la idea, como lo ha sido para todos los aficionados que no acertábamos nunca a comprender porqué este arte tan original y bello al par que tan genuinamente andaluz, lleno de poesía y de alicerzas del pasado, se hallaba tan menoscabado y olvidado que casi avergonzaba confesar entusiasmo por el mismo. La hora es crítica pues muchas de las cantigas del cante grande eran con raras excepciones patrimonios de los viejos y estaban a punto de ser olvidadas sin remedio. El talento de los maestros que con Vd. han hecho el milagro de resucitarlo purificándolo sabrá hacer el describirlo musicalmente para que su conservación quede asegurada y su desarrollo estudiado.

Como le decía en mi anterior carta se ha celebrado en Santa Cecilia el concierto proyectado con el programa que le adjunto siendome grato manifestarle que hemos tenido un éxito completo. Los antiguos aficionados recordaban épocas pasadas siguiendo el cante embolesados, y los jóvenes alumnos y alumnas de la Academia en profundo silencio, escuchaban aquella música extraña cuyos giros arbitrarios parecían contradecir las enseñanzas de sus profesores.

La estrechez de un programa ha hecho que no incluyéramos cantares tan hermosos como interesantes de Frasquito la Perla,

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

Hoja II

Silverio, Curro Puya, Juan Frijones, Señor José el Granaino, etc. etc, pero para dar una idea de este cante hemos tenido que tocar a todo sin profundizar en nada. Los hermanos Mellizos, hijos del inolvidable Enrique han cantado admirablemente, poniendo toda su alma en hacer triunfar su arte, y el Pollo, el decano de los tocaores, ese veterano de la guitarra casi ochenta que acompañara en sus mocedades al Nitri, Silverio, Curro Dulce y al Melliso, nos hizo saborear ese rancio sabor que deja la vihuela cuando las rasgan manos expertas que sienten y que conocen lo jondo.

Tambien le adjunto los dos periódicos mas leidos de esta Ciudad, con articulos comentando el Concierto.

Esperando tener pronto el gusto de saludarle personalmente, me es grato ofrecerle lo mío. Atm. amigo y B.S.

Q. B. S. M.

[fundación archivo]  
MANUEL

Alonso Prietas

