

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(EDS.)

EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DEL PASADO RECIENTE



BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

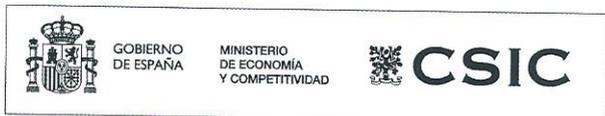
Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Este volumen es el resultado de las XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte «El arte y la recuperación del pasado reciente», celebradas en el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid), entre los días 2 y 4 de diciembre de 2014. Su celebración y publicación han sido impulsadas por los proyectos de investigación de I+D+i «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» (Ref. HAR2011-25864), «50 Años en el arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref. HAR2014-53871-P), «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» (Ref. HAR2011-27352) y «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos» (Ref. HAR2012-38899-C02-2).

Catálogo general de publicaciones oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)



© CSIC

© Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), y de cada texto su autor.

© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura.

ISBN: 978-84-00-10029-2

e-ISBN: 978-84-00-10030-8

NIPO: 723-15-193-4

e-NIPO: 723-15-194-X

Depósito Legal: M-38.156-2015

Maquetación, impresión y encuadernación: Gráficas Blanco, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado FSC, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

Introducción: <i>El arte y la recuperación del pasado reciente</i>	9
I. LO RECUPERADO Y LO PERDIDO	
Wifredo RINCÓN GARCÍA: <i>La imagen perdida de la ciudad. Vistas urbanas en la colección fotográfica iberoamericana del CSIC</i>	15
Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL y María OLIVERA ZALDUA: <i>Aportación de la colección fotográfica de Diego Angulo en el CSIC a la historia de la fotografía en Iberoamérica</i>	29
Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN: <i>La recuperación del patrimonio eclesiástico en Iberoamérica a través de los fondos fotográficos del CSIC</i>	39
Javier GÓMEZ MARTÍNEZ: <i>La memoria ornamental del frente marítimo de Santander</i> ..	55
Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ: <i>Del recuerdo en el arte español actual. La Ciudad Universitaria de Madrid como lugar de memoria revisitado</i>	73
Paula BARREIRO LÓPEZ: <i>La crítica de arte y la búsqueda de una nueva genealogía del arte moderno durante el tardofranquismo: de la segunda a la primera vanguardia</i> ...	87
Lidia MATEO LEIVAS: <i>Sentido y emergencia del cine clandestino de la Transición</i>	101
Julián DÍAZ SÁNCHEZ: <i>Mirar al pasado desde el presente. Arte de épocas inciertas</i>	115
Junko KUME: <i>Reconsideraciones del arte medieval español durante el siglo XX: lo «mozárabe» y lo «mudéjar»</i>	123
Idoia MURGA CASTRO: <i>La recuperación del patrimonio dancístico: el caso del Café de Chinitas</i>	133

María Dolores ARROYO FERNÁNDEZ: <i>Configuración de la nueva imagen urbana y artística de Madrid Río como eje de conexión y regeneración cultural de los barrios colindantes</i>	153
Ángeles LAYUNO ROSAS: <i>Industria y mecenazgo artístico en el siglo XX. Consideraciones sobre la recuperación del patrimonio de la Perfumería Gal (Madrid)</i>	171
Pilar AUMENTE RIVAS: <i>¿Qué fue de las Usines Renault en Boulogne-Billancourt? Restos de una desmemoria en la transformación urbana de la prolongación oeste de París</i>	191
M. ^a Pilar BIEL IBÁÑEZ: <i>La memoria de la industria y su inclusión en la ciudad posmoderna</i>	211

II. LOS PROTAGONISTAS Y LOS PROMOTORES

Miguel CABAÑAS BRAVO: <i>El Fichero de Arte Antiguo de 1931, fondo fotográfico e instrumento administrativo para el estudio y protección del arte</i>	229
Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: <i>Fotografías para el estudio de la orfebrería en Hispanoamérica en los legados de Angulo y Marco Dorta al CSIC</i>	251
María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE: <i>América Latina en el Archivo Fotográfico de Mario José Buschiazzo (CEDODAL, Buenos Aires)</i>	259
María Paz AGUILÓ ALONSO: <i>El reverso de las fotografías. Carlos Möller y la documentación fotográfica de Venezuela en el archivo del CCHS</i>	275
Javier PÉREZ SEGURA: <i>El surrealismo europeo y el proceso de su reivindicación por la crítica estadounidense de los años treinta</i>	287
Carmen GAITÁN SALINAS: <i>El valor de la autoría. El espacio de las artistas exiliadas españolas en la historia del arte</i>	299
Isaac AIT MORENO: <i>Recuperando la modernidad tras una guerra: Hijikata Teiichi e Imaizumi Atsuo, museógrafos</i>	313
Miguel Ángel CHAVES MARTÍN: <i>Emilio Moya Lledós y la conservación del Patrimonio Monumental en España (1929-1936): la documentación gráfica del legado García Mercadal</i>	325
Mónica CARABIAS ÁLVARO: <i>Ángel Úbeda (1931-1994), antología dispersa de la nada</i> ..	343
Kenji MATSUDA: <i>La primera estancia de Miró en Japón y su contexto histórico</i>	361
Isabel GARCÍA GARCÍA: <i>1975: barrios madrileños y una nueva cultura de masas</i>	373
Noemí de HARO GARCÍA: <i>Transición, historia del arte y televisión</i>	385

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO DANCÍSTICO: EL CASO DE *CAFÉ DE CHINITAS*¹

IDOIA MURGA CASTRO
Universidad Complutense de Madrid

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, etc., etc., me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Uno de los obstáculos que debe salvar el estudio de la historia de la danza es la dificultad de acceder a un corpus completo que conforme un repertorio coherente, integral y documentado. La condición efímera inherente a las artes en vivo hace imposible el mantenimiento de todo el patrimonio, cuyas huellas —bocetos, decorados, programas, filmaciones, carteles, trajes...— acaban dispersas por archivos, museos y bibliotecas esperando que el investigador vuelva a componer las piezas. Paralelamente, el análisis de los elementos coreológicos y coreográficos continúa siendo complejo en el ámbito de la danza española, pues no existe unificación de criterios para su terminología ni documentación pormenorizada de las distintas técnicas de sus disciplinas.² Además, tradicionalmente, la danza se ha transmitido en persona de maestro a discípulo y conservamos pocas filmaciones de las coreografías de la primera mitad del siglo XX, a pesar de que el conjunto de su amplio repertorio comprende verdaderos hitos en el campo de las artes, que han ampliado los horizontes de la coreografía, la música, la puesta en escena o la interpretación. Todo este conjunto de particularidades hace que, desgraciadamente, la mayor parte de estas obras permanezcan en el olvido, a la espera de que la investigación rigurosa las recupere y reincorpore al patrimonio español, de manera que vuelvan a brillar sobre los escenarios como lo hicieron en su día.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)» (Ref.: HAR 2014-53871-P).

² Así lo argumentaba José Blas Vega en el prólogo del estudio de ESPADA, Rocío. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997, p. 12.

En este artículo se analiza el caso de una de esas obras restituidas cuya historia es toda una sucesión de recuperaciones: el ballet *Café de Chinitas*, creado por Federico García Lorca y Encarnación López Júlvez *La Argentinita*. Originado a partir de una canción popular que ambos artistas grabaron en 1931, el estreno absoluto del ballet tuvo lugar en 1932 en el contexto de la brillante Edad de Plata española. A partir de entonces, la pieza gozó de distintas reposiciones con numerosas variantes. En los años de la Guerra Civil y el exilio republicano, la mayor parte versionó la obra en clave política, en recuerdo del poeta asesinado y como símbolo del sacrificio de la cultura bajo el fascismo. Así, aunque la pieza formó parte de dos homenajes a Lorca, uno en Barcelona en 1938 y otro en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1943, su versión más impactante tuvo lugar en la Metropolitan Opera House de Nueva York, donde *Argentinita* la repuso con escenografía de Salvador Dalí, de nuevo en 1943, dos años antes de su muerte. Posteriormente, en el panorama de la inmediata posguerra, la obra se incluyó en el repertorio del Ballet Español de Pilar López —hermana de *La Argentinita* y heredera de su legado—, se representó en Madrid desde 1946 y llegó de gira a Buenos Aires en 1952, donde el pintor español exiliado Gori Muñoz diseñó sus nuevos telones. A medida que se fue popularizando, en las décadas siguientes *Café de Chinitas* se incluyó en los programas de bailarines y cantantes de calidades muy diversas. Con todo, no fue hasta entrado el siglo XXI cuando se buscó recuperar este ballet lorquiano para el patrimonio dancístico español, integrarlo en el repertorio de una compañía pública y adaptarlo a la coreografía actual, para lo que se eligió como base la versión daliniana de 1943.

De canción popular a ballet español: el estreno absoluto de *Café de Chinitas*

El origen del *Café de Chinitas* debe situarse en la melodía de una canción popular del siglo XIX que llegó a los oídos de Federico García Lorca en su entorno familiar. En su afán por rescatar ese patrimonio musical al que se comenzaba a dar importancia en las primeras décadas del siglo XX, el poeta granadino y la bailarina Encarnación López Júlvez la incluyeron en su recopilatorio de *Canciones populares antiguas*, que ambos grabaron para La Voz de su Amo en 1931. Lorca tocaba el piano, mientras que *La Argentinita* cantaba y se acompañaba de castañuelas. A la recuperación que ambos llevaron a cabo se refirió la bailarina durante una gira por Argentina en 1935, durante la cual declaró a la prensa:

En estos últimos años la colaboración inapreciable de Federico García Lorca me permitió lanzarme por caminos hasta ahora inexplorados o casi inexplorados. Las danzas y canciones del siglo XVIII y XIX, olvidadas muchas de ellas, tienen un valor que no se sospecha. Exhumadas, y reconstruidas por García Lorca, me inspiraron la idea de llevarlas al teatro y el éxito fue notable.³

La canción evocaba el paso del torero Francisco Montes Reina *Paquiro*⁴ por el célebre *Café de Chinitas* en Málaga. El céntrico café cantante, rincón sórdido de la noche malagueña, estu-

³ «Llegó ayer “La Argentinita”, artista de renombre», *La Nación*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1935.

⁴ Francisco Montes Reina *Paquiro* (Chiclana, Cádiz, 1805-1851) fue uno de los modernizadores del toreo en el siglo XIX, autor de la *Tauromaquia completa* (1836).

LA
vo abier
plaza de
decía lo si

La his
había pub
guez, el t
profesio
Lorca pas
encajaba
cuatro ma
llanas del
Argen
primera d

⁵ Segú
tas, un act
ginal Pasaj
de Chinitas
malaga.es
Café de Ch

⁶ GAR
cripciones
obra de LO
VAQUERO,
Folklore, n

⁷ GIBS

⁸ Cinc
Pedro Vaq
(VAQUERO
Aires de C
Lorca. La

⁹ Para
TRO, Idoia
de Enseña

vo abierto entre 1857 y 1937 en el Pasaje Chinitas,⁵ una de las calles que desembocan en la plaza de la Constitución. La letra de la canción, que luego interpretaron Lorca y Argentinita, decía lo siguiente:

En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano».

Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
«Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media».

Al dar las cuatro en la calle
se salieron del Café,
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.⁶

La historia tenía todos los ingredientes para que fascinara a Lorca, quien tres años antes había publicado su *Romancero gitano*. Además, Ian Gibson cuenta que Federico García Rodríguez, el tío abuelo del poeta y en honor al cual le pusieron ese nombre, que era bandurrista profesional, dio conciertos en el famoso café malagueño, por el que no es improbable que Lorca pasara a disfrutar de alguno de sus espectáculos recordando el pasado familiar.⁷ La pieza encajaba a la perfección en una colección en la que también se incluyeron *Anda jaleo*, *Los cuatro muleros*, *Las tres hojas*, *Romance de los mozos de Monleón*, *Las morillas de Jaén*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *Nana de Sevilla*, *Romance Pascual de los pelegrinicos* y *Zorongo gitano*.⁸

Argentinita y Lorca venían colaborando desde 1920, cuando la bailarina protagonizó la primera de las piezas dramáticas del poeta, *El maleficio de la mariposa*.⁹ La grabación de las

⁵ Según algunas fuentes, en realidad el llamado Pasaje *del* Chinitas se refería a Gabriel Guerra *El Chinitas*, un actor dramático que trabajó en el citado café y que acabó provocando el cambio del nombre del original Pasaje de Álvarez —por el exgobernador de Málaga Luis María Álvarez—. VÁZQUEZ, Alfonso. «El Café de Chinitas, en venta», *La Opinión de Málaga* (15 de abril de 2011). Disponible en: <http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.html> [Consulta: 7/2/2015]. En 1970 se abrió otro Café de Chinitas en Madrid, aunque este no tiene nada que ver con el origen del ballet que nos ocupa.

⁶ GARCÍA LORCA, Federico. «En el Café de Chinitas». Pedro Vaquero analiza las variaciones en las transcripciones de las canciones que realizaron Mario Hernández y Miguel García-Posada en las ediciones de la obra de Lorca de 1981 y 1996 respectivamente y apunta a problemas en la audición de los discos originales. VAQUERO, Pedro. «Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca», *Revista de Folklore*, n.º 198, 1997, pp. 210-212.

⁷ GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*, Madrid, Crítica, 1994, pp. 1880-1881.

⁸ Cinco discos de gramófono, *La Voz de su Amo*, 1931. Fundación Argentinita y Pilar López (FAPL). Pedro Vaquero indica que en los años cincuenta hubo una reedición de cuatro de las canciones en microsuro. (VAQUERO, 1997, p. 210). En 1989 y 1994 se reeditaron las diez canciones junto con *Sones de Asturias* y *Aires de Castilla* en formato CD en la casa musical Sonifolk. (JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario. *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 198, nota 213).

⁹ Para profundizar en la relación de La Argentinita con los círculos institucionalistas, véase: MURGA CASTRO, Idoia. «La Argentina y La Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 85-86, Madrid, julio de 2012, pp. 11-23.

Canciones, que han sido consideradas por investigadores como Marco Antonio de la Ossa «un nuevo punto de inflexión en su carrera musical»,¹⁰ derivó en la organización de un espectáculo en el Teatro Español de Madrid en el mes de marzo de 1932 que puso en escena las piezas, mezcladas con otras obras, tal y como recordaba Argentinita:

[...] al llegar a [sic] Nueva York impresioné unos discos de García Lorca, y obtuvieron estos un éxito tan grande que, mis amigos, Margarita Xirgu y Rivas Cheriff me animaron... Entonces hice mi programa a base de dichas canciones. Con alegría, porque se trataba de algo nuevo, original, algo que creo gustará al público.¹¹

Entre estos números figuró, por primera vez sobre el escenario, *Café de Chinitas*. Para tal ocasión, el pintor, ilustrador y diseñador Salvador Bartolozzi estuvo al cargo del sencillo decorado y los elegantes figurines. El sintético traje que vistió La Argentinita era de fondo blanco, sobre el que destacaban los volantes de la cola y un brillante pañuelo amarillo (Fig. 1).¹² Por una fotografía que apareció en la prensa, podemos apreciar que el resto del vestuario del elenco se acercaba mucho al aspecto de los trajes populares.¹³

Esta primera versión del espectáculo sería el prólogo de uno de los episodios más brillantes de la historia de la danza española de la primera mitad del siglo xx: la fundación en 1933 de la Compañía de Bailes Españoles (CBE), empresa para la que Lorca y Argentinita contaron con el apoyo del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías.¹⁴ En la línea de otras agrupaciones punteras de aquellos años, como los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* o los Bailes de Vanguardia de Vicente Escudero, la CBE concentró a su alrededor a un considerable número de músicos, pintores, poetas y bailarines modernos y vanguardistas.¹⁵ Así, en el seno de la CBE se estrenaron ballets como *La romería de los cornudos* (con libreto de Lorca y Cipriano Rivas Cherif, partitura de Gustavo Pittaluga y decorados de Alberto Sánchez), *El amor brujo* (la partitura de Falla sobre el libreto de María Lejárraga con escenografía de Fontanals) o *Las calles de Cádiz* (escrito por Sánchez Mejías con el seudónimo de Jiménez Chávarri, con escenografía y figurinismo de Salvador Bartolozzi y Manuel Fontanals). *Café de Chinitas* pasó a engrosar el repertorio de esta compañía, que realizó una intensa gira por España y llegó a pisar los escenarios del Théâtre des Ambassadeurs¹⁶ de París en 1934, poco antes de su disolución debido al fallecimiento de Sánchez Mejías en su vuelta a los ruedos.

¹⁰ OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. «García Lorca, la música y las *Canciones populares antiguas*», *Alpha*, n.º 39, Osorno, diciembre de 2014, pp. 119-120.

¹¹ UN REPÓRTER. «La Argentinita nos habla de sus danzas», *Popular Film*, Madrid, 10 de marzo de 1932, pp. 16, 18.

¹² BARTOLOZZI, Salvador. Figurín para *Café de Chinitas*, 1932. FAPL.

¹³ Recorte de prensa. FAPL.

¹⁴ Véase el estudio sobre la agrupación: MURGA CASTRO, Idoia. «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías», en Carmen Giménez Morte (ed.). *La investigación en Danza en España*, Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

¹⁵ Muchos de ellos trabajaron también en aquellos años para la compañía teatral homóloga a esta de danza: el teatro universitario La Barraca, con unos planteamientos muy similares de unión de la tradición y la cultura popular con la estética renovadora de sus jóvenes miembros.

¹⁶ La pieza formó parte de una función en beneficio de la Association Générale des Étudiants, con el título de *El Café de Chinitas (Málaga siglo XIX)*, cuya partitura se atribuía a Ernesto Halffter.



Fig. 1. Salvador Bartolozzi, figurín para *Café de Chinitas*, Madrid, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López.

Profundamente ligado a la manera de entender las artes de Lorca y Argentinita en su diálogo con la cultura popular, la inspiración en el imaginario andalucista de raíz romántica y la combinación del mundo del toro y el flamenco con la vanguardia, *Café de Chinitas* se convertiría en referente y símbolo de la España de la Edad de Plata en la Segunda República, enseguida dinamitada por la sublevación que inició la guerra y que trajo consigo el asesinato de Lorca en el verano de 1936.

La reposición política: *Café de Chinitas* en la guerra y el exilio

En el panorama bélico al que dio paso la sublevación del 18 de julio, la obra de Lorca se utilizó como reclamo en la España republicana para denunciar la barbarie fascista. Es así como encontramos la reposición de la *Canción del Café de Chinitas* como parte de un homenaje al poeta asesinado en beneficio de los movilizados del Sindicato de Industria del Espectáculo, que se organizó en el Teatro Tívoli de Barcelona el 26 de junio de 1938.¹⁷ Orquestada por Fernando J. Obradors e interpretada por Emilio Vendrell, la pieza se completó con las canciones *La casa infiel* y *Romance de los peregrinitos*, por unas palabras de Carlos M. Baena, co-

¹⁷ «El homenaje a García Lorca», *Solidaridad Obrera*, Madrid (25 de junio de 1938), p. 6.

reografías de Rosita Segovia y Joan Magrinyà, otros números musicales dirigidos por Francisco Palos y el segundo acto de *Bodas de sangre*. Por primera vez, la representación de la obra era ajena a la intervención de sus creadores originales y su versión no tuvo continuidad más allá del acto en honor a Lorca.

En cambio, las circunstancias que rodean la nueva puesta en escena del ballet *Café de Chinitas* que impulsó La Argentinita son bien distintas, a pesar de contar —ahora sí— con los mismos protagonistas. Abocada al exilio por sus simpatías republicanas, la bailarina había huido de España con su hermana Pilar en el otoño de 1936.¹⁸ Para entonces, Lorca ya había sido asesinado y la mayor parte de sus colegas y amigos de aquellos años habían iniciado el camino de la diáspora forzada. Afortunadamente, la artista encontró una buena acogida en Estados Unidos, donde, a pesar de realizar distintas giras por otros países americanos en aquellos años, fallecería en 1945 por una grave enfermedad. El público americano recibió con entusiasmo a aquellos bailarines españoles y favoreció la organización de algunos eventos que, entre muestras de apoyo a la República, homenajearon a García Lorca. Nos interesan especialmente algunos de los que tuvieron lugar en 1943.

Así, por un lado, en el mes de marzo, el MoMA neoyorquino albergó los espectáculos *5 Serenades of Rare Music Ancient and Modern*.¹⁹ La tercera de aquellas serenatas fue precisamente un homenaje al poeta granadino, que daba título al primer número con partitura del músico mexicano Silvestre Revueltas. La segunda pieza de la velada fue *The Wind Remains*, una zarzuela compuesta por Paul Bowles inspirada en *Así que pasen cinco años* —con coreografía de Merce Cunningham y trajes de Kermit Love—. En último lugar se programó una nueva versión de *Café de Chinitas* interpretada por Argentinita, cuyos decorados se encargaron al artista catalán exiliado Joan Junyer, de los que todavía conocemos pocos detalles. En este caso, el músico Gustavo Pittaluga —antiguo colaborador, como apuntaba anteriormente, de la CBE— se encargó de armonizar e instrumentalizar la versión de Lorca, que se combinó con la guitarra de Carlos Montoya. Interpretaron la pieza Argentinita y Pilar junto a Soledad Miralles, Antonia Cobos, Dorita Ruiz, Teresita Osta, José Greco, Valero, Manolo Vargas y Paco Lucena. La prensa se hizo eco del evento:

La segunda parte del programa llegó como un rayo de sol sobre el pequeño escenario, cambiando totalmente la impresión en el ánimo del público. Cuando todavía se percibe el eco de los aplausos que recibió en Carnegie Hall, se presentó la Argentinita con su competente grupo [...]. Trasplantaron todo el áureo tesoro del legítimo y castizo arte español y fueron desarrollando graciosamente la dulzura de las canciones malagueñas del siglo XIX. *El Café de Chinitas*, letra de García Lorca, con instrumentación de Gustavo Pittaluga y el arreglo de los bailes por la Argentinita, resultó la nota vibrante de la noche.

¹⁸ Primero pasarían por el norte de África, luego por Europa, para dar el salto definitivo a Estados Unidos en el otoño de 1938. MURGA CASTRO, Idoia. «Encarnación López *La Argentinita*, la bailarina del exilio (1936-1945)». VILCHES-DE FRUTOS, Francisca; NIEVA-DE LA PAZ, Pilar; LÓPEZ, José Ramón y AZNAR SOLER, Manuel. *Género y exilio teatral republicano: entre la Tradición y la Vanguardia*, Nueva York / Ámsterdam, Rodopi, 2014, pp. 181-193.

¹⁹ Programa de mano, *5 Serenades of Ancient and Modern Music*, Museum of Modern Art, 24 de marzo de 1943. FAPL. El comité para los espectáculos estaba formado por el marqués de Casa Fuerte, el príncipe George Chavchavadze, Aaron Copland, René Le Roy, Virgil Thomson y Carl Van Vechten.

²⁰ «El v...
FAPL.

²¹ Anton...
una famosa...
de Sevilla y...
consideraba...
páginas de...
villa y Gran...
nesto. «Visi...
Mejorana (C...
(RÍOS VARGA...
ra, 2002, pp...

²² GARCÍ...
p. 604.

Todo el calor y brío del baile español presentado en forma artística fue ofrecido a la concurrencia que observó la gracia ondulada y rítmica de los bailes que ejecutaron la Argentinita y su grupo además de la salerosa copla, que fue deleite de todos. El éxito fue completo.²⁰

Por otro lado, dos meses después de aquella sonada representación, un nuevo *Café de Chinitas* llegó a los escenarios neoyorquinos, esta vez en el marco del *Spanish Festival* organizado en la Metropolitan Opera House que se estrenó el 15 de mayo, con el patrocinio del marqués de Cuevas, en un espectáculo conjunto con el director de orquesta José Iturbi. En esta versión actuaron La Argentinita y Pilar López —interpretando los papeles de las bailaoras *La Coquinera* y *La Mejorana*, respectivamente—,²¹ Miralles, Cobos, Ruiz, Osta, Greco, Vargas, Valero y Lucena —como los *Bailaores del tablao*— y Juan Martínez —como *El hombre que quería bailar*—.

De nuevo Argentinita tenía la ocasión de homenajear a su compadre Federico, pero para ello no deja de sorprender la elección del artista a quien se encargaron nuevos decorados: Salvador Dalí. El ampurdanés se encontraba también en Nueva York, viviendo su controvertido exilio, inicialmente jugando con las posturas políticas de manera provocadora para acabar retornando a la España franquista en 1948 recibido con honores por el dictador. ¿Pero por qué entonces accedió a pintar los telones del nuevo *Café*? Dalí ya había diseñado la escenografía del drama lorquiano *Mariana Pineda* en 1927, ya rozando el tiempo en el que Buñuel y él se enemistaron con el granadino por sus contrarias maneras de entender el arte y sus complejas relaciones personales que acabarían por separarlos. En su reencuentro, en 1935, ambos artistas habían comenzado a proyectar una obra que querían escribir juntos y de la que diseñarían su escenografía. Así se lo aseguró Lorca a Josep Palau i Fabre en una entrevista a propósito de su estreno de *Yerma*:

García Lorca aprovecha todas las ocasiones para manifestar su gran entusiasmo por Salvador Dalí. Nos participa con alegría que escribirán una obra en colaboración, y que los dos harán también los decorados.

—Somos —nos dice— dos espíritus gemelos. Aquí lo tenéis: siete años sin habernos visto y hemos coincidido en todo talmente como si hubiésemos hablado cada día. Genial, genial, Salvador Dalí.²²

²⁰ «*El viento se queda y Café de Chinitas* de García Lorca, en el Museo de Arte», recorte de prensa, s. f. FAPL.

²¹ Antonia Gallardo Rueda *La Coquinera* (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1874 – Madrid, 1944) fue una famosa bailaora de las primeras décadas del siglo xx. Tenía gran experiencia en espectáculos en tablados de Sevilla y Madrid y fue retratada por artistas de la vanguardia, como Kees Van Dongen. La Argentinita la consideraba su gran maestra, como afirmó en una entrevista que Ernesto Giménez Caballero publicó en las páginas de *El Sol* el 15 de junio de 1926: «Yo me fui pensionada por mí misma al cogollo de lo cañí: A Sevilla y Granada. Mi gran maestra fue *la Coquinera*. Y también *la Macarrona*». (GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Visitas literarias. La Argentinita», *El Sol*, Madrid (15 de junio de 1926), p. 1). Rosario Monje *La Mejorana* (Cádiz, 1862 – Madrid, 1922) fue otra célebre bailaora, madre de Pastora Imperio y Víctor Rojas. (RÍOS VARGAS, Manuel. *Antología del Baile Flamenco* (prólogo de Miguel Roperó Núñez), Sevilla, Signatura, 2002, pp. 49, 123).

²² GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas* (ed. M. García Posada), Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 604.

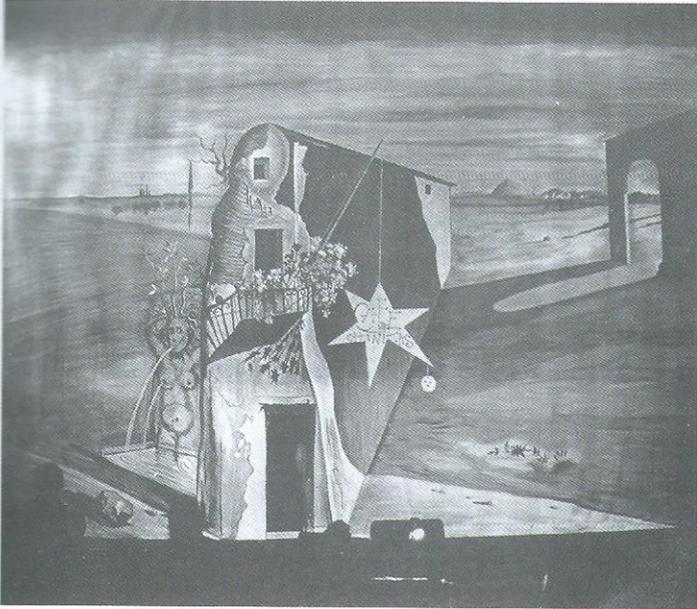


Fig. 2. Telón de boca de *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto Philippe Halsman, Fundación Argentinita y Pilar López.

La guerra acabó con estos planes, pero podemos apreciar en el *Café de Chinitas* de Dalí un gran homenaje visual al poeta andaluz. El telón de boca²³ representaba la fachada del café como arquitectura antropomórfica —una idea que Dalí había explorado en su fallida escenografía para *Romeo y Julieta* de 1942²⁴— por donde se abría la puerta, coronada por un cartel con forma de estrella azul —en las fotografías de la representación, sobre la estrella se aprecia el rótulo del Café de Chinitas— (Fig. 2). Otros detalles, como el trapo colgando o la figura humana con sarmientos en la cabeza, eran habituales en la pintura daliniana de la época. El telón de fondo, en cambio, constituye el meollo del homenaje al Lorca mártir (Fig. 3).²⁵ En él, una gran mujer-guitarra está crucificada sobre una tapia de fusilamiento por donde resbala la sangre que fluye de sus heridas, abiertas por las castañuelas. En los laterales y la parte superior del telón de fondo, «unas 200 guitarras»²⁶ pintadas subrayando el punto de fuga concentraban más la atención hacia el tablado construido en el espacio escénico —el teatro dentro del teatro—. En aquellos escenarios alejados de España, en medio del drama de la Segunda Guerra Mundial y los años más duros de la dictadura en la inmediata posguerra, Dalí y Argentinita denunciaban con su obra el sacrificio de la poesía y la tradición, la derrota de las artes y la cultura (Fig. 4).

Desde luego, la colaboración del pintor ampurdanés atrajo la atención de los críticos, que intentaron buscar un sentido a las imágenes presentadas por Dalí. Robert Lawrence calificó la puesta en escena de la Met de «unforgettable, the second especially forming one of the handsomest bits of décor even seen in the New York theatre».²⁷ Ray Barret iniciaba su referencia

²³ DALÍ, Salvador. Proyecto para *Café de Chinitas*, ca. 1943. Colección privada, Padua.

²⁴ MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 373-374.

²⁵ DALÍ, Salvador. Proyecto para *Café de Chinitas*, 1943. Colección privada.

²⁶ «Argentinita e Iturbi dieron a teatro lleno los conciertos del Metropolitan», *La Prensa*, Nueva York (17 de mayo de 1943).

²⁷ LAWRENCE, Robert. «The Dance», *The New York Herald Tribune*, Nueva York (17 de mayo de 1943), p. 19.

Fig. 3. R...
Metropolit...



Fig. 4. La Arg...
York, 1943. Fo...



Fig. 3. Representación de *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto Philippe Halsman, Fundación Argentinita y Pilar López.



Fig. 4. La Argentinita y Dalí frente al telón de fondo de *Café de Chinitas*, Metropolitan Opera House, Nueva York, 1943. Foto John Albert. Reproducido en *PM*, Nueva York, 13 de mayo de 1943.

advirtiendo: «It isn't easy to describe anything Dalí does but this time the man who paints melting timepieces has grafted a guitar onto a human torso».²⁸ Edward O'Gorman acudía a ciertos estereotipos de lo español y aseguraba: «There was an attractive air of haphazard improvisation about the whole evening, which is typical, I suppose, of the Spanish temperament».²⁹ Irving Kolodin apuntó que la obra fue «a proper climax to the evening as a whole. Certainly it would seem that there are more spectators for a show of this quality than could possibly have filled the Metropolitan for two performances».³⁰

Una de las críticas más interesantes llegó de la pluma de John Martin, el conocido experto de *The New York Times*, quien se mostró escéptico con algunos aspectos de la versión de Argentinita y reprochó especialmente que la parte coreográfica no fuese capaz de llegar al nivel de la plástica escenográfica —aunque no hizo ninguna interpretación en clave lorquiana—. Así, dedicó dos críticas al evento; la primera, el 17 de mayo, tras el estreno:

As such it has a wealth of atmosphere and a feeling of authenticity, but it does not always escape the fringes of dullness. The material is, perhaps, too authentic, too little dressed up theatrically and crowded too far away at the back of the stage. Dalí has designed for it a beautiful act-drop and a magnificent full-stage setting, which despite its psychological inappropriateness and its characteristically revolting qualities, is quite the finest work he has yet done for the stage.³¹

En la segunda, el sábado 23, continuó insistiendo:

[...] Dalí's inventions overwhelmed with design and individual psychology and sheer space the simple little work that went on within them.

The act-drop is beautiful and fanciful in the typical Dalí manner. The full-stage setting, however, is a breath-taking achievement; so much so, indeed, that only something out of this world could take place within it and have value. Its two high and deep side walls covered with guitars lead to the huge center panel filling the back of the stage with a design which holds the eye remorselessly. [...] It is utterly joyless, macabre, inversive, as a setting for Argentinita's straightforward, folkish, good-humored dance scene.

As a matter of fact, it is altogether a painter's work, essentially static and never really meant to hold any theatrical action. The platform where the dancing occurs is crowded across the very back of the stage with one of those wonderfully barren perspectives which Dalí so loves stretching out before it, punctuated by a motionless onlooker or two seated at a table here and there. Visually magnificent and exciting, a three-dimensional painting so to speak, eminently worth looking at for itself on a stage for a good many minutes, it is ultimately quite functionless as part of that active collaboration which is the theatre.

[...] the center and circumference of Argentinita's theatre is Argentinita. And that is exactly what it was not in the Spanish Festival.³²

²⁸ BARRETT, Ray. «Argentinita In Two-Day Dance Fete», *Daily News*, Nueva York (17 de mayo de 1943).

²⁹ O'GORMAN, Edward. «Argentinita and Her Dancers Offer Spanish Evening at Met», *New York Post*, Nueva York (17 de mayo de 1943).

³⁰ KOLODIN, Irving. «Iturbi Conducts for Argentinita», *The New York Sun*, Nueva York (17 de mayo de 1943).

³¹ MARTIN, John. «Spanish Festival Stars Argentinita», *The New York Times*, Nueva York (17 de mayo de 1943).

³² MARTIN, John. «The Dance: Spanish Theatre», *The New York Times*, Nueva York (23 de mayo de 1943).

Por último, otros cronistas, como Louis Biancolli, valoraron la intervención del catalán en el mundo de la danza y se arriesgaron a buscar una interpretación para aquello que les habían presentado:

[...] a sharp note of up-to-date modernism entered with the final number, García Lorca's *El Café de Chinitas*. The brash new note, in a word, was Dalí.

The madcap innovator of Spanish art was probably elated by the murmurs and gasps brought on by the huge symbolic decor contrived for the scene in a famous Málaga café cantanta [sic]. What looked like a crucified figure, half guitar, half woman massively covered the backdrop. Blood dripped—a Dalí obsession—from the arms. Dozens of smaller guitars decorated the rest of the panorama.

Since Dalí in his own code-maker, he alone holds the key to his symbolism. Possibly he designed the décor as Spain's martyrdom. Or, maybe, merely to accent the role of the guitar in Spanish folk art and the popular poetic simile suggested by its contours. Then, again, he may have planned it as a tribute to García Lorca, the Spanish poet slain by the Fascists. Anyway, color and composition were first-rate in a haunting conception.³³

La versión daliniana de *Café de Chinitas* solo estuvo dos días en cartel, pero fue lo suficiente para configurar el referente más potente de la obra. A ello colaboró asimismo la inclusión del telón de fondo como reproducción del libro *Art in Modern Ballet* que George Amberg, director del Departamento de Diseños de Teatro y Danza del MoMA, preparaba desde 1946.³⁴ El atractivo que despertaba la relación Dalí-Lorca, con la intervención de La Argentinita de por medio, sumado al clima dramático que aportaba el trasfondo de la guerra y el exilio hicieron de esta pieza un hito en la historia de la danza española del siglo xx y con ella, en opinión de críticos actuales como Roger Salas, se creó «un subgénero dentro del ballet flamenco de tradición, y ha sido después infinitamente imitado y recreado con desigual fortuna por todos los coreógrafos de la danza teatral española».³⁵

La recuperación de la pieza por Pilar López en la inmediata posguerra

Cuando La Argentinita falleció en Nueva York en 1945, su hermana Pilar decidió retornar a España para enterrarla. Aquí se sumió en una depresión que consiguió dejar atrás meses más tarde obligada a ganarse la vida sobre los escenarios. En lo más oscuro de la autarquía de los años cuarenta, *Café de Chinitas* volvió a brillar, esta vez inaugurando los programas del Ballet

³³ BIANCOLLI, Louis. «Spanish Festival Pleases Opera Audience», *New York World-Telegram*, Nueva York (17 de mayo de 1943). Véanse también las críticas: Fausto. «La Gran Vía Blanca», *La Prensa*, Nueva York (18 de mayo de 1943).

³⁴ Amberg propuso a Dalí que su boceto para el telón de fondo del ballet *Labyrinth* se reprodujese en color, mientras que el de *Café de Chinitas* aparecería en blanco y negro. Carta de G. Amberg a S. Dalí, Nueva York, 4 de enero de 1946. Carta de G. Amberg a Gala Dalí, Nueva York, 7 de enero de 1946. Centro de Estudios Dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí. Finalmente fueron doce los diseños de Dalí que ilustraron el libro de Amberg, entre ellos, ambos telones de *Café de Chinitas*. AMBERG, George. *Art in Modern Ballet*, Nueva York, Pantheon Books, s.f., ilustraciones n.º 142-143.

³⁵ SALAS, Roger. «Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, p. 95.

Español de Pilar López en el Teatro Fontalba de la capital el 6 de junio de 1946. Junto a Pilar —como *La Coquinera*—, bailaron Pastora Imperio —que interpretaba a su propia madre, *La Mejorana* (Fig. 5)—, José Greco, Manolo Vargas, Elvira Real y Rosario Rojas. La parte musical corrió por cuenta de *El Niño Almadén*, Carlos Montoya, Luis Maravilla y Niño Pérez. El programa de mano advertía de la procedencia de las piezas:

Estos Ballets Españoles que presenta Pilar López fueron montados coreográficamente por su hermana Encarnación López, la Argentinita, y estrenados en Nueva York en las temporadas desde 1940 a 1945.

La Argentinita, que ha sido la bailarina más completa de la época, tenía, además de sus dotes personales, un conocimiento extensísimo del baile español y una gran capacidad para amoldarlo a las músicas «menos bailables», acoplando los ritmos clásicos con justeza y eficacia.

En estos Ballets podemos contemplar todas las variantes de la Escuela Española, desde la clásica Bolera de finales del XVIII hasta las más modernas creaciones, entroncadas igualmente en la Escuela y en el baile gitano.

[...] aparece el *Café de Chinitas*, estampa romántica del clásico café que subsistió en España hasta bien entrado nuestro siglo. Aquí ya se mezcla el canto grande con el baile y a veces se conjuntan como en el *Mirabrás* con que se abre el programa del café.³⁶

En esta ocasión se encargó la escenografía a Vicente Viudes,³⁷ uno de los escenógrafos más importantes de la posguerra, que planteó unos decorados —si los comparamos con las propuestas anteriores— quizá algo convencionales, que recreaban la fachada y el interior del café cantante (Fig. 6).³⁸ La prensa no pasó por alto la reaparición de Pilar López en el panorama nacional y en líneas generales se recordó con admiración el papel de su malograda hermana como dinamizadora de la disciplina, un legado que heredaba este nuevo Ballet Español. Regino Sainz de la Maza recordaba desde las páginas de *ABC* aquellas «representaciones inolvidables» de Argentinita. En su opinión: «Maravillosamente ha cumplido Pilar tan importante testamento artístico».³⁹

En 1952, durante una gira de su Ballet Español por Argentina, Pilar López contactó con Gori Muñoz, uno de los artistas españoles más destacados, que se había exiliado a América tras pasar por el campo de concentración de Argelès-sur-Mer terminada la guerra.⁴⁰ Allí había trabajado como ilustrador y, sobre todo, escenógrafo de la compañía Cortesina-Mejuto, la de

³⁶ Programa de mano. Función de Gran Gala, Pilar López presenta su Balet [sic] Español, Teatro Fontalba, Madrid, 6 de junio de 1946. Museo Nacional del Teatro (MNT).

³⁷ Viudes diseñaría decorados y figurines de obras de teatro y de ballets de Pilar López, Mariemma y Antonio Ruiz Soler. PELÁEZ MARTÍN, Andrés (comp.). *Cuatro siglos de teatro en Madrid* [cat. exp.]. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. Véanse también los programas de mano del MNT.

³⁸ Curiosamente Viudes también participó en la decoración del interior del Café de Chinitas madrileño, sito en la calle Torija número 7. El artista se convertiría en un colaborador habitual de Pilar López, para quien diseñó decorados y trajes de piezas como *Sevillanas rocieras* (1956). Atribuidos a Viudes, la FAPL conserva dos juegos de bocetos de una nueva versión de *Café de Chinitas*—para el telón de boca y el de fondo—, sin firma ni fecha, salvo por la anotación que Pilar López hizo en el reverso.

³⁹ SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas», *ABC*, Madrid (8 de junio de 1946), p. 17.

⁴⁰ Véase PERALTA GILABERT, ROSA. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Valencia, Ed. de la Filmoteca-Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.



Fig. 5. R...
como La M...



Fig. 6.
y Pilar...

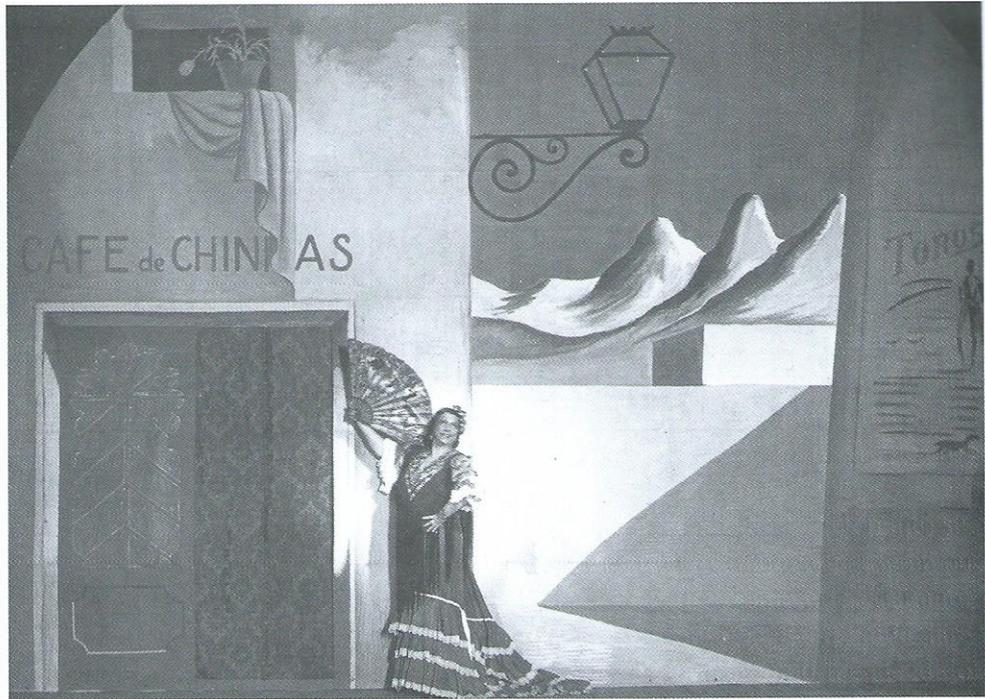


Fig. 5. Representación de *Café de Chinitas*, Teatro Fontalba, Madrid, 1946. Pastora Imperio como La Mejorana. Fundación Argentinita y Pilar López.



Fig. 6. Representación de *Café de Chinitas*, Teatro Fontalba, Madrid, 1946. Fundación Argentinita y Pilar López.

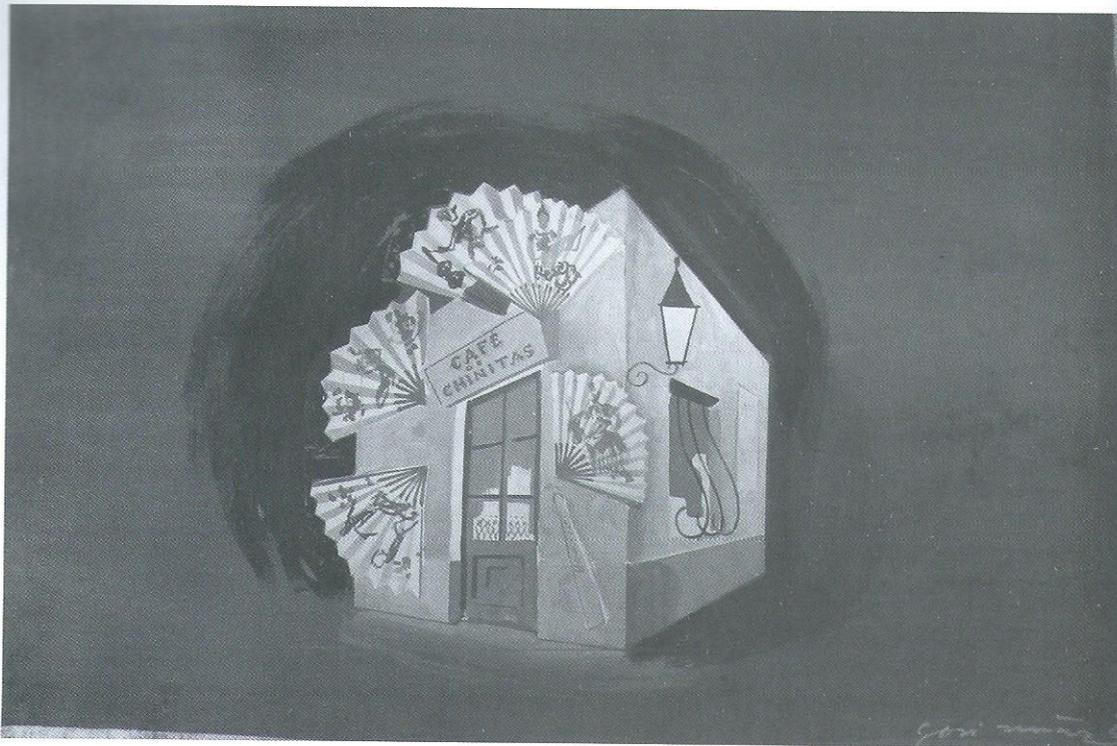


Fig. 7. Gori Muñoz, boceto para uno de los telones de *Café de Chinitas*, Buenos Aires, 1952. Fundación Argentinita y Pilar López.

Josefina Díaz y Manuel Collado o la de Margarita Xirgu.⁴¹ Gori Muñoz diseñó unos nuevos decorados para *Café de Chinitas*, que, una vez más, correspondían al exterior del café cantante y al tablado flamenco.⁴² En el telón de boca destacan los abanicos que, distribuidos por el muro, decoraban la fachada (Fig. 7). El interior del café presentaba un fondo neutro sobre el que un gran espejo con dos abanicos a los lados señalaba el centro del escenario.⁴³ En esta nueva versión actuaron Pilar López, Elvira Real, Dorita Ruiz, Rosario Escudero, Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Luis Maravilla y Ramón de Loja.

En las décadas siguientes la pieza se fue popularizando, de manera que encontramos versiones del *Café de Chinitas* presentadas por artistas de todo tipo, de bailarines con recorrido internacional a cantantes líricos y folklóricos. Destaca por su calidad artística la propuesta que estrenaron en el parisino Théâtre des Champs-Élysées los bailarines Rosario y Antonio y que presentaron durante su primera gira por España, tras volver de su etapa americana en 1949.⁴⁴

⁴¹ En 1945 Muñoz dibujó cuatro ilustraciones de los *Poemas póstumos* de Lorca, entre cuyas canciones musicales se encontraba la *Canción del Café de Chinitas*. GARCÍA LORCA, Federico. *Poemas póstumos*, México D.F., Ediciones Mexicanas, 1945.

⁴² MUÑOZ, Gori. Boceto para el telón de boca de *Café de Chinitas*, Buenos Aires, 1952. FAPL.

⁴³ Véanse las fotografías conservadas en la FAPL.

⁴⁴ SÁINZ DE LA MAZA, Regino. «Musicales. Rosario y Antonio. Nuevo programa», *ABC*, Madrid (23 de febrero de 1946), p. 16. Ese fue el año en el que ambos bailarines retornaron a España después de trabajar en el extranjero desde 1936, aunque nunca fueron significados políticamente. Véase SEGARRA MUÑOZ, María

Incl
tago
les. A
pues
tablado
culos
que la
Lorca

La re

Un
encon
Huerg
versión
(Giro
poró a
elemen
los cu
minac
las ve
medid
que a
su ver
forma
molin
La
y Arge
compu

Dolores
tense de

⁴⁵ T
de 1970
figurine
abril de

⁴⁶ L
cía y la
purdané
Quince
trenó el
exclusiv
Teatro d
cional d
⁴⁷ C

Incluso se rodó una película con el mismo título, dirigida por Gonzalo Delgrás en 1961, protagonizada por Antonio Molina, Rafael Farina, Eulalia del Pino, Frank Braña y Ricardo Canales. Aunque la localización remitía al café cantante malagueño, el argumento era bien distinto, pues contaba los orígenes de un artista flamenco de éxito gracias a los espectáculos en ese tablado. Asimismo, en los años setenta, la artista Antoñita Moreno la incluyó en sus espectáculos folklóricos. En una entrevista que concedió a Julio Trenas para *ABC* la artista aseguró que la pieza «dentro de lo que se ha llevado estos años, de *La Argentinita* a esta parte es un *Lorca* distinto».⁴⁵

La recuperación del siglo XXI

Una pieza tan significativa de la historia de la danza española como fue *Café de Chinitas* encontró en el Ballet Nacional de España un buen albacea gracias a la iniciativa de Manuel Huerga y a la labor de recuperación de su director y coreógrafo José Antonio Ruiz. La última versión del clásico de *La Argentinita* se estrenó en el Auditori Parc del Castell, en Peralada (Girona) el 18 de agosto de 2004 por el Centro Andaluz de Danza y posteriormente se incorporó al repertorio del BNE (Fig. 8).⁴⁶ Para su configuración se tomaron como base algunos elementos de la versión de 1943, en especial, los dos telones diseñados por Dalí, a partir de los cuales se completó la escenografía, de la mano de Jordi Castells y Lluís Danés, con iluminación de Joan Teixidó. Los figurines, obra de Ivonne Blake, no tenían nada que ver con las versiones anteriores de la obra; en este caso los trajes eran muy coloridos, en buena medida, más cercanos a los planteamientos de Picasso en *El sombrero de tres picos* de 1919 que a los figurines que Dalí diseñó para cualquiera de sus ballets entre 1939 y 1961.⁴⁷ Solo su versión del clásico de Pedro Antonio de Alarcón de 1948 se aproximó a ese abanico de formas en el vestuario a partir de los trajes tradicionales inspirados en *El corregidor y la molinera*.

La parte musical tampoco se limitó a recuperar la partitura original armonizada por Lorca y Argentinita, sino que se tomaron ocho de las canciones populares antiguas sobre las que se compusieron los temas de los siguientes números: *Café de Chinitas*, *Zorongo*, *Sevillanas*, *Se-*

Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 297-300.

⁴⁵ TRENAS, Julio. «Antoñita Moreno: el folklore de España en Buenos Aires», *ABC*, Madrid (18 de marzo de 1970), p. 143. En 1974, sobre el escenario del Teatro Calderón de Madrid, puso en escena la pieza con figurines de Emilio Burgos. DíEZ-CRESPO, M. «Antoñita Moreno, en el “Calderón”», *ABC*, Sevilla (27 de abril de 1974), p. 79.

⁴⁶ La obra, estrenada en el Festival Castell de Peralada, contó con la colaboración de la Junta de Andalucía y la Fundación Gala-Salvador Dalí, precisamente el año en el que se celebró el centenario del artista ampurdanés por todo lo alto. Posteriormente el ballet fue presentado en el Festival Internacional de Santander, la Quincena Musical de San Sebastián y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, donde lo estrenó el Ballet Nacional de España el 5 de julio de 2005, tras adquirir los derechos para que fuese una pieza exclusiva de su repertorio. Se conserva una filmación de la representación del 16 de marzo de 2006 en el Teatro de la Zarzuela por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en el Centro de Documentación de Música y Danza.

⁴⁷ Cfr. MURGA CASTRO, 2012, pp. 348-401.



Fig. 8. Representación del *Café de Chinitas* por el Ballet Nacional de España, 2005. Foto Josep Aznar. © Josep Aznar / Ballet Nacional de España.

*guiriya del destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros, Las tres hojas, La Tarara, Paño del destino (soleá), Anda jaleo y Mujeres y hombres en el café.*⁴⁸

José Antonio explicó las razones que le llevaron a reponer *Café de Chinitas*:

Son muchos los motivos por los cuales esta producción me sedujo desde el primer momento, en especial, conocer y transitar por ese mundo creativo tan fascinante e inagotable de la simbología daliniana. Las motivaciones se incrementan en esta coreografía. ¿Quién puede decir que no a Lorca y a Dalí unidos por el Arte Flamenco? Con todo respeto hacia la versión original estrenada por Encarnación López, «La Argentinita», que fue todo un referente para el flamenco por su exquisita manera de interpretar, los responsables de esta nueva versión hemos intentado crear unos personajes que, con sus vivencias y sus recuerdos, nos guíen por esta historia tan abierta

⁴⁸ Su interpretación estuvo a cargo de Chano Domínguez y su grupo —Marina Alberó, Jordi Bonell, Guillermo McGuill, Mario Rossy y Piraña— y el cante de Esperanza Fernández. El elenco de bailarines estuvo compuesto por Pol Vaquero (*Paquiro*), Óscar Jiménez (*Hermano y Federico*), Elena Algado (*Bailaora*), Miguel Ángel Corbacho (*Bailaor*), Úrsula López (*Destino*), Raúl González (*Dalí niño*), Sara Alcón, Estíbaliz Barroso, Jessica de Diego, Azucena Huidobro, Frida Madeo, David García, Eduardo Martínez, Cristian Lozano, José Antonio Ruiz (*La Niña Tarara*), Cristina Gómez, Tamara López, Esmeralda Gutiérrez, Eva Gonzalo, Estrella Quintanar, Alberto Ferrero, Sergio García, José Manuel Buzón, Jaime Cava, Cristian Lozano, Alfredo Mérida y Jonatan Miró. Base de Datos del Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Disponible en: http://musicadanza.es/_es/014es_estrenos_coreograficos.html [Consulta: 9/2/2015].

como un hilo conductor. Este mundo de símbolos, unido a la profundidad y a la sencillez de las Canciones Populares de Lorca, constituye un vehículo idóneo para crear un espectáculo que se convierte casi en una invocación al Arte, a la Belleza y al Dolor para unirlos de nuevo, más allá del tiempo, a Salvador y a Federico.⁴⁹

En efecto, en la coreografía se incluyeron muchos guiños al imaginario daliniano y a la amistad entre Lorca y Dalí, aspectos completamente ajenos a cualquiera de las versiones anteriores. Por ejemplo, en el inicio de la representación, por delante del citado telón de boca, aparecían personajes en bicicleta con una piedra en la cabeza, una imagen que no se correspondía con el *Café de Chinitas*, sino con el ballet *Sentimental Colloquy*, cuya escenografía diseñó Dalí en 1944 para el Ballet International del marqués de Cuevas.⁵⁰ Continuaba la representación con la aparición del personaje de Dalí niño, una imagen habitual en los cuadros del pintor ampurdanés, vestido de marinero con un aro de juguete en la mano. Este bailarín tiraba del telón, que al caer dejaba al descubierto la escena del interior del café cantante. Mientras la cantaora iniciaba la canción original de *Café de Chinitas* dos bailaores la acompañaban sobre dos mesas, rodeados de otros bailarines dispersos por el local recreado, que poco a poco comenzaban a moverse. El fondo liso azul variaba con el dibujo de la luz de cuatro focos que iluminaban un suelo de baldosas blancas y negras. Sobre ese telón destacaba la proyección de tres grandes ojos en movimiento que observaban la escena. En otro momento de la representación, el fondo del escenario se llenaba de cajones —otra evocación daliniana— que, a medida que bailaba la solista, se iban abriendo. Finalmente, el clímax se conseguía con el telón de fondo de la mujer-guitarra, una copia literal del diseño original de Dalí.

Vemos, por tanto, que los responsables de esta «recreación, no una revisión» —como afirmó el propio coreógrafo⁵¹— fueron más allá de la pura recuperación de los telones de Dalí y del espíritu de la coreografía de *Argentinita* —heredada a través de Pilar López—: «Lo que queríamos contar es ese universo típico, tópico, oscuro y obscuro, un lugar de la noche, de la bohemia, donde ocurrían muchas cosas», aseguró José Antonio. «El lenguaje es flamenco y está toda la simbología de Lorca, Dalí y también Buñuel: los putrefactos, los relojes blandos, los ojos, el sexo, la homosexualidad perseguida. El epílogo siempre emociona: Dalí niño entra en el café buscando algo. Es un espacio de invocación para volver a reunirse con Federico».⁵²

A pesar de las explicaciones del director y coreógrafo, la inclusión de motivos provenientes del imaginario daliniano que nada tienen que ver con la danza o la mezcla de recursos correspondientes a otros ballets son licencias que, en mi opinión, alejan esta versión de *Café de Chinitas* de su esencia original. En esta misma línea se manifestaba Roger Salas desde las páginas de *El País*, en una crítica que calificaba el proyecto de «tan ambicioso como quimérico» y consideraba de mal gusto un vestuario alejado de la época y el carácter originales y poco acertadas la introducción de vídeos inspirados en la iconografía daliniana y la transformación

⁴⁹ RUIZ, José Antonio. Dossier de prensa de *Elegía-Homenaje (a Antonio Ruiz Soler) y El Café de Chinitas*, Ballet Nacional de España, Teatro Real, Madrid, marzo de 2008.

⁵⁰ Este ballet se estrenó el 30 de octubre de 1944 en el International Theatre de Nueva York, coreografiada e interpretada por André Eglevsky con Marie-Jeanne Pelus sobre un poema de Paul Verlaine y partitura de Paul Bowles. MURGA CASTRO, 2012, p. 378.

⁵¹ MARINERO, Cristina. «Entrevista a José Antonio», *El Mundo*, Madrid (17 de marzo de 2006).

⁵² *Idem*.

de las partituras originales en jazz. Como remedio para combatir estos males, Salas finalizaba recordando la necesidad de basar este tipo de reposiciones en la investigación:

No se sabía demasiado sobre este *Café de Chinitas* que en su momento en Nueva York también resultó un éxito discutido. Ahora, emprender un híbrido que navega entre la inspiración y el homenaje resulta cuando menos confuso e irregular.

Volviendo a los detalles vemos que el vestuario, elemento decisivo, o los telones, resultan productos de brochazo grueso, lo que hace pensar que quizá este producto ha carecido de una adecuada dirección de producción y sobre todo de una consciente investigación que acercara a los creadores hasta las trazas del original perdido.⁵³

Vivir en el «tembloroso presente»

Como hemos podido comprobar, la historia del ballet *Café de Chinitas* es un encadenamiento de recuperaciones artísticas, desde la primera labor de arqueología musical emprendida por Lorca y Argentinita, rescatando aquella canción popular malagueña del siglo XIX, hasta la recreación de José Antonio Ruiz reutilizando la escenografía de Dalí para una coreografía del siglo XXI. Si Argentinita y Dalí recuperaban a Lorca al ponerlo en escena en su exilio neoyorquino, Pilar López recuperaba a su hermana fallecida incluyendo la pieza en su repertorio de finales de los años cuarenta. *Café de Chinitas* se convertía así en una ventana abierta a la memoria, un espacio de rencuentro con el pasado vivido.

Durante todos estos años, la mayor parte de las representaciones se hicieron en clave política, durante la Guerra Civil española o el exilio republicano en Estados Unidos y Argentina. Así interpretamos los homenajes a Lorca en el Tívoli catalán en 1938 y en el MoMA en 1943, y el festival español en la Metropolitan Opera House también de 1943. En otros casos, la recuperación incidió en su innovación visual, especialmente la versión daliniana, recreada en 2004. En todo caso, la base de todas estas versiones era el juego con la raíz popular identificada con el flamenco y ligada al estereotipo de lo español, la recurrente suma de tradición y vanguardia.

Aunque es loable el intento de reincorporación al repertorio de una compañía pública estatal de las obras más significativas de su historia, es necesario que esta recuperación se haga desde la investigación rigurosa. Si bien en los últimos años algunas compañías han rescatado y adaptado ballets como, por ejemplo, *Parade* y *El sombrero de tres picos* de los Ballets Russes de Diaghilev o *El fandango de candil* de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina*, todavía queda un amplísimo patrimonio por redescubrir y difundir.⁵⁴ Ballets como *La*

⁵³ SALAS, Roger. «Plenitud formal», *El País*, Madrid (19 de marzo de 2006).

⁵⁴ Tanto *Parade* (1917) como *El sombrero de tres picos* (1919) fueron diseñados por Picasso con coreografía de Léonide Massine. El primero contó con un libreto de Jean Cocteau y partitura de Erik Satie y el segundo era una adaptación de *El corregidor y la molinera* de Pedro Antonio de Alarcón por Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla. El Joffrey Ballet recuperó *Parade* para el repertorio contemporáneo en 1973, mientras que de *El sombrero* hay versiones modernas del Ballet de la Ópera de París (1992) y el Ballet Nacional de España (1997). *El fandango de candil* de La Argentina tenía libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán, y escenografía y figurinismo de Néstor de la Torre. Mariemma recuperó la idea con una nueva coreografía que han interpretado compañías como la de Aída Gómez en 2009.

romería de los cornudos de la Compañía de Bailes Españoles (libreto de Lorca y Rivas Cherif, coreografía de Argentinita, partitura de Pittaluga y telones de Alberto Sánchez), *Bacchanale* del Ballet Russe de Monte Carlo (libreto y escenografía de Dalí, coreografía de Massine y música de Wagner) o *Don Lindo de Almería* (libreto de José Bergamín, partitura de Rodolfo Halffter, coreografía de Anna Sokolow y decorados y figurines de Antonio Ruiz *El Corcito*), son solo algunos ejemplos de piezas brillantes de la historia de la danza con participación española que vale la pena recuperar.

Como había apuntado Lorca en una de sus reflexiones sobre el teatro de su época, fue la canción recuperada, elemento vivo y perdurable «donde no se hiela el minuto», la que invitó al primer paso de baile. Un baile, el de *Café de Chinitas*, que traía consigo, hacia el «temblososo presente» todo el peso de su memoria y su pasado.