

# Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada

*Avant-garde and casticismo. A new look at the polemic of Manuel Ángeles Ortiz's poster for the 1922 concurso.*

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD  0000-0002-5869-3183

jgonzal@ugr.es

Departamento de Antropología Social. Universidad de Granada

Recibido: 1 de diciembre de 2020 · Revisado: 11 de mayo de 2021 · Aceptado: 15 de mayo de 2021

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2021). Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 99-120.

---

## Resumen

En junio de 1922 se celebrará el concurso de cante primitivo andaluz o jondo de la plaza de los Aljibes, en la Alhambra granadina, auspiciado por Manuel de Falla, con la figura estelar de García Lorca detrás. Manuel Ángeles Ortiz será el encargado de hacer un cartel para un concurso que venía precedido de una agria polémica entre flamenquistas y antiflamenquistas, que había trascendido al ámbito nacional. MAO cuya mujer, gitana, Paquita Alarcón, acaba de fallecer, hará un diseño barroco con aperturas a la modernidad, que no gustará en Granada. Quizás a medio camino entre su estilo previo más costumbrista y el cubismo al que le empujaba Picasso en París. Manuel de Falla tendrá que traer en apoyo del cartel a Ignacio Zuloaga, factótum en la sombra del concurso, y pintor en cierta forma de la “España negra”. Al sancionarlo con su apoyo, parecerá haber acabado la polémica, pero esta se prolonga en el tiempo. Ortiz continuará su vena de “cubismo jondo”, e incluso hacía sus incursiones en el mundo del cante. Su opción por lo jondo no será circunstancial y permanecerá en el tiempo. Hoy podemos aseverar que aquello no fue realmente un enfrentamiento, como interpretó Lorca, entre los “putrefactos” y modernos, sino que la polémica sobre el concurso, y sobre el cartel, cuestionaba la viabilidad del estilo cultural español: el casticismo.

**Palabras clave:** Cante jondo; cartel; antiflamenquismo; casticismo; cubismo jondo.

**Identificadores:** Manuel Ángeles Ortiz.

**Topónimos:** Granada.

**Periodo:** 1992; Siglo XX.

## Abstract

In June 1922, the competition for primitive Andalusian or “jondo” singing was held in the Plaza de los Aljibes, in the Alhambra in Granada, sponsored by Manuel de Falla, with the stellar figure of García Lorca behind it. Manuel Ángeles Ortiz was commissioned to create a poster for a competition that had been preceded by a bitter controversy between “flamenquistas” and “antiflamenquistas”, which had transcended to the national level. MAO, whose gypsy wife, Paquita Alarcón, has died, will make a baroque design with openings to modernity, which will not go down well in Granada. Perhaps halfway between his previous more “costumbrista” style and the cubism to which Picasso was pushing him in Paris. Manuel de Falla will have to bring in Ignacio Zuloaga, shadowy factotum of the competition, and in a way a painter of “black Spain”, to support the poster. By sanctioning him with his support, the controversy would seem to have ended, but it dragged on for a long time. Ortiz continued in his “cubismo jondo” vein, and even made incursions into the world of flamenco singing. His choice for the “jondo” will not be circumstantial and will remain in time. Today we can affirm that it was not really a confrontation, as Lorca interpreted it, between the “putrefactos” and the moderns, but rather that the controversy over the competition, and over the poster, questioned the viability of the Spanish cultural style: “casticismo”.

**Keywords:** “Cante jondo”; poster; “antiflamenquismo”; “casticismo”; cubismo “jondo”.

**Identifiers:** Manuel Ángeles Ortiz.

**Place Names:** Granada.

**Period:** 1992; 20th Century.

El artista plástico jiennense Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895-París, 1984) comienza teniendo sus primeros contactos con la música a través del género llamado “alhambrista”. En 1919 retratará a uno de sus más conspicuos músicos granadinos de este género, al guitarrista y compositor Ángel Barrios, cuya imagen ilustra el cartel de esta XXXIV Semana de Estudios Flamencos de la Peña de Flamenca de Jaén<sup>1</sup>. Ángel Barrios era un eslabón esencial del alhambrismo, gracias a la labor de su padre Antonio Barrios, propietario de la taberna-colmado de la calle Real de la Alhambra, donde la guitarra flamenca y aflamencada había tomado asiento. No haremos distinción entre “flamenco” y “jondo”, que fue fundante en las polémicas del año 1922, para designar estas atmósferas. Allá en el patio de la taberna, en torno al pilar de agua susurrante, se celebraban unas veladas musicales que devinieron célebres. Falla y García Lorca fueron dos asiduos. Por lo demás, la familia Barrios fue quien acogió y dio apoyo al compositor Manuel de Falla cuando se estableció en Granada. Además, y para completar el cuadro, en la finca que los Barrios poseía en el anejo granadino de El Fargue, en un medio rural, era frecuente ver a cantaores, los cuales el compositor Ángel Barrios estudiaba allí mismo en su arte, tomando notas (González Alcantud, 2014).

El medio tabernario, como el del Polinario, tenía algo de religioso como en todas las tabernas (Augé, 2015). A ello hay que añadir que el propio flamenco se enmarcaba en una suerte de *pathos* “religioso”, que enlazaba con el catolicismo ambiental pero también con el fondo pagano de las culturas sureñas. Como bien dejó señalado José Mora Guarnido, coetáneo de García Lorca, en el cante jondo prevalecía una “gravedad y una solemnidad casi religiosas” (Mora, 1998:160). Pero los portadores de esta comunión mística tabernaria (González Alcantud y Lorente Rivas, 1999) se iban muriendo. Para lograr triunfar, los nuevos cantaores debían recurrir a palos y géneros más ligeros, al gusto de la cultura del espectáculo que iba abriéndose paso en los cafés cantantes (Blas Vega, sd). Contra esto se rebelarían los intelectuales encabezados por Falla y Lorca, promotores de una cultura más refinada, cultivada, pero que a la vez se reclamaba de hondas raíces populares. De todas maneras, esto resulta paradójico, porque como Manuel Ángel Ortiz declaró, ellos en realidad lo que querían era imitar a un café cantante afamado, el de Chinitas, de Málaga (Bonet y MAO, 2002:6).

Manuel Ángeles Ortiz se había casado en Granada con una gitana, Francisca Alarcón Cortés, hija de una conocida y bella albaicinera llamada “La Perla del Albaicín”. Manuel Orozco encuadra en medio de los preparativos de su boda algunas juergas flamencas, en las que participaría Manuel Ángeles (Orozco, 1985:149). El ambiente de relaciones tormentosas entre los señoritos granadinos y las jóvenes populares del barrio, queda reflejado en la novela corta del también albaicinero Rafael López Rienda *El Carmen de los Claveles*, publicada en 1927 en la serie popular “La Novela de Hoy”, y sobre la que el au-

1 Conferencia pronunciada en la Peña Flamenca de Jaén, el 24 de septiembre de 2020, con motivo de la XXXV Semana de Estudios Flamencos. Muy agradecido al presidente de la Peña, Alfonso Ibáñez, y a la Universidad de Jaén, por la oportunidad que me brindaron. Puede verse la conferencia en vivo en enlace <https://www.youtube.com/watch?v=ZuDcCxDXyTM>. Igualmente quiero agradecer el asesoramiento del doctor Antonio García Bascón.

tor proyectaba hacer una película (López Rienda, 1927). Ahora bien, el comportamiento del joven Manuel Ángeles, casándose con Paquita, se desmarca de aquellas prácticas de señoritismo. De ella, dejó una buena colección de retratos, empezando por dos de 1914-15, en los que “la modelo va a aparecer en cuadros donde el tema no da pie para la frivolidad o el tema festivo o fácil” (García Bascón, 2006:22). También hay que destacar de esa época a Salvaora, una gitana albaicinerá, donde, según García Bascón, se encuentra cerca el tratamiento dado a la mujer gitanada en la cartería del Corpus.



Fig. 1 Paquita Alarcón, por Manuel Ángeles Ortiz. 1915, colección particular.



Probablemente, en aquel mismo año de 1919, en que Manuel Ángeles Ortiz retrató a Ángel Barrios, nuestro pintor debió conocer al compositor Manuel de Falla en Granada. Poco tiempo después, en medio del dolor por el temprano e inesperado fallecimiento de su esposa, Paquita Alarcón (Fig.1), firmaría de manera entusiasta el manifiesto de 31 de diciembre del 1921 en favor del concurso de canto primitivo andaluz, junto a una casi treintena de personalidades de diferentes ámbitos de la cultura y procedencias; manifiesto promovido por Falla. Más adelante, desde París, donde se trasladará, aconsejado por sus amigos, para elevar el ánimo tras la muerte de Paquita, mantendrá una correspondencia en marzo de 1922 no menos apasionada con Manuel de Falla, siempre en apoyo de concurso proyectado (Molina Fajardo, 1984:215). En paralelo, como ha relatado Pedro Galera, nada más llegar a París, Picasso, que será su principal valedor en la urbe artística, efervescente de vanguardismo, le sugiere a Manuel Ángeles que con esa manera de pintar clasicista que trae no va a ningún lado. Ortiz coge el toro por los cuernos y en veinte días da un giro a su estilo y coge el aire vanguardista parisino. Sorprendido en parte le dice Picasso a Ortiz que en unos pocos días ha hecho el recorrido para el que un sueco necesita “por lo menos siete años” (Galera Andreu, 2015:21).

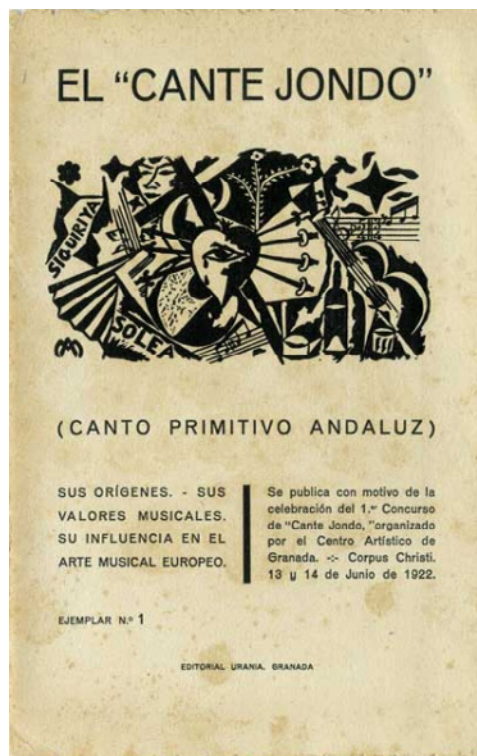


Fig. 2. Folleto de Urania y dibujo de Manuel Ángeles Ortiz

Al margen de los pliegos de firmas, se imprimió un folleto anónimo, sin firma, pero debido a la pluma de Manuel Falla, titulado “El ‘cante jondo’ (canto primitivo andaluz). Sus orígenes y sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo”. Este llevaba un grabado de Manuel Ángeles Ortiz (Molina Fajardo, 1962:96-97). Ese dibujo, que apunta ya ciertos temas recurrentes en el cartel ulterior, difiere de este en cuanto que está menos recargado de simbología. Se dibujan como sombras en la ilustración una guitarra en cuyo centro va inserto un corazón, y varias figuras en negro, xilográficas, pájaro, mujer, torre árabe y vela (Fig.2).

Para animar la celebración y crear un clima favorable a la misma el joven poeta Federico García Lorca, en edad de ganarse un público, daría una conferencia en el mes de febrero en el Centro Artístico y Literario sobre el cante jondo. Esta era una sociedad que había surgido en oposición a la más clásica y fuera de tiempo del Liceo. El Centro Artístico representaba en cierta medida las posibilidades para la vanguardia artística local de insertarse y arrastrar a su inquieto campo estético a la sociedad burguesa surgida del auge de la remolacha azucarera a finales de siglo. Los jóvenes creadores se volcaron en él. El caso es que la conferencia de Lorca marcó un hito. Según Molina Fajardo, “los granadinos quedaron prendidos de la belleza y exactitud de las metáforas” utilizadas por García Lorca, ya que “los granadinos, amantes de las imágenes y que se complacían con la justeza con que el poeta describía la emoción del viejo cante” (Molina Fajardo, 1962:67). Éxito absoluto, pues, de la cogitación poética del joven vate Federico García Lorca en el medio adecuado.

El poeta haría una aseveración en el curso de su conferencia que seguramente recordaría a los más antiguos del lugar una batalla librada en el inicio de siglo contra el flamenquismo, con motivo de la ida a París de la *troupe* sacromontana. Esta *troupe*, reclutada por el director de la *Opera Comique*, de París, amenizó el discutido pabellón *L'Andalousie au temps des maures*, creado por los parisinos para subsanar la opinión oficial española, que buscaba liberarse de tópicos tales como el flamenquismo y el orientalismo (González Alcantud, 2016) (Fig.3). Lorca se refería a ella en estos términos: “En la exposición universal que se celebró en París el año novecientos donde brotaron por primera vez los deliciosos girasoles de cemento que suben por las fachadas y las libélulas azules, también ya deliciosas, de los modernistas, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaba el cante jondo en toda su pureza” (García Lorca, 1998a:39). Evidentemente no se trataba del pabellón de España, mucho más castellano, sino de *L'Andalousie au temps des maures*. Añade Lorca que la actuación de aquellos flamencos atrajo la atención de los “snobs” surrealistas, pero también de un músico que absorbería magistralmente todo aquel mundo: Claude Debussy. O sea, lo que entonces se presentó como una caricatura de lo andaluz, a García Lorca, sin embargo, le pareció una expresión de autenticidad y jondura, y como tal lo reivindicó para trazar su teoría del duendismo jondo (León, 2015). Hay que recordar que un sector de la intelectualidad española, por el contrario, se había sentido ofendido en lo más hondo, por este empleo

de los estereotipos, entre los que ocupaba lugar destacado el flamenco, en la exposición de 1900.



Fig. 3. Cuadro flamenco granadino y sevillano en la Exposición Universal de 1900 de París

La edición impresa de la conferencia lorquiana aparecerá en la revista “político-literaria” andalucista, inspirada ideológicamente por Blas Infante, *Renovación*, que dirigía Antonio Gallego Burín. Este era otro personaje clave en todo este asunto, ya que su profundo y prolongado gitanismo lo llevó a organizar la primera exposición gitana, años después, en la en el Corpus de 1948, en Casa de los Tiros de Granada.

Entraremos someramente en la polémica suscitada en la propia Granada, y ampliada por los medios periodísticos e intelectuales nacionales, que tachaban de “españolada” la iniciativa de Falla y Lorca. En el fondo seguían los opositores al concurso de “cante primitivo andaluz” la estela de liberarse de los estereotipos, llamados entonces “españoladas”, que se alzaban como un muro infranqueable para integrarse simbólicamente en Europa.

La polémica venía motivada, pues, por el deseo compartido por críticos y no críticos de abolir “flamenqueríos” y españoladas. En el medio local, Francisco de Paula Valladar, director de la revista *La Alhambra* y músico aficionado (González Alcantud,2004), encabeza la opinión intelectual contraria al flamenquismo, que toma en su exaltación

derivas incluso racistas. En sus “Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época”, publicada en 1922, en plena polémica, Valladar desliza los argumentos más antiflámencos, y por ende antigitanos, posibles:

Música y baile ha decaído hasta la exageración, gracias al elemento extraño que cada vez se acentúa más en los cantares y bailes del pueblo (...). En el repertorio extensísimo de los cantadores de oficio y aficionados, figuran un gran contingente de cantos llamados, ignoramos por qué razón, *cantes flamencos*. Acerca de ellos, el notable folklorista alemán H. Schuchardt, publicó un notable artículo (*El Folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-83; pág.35 y sigtes.); pero a pesar de sus investigaciones; de las de Demófilo (*Colecc. de cantes flamencos*, 1881), y de otras opiniones que Schuchardt, cita, ni comprendemos por qué se dice *cante* en lugar de *canto*, ni por qué se apellida *flamenco* a todo lo *agitanado*. Y continúa: Basta con convencer a los admiradores de esa extraña música de que el *cante flamenco* es solamente propio de un pequeño grupo de señoritos de degradado gusto y de gente del pueblo aficionada a todo lo *agitanado*-no a lo andaluz- hacerles observar que en los pueblos de Andalucía, en el mismo Granada, -a pesar de que hay aquí desde muy antiguo un grupo numerosísimo de población gitana,- los cantos andaluces se conservan puros, y apenas se halla entre nuestro buen pueblo quien sepa entonar esas coplas que comienzan con un prolongado ¡ay! (Valladar, 1922:73-74).

Más duro aún continúa:

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

Se sabe que llegó a ser tan popular la polémica que las carocas, ilustraciones de decoroso humor de temática local, expuestas en la plaza de Bibarrambla de Granada con motivo de las fiestas del Corpus del año 22, en cuyo marco se celebraba el concurso, reflejaron la polémica desatada. Al menos tres carocas de aquel año daban cuenta en los dibujos y las quintillas que las ilustraban del ambiente de polémica, si bien como solía ser usual en este tipo de crítica moderada tenían menos acritud que las andanadas que se lanzaban desde la prensa jondistas y antijondistas. En Granada, la polémica tomó un curso amarillista en el diario *La Opinión*. Pero incluso el más centrado diario *El Defensor de Granada* censuró, no sabemos si de manera casual o intencionada, algunas líneas un artículo de don Manuel de Falla en las que comparaba la ausencia de apoyo al cante jondo con la falta de cuidado de la Alhambra. Falla enfureció por este “descuido” del cajista de *El Defensor* (Molina Fajardo, 1962: 76; 86-87).

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



De esta manera, los hombres de la Institución que aportaron sus ideas y su concurso personal a la celebración del trascendental certamen de Cante fondo granadino de 1922, con Falla como supremo organizador y con Fernando de los Ríos como inspirador a la sombra del evento, casi sin pretenderlo, volvían a sus raíces filosóficas y estéticas más genuinas y remotas, nacidas hacía más de un siglo en la escuela de Jena. Los krausistas españoles y la misma Institución Libre de Enseñanza, en su asimilación elitista del primitivo credo, otorgaron más preferencia a los ideales de modernidad y europeísmo. Pero la Guerra del Catorce, por un momento, les obligó a remontarse a sus primitivas fuentes, en la que el retorno a lo popular y a lo autóctono volvió a ser objeto preferente de su ideario estético. No había contradicción en ello, ni aparente ni real, sino simple cambio de rumbo impuesto por los nuevos vientos de la Historia (Serrera,2010).

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

Ahora nos centraremos únicamente en el cartel de Manuel Ángeles, que fue objeto igualmente de ataques, colaterales a la polémica citada. Lorca rememora sobre la polémica del cartel de Ortiz en una de las versiones de la conferencia de 1922, “Importancia histórica y artística del primitivo canto llamado ‘cante jondo’” reelaborada una década después para su gira americana se puede leer:

Pero hasta que el concurso triunfó plenamente por el apoyo y entusiasmo del pueblo, tanto Falla como yo recibimos ofensas y burlas por todas partes. Cuando el cartel cubista con dos guitarras y las siete espadas del dolor anunciando la fiesta apareció por las calles de Granada, hubo gentes que pusieron otros cartelitos que decían: “Escuelas, escuelas y escuelas”, como si el hombre viviera solo de pan y de abecedario y como si este canto no fuera la expresión más depurada de una vieja cultura universal (García Lorca, 1998:38).

La obra de Ortiz, cuenta Molina Fajardo, “no fue bien admitida por los socios del Centro Artístico en el que predominaban los ‘putrefactos’, al decir de García Lorca” (Molina Fajardo, 1974:142). Al no ser de gusto de los miembros del Centro Artístico y sus “putrefactos”, Manuel de Falla envía “una reproducción a Ignacio Zuloaga y el pintor vasco responde inmediatamente: ‘¡Cartel magnífico!’ El telegrama, como un desafío, lo pegan en el tablón de anuncios de la entidad y entonces es aceptado”, según Antonina Rodrigo (1984). La polémica, por consiguiente, hasta que llegó el “oportuno telegrama de Ignacio Zuloaga ‘bendiciendo’ el cartel con felicitación para el autor” y “fue expuesto en la cartelera de la entidad y logró variar rápidamente la escena”, no se dio por concluida (Molina Fajardo, 1974:142). Zuloaga, para unos y para otros era considerado la máxima autoridad y se aceptaba unánimemente su dictamen.

¿De dónde extraía esa autoridad entre los locales un pintor vasco, escasamente empático con los sures, como Ignacio Zuloaga? No podemos olvidar que Zuloaga no era precisamente un vanguardista en el terreno pictórico, y que había sido contratado por

Archer Milton Huntington, fundador de la *Hispanic Society of America*, de Nueva York, para que les enviase cuadros a sus dominios neoyorquinos de temas muy relacionados con la “España negra”. El concepto de “España negra” había encontrado en Darío de Regoyos y Émile Verhaeren sus primeros intérpretes, en 1899. “[Émile Verhaeren] hace algunos años –escribió Regoyos–, por nuestro país, lejos de verlo de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ven al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, sintió una España moralmente *negra*” (Verhaeren & Regoyos, 2012:27). José Gutiérrez-Solana volverá a tratar el tema de la España negra veinte años después, en 1920. Y nos dice que Zuloaga, aunque presta atención a Andalucía, no encuentra en ella suficiente materia para representar la “España negra”, que es lo que en definitiva se inclina le gusta retratar: “Zuloaga salta pronto de Andalucía; la comprende y la admira, pero no la quiere; necesita Castilla, de su amada Castilla; aquí adquiere toda su fuerza, se siente más fuerte él, y aquí nacen sus obras inmortales” (Gutiérrez-Solana, 2000:249). Más bien habría que calificar a Zuloaga de costumbrista, en consonancia con el artista granadino José María López Mezquita, el cual también recibió encargos de A.M. Huntington, que hacía acopio de artistas que atendiesen a sus gustos estéticos.

Pues bien, Ignacio Zuloaga aparece en su relación con Falla como el gran factótum, inicial y posterior al concurso, del evento de 1922. La colaboración llegará al detalle, ya que trazará la escenografía de la alhambrena plaza de los Aljibes, inicialmente pensada para la plaza albaicinerana de san Nicolás. Es más, dado su ascendiente, fue Zuloaga el primero en ser encargado del cartel. Al renunciar al mismo, se pretendió que heredasen el encargo bien José María López Mezquita bien José María Rodríguez Acosta, pintores de estilo costumbrista y simbolista respectivamente. Al finalmente elegido, seguramente a sugerencia de Falla, Manuel Ángeles Ortiz, lo había conocido Zuloaga, a principios de 1921, durante un viaje a Granada. De esta manera puede entenderse que asumiese su apuesta como propia (Vallejo, 2016:51).

Juan Manuel Bonet señaló sobre el cartel que hizo Manuel Ángeles Ortiz para el concurso (Fig.4), que “hoy (mediados los noventa) se nos aparece típicamente veintiesetista, entre el venero de lo popular, y el idioma lleno de aristas de la vanguardia”. Más al detalle, Bonet analiza el cartel de la siguiente guisa: “En el centro de la imagen, de neta influencia cubista y futurista, figura un corazón con un ojo que llora, atravesado por siete puñales”. Un guitarra, botella, vasos, un abanico, un pentagrama, el rostro de una mujer, estrellas, flores y los nombres “siguiriya” y “soleá” (Bonet, 1995:5). La soleá y la seguiriya se configuraban en el universo de los promotores como lo más auténtico del cante jondo, ya que invocaba al dolor y a las lágrimas, fundamento de la jondura (García Lorca, 1922). Se complementa con una suerte de “horror vacui” barroco, que parece recorrer la escena cuadrangular y apaisada del cartel originario, impreso sobre papel naranja, en la conocida imprenta local Urania. Ahora bien, el barroquismo del cartel de Ortiz es invadido por la paganidad de sus figuras, si exceptuamos el propio corazón apuñalado, que evoca la mariolatría, elemento central en el flamenco (Lorente, 2010:93-

102). Así pues, como subraya Antonina Rodrigo, el efecto real fue que “el pintor rompió con la tradición costumbrista granadina, incorporando un nuevo lenguaje plástico donde la mistificación y la evocación trasmataban en el universo de las nuevas corrientes clarificadoras, sacudiendo las estancadas sensibilidades” (Rodrigo, 1984:222). No se trataba, por consiguiente, de una ruptura sino de un desplazamiento, empleando para lograrlo elementos simbólicos procedentes del barroquismo, que al final en contacto con las vanguardias parisinas acabarían en una depuración cubista (Carmona, 1996).



Fig. 4 Cartel de Manuel Ángeles Ortiz para el concurso de junio de 1922

Hasta ahí todo parece claro. No así, la agrídulce recepción que tuvo el concurso en figuras como el socialista don Fernando de los Ríos, el gran factótum político de todo el grupo, y representante del espíritu progresista de la Institución Libre de Enseñanza. Merece la pena reproducir lo que declaró Ortiz a Antonina Rodrigo:

Don Fernando de los Ríos me censuró los ornamentos que representaban la juerga en mi cartel. Como el vaso, la botella de vino..., elementos que motivan que el *cantaor* se caliente y entre en trance (...). Y eso es lo que no aceptaban los de la Institución. Don Fernando de los Ríos era un hombre extraordinario. Le gustaba mucho el cante grande. Él cantaba rondeñas, que era el estilo de su tierra de Ronda. Pero era un hombre de la cultura, no era un hombre de pueblo, aunque sí de ideas. Era un hombre refinado y no le gustaba lo que él consideraba los bajos fondos (Rodrigo, 1984:223).

El mismo efecto podemos encontrar en Eugenio Noel, quien reacciona por razones “jondas” contra el “flamenquerío” que, según él, organizan Zuloaga y su séquito en la plaza de los Aljibes. Esgrimirá: “El cante flamenco pide intimidad, como le pintan, el cante es un desahogo para escogidos, para iniciados. Cuando cantan solos lloran y sufren espasmos, algo que sucede a todos los que padecen histerismos, pandemias y algolagnias. El cante hondo no cabe en escenarios tan amplios y veristas” (Urbano, 1985:82). En cierta manera, Noel podría estar de acuerdo, con Edgar Neville, cronista del concurso del 22, que, a pesar de la emoción que sintió en el mismo, vino a declarar:

El duende está precisamente en ese desgarrar, en ese dolor íntimo, y por eso el duende que a veces parece escucharse en los tablaos es un duende estudiado, es un duende amaestrado que nada tiene que ver con el dolor de un cantaor que canta borracho, cuando se han marchado todos los clientes a su casa y se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su pena real en una siguiiriya (Neville, 2006:33).

Manuel Ángeles, sin estas dudas o prevenciones, plenamente identificado y entusiasmado con el proyecto a pesar de su reciente luto, dibujará igualmente los figurines, basados en los dibujos de Zuloaga que se expondrían en los escaparates del comercio granadino más destacadamente pequeñoburgués. “El pintor –escribe Rodrigo– conserva una fotografía de Emilia Llanos, una de las musas del ‘Rinconcillo’, sirviendo de figurín para lucir el modelo: cuerpo ajustado como una armadilla, amplias faldas floreadas de volantes, generoso escote, medias blancas, chapiné, mantón y mantilla” (Rodrigo, 1984:225-226). Por esta colaboración al éxito de un concurso en el cual había que acudir obligadamente usando una moda inactual diseñada por Zuloaga entrevemos que el casticismo se retrotraía al majismo. Una maniobra que buscaba entroncar con la autenticidad no tanto de aquel siglo de cambios acelerados, como en la España racialmente, en el sentido cultural, más auténtica. El siguiente fragmento de prensa es bien significativo:

Las casas aristocráticas de Granada, así como los señores anticuarios y coleccionistas, han ofrecido para tal decorado los tapices antiguos, telas, mantas y ornamento de estilo andaluz



que poseen. Los artistas del Centro Artístico, bajo la dirección del gran pintor Ignacio Zuloaga, pintarán ¿demás algunos -lienzos decorativos con elementos populares, ordenará y colocarán bajo la misma dirección los donativos particulares de tapices y telas, y harán los puestos de ambigú, etcétera, en el más puro estilo andaluz<sup>2</sup>.

Empero, volvamos al concurso. Molina Fajardo reproduce en su libro un pequeño autógrafa de Ortiz, propiedad del pintor Manuel Maldonado, que acompaña una *caña* de Diego Bermúdez *El Tenazas*, triunfador de aquella jornada histórica, que decía: “El querer no tiene venganza/ tú te has vengado de mí/ Del cielo tarde o temprano/ castigo te ha de venir” (Molina, 1974:150). Ortiz estaba en el centro de todo aquel movimiento y lo absorbió con pasión y convicción. El hecho en sí, fue regido en forma de caricatura por Antonio López Sancho, que era por entonces el caricaturista más conocido de la ciudad y miembro notable del Centro Artístico. Sancho, haciendo valer su autoridad social y artística, retrataría a los principales actores y organizadores del concurso del 22, incluido a Manuel Ángeles Ortiz, que aparece en el centro de su conocida viñeta. Esta, junto al cartel de Manuel Ángeles Ortiz, serían las dos imágenes más icónicas y universalizadas del concurso del año 22 (Molina Fajardo, 1985:16-18).

El caso es que, en medio de todas las tensiones descritas, cuando terminó la epopeya local del concurso de 1922 García Lorca pudo escribir con indudable gracejo, respirando hondo, pocos días después -el 18 de junio-, en el diario *El Noticiero Granadino*:

Ya os decía yo, queridos amigos, que la fiesta del cante jondo sería única. Yo imaginaba a todos sus detractores en un rincón y mordiéndose las uñas (...). Afortunadamente no se hundió el aljibe y fue una fiesta con luna y lluvia, equivalente a sol y sombra de los toros (...). Ramón, el maravilloso cronista de Pombo, decía que la única falta de la fiesta era la ausencia del mejor cantaor, que actualmente sufre cadena perpetua en el penal de Ocaña. Todos los lamentamos mucho, así como la falta de un gran guitarrista de Jerez que se ha quedado manco. Ayer decía un hombre del pueblo: “Ya se han *acabao* las fiestas”, y tenía razón. Así lo han comprendido las nubes (García Lorca, 1998b:9).

En el fondo de toda aquella trifulca, bien sobre el concurso, bien sobre el cartel, latía sin resolverse el viejo problema nacional del complejo casticista, que algunos como Miguel de Unamuno habían contemplado como un verdadero obstáculo de fondo para alcanzar la plena europeización. En 1906 ya señalaba Unamuno que el casticismo como manifestación del “viejo espíritu nacional”, opuesto a la europeización, era “la obra de la Inquisición latente”: “La Inquisición fue un instrumento de aislamiento, de proteccionismo casticista, de excluyente individuación de la casta”, que “impidió que brotará aquí la riquísima floración de los países reformados donde brotaban y rebrotaban sectas y más sectas, diferenciándose en opulentísima multiformidad” (Unamuno, 1986:137). De todas formas, según Unamuno, la europeización se fue abriendo camino por la fuer-

2 Narciso de la Fuente. “El cante jondo”. *El Defensor de Granada*, 9 de junio de 1922.

za de los hechos. Uno de los elementos más claros de esta europeización, de facto, fue precisamente el arte, terreno privilegiado de esa batalla en el plano de las ideas.

No podemos olvidar que, dentro de los ambientes vanguardistas españoles, en el ultraísmo en particular, se hacían tímidas afirmaciones antipasadistas, en complicidad con el futurismo y el dadaísmo europeos, como esta de 1921: “Esta es la ideología estética del Ultra. Su volición es crear; es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales (...). Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda” (Brihuega, 1982:105). El ultraísmo, en definitiva, quiere romper a toda costa con el pasadismo, con la nostalgia románticoide. Es más, la tensión vanguardista, aún más extrema, representada sobre todo por el futurismo italiano e internacional no tenía en consideración ni a los toros siquiera ni a la musicalidad popular. Tomasso Marinetti hablará de “Contra el Viento Adusto. Comandante de las Fuerzas del Pasado” en su viaje a España, exaltando “L’arte dei rumori” de Luigo Russolo frente a toda otra tentación armónica con el pasado (Marinetti, 2012:28-29).

En Andalucía llegan atenuados los ecos de estos movimientos, si bien la región sur quiere liberarse de los estereotipos que la mantienen anclada a su pasado. Pero, no se trata de una ruptura completa, sólo quiere renovarse plásticamente.

Durante mucho tiempo –escribe Eugenio Carmona, con el horizonte de la modernidad y lo andaluz– ha existido el sentir generalizado de que la relación entre Andalucía y la modernidad artística es una relación insatisfecha. Se habla o se ha hablado de ella en términos de deseo o aspiración, cuando no de carencia. Durante mucho tiempo ha sido habitual considerar que la modernidad no posee o no ha poseído en Andalucía la aceptación generalizada y la *normalización* de que goza en otros lugares (Carmona, 2002:29).

Prueba de ello, es que la vanguardia local ni quiere ni puede romper con sus ambientes, cuyo aplauso, en definitiva, espera y necesita para prosperar. De ahí la necesidad de transigir. El jondismo trae consigo la promoción del gitanismo, un pilar sólido del casticismo.

Así pues, por ejemplo, José Carazo, condiscípulo de Manuel Ángeles Ortiz en Granada, para completar el cuadro dedicó el cartel del Corpus de aquel año 22, a la mujer gitana, como venía siendo habitual en la década anterior en todos los carteles del Corpus, poniéndola en el centro de la estética epocal. *El Defensor de Granada* lo reproduciría (Fig. 5). El hermano de José, Ramón Carazo, ya era un viejo conocido de Ortiz, con quien había realizado su primera exposición, en 1915, mano a mano en el Centro Artístico. El gitanismo se había ido abriendo camino como moda entre las elites y artistas granadinos a través de la cartelería del Corpus (Rodríguez Macías, 1983:52-54). Sólo así puede comprenderse que la edición del “Romancero gitano” de García Lorca, en 1928, contase con muy buena acogida local, frente a la tendencia antigitanista local (González Alcantud, 2008).



Fig.5. Dibujo de José Carazo para el Corpus de 1922. El Defensor de Granada. Hemeroteca de la Casa de los Tiros, Granada.

En esa última línea soterradamente el Ayuntamiento granadino, en aquel mismo 1928, decidió no continuar explotando cara a las fiestas del Corpus la veta gitanista, cerrando una década de cartelería presidida por la mujer calé. Con ello pretendían clausurar los munícipes el capítulo de las “españoladas”. Al leer las bases del concurso de carteles de aquel año de 1928, hemos advertido que la interdicción de representar a los tipos gitanos era clara y decidida: “El tema del boceto —dice— habrá de ajustarse al más elemental sentido artístico de la ciudad, exceptuándose los tipos gitanos”<sup>3</sup>. Esta excepción que a primera vista parece cosa baladí, merece ser subrayada, porque tiende a depurar al gitano de las figuras representativas de Granada, a pesar de alta significación en la imagen de la misma (González Alcantud, 2011: 207-208).

La historia de Manuel Ángeles Ortiz con lo jondo no termina ahí, sin embargo. Una vez finalizado el concurso, Ortiz colaboraría en los decorados del “Retablo de Maese Pedro”, obra de Falla representada en los salones de la princesa de Polignac en junio de 1923 (González Alcantud, 2015:88-115). Esto coincidía con un giro fundamental en la obra de Falla, que, decepcionado por las amarguras pasadas en el proceso de organizar el concurso, y sobre todo con el destino del producto económico del mismo, bastante

3 El Defensor de Granada, 3 de noviembre de 1928.

sustancioso, que en teoría debía ir a parar a un proyecto de escuela que mantuviese el purismo jondo, abierto por el concurso, y que el Centro Artístico se empeñaba que fuese para dotar una biblioteca. Por ello, Falla abandonó su jondismo para volverse más españolista en términos musicales. En contraste, a Manuel Ángeles Ortiz no le abandonaría nunca el espíritu jondo. Poco después, en 1925, continuaría su ciclo con *Guitarra sobre la mesa* y con su *Bodegón*, claramente flamenco, de 1926. Lorca también abandonará en parte el jondismo en 1928, tras el éxito de su *Romancero gitano*, puesto que su posterior *Poema del cante jondo* aunque publicado en 1931 había sido elaborado diez años antes.

“Fue entonces –le escribiré años más tarde, a Ángel Caffarena– cuando mi pintura se fue cocinando: siempre he soñado tenga ese aire de tonada”. Bonet trae a colación otra declaración de Ortiz, al que ubica por la amistad que en aquel entonces tiene con Picasso, dentro de una suerte de ““cubismo lírico”, o incluso, por qué no, de “cubismo jondo”” (Bonet, 1995:6). Este vanguardismo tenía que fundamentarlo, y la experiencia de la Granada del 1922 le había puesto un desafío por delante imperecedero. Se ha indicado, a este tenor, que “jamás se desprenderá del clima oriental del Albaicín, de la luz dulce y radiante de su Alhambra, del murmullo lancinante de sus aguas cristalinas”, por lo que “formando parte de su vida, Granada será también parte integrante de su obra” (Xuriguera, 1976).

No obstante, en la lejanía del exilio argentino (1939-48), siguiendo esta tópica jonda llegaría a la *espanolade*, como le llama Bonet, en su obra de 1946, *Bodegón de Jerez*: “Cuadro –escribe el crítico– que contiene un abanico, unas manolas, un torero, una botella de jerez sobre cuya etiqueta se lee la palabra ‘España’, unos naipes, unas aceitunas, una caña de fino, unos claveles, una montera”. Y se pregunta y se contesta Bonet: “¿No habíamos visto ya, en la obra del pintor, algunos de esos ‘ingredientes’? Claro que sí: en 1922, en el cartel de Concurso de Cante Jondo” (Bonet, 1995:11). Rodrigo Gutiérrez, al analizar la obra argentina de Manuel Ángel hace la siguiente juiciosa observación sobre el comentario precitado de Bonet: “Este tipo de consideraciones y significados, seguramente por falta de la necesaria perspectiva, no hubiesen sido advertidos del todo por la crítica, y en especial la de los propios españoles, y más aún la de los más cercanos a Ángeles Ortiz, cuyas reflexiones sobre los bodegones transitaban por otros carriles” (Gutiérrez, 2017:140). Está claro que es una cuestión de perspectiva, en línea con la polémica desatada en 1922.

Y más curioso aún, Manuel Ángeles aparece en unas fotos conservadas en París, arrancándose a cantar flamenco delante de Picasso y otros amigos, probablemente en Nîmes, el 24 de septiembre de 1950, al poco de retornar a Francia (Fig. 6)<sup>4</sup>, lo que denota una vez más su profundo compromiso jondista. Quizás, esto no era otra cosa que el reconocimiento a su primera mujer, Paquita Alarcón, gitana granadina, esté en la base de esta emoción primaria, y desde luego en las experiencias granadinas de juventud. En definitiva, de todo el grupo que organizó el concurso del 22, Manuel Ángeles Ortiz

4 <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCI3MRJ72&SMLS=1&RW=1366&RH=625>



se nos representa como el más puramente jondo, si no el más desinteresado y comprometido.



Fig. 6 Manuel Ángeles Ortiz cantando en 1950 en el patio del taller de André Castel en Nîmes. Detrás de él Picasso. photo © RMN-Grand Palais / Robert Picault.

Recientemente se desea reevaluar de una manera más ponderada la consideración de lo que significa “lo jondo”, dejando entrever que el concurso del 1922, supuso no sólo la consagración del cante flamenco, sino asimismo su aristocratización (Pérez Giráldez, 2017:35-68). En el fondo, en cierta manera, se confirma lo que Luis Lavour hace años denunciaba con mucha ira sin contener, dado el equívoco “progresista” que circula sobre el concurso de 1922: “Lo que con complicidad del exotismo extranjero de *touristes* de excepción se consumó en el reciclaje granadino fue de tan neorromántico corte como erigir al ‘jondo’ (o al ‘flamenco’), como insuperable expresión musical del alma popular española en los dominios del arte y de la sensibilidad” (Lavour, 1976:109). Más claro, el agua.

Escena final. La estela del concurso del 22 seguirá a Manuel Ángeles Ortiz hasta el fin de sus días. Hará el cartel del festival radiofónico organizado por el grupo *Poesía 70*, dirigido por Juan de Loxa, con motivo del quincuagésimo aniversario del Concurso de Cante Jondo (Fig.7), siguiendo un modelo ya ensayado en la revista *Litoral*, de Málaga<sup>5</sup>. En los programas radiofónicos que Juan de Loxa dedicó, por una emisora local granadina, al cincuentenario, se comprueba que existía una conexión con el concurso, que ganaría Calixto Sánchez, de la plaza de san Nicolás, de 1972, y que había sido organizado

5 Bonet, op.cit. 1995, p.13.

por las fuerzas vivas del régimen aún franquista. Sería entrevistado en esos programas Antonio Mairena, el cual, aunque no había conocido el concurso del 22 directamente, sí que había sido introducido en la Granada de 1936 por un participante destacado de aquel, Frasquito Yerbagüena<sup>6</sup>. El cartel del concurso de 1972 lo hará Manuel Maldonado, sobrino de Antonio López Sancho, el caricaturista del 22. Emulando a este se hizo otra caricatura en 1972, imitando la del 22, en la que están presentes figuras destacadas del régimen dictatorial. Pero, Ortiz, previamente se había identificado sólo con los nuevos aires, que sutilmente traía el movimiento *Poesía 70*.



Fig.7 Cartel de MAO para Poesía 70, conmemorativo del concurso del 22, en 1972. Archivo Juan de Loxa.

6 Archivo Juan de Loxa. Grabaciones ALX 309, 313. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Y ahí no acaba la historia de Ortiz con los flamencos. También realizará el cartel de la III Bial de Flamenco en Sevilla, de 1984, que dejará inacabado, en boceto (Fig.8), lo cual nos corrobora hasta el último momento de su vida “de la continuidad de su inspiración neo-popularista y jonda” (Bonet, 1995:14) de Manuel Ángeles Ortiz.

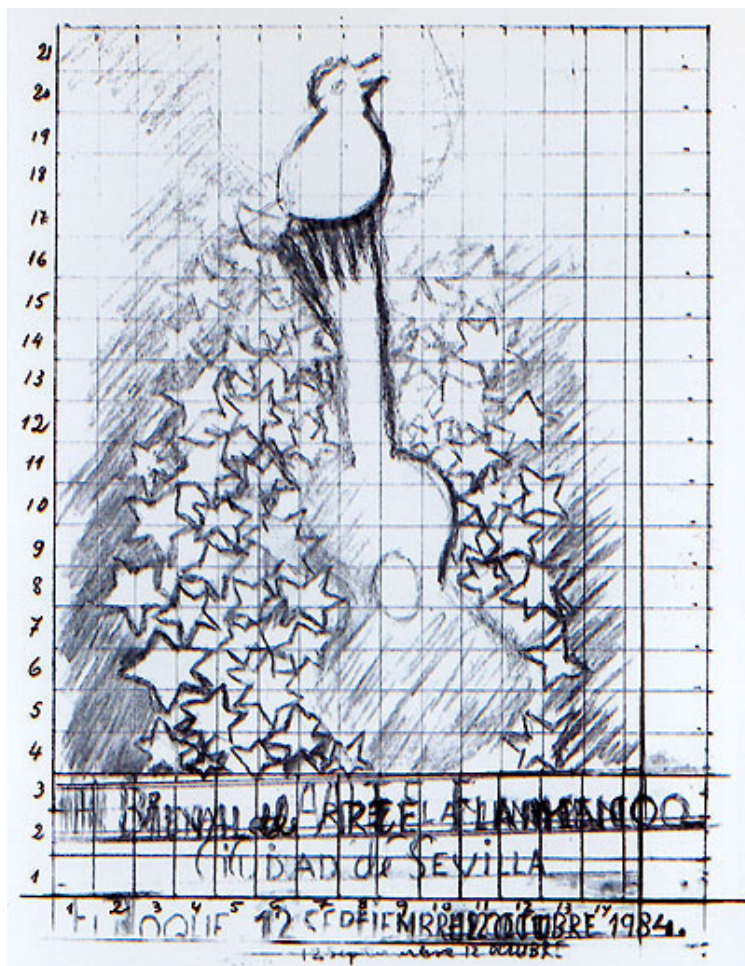


Fig.8. Bosquejo de MAO para la Bial de Arte Flamenco de Sevilla de 1984

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

El problema de su cartel y la polémica que generó en su tiempo nos sigue poniendo frente a la imposible vanguardia andaluza, o simplemente frente a la renovación del

casticismo. Desde luego bien lejos de aquellas vanguardias que sencillamente querían abolir el pasadismo a toda costa, y que de haber triunfado aquí hubiesen acabado con el casticismo.

## Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2015). *Éloge du bistrot parisien*. París: Payot.
- Blas Vega, J. (s.d.). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- Bonet, J. M. (1995). En perpetua nostalgia de Granada. En *Un retablo para Maese Pedro en el centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (pp. 3-36). Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Bonet, J. M. (2002) [1980]. Manuel Ángeles Ortiz. El lirismo en pintura. Fragmentos de una entrevista... En: VV.AA. *Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)* (pp. 6-13). Barcelona: Sala Dalmau.
- Brihuega, J. (1982). Manifiesto del Ultra (circa 1921). En *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931* (pp. 105-106). Madrid, Cátedra.
- Carmona, E. (2002). Sísifo andaluz o breve prehistoria en torno a las relaciones entre Andalucía y el arte moderno. En Mariano Navarro (ed.). *Andalucía y la Modernidad. Del equipo 57 a la generación de los 70* (pp. 29-35). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Davidov, L. y Carmona, E. (eds) (1996). *Manuel Ángel Ortiz*. Madrid: MNCARS.
- Galera Andreu, P. (2014). Manuel Ángeles Ortiz en la llamada *Escuela de París*. En VV.AA. *Manuel Ángeles Ortiz en las colecciones jiennenses*. Jaén: Fundación Caja Rural.
- García Bascón, A. (2006). Arte de épocas inciertas. En A. García Bascón, R. Ruiz Pablos, F. Bueno López-Vida (eds.). *Manuel Ángeles Ortiz y el retrato* (pp. 20-33). Granada, Caja-granada.
- García Lorca, F. (1922). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*. En: *El Defensor de Granada*, 22 de febrero de 1922.
- García Lorca, F. (1998a). Arquitectura del cante jondo. En: FGL. *Conferencias (1922-1928)* (pp. 31-50). Barcelona: RBA.
- García Lorca, F. (1998b). *Entrevistas y declaraciones (1922-1933)*. Barcelona: RBA.
- González Alcantud, J.A. y Lorente, M. (1999). Taberna y mística. Ebriedad y ascesis del conocimiento social en Andalucía. *Archivo Antropologico Mediterraneo*. Palermo: Università-Sellerio Editore, año II (1-2), 17-22.
- González Alcantud, J.A. (2004). “Valladar o los adarves del *non nato* movimiento folclorista granadino. En: Cristina Viñes Millet (ed.). *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar, 1852-1924* (pp. 107-119). Granada: Casa de los Tiros-Caja General de Ahorros.



- González Alcantud, J.A. (2008). Gitanos y antigitanos en la Granada lorquiana. *Revista conmemorativa del 80 aniversario de la publicación del Romancero gitano*. Diario Granada Hoy, 27 de julio de 2008.
- González Alcantud, J.A. (2011). *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Barcelona: Bellaterra.
- González Alcantud, J.A. (2014). Medio siglo de atmósfera alhambrenña. En: Reynaldo Fernández Manzano (ed.). *Ángel Barrios, creatividad en la Alhambra* (pp. 77-92). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- González Alcantud, J.A. (2015). *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*. Granada: Editorial UGR.
- González Alcantud, J.A. (2016). Andalucía en el tiempo de los moros. Andalucía en la exposición universal de París de 1900. *Andalucía en la Historia* (52), 50-55.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2017). *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*. Granada: Diputación.
- Gutiérrez-Solana, J. (2000). *La España negra*. Prólogo de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- Lavaur, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- López Rienda, R. (1927). *El Carmen de los Claveles*. Madrid, septiembre de 1927. "La Novela de Hoy". Ilustraciones de Vázquez Calleja.
- León Sillero, J. J. (2015). *El duende lorquiano: de hallazgo poético a lugar común flamenco*. Tesis doctoral. Granada: Universidad.
- Lorente Rivas, M. (2010). Mirada antropológica de la comunicación barroca. La estética del dolor. *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación* (2), 93-102.
- Marinetti, F.T. (2012). *España veloz y toro futurista*. Ed. Victoriano Peña. Madrid: Casimiro.
- Molina Fajardo, E. (1962). *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Granada: Universidad.
- Molina Fajardo, E. (1974). *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Miguel Sánchez editor.
- Molina Fajardo, E. (1975). *Antonio López Sancho y la Granada de su época*. Granada: Tipografía Muñoz.
- Mora Guarnido, J. (1998) [1958]. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: La General.
- Neville, E. (2006). *Flamenco y cante jondo*. Ed. José María Goicoechea. Madrid: Rey Lear.
- Orozco, M. (1985). *Manuel de Falla*. Barcelona: Destino.
- Pérez Giráldez, M.ª C. (2017). Influencias del concurso de Granada de 1922 en lo definición de 'lo jondo'. *Música oral del Sur* (14), 35-68.
- Rodrigo, A. (1984). *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Rodríguez Macías, J. R. (1983). *Los carteles de las fiestas del Corpus*. Granada, Ayuntamiento.
- Serrera, R. M. (2010). Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: tres personajes claves en el concurso de cante jondo de 1922. *Boletín de la Real Academia sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae* (38), 371-405.
- Unamuno, M. de (1986) [1906]. *En torno al casticismo*. Introducción de Enrique Rull. Madrid: Alianza.
- Urbano, M. (1985). *La hondura de un antíflamenco: Eugenio Noel*. Córdoba: Ediciones La Posada.
- Valladar, F. de P. (1922). Apuntes para “la historia de la música en Granada” desde los tiempos primitivos hasta nuestra época. Granada: Tipografía Comercial. Premiado por el Liceo de Granada en 1897.
- Vallejo Prieto, J. (2016). Ignacio Zuloaga Prieto y Manuel de Falla: historia de una amistad. En: J. Vallejo Prieto y Pablo Melendo Beltrán (eds.). *Zuloaga Falla. Historia de una amistad*. (pp. 27-88). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Verhaere, É. y Regoyos, D. de. (2012) [1899]. *España negra*. Prólogo de Pio Baroja. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Xuriguera, G. (1976). *Manuel Ángel Ortiz*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.