

# *Cuadro flamenco* (1921) de los Ballets Rusos, un espectáculo netamente español con escenografía y vestuario de Pablo Picasso

Ángeles Cruzado Rodríguez

Universidad Pablo de Olavide

angelescruzado@gmail.com

**RESUMEN:** En 1921 los Ballets Rusos presentaron *Cuadro flamenco*, un montaje genuinamente español que transportaba al escenario de un teatro un cuadro semejante a los que podían verse en los cafés cantantes andaluces. Para ello Sergei Diaghilev contrató a un grupo de artistas autóctonos, y encargó el diseño del decorado y el vestuario a Pablo Picasso. Este artículo aborda la génesis y el desarrollo del espectáculo, desde la concepción de la idea original hasta su puesta en escena en París y Londres, haciendo especial hincapié en la intervención del pintor y en la recepción por parte del público y de la crítica de ambos países.

**PALABRAS CLAVE:** Ballets Rusos; Cuadro flamenco; Diaghilev; Picasso; *Ballet*; Flamenco.

## ***Cuadro Flamenco* (1921) by the Ballets Russes, a Genuinely Spanish Performance with Scenography and Costumes by Pablo Picasso**

**ABSTRACT:** In 1921 the Ballets Russes presented *Cuadro flamenco*, a genuinely Spanish staging that transported a scene similar to those seen in the Andalusian *cafés cantantes* to the stage of a theatre. For this purpose Sergei Diaghilev hired a group of native performers, and commissioned Pablo Picasso to design the set and costumes. This article deals with the genesis and development of the show, from the conception of the original idea to its staging in Paris and London, with special emphasis on the painter's involvement and the reception by both audiences and critics in both countries.

**KEYWORDS:** Ballets Russes; Cuadro flamenco; Diaghilev; Picasso; Ballet; Flamenco.

Recibido: 30 de enero de 2023 / Aceptado: 7 de mayo de 2023.

## Antecedentes de *Cuadro flamenco*

La compañía «Los Ballets Rusos», promovida por el empresario Sergei Diaghilev, ha dejado una huella indeleble en la historia del *ballet* del siglo XX. Durante las dos décadas que permaneció en activo –desde su fundación en París en 1909 hasta su disolución en 1929, tras el fallecimiento de su creador– fomentó el establecimiento de sinergias entre la danza y otras artes, como la música, la pintura y la literatura, que dieron como fruto la creación de grandes clásicos y la formación de algunos de los coreógrafos más brillantes e influyentes del siglo (Garafola, 1989: vii).

Durante toda su existencia, la compañía ofreció representaciones en teatros europeos y americanos, y acogió en su seno a artistas de diversa procedencia. Esto marcó su carácter y la hizo redefinir su identidad en varias ocasiones. Una de las fuentes de inspiración que motivaron a Diaghilev para concebir varios de sus trabajos fue la cultura española, con la que

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, «*Cuadro flamenco* (1921) de los Ballets Rusos, un espectáculo netamente español con escenografía y vestuario de Pablo Picasso», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 45, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 153-164, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.45.2024.20130>

entró en contacto en 1916, cuando la compañía fue invitada a actuar en el Teatro Real de Madrid por iniciativa del rey Alfonso XIII, gran admirador de su arte. Según el testimonio de Sergei Grigoriev, director de escena de los Ballets Rusos, «Diaghilev estaba en éxtasis por la belleza de España» (1953: 112)<sup>1</sup> y, una vez concluida la temporada madrileña, se instaló en San Sebastián, donde produjo un pequeño *ballet* titulado *Las Meninas*, con coreografía de Massine, música de Gabriel Fauré, escenografía de Socrate y vestuario de Sert inspirado en la obra de Velázquez.

Durante los años de la Gran Guerra, ante la imposibilidad de conseguir contratos en las naciones implicadas en la contienda, los Ballets Rusos pasaron largas temporadas actuando o descansando en nuestro país. Diaghilev quedó prendado de las danzas tradicionales españolas, al tiempo que desarrolló un sentimiento de gratitud por la hospitalidad y la ayuda recibida, especialmente de parte del rey, que «llegó a ser conocido como el padrino» de la compañía (Grigoriev, 1953: 136).

En esa época entabló relación con Manuel de Falla, que estaba trabajando junto a la escritora María Lejárraga en la pantomima *El corregidor y la molinera*. Fascinado por la música del gaditano, concibió la idea de transformar la obra en un gran *ballet* español. El resultado fue *Le Tricorne [El sombrero de tres picos]*, que se estrenó en el Teatro Alhambra de Londres en junio de 1919, con escenografía y vestuario diseñados por Pablo Picasso. En lo que respecta a la coreografía, Diaghilev encomendó a Leonide Massine la misión de profundizar en el estudio de la danza española hasta captar su esencia, e incluso contrató en nuestro país al bailarín Félix Fernández, con la idea de que instruyera a los bailarines de la compañía en el arte del baile español.

## Génesis de *Cuadro flamenco*

En marzo de 1921 los Ballets Rusos regresaron a Madrid para ofrecer una nueva temporada en el Teatro Real. Diaghilev aprovechó su estancia en la Villa y Corte para disfrutar del flamenco y ello le hizo avanzar un paso más en su idea de crear un espectáculo netamente español:

Volvimos a quedar fascinados por los bailes tradicionales en los pequeños cafés populares y los cabarets nocturnos: el

llamado *Cuadro flamenco*, con acompañamiento de guitarra, castañuelas y voz. Diaghilev solía visitarlos con nosotros, y tras una actuación especialmente sorprendente, concibió el plan de transportar un *Cuadro* tal cual a París y Londres, donde estaba seguro de que nunca se había visto nada igual (Grigoriev, 1953: 165).

Coincidiendo con la Semana Santa, acompañado por el poeta Boris Kochno y el músico Igor Stravinsky, el empresario realizó una visita a Sevilla, donde frecuentó cada noche los cafés y cabarets en busca de artistas con los que constituir una compañía. Para ello contó con la ayuda del pintor José Lafita y del director comercial de los Ballets Rusos, Randolpho Barocchi, que se encargaron de localizar a los aspirantes y los citaron en un cabaret a puerta cerrada. Según Kochno, la misión no era sencilla, pues muchos de los artistas que acudieron sólo buscaban el aplauso y no tenían intención de salir al extranjero.

Mientras que cada aspirante esperaba su turno para presentarse ante Diaghilev, se le permitía beber lo que deseara y en la cantidad que quisiera. Vi a varios de los artistas bastante incapaces, cuando llegó el momento, de ponerse en pie para caminar hacia el escenario. Algunos concursantes volvieron varias noches seguidas sin que llegáramos a descubrir sus cualidades artísticas (Kochno, 1970: 164).

De hecho, la primera contratación se produjo de manera totalmente casual. Acompañado por Barocchi y Kochno, Diaghilev paseaba en un taxi por los alrededores de Sevilla cuando vio a una joven gitana de impactante belleza. Se trataba de la bailaora Pepita García Escudero, que había debutado en 1915 en *El amor brujo* junto a Pastora Imperio. La contrató de inmediato, cambió su nombre artístico por el de María de Albaicín (Kochno, 1970: 165) y la envió a Montecarlo para que se uniera a los ensayos de la compañía, con la idea de que, además de protagonizar el nuevo *ballet*, desempeñara el papel de la mujer del molinero en *Le Tricorne*, obra que siempre había deseado ver interpretada por españoles (Grigoriev, 1953: 166).

Cuando hubo apalabrado la contratación de varios artistas más, Diaghilev tuvo que abandonar Sevilla y dejó este tema en manos de su director comercial, que pasó bastantes apuros para conformar el elenco definitivo y hacerlo lle-

gar a París. Kochno (1970: 165-166) transcribe algunos de los telegramas que Barocchi envió a su jefe en las semanas siguientes, en los que le informaba sobre el avance de las negociaciones, que no siempre llegaron a buen puerto. Los bailarines la Macarrona, la Malena y Antonio Ramírez fueron incrementando día a día sus demandas, hasta que no quedó más opción que desistir de contratarlos. Tampoco fue posible hacerse con los servicios del guitarrista Manolo de Huelva, que declinó todas las ofertas, e igualmente infructuosas fueron las conversaciones con la cancionista Emilia Vez, por lo que finalmente se fichó en su lugar a la cantaora Antonia García, la Minerita, junto con su pareja, el guitarrista Manuel Rodríguez. Tras varias semanas de gestiones, también firmaron los bailarines Juan Sánchez Valencia, Estampío, y la Rubia de Jerez. Los artistas cómicos Mate sin Pies –un antiguo torero con las piernas amputadas a la altura de las rodillas que bailaba sobre sus muñones embutidos en unas fundas de cuero– y Gabrielita la del Garrotín –una excéntrica bailarina de pequeña estatura y escasa belleza–, que se revelaron como dos de las figuras más destacadas de la compañía, fueron descubiertos y contratados en Madrid por Diaghilev antes de dejar España. En el último telegrama que envió a su jefe, Barocchi le solicitaba alojamiento y transporte en autobús para los artistas, que llegarían a París en tren el jueves 12 de mayo, y le avisaba de que «TODOS, REPITO, TODOS ESTÁN CHIFLADOS» (Kochno, 1970: 166).

En lo que respecta a la partitura del *ballet*, después de ver a los flamencos en acción, tanto Stravinsky como Diaghilev llegaron a la conclusión de que no tenía sentido reescribir su música, que como tal ya era perfecta (Buckle, 1984: 378). También se descartó cualquier intervención coreográfica, puesto que «los bailarines gitanos españoles son artistas instintivos no habituados a aprender papeles, que no tienen sentido de la música orquestal y no están entrenados para repetir los mismos pasos exactamente de la misma manera dos veces seguidas» (Cooper, 1987: 50). Por tanto, la solución final consistió en ofrecer una sesión de canto y baile flamenco con el tradicional acompañamiento de guitarra.

### Contribución de Picasso a *Cuadro flamenco*

La colaboración de Pablo Picasso con los Ballets Rusos, en la que sería su primera incursión en las artes escénicas,



1. María de Albaicín. Foto de G. Detaille, Montecarlo. Fuente: Fondos Kochno. Bibliothèque Nationale de France

comenzó en 1916, cuando fue requerido para diseñar la escenografía y el vestuario del ballet *Parade*<sup>2</sup>, creado a partir de una idea original del poeta Jean Cocteau, con música de Eric Satie y coreografía de Leonide Massine.

El malagueño entendía que, como artista, su papel debía ir más allá del de un mero decorador. Sus ideas tuvieron gran influencia en el desarrollo del guion (Ries, 1986: 38), cooperó con Massine en el ámbito coreográfico y se integró activamente en la vida de la compañía, además de supervisar todo el proceso de confección de los trajes y colaborar con los pintores en la ejecución del telón (Cooper, 1987: 26).

En 1919 recibió el encargo de diseñar el decorado y el vestuario para *Le Tricorne*, que se llevó a escena por primera vez en el mes de julio en el Alhambra Theatre de Londres. Se implicó tanto en este trabajo, que incluso se encargó personalmente de maquillar a los bailarines. «La escenografía de Picasso [...] fue aclamada por los pintores como una obra maestra» (Beaumont, 1945: 144).



2. Telón de Picasso para *Parade* (1917). Centre Pompidou. París

Su tercera colaboración con los Ballets Rusos consistió en idear el decorado y los trajes para *Pulcinella*, un ballet basado en la *Commedia dell'Arte* napolitana que se estrenó en 1920. Durante el proceso creativo surgieron desencuentros con Diaghilev, que rechazó varias propuestas de Picasso debido a su alto «grado de fantasía e imaginación» (Cooper, 1987: 46), hasta que éste finalmente logró satisfacerlo con un diseño caracterizado por la sencillez.

Tras esta última experiencia, juró no volver a trabajar para los Ballets Rusos, mas su director «supo cómo ganárselo: jugar con la espesa vanidad del artista haciéndole saber que había solicitado los decorados» de *Cuadro flamenco* a su discípulo Juan Gris (Richardson, 2007: 178-179). De hecho, éste recibió un telegrama con el encargo y viajó a Montecarlo para hablar sobre el tema con Diaghilev, quien le comunicó que ya había realizado otras gestiones (Cooper, 1987: 50).

Faltaba sólo un mes para el debut de la compañía en París, por lo que Picasso rescató uno de los proyectos descartados para *Pulcinella*, que en esta ocasión sí fue aceptado. El decorado representaba el interior de un teatro pintado en tonos rojos, negros y dorados, que daba la sensación de

un pequeño escenario dentro del escenario real. A cada lado del arco del proscenio se situaban dos palcos pintados en trampantojo. En tres de ellos «había grupos de espectadores en traje de noche, y el de abajo a la izquierda era una variación del tema de Renoir *La Loge*. En el techo del teatro (pintado en falsa perspectiva) estaba la figura de Fama tocando su trompeta» (Grigoriev, 1953: 380). Una cortina roja daba acceso al escenario real y enmarcaba una cesta de flores que Picasso pintó en la pared del fondo con sus propias manos, lo mismo que las figuras humanas que aparecían dentro de los palcos (Cooper, 1987: 51).

El diseño de los trajes, que fueron confeccionados en la casa Jove de París bajo la supervisión de Madame Bougard, se basó en modelos tradicionales, con ornamentación atrevida y colores vivos (Cooper, 1987: 51). «Los hombres vestían ropa sobria, la típica camisa abierta, chaleco y pantalones negros ajustados a la cadera y a los tobillos; los vestidos de las mujeres eran de colores claros. Una bailarina llevaba un vestido blanco adornado con hileras de amplios volantes que terminaban en una larga cola que, al girar, golpeaba hábilmente con el pie detrás de ella» (Beaumont, 1945: 185).

## Cuadro flamenco en París

La compañía de Diaghilev ofreció una breve temporada en París, que comenzó el martes 17 de mayo de 1921 y terminó el lunes 23. El lugar elegido fue la Gaîté Lyrique, que a priori no parecía el emplazamiento más adecuado para un espectáculo de esa categoría. «Situado en el Boulevard de Sebastopol, en un distrito de clase trabajadora, era un teatro de opereta y acogía a un público local. Cuando la gente del barrio vio llegar a los clientes asiduos de Diaghilev la primera noche con sombreros de copa y frac, vestidos de noche y diamantes, les silbaron y abuchearon» (Buckle, 184: 382).

Durante la semana que permanecieron en cartel, los Ballets Rusos presentaron un total de nueve obras, entre ellas dos estrenos, *Chout* y *Cuadro flamenco*. Completaban el repertorio *Le sacre du Printemps*, *Parade*, *Le Tricorne*, *L'oiseau de feu*, *Petrouchka*, *Le danses Polovtsiennes du 'Prince Igor'* y *Les Sylphides* (Ballets Russes de Serge de Diaghilev, 1921: 21r). Se dieron seis funciones nocturnas de gala más una matiné dominical. Cada una constaba de cuatro *ballets* que se iban alternando, si bien *Cuadro flamenco* permaneció fijo en todas ellas, con el siguiente programa:

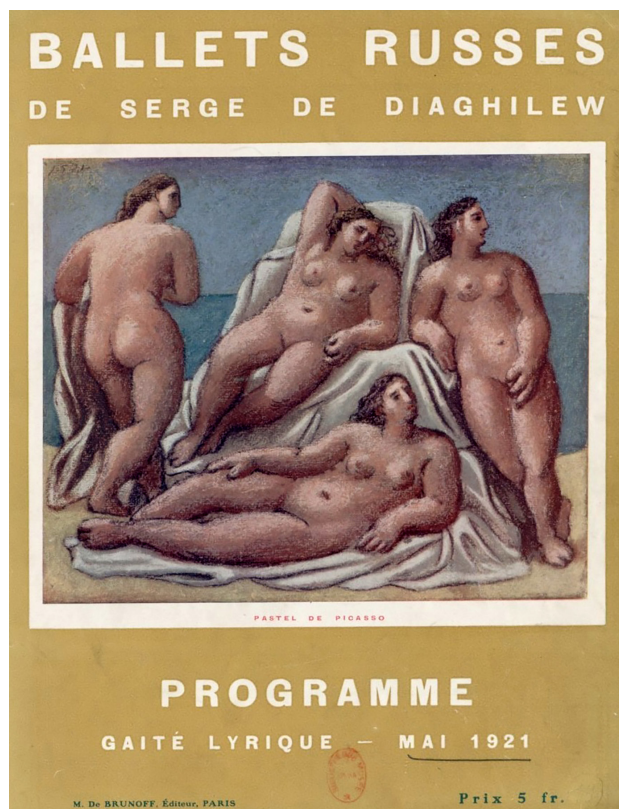
- 1.- La Malagueña, cantada por la Minerita.
  - 2.- Tango Gitano, bailado por Rojas y el Tejero.
  - 3.- La Farruca, bailada por María de Albaicín.
  - 4.- Alegría, bailada por Estampío.
  - 5.- Alegría, bailada por la Rubia de Jerez.
  - 6.- Garrotín Grotesco, bailado por la Rubia de Jerez, María de Albaicín y Mate sin Pies.
  - 7.- Garrotín Cómico, bailado por la Gabrielita del Garrotín
  - 8.- La Jota Aragonesa, bailada por la López y el Moreno
- Guitarristas: el Sevillano y el Martell (Ballets Russes de Serge de Diaghilev, 1921: 23v).

El regreso de los Ballets Rusos a París una temporada más causó gran expectación y uno de los motivos fue preci-

4. Portada del programa oficial de los Ballets Rusos para su 14.ª temporada en París. Fuente: Programa oficial de los Ballets Rusos para su 14.ª temporada en París, p. 32r. Bibliothèque Nationale de France



3. Pablo Picasso junto al bailarín y coreógrafo Serge Lifar, ante un esbozo del decorado de *Cuadro flamenco*. Foto de E. Marcovitch. Fuente: *L'Art Vivant*, 1-2-1939, p. 29. Bibliothèque Nationale de France





5. Decorado de Pablo Picasso para *Cuadro flamenco*. Fuente: Programa oficial de los Ballets Rusos para su 14.<sup>a</sup> temporada en París, p. 39r. Bibliothèque Nationale de France

samente el estreno del *Cuadro flamenco*. Diez días antes de su primera presentación en la Gaîté Lyrique, distintos diarios ya se referían a él, haciendo hincapié en su pintoresquismo:

[...] es de los cabarets frecuentados por el pueblo de donde nos trae esta vez el *Cuadro flamenco*, una curiosa muestra, lo más pintoresca posible, de la música del país ibérico. Aquí no hay nada en común con esas producciones y esas representaciones de *music-hall* que son al arte coreográfico lo que un plato nacional preparado por un campesino es a un plato elaborado en un palacio cosmopolita (Deschamps, 1921: 1).

Incluso se llegó a afirmar que esas antiguas tradiciones populares, ejemplificadas en los cantes y bailes de los gitanos, «nunca habían sido llevadas a escena en los teatros extranjeros» (*Le Figaro*, 1921a), algo a todas luces incierto; y se recurrió a la visión romántica que atribuía a la música de España –y concretamente, al flamenco– una clara reminiscencia oriental, también presente en las melodías rusas (Deschamps, 1921: 1).

En lo que respecta al elenco artístico, los dos reclamos fundamentales del espectáculo a priori parecían ser María de Albaicín y Mate Sin Pies, que representaban, respectivamente, lo hermoso y lo grotesco, «la mujer más bella de España» (Deschamps, 1921: 1) y un «inquietante [...] tullido» (*Le Pe-*

*tit Parisien*, 1921: 4), «un artista único en su género [...] que realiza ese prodigio de hacer puntas sin puntas ni tacones» (Laloy, 1921a: 1). Entre los atractivos del montaje también merecieron una mención especial «los decorados y el vestuario del Sr. Picasso. Una nueva obra del Sr. Picasso es ya por sí misma un acontecimiento artístico» (Laloy, 1921a: 1).

Los Ballets Rusos debutaron en la Gaîté Lyrique el 17 de mayo y, a pesar de las grandes expectativas que habían despertado, no defraudaron<sup>3</sup>. «[N]os prometían placeres dignos de los dioses: han cumplido su palabra», escribió Antoine Banès (1921: 5). Las dos obras de estreno, «*Chout* (le Bouffon) y *Cuadro flamenco*, provocaron [...] un entusiasmo indescriptible» (*Excelsior*, 1921: 4). Esta última llamó especialmente la atención por su carácter pintoresco y exótico, y también por su sencillez, colorido y espontaneidad, hasta el punto de que Fernand Nozière tuvo la sensación de estar viviendo una situación real, sin intervención artística alguna:

Es un conjunto que tiene carácter. Parece que el pintor Picasso imaginó la presentación de los trajes. Parece que se ha esforzado por disimular su colaboración. Parece que estamos en España, en un salón de bailes sin prestigio. [...] El interés de este cuadro es que estos artistas no tienen cualidades excepcionales. Es la muestra de un espectáculo popular, sencillo, medio [...].

Y el público aclamó a estos bailaores y a estas bailaoras, porque fue conquistado por su espontaneidad, por su gracia natural, por su fuerza instintiva. Era agradable dejar de sentir la investigación del decorador y el diseñador de vestuario, las complejidades del músico, la autoridad del maestro de ballet. Era real (1921: 3).

Sin embargo, para otros críticos la aportación de Picasso no pasó tan desapercibida como para Nozière. Roland-Manuel calificó el decorado de «exquisito» (1921: 3); Laloy lo definió como «irónico y truculento» (1921c: 1); y a Galtier-Broissière, aunque «muy hermoso en sí», le pareció «un contrasentido», dado que no reflejaba de manera realista el ambiente idóneo para la presentación de un espectáculo de ese tipo: «Una parte del encanto de los salones de bailes españoles reside evidentemente en la atmósfera de la sala ardiente y saturada de humo de tabaco, de perfumes violentos y de olores femeninos» (1921: 10).

En lo que respecta al vestuario, una de las descripciones más detalladas y elogiosas la ofreció la revista *Vogue*, que recomendó encarecidamente asistir al teatro para disfrutar de esa espléndida obra de arte:

Una de las cosas interesantes de esta producción fue la interpretación dada por Picasso a los trajes de las mujeres del pueblo en España, en cuanto a forma, color y ornamento antiguo y moderno. Los mantones no eran en absoluto los antiguos mantones desteñidos por la antigüedad, y no tenían los flecos por los que son famosos; todos estos elementos estaban plasmados, pero estaban sutilmente transformados [...]. Los trajes del «Cuadro flamenco» son verdaderas maravillas, y la oportunidad de verlos es algo que no se debe desaprovechar (J. R. F., 1921: 39).

Sin embargo, también hubo quien necesitó algo de tiempo para llegar a apreciar la obra del pintor malagueño. Tal fue el caso de Antoine Banès, que experimentó una emoción similar cuando los artistas entraron en acción, si bien el impacto inicial no tardó en transformarse en una sensación placentera: «A la larga, los ojos se acostumbran a los colores chillones de los trajes y de los decorados. Su espantoso dadaísmo acaba incluso por no ser desagradable. [...] Aunque comenzó en medio de la desazón, *Cuadro flamenco* terminó en el delirio» (1921: 5).



6. Los artistas de *Cuadro flamenco* en la Gaîté Lyrique de París. Grabado de Jean Oberlé. *Le Crapoullet*, 1-6-1921, p. 9. Bibliothèque Nationale de France

Uno de los aspectos del espectáculo que resultaron más difíciles de asimilar tanto para el público como para la crítica fue el canto de Antonia la Minerita, que a los no iniciados les recordaba el canto del muecín (Schneider, 1921: 2) o los pregones de los vendedores ambulantes (G. de P., 1921: 4). También hubo quien calificó su voz de siniestra (Souday, 1921: 3) y quien encontró en ella una excusa para la mofa: «[...] escuchamos a la Minerita preluar, para alegría de los músicos e hilaridad de algunos admiradores de Caruso» (Roland-Manuel, 1921: 3).

Aunque se siguió un esquema similar al de los cuadros que podían contemplarse en locales como el Kursaal Central sevillano, los códigos y los modos de proceder de los flamencos llamaron mucho la atención de los críticos teatrales, no habituados a frecuentar ese tipo de locales. Les sorprendía el hecho de que los cantaores, bailaores y guitarristas permaneciesen sentados en sus sillas, alineadas en tres lados de la tarima, y se fuesen levantando por turnos para actuar en el espacio central, mientras el resto del grupo les jaleaba:

Los dos tocaores afinan sus instrumentos, tocan. Los hombres y las mujeres parecen buscar en sí mismos un ritmo y,



7. Los artistas de *Cuadro flamenco* en el escenario del Prince's Theatre de Londres. Grabado de Steven Spurrer. *La Esfera*, 9-7-1921, p. 16. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

cuando uno de ellos lo ha encontrado, se separa bruscamente de la compañía, como poseído por un delirio sagrado, se precipita hacia el centro del escenario y baila mientras que sus compañeros lo acompañan, lo animan, y lo excitan con la voz, los pies y las manos. Arte popular, vivo y sobrio (Vaillat, 1921: 223).

Si el cante pudo resultar algo difícil de digerir, no sucedió lo mismo con las danzas. Roland-Manuel (1921: 3) observó con asombro y fascinación el modo en que el baile flamenco combina momentos de furia y de lasitud; alabó el sentido del ritmo y la colocación de los bailaores, y consideró su incorporación muy positiva para la compañía. Galtier-Broissière destacó el hecho de que cada uno de los intérpretes tuviese una personalidad bien marcada (1921: 10).

La figura principal del grupo, María de Albaicín, acaparó numerosos elogios, no sólo por su belleza y elegancia, sino también por sus cualidades artísticas. Souday la definió como «una bailarina exquisita» (1921: 3). La Rubia de Jerez llamó la atención por su personalidad (Vaillat, 1921: 223), por la coquetería y el juego de sus manos (Sanborn, 1921: 59); y en el baile por alegrías rivalizó con Estampío, que además de gracia demostró fuerza y una técnica exquisita. De similares cualidades podían presumir Rojas y el Tejero (Roland-Manuel, 1921: 3), y también recibieron algún cumplido, por su brío, la López y el Moreno (Nozière, 1921: 3).

No obstante, merecen una mención especial los bailaores cómicos del elenco, Mate sin Pies y Gabrielita la del Garrotín, que resultaron a la par grotescos y fascinantes. Distintos críticos los calificaron de esperpento (Roland-Manuel, 1921: 3), y los compararon con los personajes salidos de los pinceles de Goya y Velázquez (Nozière, 1921: 3). Sin embargo, su aspecto poco agraciado no ensombreció sus buenas dotes para la danza y la comedia, que también fueron reconocidas por la crítica<sup>4</sup>. Un gran admirador de estas dos figuras fue Pablo Picasso, que una noche organizó con ellos una fiesta en el patio del apartamento de Coco Chanel, situado en el Faubourg Saint-Honoré. El espectáculo escandalizó al conde Pillet-Will, propietario del edificio y vecino del piso superior: «una noche, muy tarde, cantores españoles y guitarras. Su indignación rebasó todos los límites. ¡Música de salón de baile! Artistas con aire de hampa fueron vistos entrando por su puerta, acompañados por una enana vestida de forma estrafalaria y un lisiado sin piernas en su caja de zapatos, que hicieron una parodia de corrida de toros en medio del patio principal» (Charles-Roux, 2009: 227).

### *Cuadro flamenco en Londres*

Tras su breve estancia en París, los Ballets Rusos se trasladaron a Londres para cumplir el compromiso contraído en Sevilla<sup>5</sup> por Sergei Diaghilev con Charles B. Cochran, empresario del Prince's Theatre. La capital británica estaba sufriendo una ola de calor que motivó el cierre de Covent Garden y Drury Lane (Buckle, 1984: 383), por lo que el *ballet* compensó en cierto modo la pérdida de la temporada de ópera y se convirtió en la atracción más destacada de la cartelera londinense (Saerchinger, 1921: 38).



Los Ballets Rusos debutaron el 26 de mayo<sup>6</sup> y cuatro días más tarde ofrecieron la primera representación de *Cuadro flamenco*, que desde el principio conquistó<sup>7</sup> tanto al público como a la crítica. Distintos autores coincidieron en destacar la originalidad del espectáculo y afirmaron no haber visto nada igual en Londres: «[...] es un tipo de baile totalmente diferente al que estamos acostumbrados. Por un lado, los pies apenas se levantan del suelo y es el cuerpo que se balancea el que hace la mayor parte del trabajo. El golpeteo de los tacones en el suelo también desempeña un papel importante, así como las palmas de los espectadores» (*The Westminster Gazette*, 1921: 5).

Uno de los grandes atractivos del montaje resultó ser su autenticidad, hasta el punto de que hubo quien lo consideró incluso más genuino que los espectáculos ofrecidos en los cafés cantantes sevillanos, que en las primeras décadas del siglo XX se habían convertido prácticamente en salones de variedades:

No cabe duda de que *Cuadro flamenco* aporta una sensación de color local mediterráneo que difícilmente obtendremos en una dosis tan concentrada ni siquiera visitando su propia casa [...]. El color local puede transportar nuestros cuerpos hasta que volvamos a ver «las imágenes, los sonidos y las caras de Sevilla», hasta que volvamos a sentir el calor sofocante del Horno de España y volvamos a oler ese aroma mezclado de polvo acre, cabras y azahar (Tarn, 1921: 811).

Esa apreciada autenticidad se logró en buena medida gracias a la intervención de Pablo Picasso. Su idea de situar a los artistas en un pequeño escenario dentro del escenario del teatro consiguió crear la ilusión de que éstos se encontraban en su ambiente. Ello, unido a la actitud de los intérpretes, que parecían estar a lo suyo, sin prestar atención al público, ofrecía a los espectadores una suerte de placer escopofílico:

[...] mientras están sentados afinando y rasgueando sus guitarras, alisándose las faldas o intercambiando bromas de un lado a otro, podrían estar encerrados entre las cuatro paredes de la habitación de una posada rural. Y así, antes de que nada haya sucedido, uno obtiene el novedoso entusiasmo de creer que está espiando a través de una ventana una escena no fingida de la vida popular de hace 70 años (Hale, 1921: 84).



8. La Rubia de Jerez, Mate sin Pies y María de Albaicín en el 'Garrotín Grotresco'. *Shadowland*, septiembre de 1921, p. 41. E.V. Brewster Publications Inc. Public Domain Mark 1.0 Universal (PDM 1.0 DEED)

Los coloridos trajes diseñados por el malagueño también contribuyeron a crear esa impresión de realidad, pues daban a los artistas el aspecto de simples campesinos: «No tienen nada de elegantes ni de chic. Los hombres llevan pantalones negros largos y ajustados y camisetas de colores, mientras que los trajes de las mujeres no son ni ricos ni raros. La compañía tiene toda la apariencia de ser realmente el elemento genuino, tal como podría verse en los ambientes más humildes de Andalucía» (*The Westminster Gazette*, 31-5-1921; 5). No obstante, esa aparente sencillez no era sinónimo de bajo presupuesto: «El decorado de Picasso le ha costado la gran suma de 40.000 francos, pues las pinturas de Picasso están alcanzando, en París, en este momento, el precio de los grandes y viejos maestros. [...] Luego hubo que pintar la escena y confeccionar los trajes de Picasso, y [...] hubo que añadir una lista salarial de 300 libras a la semana, sólo para los bailarines españoles» (Swaffer, 1921: 690).

El secreto de la fascinación que provocaban esas danzas no residía en la belleza sino más bien en el temperamento. María de Albaicín triunfó tanto por su físico como por la gracia con que interpretó la farruca. «Su baile es una expresión de energía primitiva, casi feroz [...]. Obsérvese la simetría, las curvas deslizantes, el exquisito movimiento de los brazos» (D. L. M., 1921: 376). Los varones sorprendieron por el impetuoso ritmo de sus pies y el derroche técnico de



9. Gabrielita la del Garrotín en *Cuadro flamenco*. *Shadowland*, septiembre de 1921, p. 41. E.V. Brewster Publications Inc. Public Domain Mark 1.0 Universal (PDM 1.0 DEED)

sus zapateados. Estampío fue comparado con los bailarines de zuecos de Lancashire (E. E., 1921: 9), y el tango gitano bailado por Rojas y el Tejero, con una «danza pírrica» (D. L. M., 1921: 376). La jota aragonesa de la López y el Moreno, por su fuerza y energía, resultó ser uno de los números más destacados por los cronistas.

En el apartado cómico, Gabrielita la del Garrotín y Mate sin Pies también causaron sensación. Ella sorprendió con su grotesco baile de chufla, que resultó tremendamente original, y convirtió su garrotín «en un *tour de force* de diversión» (Rogers, 1921: 9). Él provocó emociones diversas, desde el desagrado hasta la admiración, pasando por el morbo. De hecho, su intervención a punto estuvo de provocar la supresión de *Cuadro flamenco* pues, tras el estreno de la obra, el embajador español, Merry del Val, envió una carta a Diaghi-

lev en la que le solicitaba la retirada del montaje «porque, en su opinión, ridiculizaba y deshonoraba a España» (Kochno, 1970: 167). Se decidió ofrecer una última representación a la que asistió el rey Alfonso XIII y, al verlo aplaudir calurosamente, del Val no sólo se desdijo sino que solicitó la intervención de María de Albaicín y sus guitarristas en una recepción celebrada en la embajada española (Kochno, 1970: 167). *Cuadro flamenco* se mantuvo en el cartel hasta mediados de julio, si bien en las siguientes actuaciones Mate permaneció sentado en la tarima, decisión que suscitó las protestas de sus seguidores.

Aunque se trataba de un espectáculo de danza, la cantaora Antonia la Minerita también mereció gran atención por parte de la prensa. Su técnica vocal y su estilo resultaron muy extraños para los oídos no habituados al canto flamenco y fueron descritos con metáforas tan gráficas como las siguientes: «Los valores tonales de esta escuela de canto para mi mente inexperta parecen situarse entre los de un pavo real antes de la lluvia y una bisagra de puerta mal engrasada» (Tarn, 1921: 811). No obstante, la crítica musical especializada terminó por rendirse ante ella: «la voz está perfectamente bajo control, es perfectamente uniforme en calidad y, al mismo tiempo, capaz de una precisión muy notable en intervalos complejos y en decoración florida. [...] no se trata de meros gritos desafinados, sino de una vocalización consciente y cuidadosa en intervalos desconocidos para nuestra escala» (Dent, 1921: 624).

## Repercusión de *Cuadro flamenco*

Los ecos de la gesta de los artistas flamencos llegaron hasta nuestro país, si bien la prensa española les dedicó escasas líneas. La revista *La Esfera* lamentó el triunfo del espectáculo, por entender que «España tenía en la música popular algo mejor y más noble que ofrecer a la admiración de las gentes extrañas» (1921: 16), mientras que Ricardo Baeza los consideró «un éxito de españolismo muy serio» (1921: 1).

A pesar de los laureles cosechados, *Cuadro flamenco* no tuvo ningún recorrido más allá de esas dos temporadas de actuaciones en París y Londres. Al no tratarse de un *ballet* propiamente dicho, era complicado mantenerlo en el repertorio de la compañía, máxime cuando sus intérpretes carecían de las habilidades y la preparación necesarias para

poder tomar parte en otras piezas coreográficas (Cooper, 1987: 51).

La única artista del elenco que permaneció vinculada durante un tiempo a los Ballets Rusos fue María de Albaicín, que, a pesar de las malas críticas recibidas por su intervención en *Le Tricorne*, fue elegida para interpretar el papel de Sherezade en el *ballet La bella durmiente*, que se representó en Londres y París entre 1921 y 1922.

Aunque su relación con los Ballets Rusos terminó en el Prince's Theatre, su paso por la compañía también resultó muy fructífero para Antonia la Minerita y Manuel Rodríguez. Durante su estancia en Londres junto a los Ballets Rusos recibieron dos invitaciones para ofrecer sendos recitales privados, que fueron muy bien valorados por la crítica, y en septiembre regresaron para actuar durante un mes en el London Coliseum al frente de una compañía de artistas gitanos (*Gloucester Citizen*, 1921:3).

10. Antonia García López, la Minerita, y Manuel Rodríguez Ruiz.  
Foto de Pilar Rodríguez Romero



## Notas

- 1 La traducción de todos los textos ingleses y franceses es mía.
- 2 *Parade* fue estrenado en 1917 en el Théâtre du Châtelet de París.
- 3 La buena impresión de la crítica se vio refrendada por un gran éxito de taquilla. El diario *Le Figaro* arrojaba un positivo balance tras las primeras funciones: «De nuevo la sala estaba llena, –en tres días, más de cien mil francos de ingresos. Un público en delirio consagró una vez más el renombre de esta maravillosa compañía» (1921b: 5).
- 4 Laloy destacó, en el caso de Gabriela, que «sigue el ritmo con gran precisión hasta en sus invenciones más excéntricas» (1921b: 1).
- 5 El negocio se fraguó en la Venta de Antequera, el restaurante favorito de Diaghilev, que no escatimó en agasajos con el fin de conseguir el ansiado contrato (Buckle, 1984: 379).
- 6 La compañía permaneció en cartel hasta finales de julio.
- 7 «Cochran registró que se agotaron las entradas del teatro cada vez que actuaron los españoles» (Buckle, 1984: 379). Los artistas flamencos se convirtieron en «la sensación de la [...] temporada» (Saerchinger, 1921: 38).

## Referencias bibliográficas

- BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW (1921), *Programme Gaîté Lyrique - Mai 1921*, M. de Brunoff, París.
- BEAUMONT, Cyril (1945), *The Diaghilev Ballet in London*, Putnam, Londres.
- BUCKLE, Richard (1984), *Diaghilev*, Atheneum, Nueva York.
- CHARLES-ROUX, Edmonde (2009), *Chanel: Her Life, Her World, The Woman Behind The Legend*, MacLehose Press, Londres.
- COOPER, Douglas (1987), *Picasso Theatre*, Harry N. Abrams, Nueva York.

- GARAFOLA, Lynn (1989), *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Nueva York.
- GRIGORIEV, Serge L. (1953), *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Constable, Londres.
- KOCHNO, Boris (1970), *Diaghilev and the Ballets Russes*, Harper & Row, Nueva York.
- RICHARDSON, John (2007), *A Life of Picasso*, Alfred A. Knopf, Nueva York.
- RIES, Frank W. D. (1986), *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, UMI Research Press, Michigan.

## Referencias hemerográficas

- BAEZA Ricardo (1921), «Hispanismo y Españolismo», *La Voz de Menorca*, 13 de julio, p. 1.
- BANÈS, Antoine (1921), «Théâtre de la Gaîté-Lyrique. Ballets russes», *Le Figaro*, 19 de mayo, p. 5.
- D. L. M. (1921), «Thoughts on the Dancer's Art», *The Nation & The Atheneum*, 4 de junio, pp. 374-376.
- DENT, Edward J. (1921), «Ariel's Prison», *The Nation & The Atheneum*, 23 de julio, pp. 623-624.
- DESCHAMPS, Pierre (1921), «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique», *Le Gaulois*, 7 de mayo, p. 1.
- E. E. (1921) «'Cuadro flamenco'. A Real Spanish Entertainment», *Pall Mall Gazette*, 31 de mayo, p. 9.
- EXCELSIOR (1921), «Ballets Russes», 19 de mayo 1921, p. 4.
- G. de P. (1921), «Les Ballets Russes à la Gaîté-Lyrique», *Le Journal*, 22 de mayo, p. 4.
- GALTIER-BROISSIÈRE, Jean (1921), «II. La mise en scène», *Le Crapoulot*, 1 de junio, pp. 9-10.
- GLOUCESTER CITIZEN (1921), «Our London Letter», 7 de septiembre, p. 3.
- HALE, Philip (1921), «Andalusian Dances», *The London Times*, 1 de junio; en *Dramatic and Musical Criticisms* [Álbum de recortes de prensa], p. 84.
- J. R. F. (1921), «Paris Comes Home for the Summer Season», *Vogue*, 1 de agosto, pp. 39-40, 96.
- LA ESFERA (1921), «De norte a sur», 9-7-1921, p. 16.
- LALOY, Louis (1921a), «Les Ballets Russes», *Le Figaro*, 7 de mayo, pp. 1-2.
- LALOY, Louis (1921b), «L'Oiseau de feu - Chout ou le Bouffon - Cuadro flamenco - Danses du Prince Igor», *Comoedia*, 19 de mayo, p. 1.
- LALOY, Louis (1921c), «Encore un mot sur les 'Ballets Russes'», *Comoedia*, 20 de mayo, p. 1.
- LE FIGARO (1921a), «Les Ballets Russes à la Gaîté-Lyrique», 13 de mayo, p. 4.
- LE FIGARO (1921b), «Les Ballets Russes á la Gaîté-Lyrique», 20 de mayo, p. 5.
- LE PETIT PARISIEN (1921), «Les Ballets Russes à la Gaîté», 8 de mayo, p. 4.
- NOZIÈRE, Fernand (1921), «Les Ballets russes», *L'Avenir*, 19 de mayo, p. 3.
- ROGERS, Bernard (1921), «Spain Comes to London Town with 'Cuadro flamenco'», *Musical America*, 23 de julio, p. 9.
- ROLAND-MANUEL (1921), «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique: M. Prokofieff et 'Chout'. Le Cuadro flamenco», *L'Éclair*, 23 de mayo, p. 3.
- SAERCHINGER, César (1921), «London's Season Dominated by Russians», *Musical Courier*, 21 de julio, pp. 10, 38.
- SANBORN, Pitt (1921), «Opera and Ballet in Paris», *Shadowland*, septiembre, pp. 41, 58-89.
- SCHNEIDER, Louis (1921), «Théâtre de la Gaîté.- Les Ballets russes. Chout (le Bouffon), ballet en un acte, de M. Prokofieff. Les danseurs espagnols», *Le Gaulois*, 19 de mayo, p. 2.
- SODAY, Paul (1921), «Gaîté-Lyrique: Les Ballets Russes. Comédie-Française: 'Cléopâtre'», *L'Action*, 25 de mayo, p. 3.
- SWAFFER, Hannen (1921), «The Greatest Art Sensation of Our Time», *The Graphic*, 11 de junio, p. 690.
- TARN (1921), «The Diaghileff Ballet at the Princes Theatre», *The Spectator*, 25 de junio, p. 811.
- THE WESTMINSTER GAZETTE (1921), «Spanish Dancers», 31 de mayo, p. 5.
- VAILLAT, Léandre (1921), «Gaîté-Lyrique. Les Ballets russes», *Le Ménestrel*, 27 de mayo, p. 223.