

ITINERARIO ARTÍSTICO DE GABRIELITA LA DEL GARROTÍN, REINA DE LOS BAILES DE CHUFLA

ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ

Resumen. Este artículo se propone recuperar y reivindicar la figura de la bailaora Gabriela Clavijo, también conocida como Gabrielita la del Garrotín, que durante el primer tercio del siglo XX triunfó en toda España y en Europa con sus bailes de chufra, y especialmente con el garrotín cómico. Tras abordar la significación de esas danzas en el contexto de la época, nos serviremos de la investigación hemerográfica para seguir sus pasos por los cafés cantantes, teatros y salones de variedades. Asimismo, aportaremos el testimonio de la propia artista y el de otras figuras con las que trabajó.

Palabras clave. Gabriela Clavijo, bailes de chufra, garrotín, Gabrielita.

Abstract. This article aims to recover and vindicate the dancer Gabriela Clavijo, also known as Gabrielita la del Garrotín, who triumphed throughout Spain and Europe during the first third of the 20th century with her chufra flamenco dances, and especially with the *garrotín cómico*. After discussing the significance of these dances in the context of the period, we will use newspaper research to follow in her footsteps through the *cafés cantantes*, theatres and variety salons. We will also provide the testimony of the artist herself and that of other performers with whom she worked.

Keywords. Gabriela Clavijo, chufra flamenco dances, garrotín, Gabrielita.

*En el principio fue la fiesta,
el flujo que alimenta la alegría del gozo*
(Ortiz Nuevo, 1996: 19)

Los bailes de chuflla

El flamenco es un extraordinario medio de expresión que, desde sus orígenes, ha permitido al ser humano manifestar toda una gama de sentimientos que van desde la alegría hasta la tragedia. Ha estado presente en las celebraciones y en las fiestas, y la seriedad inherente a los estilos más solemnes siempre ha sabido convivir con el humor. Sirva como ejemplo el testimonio aportado por Luis Suárez Ávila sobre la función ofrecida en 1867 en el Teatro Principal de Jerez, en la que Curro Dulce «aparece anunciado para cantar la soleá, el jaleo y la viudita que bailarían Mingoli —Mangoli—, remedando a un tonto. [...] se trata, sin duda, de una chufllilla, con el apoyo literario del romance infantil tan conocido de *La viudita del conde Laurel*» (2004: 15).

Fernando el de Triana, en su conocida obra *Arte y artistas flamencos*, también describe los números cómicos que se desarrollaban en el sevillano Café del Burrero, protagonizados por la bailaora Concha la Carbonera y su «comadre» La Escribana, sobrenombre del cantaor José León. «Esta pareja [...] no pensaba más que en la chuflla y en divertirse cuanto más, mejor, alegrándose con todo lo que fuera destruirse la naturaleza» (1979: 108). Asimismo, el autor hace referencia a las parodias representadas por todos los artistas del cuadro, que iban desde la formación de una comparsa de bandoleros hasta la lidia de un becerrillo aderezada con unos diálogos de lo más hilarantes.

La Carbonera destacaba especialmente en el baile por tangos, un estilo bastante propicio para el desarrollo de la vis cómica. Da testimonio de ello Salvador Rueda (1886: 1), que describe con todo lujo de detalles una actuación de la bailaora en el Burrero:

Y mientras truena este abigarrado laberinto de exclamaciones, Concha va y viene, cumpliendo todas las demandas, ya poniendo unas banderillas a los pliegues del aire, ya llevándose la mano a la mejilla para entonar el pregón de las flores; bien pisando, llena de melindres, la araña; ahora imitando al gallo en su quiriquirequí y en sus desplegamientos de

alas; tan pronto anunciando, sin salirse del canto, «los boquerones»; a las voces diciendo que «lleva la rosa y la rosa mosqueta y las flores de *tóoos* colores»; y siempre intercalando al repertorio de habilidades, repiques de puntería y golpes de tacón, yéndose serenamente hacia atrás, corriendo luego hacia adelante, haciendo desgoznes de caderas, con los que finge muecas ridículas el *polisón*, y sosteniendo, siempre imperturbable sobre su peinado, un airoso chambergo pedido a un circunstante, que es como el noble y glorioso birrete del doctorado.

Esa comicidad, con un componente erótico, también estaba presente en los tangos bailados por Antonio de la Rosa ‘Pichiri’ formando pareja con Pepa, bailaora de San Fernando, durante su actuación en la Exposición Universal de París de 1889, con un número que dejó impactados a los franceses. Así lo describieron las crónicas:

Pepa, una mujer muy alegre, con una mirada sorprendentemente lasciva; es muy pícaro [...]. Muy guasona [...]. Para bailar se planta sobre la oreja un sombrero de hombre; después, con Pichiri, comienza un baile que todo París querrá ver. Si he comprendido bien este tango, Pepa llama a Pichiri para que venga, cantándole un cuplé —¡Y qué cuplé!— y ejecutando, ante sus ojos extasiados, una danza del vientre especial.

[...] Me han traducido una de las frases del cuplé, y esto es lo que ella canta:

«Me encanta el salchichón, cuando es bien grande».

No profundicemos más. Y a cada nueva frase, a cada nueva rotación de su trasero, Pichiri la bendice y se acerca, como mordido por un intenso deseo... (Intérim, 1889: 4).¹

Aparte de la travesura y el erotismo que se desprenden de los testimonios anteriores, existe otro elemento común a muchos de los artistas que se han especializado en el baile cómico, como es la vinculación entre la chufra y el toreo. En este sentido, es obligado mencionar a la famosa Trinidad Cuenca, que en el último tercio del siglo XIX triunfó en los escenarios de medio mundo con un número que imitaba todas las suertes de una corrida de toros, y que no estaba exento de guasa (cfr. Ortiz Nuevo et al., 2016). Unas décadas más tarde, el jerezano Juan Sánchez Valencia, ‘Estampío’, ideó el baile del picador, que le reportó fama y no pocos imitadores. Así lo contaba él mismo a la periodista Luisa Carnés (1935: 25) en la revista *Estampa*:

El baile del picaor es un baile creación mía. Lo inventé una noche que tenía dos copas en el cuerpo. Había estao por la tarde a los toros y había

¹La traducción de todos los textos extranjeros es mía.

visto un picaor con mucha pata. Conque, aquella noche, en el teatro, me dio por imitar al picaor que había visto en la plaza, y me puse a dar unos pasos y a hasé como que sitaba a un toro invisible. «¡Upi! ¡Toro!» Y comensé a yamar a los peones: «¡Mantalombra! ¡Estampío! ¡Mantamojá! ¡Chorrojumo!» Y la gente se entusiasmó con aquello, y me aplaudió mucho, y la Prensa se ocupó de mi nuevo baile. Y hubo muchos que me lo imitaron...

En la década de 1910 se anunciaba en el Teatro Romea de Madrid «el graciosísimo ‘Estampío’, en un baile de *chufra*, parodia de un picador» (*La Correspondencia de España*, 1911a: 6). Sin embargo, esta no era su única especialidad. Fernando el de Triana lo definió como un «artista grande, de la vieja solera del baile flamenco» (1979: 236), que destacó por su excelente zapateado y por su inimitable juego de brazos.

Sí se dedicaron de lleno al baile de *chufra* Juan Martínez, conocido como Don Jenaro el Feo, y Mariano Figueroa, apodado Churri el Bonito, que triunfaron en esa misma época en los escenarios de variedades. El primero de ellos alcanzó gran notoriedad con sus canciones y bailes excéntricos, sus parodias e imitaciones, y muy especialmente con su garrotín cómico, que ejecutaba «con un cencerro como dije de la cadena» (*La Unión Ilustrada*, 1922: 13). Asimismo, impresionó para la casa Odeón un garrotín y unos tientos (*Mundo Gráfico*, 1915: 28).

Churri el Bonito, que también había probado suerte en los toros antes de dedicarse al baile, se anunciaba como «cantante-bailarín excéntrico» (*La Correspondencia de España*, 1911b: 6) y «buen bailarín jocoso de baile flamenco» (*Noticiero Turolense*, 1911: 3) que destacaba por su dominio del zapateado. A principios de los años treinta llegó a compartir cartel con una jovencísima Carmen Amaya en el Circo Barcelonés (*El Diluvio*, 1932: 3).

Sin ánimo de extendernos demasiado en este apartado, merece la pena destacar también la labor de figuras como Paco Senra, Acha Rovira o Ramironte, cuyos nombres aparecen con frecuencia en los carteles de la ópera flamenca. Los tres coincidieron con Gabriela Clavijo en distintas ocasiones.

A Senra se refería la prensa como «célebre y gracioso bailarín cómico flamenco en *chufra*» (*El Tiempo*, 1928: 3). Probablemente fuese uno de los imitadores de los que hablaba Estampío, pues en más de una ocasión deleitó al público con su «baile por *chufra*, interpretando el muñeco y el picaor» (*Diario de Córdoba*, 1929: 2). En los años treinta recorrió las plazas de toros españolas junto al famoso caricato Regadera y la Banda Taurina Sevillana, con un espectáculo en el que Charlot, Don Bartolo y el propio Paco Senra hacían el papel de toreros cómicos (*El Liberal de Sevilla*, 1932: 3).

Tanto Acha Rovira como Pedro Ramírez, ‘Ramironte’, explotaron la doble vertiente del baile cómico-serio. El primero lo mismo bailaba por farru-

cas que realizaba «parodias del flamenco» (*El Noticiero Sevillano*, 1929a: 3) o conquistaba al auditorio con sus «deliciosas piruetas» (*ibidem*, 1929b: 2). El segundo hacía «las delicias del público con su comicidad» (*Heraldo de Madrid*, 1930a: 3) y era designado «el “as” de la gracia flamenca» (*La Libertad*, 1930a: 9).

El triunfo del garrotín en los escenarios de variedades

El flamenco no fue ajeno a la vorágine renovadora que inundó los salones de variedades en las primeras décadas del siglo XX, y que se tradujo en la introducción de un buen número de innovaciones, en lo que se refiere tanto a la presentación de los números —indumentaria, escenografía...— como al repertorio propiamente dicho. La guitarra cedió protagonismo a otros instrumentos, surgió el cuplé aflamencado y se pusieron de moda cantes y bailes como la bulería, la farruca o el garrotín. En el plano coreográfico, este último estilo experimentó un auge inusitado. Podría hablarse incluso de una auténtica fiebre del garrotín, que trascendió la esfera de lo jondo y atrajo a artistas de todo tipo.

Aunque el maestro Otero (1978: 212) atribuye su difusión a Francisco Mendoza Ríos, ‘Faico’, se trata de un baile que ha sido cultivado mayoritariamente por mujeres. Las primeras referencias hemerográficas que nos hablan del garrotín datan de 1905 y tienen como protagonista a Encarnación Hurtado, ‘la Malagueña’, que se anunciaba en el cabaret La Gran Peña de Barcelona bailando la farruca, el garrotín y los tangos (*El Diluvio*, 1905: 3). Unos meses más tarde, coincidiendo con su presentación en el Salón Concert Actualidades de Madrid, la prensa se refería a ella como «la creadora de los bailes gitanos La farruca y El garrotín» (*Heraldo de Madrid*, 1906: 4). Sin embargo, la malagueña no fue la única en atribuirse este honor. Una de las más aventajadas candidatas al título era su paisana Dora la Gitana —sobrenombre de Antonia Galindo, ‘la Sillera’—, indiscutible reina de dicho baile, que también se presentaba como «la creadora de la sugestiva farruca y el dislocante garrotín» (*La Publicidad*, 1908: 4). Ambas solían interpretarlo ataviadas con traje de hombre.

Es interminable el listado de bailarinas, tanto flamencas como de otras especialidades, que en esa época usaban como reclamo su dominio del garrotín. Podemos mencionar a Paca Romero ‘la Morita’, Blanca Azucena, Conchita Ledesma, Anita Delgado, Lourdes la Cordobesita, Carmelita Ferrer, Rafaela la Tanguera, la Estrella de Andalucía, La Canela o la Bella Lunaritos, por citar solo a algunas. Encarnación López ‘la Argentinita’, «reina verdad de la ‘Farruca’ y ‘Garrotín’», incluso desafiaba a bailar en el Teatro Gayarre de Barcelona «a todas las profesionales, comprometiéndose a rega-

lar a la que venza en estos bailes gitanos un premio en metálico» (*El Diluvio*, 1908: 6).

La fiebre del garrotín también alcanzó a artistas foráneos y dio lugar a números tan extravagantes como el de «Miss Lenka, con su jauría de perros y su caballo, que baila el garrotín» (*El Diluvio*, 1910g: 6); el de «la ‘Calvetti’ y su perro Thuin que bailará el Garrotín Gitano» (*La Publicidad*, 1912: 6); o la «Danza de Otello, parodia de Garrotín», interpretada por los Washington-Stars americanos (*El Diluvio*, 1910d: 5).

La Saha-Rita hizo una versión sicaléptica de esta danza, que ofrecía «en camisa» en el Teatro Arnau de Barcelona los «días de programa verde» (*ibidem*, 1911: 4). Asimismo, se estrenaron numerosas obras teatrales que incluían escenas en las que se ejecutaba dicho baile. El sainete lírico *El niño del garrotín* (1910), la revista *La diosa del placer* (1910), el juguete cómico-lírico-bailable *El maestro garrotín* (1911) y el sainete lírico en un acto *La reina del garrotín* (1911) son solo algunos ejemplos.

Los excesos asociados a esta especialidad coreográfica, en lo que se refiere tanto a su omnipresencia en los cabarets y salones de variedades, como al carácter lúbrico —y, por ende, inmoral— que se le asociaba, llevaron a algunos a solicitar la adopción de «medidas coercitivas contra [el garrotín], porque está comprometida hasta la seriedad de nuestros más respetables padres de familia» (Zaragüeta, 1911: 4).

Sin embargo, figuras como Pastora Imperio o Julia Borrull elevaron el género a la categoría de refinada obra artística: «... hasta el garrotín, tan desprestigiado por las prófugas de la cocina, es bello cuando [Pastora] lo baila», escribía un cronista (*El Liberal*, 1912: 3). «Un garrotín bailado por Julia Borrull es una ofrenda al buen gusto y una reconciliación con el arte», afirmaba otro (*La Publicidad*, 1916: 4).

Según Teresa Martínez de la Peña, estamos ante una danza «mitad baile mitad parodia, [que] con ademanes bastante simples se mueve en el terreno de la gracia fácil. Lo fundamental está en el gesto, de guasa o despectivo. Desde luego es baile de chufra por excelencia» (2006: 24). No obstante, en esos años de efervescencia del garrotín cabe distinguir la labor de artistas que explotaron e incluso intensificaron esa comicidad innata, como es el caso de Don Jenaro el Feo, a quien ya nos hemos referido, o de Gabriela Clavijo, especialistas ambos en el denominado garrotín cómico.

Gabrielita la del Garrotín y sus inicios en el mundo artístico

En su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (1988), José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz afirman que Gabriela Clavijo era sevillana, y hacen referencia a una entrevista que le hizo José María Carretero Novillo,

alias El Caballero Audaz, y que debió de salir publicada entre los años veinte y treinta en alguno de los periódicos o revistas con los que colaboró el escritor.² Posteriormente, este la incluyó en el volumen cuarto de su obra *Galería*. Dicho texto nos ofrece un testimonio de incalculable valor.

Carretero Novillo coincidió con la entrevistada en una función benéfica organizada en el Teatro Español de Madrid por la Junta de aristócratas, en la que intervinieron las bailaoras Pastora Imperio y la Argentinita, así como el actor Pepe Moncayo, que fue quien hizo las presentaciones entre ambos:

—Aquí tienes a *la Gabriela*, a la auténtica, a la famosa.

Ante mí hay una mujer pequeña, delgada, de una fealdad casi cómica, que viste una bata blanca de lunares rojos, larga cola de volantes y lleva sobre el cabello, negro y aceitoso, recogido en moño de «picaporte», un enhiesto clavel... [...]

Y la mujer diminuta, dinámica, nerviosa, me interrumpe:

—[...] *La Grabiela* bailaora, «la reina del garrotín», como me ha llamado *to er* mundo, soy yo. ¡Siempre yo!...

—Sí, hombre, sí —me asegura Moncayo—. ¡La mejor que ha *bailao* por *chufilas*! ¡Esta es la divina Gabriela! (Carretero Novillo, 1948: 145-146).

Nada más conocerla, El Caballero Audaz preguntó por el origen familiar y los inicios profesionales de la bailaora, que reveló algunos datos de gran interés:

Contemplo la figura menuda, el rostro cetrino, las pupilas hondas de esta mujer, sobre la que el «maquillaje» no puede disimular la lluvia de muchos inviernos, y le pregunto:

—Pero... ¿usted es gitana?

—Pues *míe usté, zeñó...*, *mitá y mitá...* Mi madre era *calé...* Pero mi padre era un aristócrata de la familia de los Clavijos, pariente muy rico de la Emperatriz Eugenia... Es por lo que tengo parientes míos que son marqueses, y el general Narváez era tío de mi *agüelo*.

—¡Buena genealogía! —exclamo con sinceridad—. ¿Y usted, cómo fue el dedicarse al baile?...

—¡Pues ya ve *uzté!*, desde muy *chinorris*, mis padres me pusieron profesores de *cante* y de baile y de *to* lo demás... Porque aquí donde me ve *usté*, yo no soy de esas que presumen de cuna y no han *tenío* dos gordas... Yo nací «con el sombrero puesto» y me educaron como a una

² José María Carretero Novillo, El Caballero Audaz, trabajó en periódicos como el diario El Heraldo de Madrid, y en revistas ilustradas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*.

niña bien... Luego, ¡la vida! —lamenta sombríamente— me fue dando cosas y me fue quitando otras.

—¿Y cómo se dedicó usted a arista?

—¡Faenas también de la vida!... Cuando murió mi padre se presentó la ruina en casa... Las pasamos *morás*... Y yo tuve que dedicarme a hacer oficio de lo que había sido mi gusto y mi vocación (*ibidem*: 146).

Según sus propias declaraciones, fue la necesidad lo que empujó a Gabriela Clavijo a buscarse la vida en los tablaos, algo muy común entre las artistas de la época. Se inició en los cafés cantantes de Sevilla y su triunfo fue inmediato. Viajó por toda España y salió al extranjero, lo que le permitió reunir una fortuna considerable:

—¿Y tuvo usted éxito desde el principio?

—¿Qué *dise uzté*, mi arma? —pondera la Gabriela, con énfasis—. Pero si yo armé un alboroto apenas pisé un tablao... Empecé a trabajar en el Novedades, de Sevilla, y en ‘El Burrero’, de la calle Sierpes,³ dos de los mejores cafés cantantes de mi época, y me contrataron *en seguía pa* Madrid, y fui a Londres, a Nueva York,⁴ a París y a Lisboa [...].

—¿Entonces ganó usted mucho dinero?

—Total, ¡me hice rica! ¡Tuve mejores brillantes que nadie, casa propia y coche propio! (*ibidem*: 147).

Otra revelación importante que realiza la artista a El Caballero Audaz tiene que ver con su marido, un herrero que solía acompañarla como cantaor en los escenarios:

—[...] Fue entonces cuando conocí a mi *marío*.

—¿Era también artista?

—¡Artista y *probe* como las ratas!... Pude haberme *casao* con algún marqués o con algún *ricacho*, y preferí a este *mosito*, que era un buen *cantaor*. Cuando yo no tenía contratos, se ganaba honradamente la vida como herrero (*ibidem*: 146-147).

Las primeras noticias que nos ofrece la prensa sobre Gabriela Clavijo datan de la década inicial del siglo XX y la sitúan actuando en los escenarios

³ Según José Blas Vega (1987), el Café del Burrero se trasladó a la Calle Sierpes en 1888 y cerró sus puertas en 1897 (p. 41-54), año en que comenzó a funcionar en la Campana el Café Novedades. Este último fue derribado en 1923 (p. 69-85).

⁴ Aunque hemos acudido a varias hemerotecas norteamericanas, no hemos logrado localizar ninguna referencia periodística que confirme que Gabrielita estuvo en Nueva York.

de variedades de distintas ciudades españolas, principalmente en la zona de Levante. Corresponden, por tanto, a la etapa temprana del género de varietés y coinciden con la eclosión del garrotín como baile de moda.

Frente a artistas como Encarnación la Malagueñita o Dora la Gitana, que se publicitaban como reinas y señoras de esa especialidad coreográfica, Gabrielita se hacía llamar la «niña del garrotín»⁵ (*La Tarde*, 1906b) y se anunciaba en los carteles como «la verdadera creadora» del mismo (*ibidem*, 1906a).

Entre los meses de marzo y abril de 1906, trabajó durante una larga temporada en el Café Mahonés de Palma de Mallorca, donde formaba parte de una *troupe* franco-española integrada por bailarinas y cupletistas como Juanita Nájjar, Andrea Canela, Mlle. D'Herbes, Mlle. Saphir o Enriqueta Vila (*ibidem*, 1906b).

En diciembre de 1907 retomamos su pista en Valencia, en uno de los pabellones cinematográficos instalados en el recinto ferial del Llano del Remedio, compartiendo espacio con el Circo Ecuestre Feijóo y dos tiouvivos (*El Pueblo*, 1907: 2).

Entre 1909 y 1910 la encontramos con cierta frecuencia en la Ciudad Condal. Participó en unos festivales populares celebrados en el Teatro Circo Barcelonés, en los que intervinieron varios conjuntos procedentes de Cataluña, Aragón y Andalucía. Este último ofreció un «concierto andaluz por el cuadro de los maestros Lara y Vega, en el que figura la Clavijo, creadora del garrotín» (*La Publicidad*, 1909: 4).

En enero de 1910 se la pudo ver en el Sport Toboggan, sito en el Paralelo (*El Diluvio*, 1910a: 5) y en la Sala Balmes, de las Ramblas (*ibidem*, 1910b: 5). Pasó buena parte del verano cosechando éxitos en el Alcázar Español, donde actuaba un «gran cuadro flamenco en el cual toma parte la señorita CLAVIJO, la reina del garrotín y el señor LÓPEZ, célebre cantaor» (*ibidem*, 1910d: 3). El programa también incluía cinematógrafo y zarzuelas sicalípticas. Tras presentarse en el Gran Salón Victoria de Huelva en el mes de octubre (*La Publicidad*, 1910: 2), en noviembre trabajó dos semanas en el Gran Café Apolo de Barcelona, compartiendo cartel con artistas de variedades como Navarrita con su hormiguita, Adela Sanz, el Dúo Casanovas o la bailarina Canela (*El Diluvio*, 1910f: 4).

La prensa de 1911 nos informa sobre el traslado de «Gabriela Clavijo (Reina del garrotín)» de Madrid a Sevilla, con un contrato para el Salón Novedades (*Heraldo Militar*, 1911: 3), templo jondo en el que durante años ejerció su sacerdocio la inmensa Juana la Macarrona; y de su exitosa presentación en Sanlúcar de Barrameda (*El Guadalete*, 1911: 2). De esa época con-

⁵ En los años diez también usaría este remoquete la cantaora y guitarrista Josefa Moreno, la Antequerana.

tamos con escasos testimonios que arrojen algo de luz sobre la trayectoria artística y vital de Gabrielita, lo cual podría deberse a la exigua atención que los diarios solían dedicar a los cafés cantantes y a sus artistas.

En noviembre de 1912 se anunciaban en el Salón Novedades de Valencia las canzonetistas Emilia Piñol y la Sultana, la pareja de baile Las Gaditanas (*El Pueblo*, 1912: 2), así como la formada por Carmen Díaz y Enrique Sánchez, la bailarina Carmelita Sevilla y «Gabrielita, la niña del garrotín (premio en el concurso defeas), que aunque no baila mal, es más propio su trabajo de un café cantante» (*Eco Artístico*, 1912: 30). La utilización de su fealdad como reclamo choca de plano con el hecho de actuar en ese tipo de locales, en los que se concedía un alto valor a la belleza de las intérpretes, a veces incluso por encima de sus capacidades. Se puede inferir, por tanto, que la bailaora poseía grandes cualidades artísticas que avalaban su triunfo.

De Valencia se trasladó a Cartagena, donde inauguró el Cine Sport y pasó después al Ideal Room. En el primero de ellos «la célebre Gabrielita, conocida por soberana del garrotín», compartió cartel con la canzonetista Tina Desmet y constituyó «la nota saliente» del programa (*El Eco de Cartagena*, 1912a: 2), por presentar «un trabajo completamente nuevo en la clase del de varietés» (*ibidem*, 1912b: 2). En el segundo debutó el día 3 de enero junto al dúo de transformistas cómicos Maso-Maró, y «obtuvo justos y merecidos aplausos por la gracia con que bailó los garrotines y las farrucas» (*ibidem*, 1913: 2).

Poco después debutó en Almería. La prensa la sitúa en el mes de febrero en el Salón Victoria (*El Popular*, 1913: 3) y en diciembre, de nuevo en ese local, que había sido renombrado como Salón Café España (*La Información*, 1913: 3). En ambas ocasiones Gabriela Clavijo se rodeó de un nutrido elenco de artistas de variedades en el que destacaba la bailarina y cupletista Amparito Medina. Dado que los diarios no publican regularmente el programa completo de estos salones, es difícil determinar cuánto tiempo permaneció en Almería la Niña del Garrotín, mas el hecho de que volviese a ser contratada indica, al menos, que consiguió conquistar al público.

En enero de 1914 se presentó con «éxito ruidoso» en el Cine Escudero de Cádiz (*La Publicidad*, 1914: 2), junto a artistas como la bailarina Consuelo La Iberia o las cantantes La Sevillita y Adela Martina; y en febrero se anunció en el Gran Cine de Córdoba (*Revista de Varietés*, 1914: 10). En primavera la encontramos en el Teatro de la Princesa de Valencia, donde formó parte de un extenso programa de variedades en el que figuraban los famosos transformistas Les Harturs y la cupletista Aygel (*El Pueblo*, 1914: 4).

A partir del verano la prensa la sitúa en varias ocasiones en el Gran Salón Cine Doré de Barcelona, compartiendo cartel con una treintena de artistas, entre los que sobresalen las bailaoras Carmen Flores (*El Poble Català*, 1914a: 4) y Rafaela la Tanguera. Es en este local donde la encontramos

anunciada por primera vez como «bailarina cómica» (*ibidem*, 1914b: 3). Durante los primeros meses de 1915 se la pudo ver en otras salas de varietés de la Ciudad Condal, como la Sociedad Recreativa la Mascota (*El Diluvio*, 1915: 5), y el Cine Picarol de Badalona (*Eco Artístico*, 1915a: 15).

En esa época, Gabriela Clavijo también volvió a presentarse ante el público madrileño, en la sala Chantecler —junto a los bailarines Los Paraguayos, Manolita Alonso, Mari-Guerrita y Gitanela, entre otros artistas (*ibidem*, 1915b: 11)—, en la brasería del Hotel Palace (*ABC*, 1915: 21) y en el salón Versalles, en cuyo programa de varietés destacaba un gran cuadro flamenco formado por artistas de primer nivel, como los guitarristas Adela Cubas, Mariscal y Ramón Montoya, el cantaor Antonio Pozo ‘El Mochuelo’, y los bailaoras Estampío, Carrasco y Gabrielita, la Niña del Garrotín; que, junto a las bailarinas Romanitas, Coppelia y La Madrid, y la cancionista Carmen Oriente, protagonizaron un número titulado «Andalucía en Versalles»:

Indudablemente el éxito teatral de este verano lo ha constituido la brillante fiesta titulada Andalucía en Versalles, verdadera nota de color y buen gusto, que viene congregando un público selecto y numeroso en este recreo y que hace aparecer diariamente en la taquilla el cartel de «No hay billetes» (*La Correspondencia de España*, 1915: 7).

Con El Mochuelo y Adela Cubas volvió a coincidir en febrero de 1916 en el Salón Imperio de La Coruña, donde obtuvo «un éxito colosal la “Gran Fiesta Andaluza”» que se celebraba al final de cada sesión con la intervención de todos los artistas del cuadro, en el que también figuraban la bailarina Carmen Sánchez y la cupletista Marieta (*Eco Artístico*, 1916a: 2). Asimismo, durante su gira por tierras gallegas, la Niña del Garrotín se detuvo en el Salón Pinacho de Vigo —allí «obtuvo un buen éxito», compartiendo cartel con Dora la Cordobesita (*ibidem*, 1916b: 19)— y en el Bar Carrillo de Pontevedra. En este último se repartió los aplausos con la canzonetista Paquita Hernán, aunque la mayor parte de los elogios fueron para ella:

... sigue actuando con gran éxito la notable ‘Gabrielita’ que con sus bailables favoritos nos proporciona todas las noches ratos agradabilísimos.

Es lástima que esta gran artista no reúna condiciones para el canto pues de ser así podríamos decir sin temor a engañarnos que era el único astro del arte coreográfico.

No en balde se le ha concedido el título de «reina del garrotín» pues ejecuta con tal maestría este y otros bailables de este género, que desde luego por muy profano que les sea en esta materia se ve que es una artista.

Es una bailarina excéntrica de lo mejor que tenemos en la actualidad y lamentamos de veras que se halle entre nosotros tan poco tiempo pues aparte de un gracejo especial es de las que atrae al público con sus creaciones de baile (*La Correspondencia Gallega*, 1916: 3).

Además de resaltar las excelentes cualidades dancísticas de Gabriela Clavijo, esta crónica incide en varios aspectos interesantes, como su capacidad creadora y su dominio de un repertorio que va mucho más allá de su famoso garrotín de chufra. Por otra parte, el testimonio de Ramón Montoya recogido por Blas Vega en su libro sobre los cafés cantantes madrileños (2006: 310) desmiente esa idea de que la artista no poseía dotes para el cante.

Tras su periplo gallego, la Niña del Garrotín regresó a Sevilla en el mes de abril para actuar en el Kursaal Central, famoso local de varietés sito en la Calle Sierpes donde en los últimos años habían actuado artistas flamencos de la categoría de Manuel Torres, Luisa Requejo o la Niña de los Peines.⁶

En los últimos años de la década de 1910 la prensa solo nos ofrece unas cuantas pistas sobre el paradero de Gabriela Clavijo, que siguió actuando en salones de variedades y cafés conciertos de distintas ciudades españolas —como Madrid, Santomera (Murcia), La Coruña u Orense (*Eco Artístico*, 1917a: 21; *ibidem*, 1917b: 14; *ibidem*, 1917c: 18)— e incluso viajó a Lisboa para anunciarse como «bailarina excéntrica» en el Salón Foz (*Cine-Mundial*, 1916: 515). Según confesó la propia artista a El Caballero Audaz, este fue uno de los mayores triunfos de su carrera:

—¿En qué sitio recuerda usted haber tenido mayor éxito?

—En Lisboa. La empresa tenía la costumbre de ir a esperar a los artistas que contrataba. Llegamos mi *marío* y yo, y nos extrañó que nadie saliera a recibirnos. Por fin, mi hombre, que era un poco nervioso, se dirigió a los caballeros que había en el andén y les preguntó si ellos eran los empresarios. Dijeron que sí. Me presentó a ellos. Y al verme tan fea y tan poquita cosa, no pudieron disimular su gesto, como diciendo: «¿Pero por este esperpento vamos a dar cincuenta duros diarios, después de haberle *anticipao* ocho mil reales?» A los pocos días, después del éxito que tuve, andaban casi de rodillas detrás de mí para que acep-

⁶ Normalmente los diarios ofrecen escasa o nula información sobre el programa de estos locales —la mayor parte de los días simplemente indican que en ellos se ofrecen variedades y flamenco—, por lo que resulta muy difícil saber qué artistas actuaron y durante cuánto tiempo. En contadas ocasiones se publican anuncios o gaceti-llas, que nos permiten situar en el Kursaal Central de Sevilla, por ejemplo, a Manuel Torres (*El Noticiero Sevillano*, 1914: 2), a Luisa Requejo (*El Guadalete*, 1915: 2) o a la Niña de los Peines (*El Liberal de Sevilla*, 1916: 4).

tara un contrato por dos meses al precio que yo quisiera... (Carretero Novillo, 1948: 147).

En mayo de 1919 encontramos a Gabrielita de nuevo en Madrid, actuando en el *music hall* Kursaal de la Magdalena junto a «Mate, excéntrico sin pies, y Román, insuperable bailaror» (*El Liberal*, 1919: 4), entre otros artistas. En esa misma época es cuando la sitúa Blas Vega en el Café de la Encomienda, entonces regentado por el guitarrista Ramón Montoya:

Por esos años, más o menos, y por breve tiempo, se hizo cargo del café Ramón Montoya. [...] allí empezó de guitarrista su sobrino Carlos Montoya, cuando contaba dieciséis años, o sea hacia 1919. Y también una festera sevillana, Gabriela Clavijo 'La Gabrielita' que en su época fue muy conocida y celebrada. Era fea y chiquitilla, pero muy graciosa. Ramón fue un admirador suyo y la llevaba a todas las fiestas. En una de ellas, en el Palacio del Duque de Alba, dijo este:

Hombre Ramón cómo me traes este esperpento.

Cuando Ud. la vea cantar y bailar por chufas ya me dirá. Y ya lo creo que gustó.

Ramón, ya me extrañaba de que tú me equivocaras (Blas Vega, 2006: 309-310).

El testimonio que nos ofrece Blas Vega reviste particular interés, ya que, salvo contadas excepciones, las hemerotecas no suelen ofrecer datos sobre la programación de los cafés cantantes ni sobre las fiestas privadas.

Aventura europea con los Ballets Rusos de Diaghilev

Es más que probable que Gabriela Clavijo se encontrase todavía en Madrid en la primavera de 1921, cuando los Ballets Rusos actuaron por dos semanas en el Teatro Real. Durante su estancia en España, coincidiendo con la Semana Santa y la Feria de Abril, el empresario de la compañía, Sergei Diaghilev, viajó a Sevilla junto a algunos de sus colaboradores y aprovechó para visitar cada noche los locales en los que se ofrecían espectáculos flamencos. Fue así como le surgió la idea de crear un nuevo montaje, denominado *Cuadro Flamenco*, que consistiría en transportar uno de esos cuadros directamente desde el café cantante hasta el escenario de un teatro. Empezó entonces un proceso de selección de cantaores, bailaoras y guitarristas en los cabarets sevillanos, donde entró en contacto con figuras tan destacadas como Juana la Macarrona, Antonio Ramírez o Manolo de Huelva, y también con la joven Pepita García Escudero —a quien rebautizó como María de Albaicín—, que había debutado junto a Pastora Imperio en *El amor brujo*.

Cuando sus compromisos profesionales lo obligaron a abandonar la capital andaluza, Diaghilev delegó en su director comercial, Randolpho Barocchi, la tarea de formalizar las contrataciones, que no resultó nada sencilla, dado que «muchos de esos artistas no tenían la menor intención de firmar contratos ni de salir de España» (Kochno, 1970: 164), por lo que, después de muchas conversaciones, la compañía terminó formándose «al azar y en el último momento» (*ibidem*: 166). Antes de marcharse de nuestro país, el empresario realizó dos nuevos fichajes, que darían mucho que hablar en la escena europea:

En cuanto a los dos ‘fenómenos’ que causaron sensación en *Cuadro Flamenco* tanto en París como en Londres —‘Mate el sin pies’, un mendigo sin piernas que usaba un cajón con ruedas para deambular por las calles de Sevilla parodiando el correr de los toros, y Gabrielita la del Garrotín, una enana y notable bailaora—, Diaghilev los había descubierto y contratado antes de dejar España (*ibidem*).

Habida cuenta de que en esas fechas Baltasar Mate se encontraba actuando en el Kursaal de la Magdalena, donde compartía cartel con artistas como Faico y el Niño del Genil (*La Libertad*, 1921: 7), lo más probable es que la contratación de ambos bailaroes se realizase en Madrid.

Los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev debutaron el 17 de mayo de 1921 en el Théâtre Municipal de la Gaîté Lyrique de París. Allí ofrecieron siete funciones de gala con un programa en el que siempre estuvo presente *Cuadro Flamenco*, alternando cada noche con tres de los siguientes ballets: *Oiseau de feu*, *Chout*, *Danses du Prince Igor*, *Tricorne*, *Parade*, *Petrouchka* y *Sylphides*.

El decorado del nuevo espectáculo, que representaba «un escenario dentro de otro con palcos en trampantojo a izquierda y derecha» (Richardson, 2007: 179), era obra de Pablo Picasso, que reutilizó un boceto anterior concebido para el ballet *Pulcinella*, de 1920. «Los trajes los diseñó según la vestimenta tradicional de los bailaroes de flamenco» (Kochno, 1970: 166).

María de Albaicín era la artista principal del elenco, en el que también figuraban los bailaroes Rojas, Tejero, Estampío y Mate ‘Sin Pies’; las bailaroras Gabrielita la del Garrotín y La Rubia de Jerez; los bailadores de jota aragonesa La López y El Moreno; los guitarristas Manuel Rodríguez ‘El Sevillano’ y Manuel Martell; y la cantaora Antonia García ‘La Minerita’. La obra se componía de los siguientes números:

- 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.

ITINERARIO ARTÍSTICO DE GABRIELITA LA DEL GARROTÍN

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 (Brunoff, 1922: 180).

Desde su primera representación *Cuadro Flamenco* provocó en el público francés «un entusiasmo indescriptible» (*Le Petit Parisien*, 1921: 4). Así lo contó Pierre Deschamps (1921: 1) en el diario *Le Gaulois*:

Figúrense uno de esos pequeños cafés donde, sobre una tarima apenas tan grande como dos mesas yuxtapuestas, se agrupan las bailaoras y los cantaores o cantaoras y los guitarristas cuyos nombres están escritos con tiza sobre una pizarra negra; porque el dueño del cabaret no tiene los medios para imprimir los programas. Hay allí, sobre la tarima, unas diez personas. Las mujeres llevan mantones de colores, como no se ven en ninguna parte. Se eleva un ruido: un guitarrista y una o dos mujeres esbozan el ritmo de una canción del país morisco, que los otros acompañan con las manos, mientras que los hombres marcan el ritmo con los pies. Y la bailaora y el bailaror comienzan a bailar, giran, dan vueltas, se caen y parecen exasperarse en una extraña coreografía.

Todo esto es el arte autóctono; la música tiene ese aire lánguido, nostálgico [...]: es el Oriente.

Los cronistas galos alabaron el virtuosismo de los guitarristas, sintieron emociones contradictorias al escuchar el canto de la Minerita, con su «voz de un color verde abominable, brillante, modulada y que sube a alturas peligrosas» y su grito que «recuerda al de los vendedores de mariscos de Tolón» (P. S., 1921: 3); y disfrutaron con el baile de los distintos artistas, cada uno con su propia personalidad:

Estamos preparados para todo: para la distinción gitana de María de Albaicín, para el esperpento sabroso de La Gabrielita, para las provocaciones finas y afiladas de la Rubia de Jerez, para Rojas, para Tejero, para Estampío, bailarines bellos, precisos, musculosos, enérgicos y secos. No hay ninguno que no sea aceptado deliberadamente por nosotros, ni siquiera el penoso tullido llamado Mate el sin pies (*ibidem*).

Sin embargo, quienes causaron un mayor impacto y acapararon gran parte de los elogios fueron María de Albaicín, con su elegancia y su belleza gitana, y Gabriela Clavijo, en quien muchos veían la encarnación de uno de esos

personajes grotescos salidos de los pinceles de Goya. Reproducimos, a continuación, algunos de esos testimonios:

Me llamó particularmente la atención, en el *Cuadro Flamenco*, la seductora gitana María de Albaicín, la bailarina cómica Gabrielita, que sigue el ritmo con gran precisión hasta en sus invenciones más excéntricas (Laloy, 1921: 1).

Se sorprendían en la sala por la belleza de María de Albaicín, soberanamente morena, por las contorsiones de la Gabrielita del Garrotín... (J. B., 1921: 477).

María De Albaicín [...], alta, esbelta, noble y morena hasta el absoluto, triunfa en esos bailes puramente populares donde los bailarines fluyen a gusto, en el ritmo perpetuo, por frenético o por seco que sea. Particularmente, yo he admirado también el baile grotesco, la Gabrielita del Garrotín que resucitaba algunas pinturas de Goya [...] (Bernier, 1921: 9).

El *Garrotín grotesco* fue bailado sobre sus rodillas por Mate El Sin Pies y el *Garrotín cómico*, por la viejecita Gabrielita, que parecía haber escapado de un álbum de Goya. Todo terminó con una *Sevillana* general (G. de P., 1921: 4).

El esperpento tiene su parte —un esperpento al estilo de Goya— con Mate, un torero sin pies que gira sobre sus muñones, y Gabrielita del Garrotín, una alucinante bailarina de *burlesque*.

Todos estos bailarines tienen un sentido del ritmo, una ciencia de las actitudes y un hieratismo innato que sorprenden y fascinan (Roland-Manuel, 1921: 3).

Hasta Pablo Picasso quedó tan «fascinado por [Mate Sin Pies] y su compañera, una bailarina enana llamada Gabrielita del Garrotín, que les organizó un simulacro de corrida de toros una noche en el patio del magnífico apartamento de [Coco] Chanel en el Faubourg Saint-Honoré» (Richardson, 2007: 179).

Una vez concluida la breve temporada parisina, el 30 de mayo los Ballets Rusos debutaron en el Princes Theatre de Londres, donde permanecieron un mes y medio. *Cuadro Flamenco* fue muy bien acogido tanto por el público como por la prensa, que destacó la novedad del montaje, así como su gran autenticidad:

ITINERARIO ARTÍSTICO DE GABRIELITA LA DEL GARROTÍN

... es un tipo de baile totalmente diferente del 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. [...]

La *troupe* que ahora se presenta en el Princes Theatre tiene el aspecto de una humilde compañía de bailarines ambulantes. Actúan sobre una pequeña plataforma elevada colocada en el centro del escenario, sobre la que se sientan en semicírculo, dejando solo un breve espacio en el centro para la danza. Sus trajes, aunque diseñados por Picasso, son de tipo campesino, y ellos mismos son, en apariencia, de esta clase. No tienen nada de elegantes ni de chic. [...]

Pero su baile es muy notable, aunque sus puntos más complejos sin duda pasaron desapercibidos para los no iniciados (*The Westminster Gazette*, 1921: 6).

Gustó mucho la espontaneidad de los artistas, que incluso provocaba una agradable sensación de voyeurismo; y también la aparente improvisación, la sorpresa, que incrementaba el goce de los espectadores:

Por la escasa atención que parecen prestar al público, mientras están sentados afinando y rasgueando sus guitarras, alisando sus faldas o intercambiando bromas de un lado a otro, podrían estar encerrados en las cuatro paredes de la habitación de una posada rural. Y así, antes de que ocurra nada, se obtiene el novedoso entusiasmo de parecer espiar a través de una ventana una escena real de la vida folclórica de hace setenta años [...].

A lo largo de toda la representación, un elemento agudo de la emoción es precisamente esa incertidumbre [...]. ¿Qué bailarín, hombre o mujer, saltará o se deslizará repentinamente desde su silla para ser atrapado en el palpitar y los aplausos? ¿Qué nueva emoción o sensación nos espera en cada pausa de la música? ¿Será la deliciosa insolencia de la «Alegría» de Estampío, o la estimulante locura de la «Jota Aragonesa» de La López y El Moreno, o la diversión del «Garrotín Cómico», en el que La Gabrielita del Garrotín parece burlarse hábilmente de los groseros movimientos campesinos; o será la impresión más bien macabra del «Garrotín Grotesco», cuya figura central [...] es el Mate 'el sin pies', un trabajador maravilloso sobre sus ágiles muñones? En todas estas danzas, el fuerte sabor de la vida popular, la energía bárbara y el ingenuo despliegue de la pasión, tienden a arrastrar al espectador y a cegarle los dolores y la exactitud de la técnica (Hale, 1921: 84).

Como ya había sucedido en París, Gabriela Clavijo resultó ser uno de los grandes atractivos del espectáculo, honor que compartió con Baltasar Mate, si bien en el caso de este último la admiración se mezcló con el desagrado.

Las crónicas resaltaron el «alivio humorístico» que suponía el «Garrotín Cómico, que la desaliñada y arcaica La Gabrielita del Garrotín convierte en un placentero viaje de diversión» (Rogers, 1921: 9).

... rara vez se ha visto tanta comicidad en el baile como en el Garrotín Cómico de La Gabrielita del Garrotín. [...] El baile grotesco en el que aparece un hombre deformado es una cosa extraordinaria, decididamente inteligente, pero no del todo agradable de ver (*The Era*, 1921: 11).

De hecho, hubo quien no comprendió el arte bufo-esperpéntico de los citados bailaoras y, tras la primera función, el *Cuadro Flamenco* a punto estuvo de caerse del cartel. El embajador español, Merry del Val, escribió una carta a Diaghilev «en la que le pedía que suprimiera todo el número, ya que estos dos artistas ponían en ridículo a España» (Buckle, 1984: 383). Sin embargo, pudo más la opinión del rey Alfonso XIII, que se encontraba entre el público y quedó tan impresionado por el espectáculo, que invitó a María de Albaicín a actuar en una recepción en la embajada española, acompañada por los guitarristas del cuadro.

Intensa actividad como bailaora en distintas compañías de ópera flamenca

Una vez concluida su aventura europea, durante los años veinte la prensa sitúa a Gabrielita fundamentalmente en Madrid. De hecho, si Blas Vega, a través de Ramón Montoya, nos hablaba de su paso por el Café de la Encomienda en torno a 1919, el mismo autor hace referencia a un artículo de Antonio de Hoyos y Vinent, que en 1925 la ubicaba en ese mismo lugar:

Un local no muy grande, un tabladillo al fondo, con los muros tapizados de percal rojo, espejos en que pregónase, escritos con tiza la gloria de los *artistas*, y... pare usted de contar. En el tabladillo, el *cuadro*: la Gabriela y la *Perlita*, Emilia y Román, el *Mochuelo* y el *Estampío*, y alguna vez la *Cotufera* y el *Gato* (Hoyos y Vinent, 1925: 29).

En esa época, la Niña del Garrotín seguía actuando en cafés cantantes y salones de variedades y, en la segunda mitad de la década, también recorrió



Fig. 1. Representación del espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos en el Princes Theatre de Londres. Grabado de Steven Spurrier (*The Illustrated London News*, 1921: 797).

Fig. 2. Gabriela Clavijo vestida con un traje diseñado por Pablo Picasso, en el espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos. Fotografía publicada en la revista *Shadowland* (Sanborn, 1921: 41).



Fig. 3. Representación del espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos en el Princes Theatre de Londres. Gabriela Clavijo es la tercera por la derecha. Imagen publicada en *The Graphic* (Swaffer, 1921: 30).

buena parte de la geografía española enrolada en distintas compañías de ópera flamenca. En enero de 1922 volvió a compartir escenario con algunos de los protagonistas del espectáculo *Cuadro Flamenco*, y también con otras figuras a las que Diaghilev había intentado contratar, aunque sin éxito, como Juana la Macarrona o la cantaora y cancionista Emilia Vez. El día 11 debutó en el cabaret Ideal Rosales, que a las once de la noche ofrecía un programa de variedades y a la una, un sensacional cuadro flamenco:

Bravos y aplausos comenzaron al hacer el primer número la gran bailarina Rubia de Jerez y no terminaron hasta que el telón anunció que se había terminado el espectáculo. En el cuadro flamenco figuran artistas tan renombradas como la Antequerana, Emilia Vez, la saladísima Gabrielita, Rubia de Jerez y la reina de las reinas del baile flamenco, la formidable Juana la Macarrona, que obtuvo un éxito indiscutible y formidable en su baile «por alegrías».

Del sexo feo, Faíco, el Mochuelo, el graciosísimo Estampío, el gran tocador de guitarra Joaquín Rodríguez y el «as» de los tocadores, Ramón Montoya (*ABC*, 1922: 22).

Unas semanas más tarde, y de nuevo durante el otoño, Gabriela Clavijo se anunció en el Kursaal de la Magdalena formando parte de un cuadro flamenco que ponía el broche de oro a un extenso programa de variedades. En el mes de enero, completaban el elenco jondo el guitarrista Manuel Martell, la cantaora Josefa Moreno ‘la Antequerana’ y el «colosal artista sin pies Mate, bailarín cómico» (*El Liberal*, 1922: 3). Entre septiembre y noviembre pasaron por dicho salón Baltasar Mate, el cantaor Niño de los Lobitos, el guitarrista Jorge ‘el Pestaña’ y, «entre otras grandes bailarinas, la célebre y acreditada Gabrielita» (*La Libertad*, 1922: 7).

Buena muestra de la popularidad de que gozaba la artista nos la da su participación en distintos eventos, como la cabalgata del carnaval de 1922, a su paso por la Castellana:

Llega la primera carroza.— Se titula «Madrid—Sevilla». Es un camión-automóvil. En lo alto una gran pandereta. A los lados vistas de Sevilla. Mantones de Manila, sombreros anchos y mujeres «bailaoras», «bailaoras», «cantaoras» y «cantaores». [...].

Delante de las tribunas del Jurado y Prensa hay un poco de juerga, cante y baile, ¡Viva el buen humor, y que se conserve otros tantos años con las mismas facultades «La niña del garrotín»...! (*La Acción*, 1922: 5).

Posteriormente intervino en la pantomima bufa «La Feria de Sevilla», que se representó en el Circo Americano con un reparto cuajado de artistas de

primer nivel, entre los que cabe mencionar a los cantaores Carmen la Lavandera, Niña de Linares y Bernardo el de los Lobitos, y los bailaores hermanas Domínguez, La Madrileña, Emilia Puchi y Luciano Rodríguez —nombre de pila de Antonio el Viruta—. El toque de guitarra corría a cargo de Manuel Martell y Marcelo Molina (*La correspondencia de España*, 1923: 5).



Fig. 4. La Rubia de Jerez, Baltasar Mate y María de Albaicín interpretan el garrotín grotesco, en el espectáculo *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos. Imagen publicada en *The Illustrated Sports and Dramatic News* (Dukes, 1921: 524).

Asimismo, formó parte de una zambra gitana organizada con motivo de la Verbena de la Paloma, en el distrito de La Latina. Bajo la dirección del guitarrista Carlos Montoya, el elenco estaba formado por los cantaores El Canario y El Mochuelo, los bailaores Alfonsina, Gabrielita, La Madrileña, las hermanas Cortés, Juan José González y Agustín Tejero, y Martín Ríos como segundo tocador (*El Sol*, 1924: 4).

En esa época también colaboró en una velada celebrada en el Salón Olimpia a beneficio de la bailaora Antonia la Coquera, en la que prestaron su concurso otras figuras del género, de la categoría de Rita Ortega, Ramón Montoya, Estampío, Fosforito, Manuel Vallejo, el Mochuelo, el Cojo de Málaga o la hermana de la homenajeada, Josefa la Coquera (Cristo Ruiz, 2011).

Como relataba Ramón Montoya a Blas Vega (2006: 309-310), incluso la aristocracia se rindió ante la gracia y el arte de la Clavijo, que en mayo de 1926 actuó junto al guitarrista, la bailaora Alfonsina y los cantaores Pavón y

Niño de Granada en una fiesta ofrecida por el marqués de Castañar en el Hotel Ritz (*La Época*, 1926: 2).

Unas semanas más tarde, se presentó en el Teatro Nuevo de Zamora integrada en una *troupe* de «baile flamenco y cante jondo» en la que compartía cartel con los tocadores Jorge López ‘Petaca’ y Manuel Bonet; los cantaores Pepe el Mexicano, La Lavandera,⁷ Niño de Alcalá, El Mochuelo y Manuel Escacena; y el bailar serio-cómico Ramironte (*Heraldo de Zamora*, 1926: 2). De nuevo en Madrid, en el mes de septiembre «la Gabriela, reina del “baile por chufra”», intervino en un certamen de cante flamenco celebrado en el Teatro Fuencarral con un elenco cuajado de estrellas de lo jondo, en el que sobresalían Antonio Chacón, El Canario, la Niña de Linares, el Chato de las Ventas o el Niño de Marchena (*La Voz*, 1926a: 3).

También de reconocido prestigio eran los artistas con los que alternó Gabrielita en varios conciertos de cante y baile flamenco ofrecidos en el Monumental Cinema de la capital entre los meses de septiembre y octubre de ese año. El cante corrió a cargo de don Antonio Chacón, Manuel Centeno, la Niña de Linares, el Chato de las Ventas, Angelillo, el Americano, el Canario de Madrid, la Trianita y la Lavandera, entre otras figuras, con las sonantas de Ramón Montoya, Jorge López, Enrique Mariscal, Marcelo Molina y Manuel Martell. El baile lo pusieron Gabrielita, Estampío, Alfonsina, Goyita Herrero y Ramironte (*ibidem*, 1926b; *ibidem*, 1926c; *ibidem*, 1926d).

Nos encontramos ya en la época de florecimiento y expansión de la ópera flamenca, que convirtió el cante en un fenómeno de masas y lo llevó a los teatros y plazas de toros de toda España. Aunque no fuese el plato principal, en ese tipo de espectáculos también tenía cabida el baile y en ellos encontró Gabriela Clavijo un buen filón para seguir viviendo de su arte. En 1927 fue contratada por el empresario Vedrines para realizar una gira por ciudades como Valladolid, Jerez de la Frontera, Córdoba, Cádiz, Constantina (Sevilla) o Madrid (*El Noticiero Sevillano*, 1927a: 6; *El Guadalete*, 1927: 1; *La Voz*, 1927: 13; *El Defensor de Granada*, 1927: 1; *El Noticiero Sevillano*, 1927b: 2; *ABC*, 1927: 38).⁸

La compañía estaba compuesta por una veintena de artistas, entre los que cabe mencionar a la Niña de Linares, el Canario, Antonio García Chacón, el Niño de la Flor, el Niño de las Marianas II, el Chato de las Ventas, el Canario de Madrid y el Niño de Coín, con la intervención estelar del Cojo de Málaga en el Salón Rodrigo de Constantina (*El Noticiero Sevillano*, 1927b:

⁷ Aunque aparece nombrada como «La Savandera» en la publicidad, entendemos que se trata de un error tipográfico.

⁸ El elenco actuó en el Teatro Lope de Vega de Valladolid, en el Eslava de Jerez, en el Gran Teatro de Córdoba, en el Teatro Principal de Cádiz, en el Salón Rodrigo de Constantina y en el Teatro Maravillas de Madrid.

2). Marcelo Molina, Jorge López, Victoria de Miguel y Manuel Bonet se ocuparon de la parte musical y, en lo que respecta al arte de Terpsícore, aparte de la intervención de Carmen la Flamenca y Aurorita Imperio, merece la pena destacar la presencia de La Coquinera, toda una institución en el baile por alegrías, así como el predominio de lo cómico, encarnado en «Estampío, creador del baile ‘El picaor’, La Gabrielita, bailadora por “chuflla”» (*ibidem*, 1927a: 6) y «el gran Ramironte (bailador cómico-serio)» (*El Guadalete*, 1927: 1). Esta fue precisamente la parte del espectáculo que más atrajo la atención de algunos cronistas: «Del llamado cuadro flamenco sólo nos distrajo algo la ‘Gabrielita’ con su baile por chuflla y el veterano ‘Estampío’» (*La Voz*, 1927: 13).

Antonio Escribano recoge un interesante testimonio de la guitarrista Victoria de Miguel, que nos permite hacernos una idea sobre la singularidad del baile de la Clavijo: «De la Gabrielita recuerda con admiración que era una bailaora que practicaba un estilo muy peculiar, entremezclando en su firme ritmo y compás volteretas y extrañas posturas, bailando las bulerías en ocasiones tumbada en el suelo» (1990: 209).

Una vez concluida esta gira con la *troupe* Vedrines, a su regreso a la capital de España, durante el verano de 1927 Gabriela participó en varios conciertos flamencos ofrecidos en salas como el Cine Madrid o el Monumental Cinema (*El Liberal*, 1927: 4; *La Libertad*, 1927a: 7), junto a artistas como el Chato de Valencia, el Pescadero, Guerrita, Antonio García Chacón, el Americano, el Niño de Alcalá, el Niño de Utrera, Niño Medina o Manuel Vallejo en el cante; y Carlota Ortega, José Linares, Estampío o Ramironte en el baile.

Asimismo, intervino en el Certamen Nacional de Cante Flamenco en el que se disputó la Copa Monumental Cinema 1927, con el concurso de figuras de lo jondo de la categoría del Niño Gloria, el Niño de los Lobitos, Angelillo o Antonio Rengel, acompañados por las sonantas de Ramón Montoya, Carlos Montoya y Niño Sabicas; y, en el cuadro de baile, la enorme Juana la Macarrona (*La Libertad*, 1927b: 2).

Fue una época de gran actividad para Gabriela Clavijo, que también formó parte del elenco de la gran fiesta de cante y baile incluida en el segundo acto del sainete *El niño de oro*, de José María Granada, con motivo de su reposición en el Teatro de la Latina. La parte vocal corrió a cargo de la Niña de Linares, Carmen la Lavandera, el Niño de los Lobitos y el Sevillanito, con las guitarras de José Hijosa y Jorge López, y el baile recayó en exclusiva sobre «La Gabrielita (reina de la chuflla)» (*Heraldo de Madrid*, 1928: 6).

Asimismo, actuó en varios conciertos de ópera flamenca ofrecidos en el Cine Pardiñas, donde volvió a coincidir con Bernardo el de los Lobitos y Estampío (*La Voz*, 1928a: 6); y en la fiesta granadina del Sacromonte con la que culminó el concurso de cante jondo celebrado en el Teatro de la Latina y

al que concurren los cantaores Niña de Chiclana, el Americano, Niña de Linares, la Lavandera, el Mochuelo, el Chata, el Chato de las Ventas, el Canario de Colmenar, el Niño de la Huerta y Guerrita, acompañados por las sonantas de Marcelo Molina, Román García y Luis Yance. El cuadro de baile tuvo un claro componente cómico, con la presencia de Ramironte, Acha Rovira y Gabrielita la del Garrotín (*La Voz*, 1928b: 6).

Durante el verano de 1928 la bailaora se embarcó en una nueva gira a las órdenes de Vedrines, con una compañía de ópera flamenca todavía más excepcional, si cabe, que la del año anterior, pues llevaba en sus filas a don Antonio Chacón, la Niña de los Peines, Manuel Vallejo, José Cepero, Guerrita, el Niño de los Lobitos, el Chato de las Ventas y el Niño de Sevilla, escoltados por los guitarristas Ramón Montoya, Luis Yance, Manuel Martell y Manuel Bonet. El reparto se completaba con un cuadro de zambra gitana integrado por los bailaores Frascuillo, la Quica, Gabrielita, Carmen Vargas, Carmelita Borbolla, Estampío, El Tobalo, Acha Rovira, Manolita la Macarena y los seis gitanillos de la Cava de Triana. Esta *troupe* se presentó en ciudades como Granada, Cádiz o Badajoz (*El Defensor de Granada*, 1928: 1; *El Noticiero Gaditano*, 1928: 2; *Correo Extremeño*, 1928: 8).⁹

Entre los meses de septiembre y octubre de 1928, la singular artista actuó en Valencia, Madrid, Córdoba y Jerez de la Frontera (*El Pueblo*, 1928: 3; *La Voz*, 1928c: 7; *ibidem*, 1928d: 2; *El Guadalete*, 1928a: 3),¹⁰ también bajo la batuta de Vedrines, aunque junto a un elenco diferente: los cantaores Manuel González ‘Guerrita’, Manuel Blanco ‘El Canario’, Manuel Carrera ‘El Sevillanito’, Juan García ‘Hierro’ y Emilio ‘el Faro’; los guitarristas Jorge López y Manuel Bonet; y al baile, «La Gabrielita, graciosa “bailaora” por “chufía”, y los cuatro gitanillos de la Cava de Triana» (*La Voz*, 1928c: 7).

Merece la pena destacar que en el anuncio del espectáculo en la Plaza de Toros de Valencia solo aparecen tipográficamente resaltados —en negrita y con un cuerpo de letra mayor— los nombres de Guerrita y Gabrielita (*El Pueblo*, 1928: 3); y que el diario *El Guadalete* (1928a: 3), cuando anuncia su presentación en Jerez, menciona en primer lugar a «La Gabrielita, graciosísima bailarina», lo cual nos da una idea de su protagonismo en el conjunto. De hecho, según la crónica publicada en este último periódico, ella fue uno de los artistas que más aplausos cosecharon:

... El programa se cumplió en todas sus partes, siendo muy celebrada la labor de todos los que en él intervinieron y de manera muy especial la

⁹ Los conciertos se celebraron en las plazas de toros de Granada y Badajoz, y en el Parque Genovés de Cádiz.

¹⁰ La compañía actuó en la Plaza de Toros de Valencia, en el Monumental Cinema de Madrid, en el Salón San Lorenzo de Córdoba y en el Teatro Villamarta de Jerez.

de Guerrita El Niño de Cartagena, que cantó cosas de su tierra y fandanguillos con extraordinarias facultades y sentimiento.

Gustó asimismo el graciosísimo trabajo de La Gabrielita y Los cuatro gitanillos de la Cava de Triana, que son unos chiquillos ágiles y habilísimos, conocedores de toda la gama del baile gitano (*ibidem*, 1928b: 3).

Durante el año 1929 la prensa nos aporta escasas referencias sobre la actividad de Gabriela Clavijo, salvo las relativas a sus actuaciones en el Teatro Chueca de Madrid, junto a un elenco de ópera flamenca en el que destaca la presencia de Estampío, y de los cantaores Niño de Almadén, Chaconcito y Pena hijo (*Heraldo de Madrid*, 1929: 2); y en el Cine Parisiana de Zaragoza, con Angelillo, el Americano, la Niña de Chiclana y Emilio el Faro, entre otros artistas (*La Voz de Aragón*, 1929: 10). Sin embargo, las crónicas de 1930 informan sobre su participación en dos piezas teatrales, la comedia lírica *Nobleza gitana* y el drama *La hija de Juan Simón*, que se insertan en ese nuevo género, tan en boga en aquel momento, en el que se mezclan la acción dramática, la copla y el flamenco.

La primera de ellas, escrita por Bestard y Tenorio, con arreglos musicales del maestro Octavio, fue estrenada el 10 de enero en el Teatro Pavón de Madrid por la compañía de Paco Gómez Ferrer y Nieves Barbero; y, tras un mes de éxitos, pasó al Teatro Circo Barcelonés y, posteriormente, al Gran Teatro Bosque, ambos de la Ciudad Condal. La obra incluía una zambra gitana, para la que se contaba con un cuadro de artistas flamencos, que en Barcelona se vio modificado con la incorporación de Manuel Vallejo y Gabriela Clavijo. Figuraban también en el mismo los cantaores Sevillanito y Verdulerito de Málaga, el bailaror cómico Ramironte y un coro de doce bailarinas, así como los guitarristas Antonio Moreno y Jorge López (*El Noticiero Universal*, 1930: 8).

Durante su actuación en Barcelona, la bailaora también colaboró en una función organizada por Juanito el Dorado en el Teatro Nuevo como despedida de Manuel Vallejo, que volvía a presentarse ante el público tras una convalecencia. También prestaron su concurso los cantaores El Sevillanito, el Niño de Sevilla, José Fanegas y Alfonsín de Madrid; las bailaoras La Macarrona, La Romerito, Micaela la Mendaña y La Pirulí; y los guitarristas Petaca y Antonio Moreno (*La Vanguardia*, 1930: 26).

La hija de Juan Simón, obra de Nemesio M. Sobrevilla adaptada en verso por José María Granada, fue estrenada el 28 de mayo en el Teatro de la Latina de Madrid por una compañía en la que se revelaron «como actores La Andalucita, El Sevillanito, el Niño de Almadén, el de la Puerta del Ángel, José Ortega, Luis Yance, Habichuela y la Gabrielita, ases del género flamenco» (*Heraldo de Madrid*, 1930a: 5).

También formaban parte del elenco los cantaores Niño de Caravaca y Pepita Lláser. Con motivo de la centésima representación, el seis de julio se celebró en el Hotel Reina Victoria de Madrid un banquete en honor de los autores, al que asistieron numerosas personalidades. Varias artistas, entre ellas Gabrielita, acompañaron a José María Granada en la mesa presidencial (*La Época*, 1930: 3).

Durante el verano de 1930, también se pudo ver a la bailaora actuando en el Teatro Pavón de Madrid (*La Libertad*, 1930: 8), en la verbena del Montepío de Actores celebrada en la zona de recreos del Retiro (*Heraldo de Madrid*, 1930c: 5) y en el Cine Parisiana de Zaragoza (*La Voz de Aragón*, 1930: 6). En los citados escenarios alternó con artistas como la bailaora Custodia Romero, el bailar Ramironte o los cantaores Chato de las Ventas y Bernardo el de los Lobitos.

Entre los meses de diciembre de 1930 y enero de 1931, la Clavijo emprendió una nueva gira con una compañía de ópera flamenca encabezada por el cantaor José Muñoz 'Pena hijo'. Completaban el reparto los cantaores Ángel el de las Marianas, Niño de la Alegría, Niño de Alcalá, Niña del Patrocinio y Bernardo el de los Lobitos, y los guitarristas Rojas y Manuel Martell. De la parte coreográfica se encargaba «la más grande de todas las figuras del baile cómico, la emperadora de la chufra y reina de la gracia, La Gabrielita» (*La Prensa*, 1931: 2). El grupo recorrió ciudades como Zamora, Pontevedra, Santiago de Compostela, Mieres, Gijón y Oviedo (Hache, 1930: 3; *El Progreso*, 1931: 3; *El Compostelano*, 1931: 1; Rodanjela, 1931: 6; *La Prensa*, 1931: 2; *La Voz de Asturias*, 1931: 8).¹¹

No deja de resultar llamativo que el diario *El Compostelano* (1931: 1) se refiera a quien presumía de haber ganado un concurso de feás en París como «la bellísima bailarina La Gabrielita». Dejando de lado su aspecto físico, lo que queda fuera de toda duda es su dominio del baile de chufra, pues «en verdad que “hizo” un garrotín como para modelo de caricatura» (*La Voz de Asturias*, 1931: 8).

Unos meses más tarde la volvemos a encontrar, de nuevo junto a Pena hijo y la Niña del Patrocinio, en el Cine Delicias de Madrid (*Heraldo de Madrid*, 1931: 6) y después en la plaza de toros de la capital, en un «festival de cantos y bailes regionales organizado a beneficio de los obreros sin trabajo» (*ABC*, 1931: 26). Tras las actuaciones de los grupos representantes de Salamanca, Bizkaia, Galicia, Asturias, Valencia y Aragón, llegó el turno de Andalucía, que estaba representada por la cantaora Isabelita de Jerez y Gabrielita, entre otros artistas:

¹¹ Actuaron en el Teatro Principal de Zamora y en sus homónimos de Pontevedra y Santiago de Compostela, en el Pombo de Mieres, en el Dindurra de Gijón y en el Campoamor de Oviedo.

... y salen los andaluces, que hacen el paseíllo en medio de una ovación. También viene una falange bastante regular: Isabelita, la de Jerez; la Gabrielita, la Neira, otra más guapa y otra más guapa... Se colocan doctoralmente en el tablado, y para qué les vamos a ustedes a contar: todos los aires andaluces más hondos, que a esta hora de las dos y veinticinco tienen una profundidad de mina de Arrayanes. Aplausos, ¡joles...! (*ibidem*).

Aquí le perdemos la pista a Gabriela Clavijo, que probablemente continuase en Madrid, pues allí volvemos a encontrarla, por última vez, en el año 1937, en plena guerra civil. En el mes de febrero se anunciaba en una de las salas nacionalizadas por U.G.T., el Teatro de la Latina, junto a artistas con los que tantas veces había trabajado, como Estampío, el Americano, Cepero o el cuadro de baile de Frasquillo (*Ahora*, 1937a: 11). En octubre participaba en un homenaje tributado a Manolo Caracol en el Teatro Alkázar con un elenco de excepción, en el que destacaba la presencia de Pastora Imperio, la Niña de los Peines y Caracol padre (*ibidem*, 1937b: 7).

En su conversación con El Caballero Audaz, Gabrielita ofrecía un dato que tal vez pueda explicar esos años de ausencia: tras el fallecimiento de su marido se retiró de los escenarios, a los que se vio obligada a regresar una vez dilapidados sus ahorros. Así lo contaba ella misma:

—Habiendo, pues, ganado tanto dinero, ¿tendrá usted por lo menos su vida asegurada?

—¡Nada de eso, zeñó!... ¡Ni mucho menos!... Yo estoy *montá* al aire, como los brillantes que llevaba en mis tiempos... Cuando murió mi *marío*, todavía tenía una fortunita, y me retiré de las «tablas»... Pero yo tengo un agujero en la mano, y, aunque me esté mal el decirlo, *mu buen corasón*. No *pueo escuchá una* pena... Y empecé a *da*, a *da*, sin pensar que las cuatro *perras* que tenía ahorradas podían acabarse... Y así, ha *tenío* que volver a trabajar «la reina del garrotín», cuando ya el «garrotín» es una cosa de la que no se acuerdan más que los viejos (Carretero Novillo, 1948: 147-148).

Aunque había regresado a los escenarios, en la época en que se celebró la entrevista la bailaora confesaba seguir encontrándose en una precaria situación económica. Vivía con dos perritas a las que llamaba «mis hijas», y con las que compartía su miseria: «Cuando las cosas están estrechas, reparto con ellas la comida que tengo, y cuando no, ayunamos a medias» (*ibidem*: 148). A pesar de todo, conservaba la esperanza de recuperar la buena vida de antaño, si lograba cobrar una herencia:

Hace poco me he *enterao* de que mi abuelo, por parte de mi padre, murió hace muchos años en Cuba y me dejó una fortuna de millones... Hace quince años que me andan buscando *pa* dármele. ¡Y mire *osté*: yo sin saberlo!

Pero ahora acabo de darle poderes a un buen *abogao pa* que gestione allá en La Habana que me entreguen mi herencia... (*ibidem*).

Incluso había decidido lo que pensaba hacer con ese dinero: «fundar un asilo para los Artistas pobres», porque «yo *pa* mí necesito *mu* poco» (*ibidem*). Mas su proyecto se vio truncado por el estallido de la guerra civil, según la información que nos aporta El Caballero Audaz en su obra *Galería*, como colofón del texto de la entrevista:

¡Pobre Gabriela, artista miserable, fea y sentimental!

¡Todavía sigue esperando, esperando siempre, aquella herencia hipotética, que no es una fantasía de su imaginación meridional!...

Posee documentos innegables que atestiguan sus derechos, y sus gestiones iban por buen camino... En la Embajada de Cuba reconocían sus razones e incluso se pensaba en facilitarla [sic] medios para que fuera a rescatar su herencia...

Pero estallaron, primero, nuestra guerra civil; después, la mundial, y el Mundo tuvo más que hacer que preocuparse de los derechos hereditarios de la infeliz Gabriela, la bailaora... (*ibidem*: 149).

Asimismo, el periodista relata cómo la Clavijo, igual que otras muchas artistas de su género que en sus años de juventud y madurez habían saboreado la gloria y el prestigio, en 1948 se encontraba en una situación lamentable: «Y la antaño famosa flamenca, que trenzaba las *chufas*, musa del cante *jondo*, arrastra por los colmados castizos del “Barrio Chino” madrileño su vejez desamparada, disimulando su pobreza mendiga con la venta de décimos de Lotería» (*ibidem*).

A modo de conclusión

La figura de Gabriela Clavijo nos interesa por su singularidad y por su calidad artística, cualidades ambas que, llegados a este punto, consideramos ampliamente demostradas. Aunque también dominaba otros palos, se especializó en el garrotín, un baile típicamente femenino con un alto componente de sensualidad, mas prescindió de esto último y explotó su vertiente cómica. Practicó, pues, un baile festero, de chufle, en el que alcanzó gran maestría, en una época —primer tercio del siglo XX— en la que, como ha quedado

ITINERARIO ARTÍSTICO DE GABRIELITA LA DEL GARROTÍN

patente en el apartado inicial, ese terreno estaba reservado fundamentalmente a los hombres.

Ello no le impidió compartir cartel con grandes figuras de lo jondo, triunfar en los escenarios de toda España, encandilar a artistas tan eminentes como Sergei Diaghilev o Pablo Picasso, y alcanzar el reconocimiento de la crítica y los públicos europeos. Las escasas descripciones de su baile que hemos logrado recopilar nos permiten hacernos una idea de su estilo, caracterizado por un excelente dominio del compás y por el empleo de originales recursos como volteretas o la ejecución de pasos por bulerías tumbada en el suelo. Poco más nos queda por añadir, pues la fotografía publicada en la revista *Shadowland* (Sanborn, 1921: 41) habla por sí misma.



Figs. 5 y 6. «La Gabriela, antigua bailaora» (recortes). Fotografías de Santos Yubero, 1948. Archivo de la Comunidad de Madrid.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

- ABC* (1915, 10 de mayo). «Brasserie Palace Hotel», p. 21.
 _ (1922, 12 de enero). «Los “ases” del arte flamenco», p. 22.
 _ (1927, 1 de abril). «Maravillas», p. 38.
 _ (1931, 25 de junio). «Gran festival de cantos y bailes regionales en la plaza de toros», p. 26.
Ahora (1937, 18 de febrero). «Latina», p. 11.
 _ (1937, 20 de octubre). «Alkazar», p. 7.
 Bernier, Jean (1921, mayo). «Ballets Russes - Quatorzième Saison». *Comoedia illustré*, p. 397.
 _ (1921, 1 de junio). «Les Ballets Russes à la Gaîté Lyrique». *Le Crapouillot*, p. 9.
 Blas Vega, José (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
 _ (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ed. Guillermo Blázquez.
 Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, vols. I y II. Madrid: Cinterco.
 Brunoff, Maurice et Jacques (eds.) (1922). *Collection des plus beaux numéros de «Comoedia illustré» et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*. París: M. de Brunoff.
 Buckle, Richard (1984). *Diaghilev*. Nueva York: Atheneum.
 Carnés, Luisa (1935, 8 de junio). «El final de los flamencos». *Estampa*, pp. 21-25.
 Carretero Novillo, José María [El Caballero Audaz] (1948). «La Gabriela». *Galería: más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por El Caballero Audaz*, vol. 4. Madrid: Ediciones Caballero Audaz, pp. 145-149.
Cine-Mundial (1916, octubre). «Salao Foz», p. 515.
Correo Extremeño (1928, 14 de agosto). «Plaza de Toros de Badajoz», p. 8.
 Cristo Ruiz, Antonio (2011). «Antonia Gallardo Rueda. La Coquinera». *Gente del Puerto*. <http://www.gentedelpuerto.com/2011/06/11/1-042-antonia-gallardo-herrera-la-coquinera/> [Consulta: 21 de octubre de 2021]
 Deschamps, Pierre (1921, 7 de mayo). «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique». *Le Gaulois*, p. 1.
Diario de Córdoba (1929, 28 de febrero). «Los espectáculos», p. 2.
 Dukes, Ashley (1921, 18 de junio). «The Stage of the Day». *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, p. 524.
Eco Artístico (1912, 15 de noviembre). «Salón Novedades», p. 30.
 _ (1915, 5 de marzo). «Cine Picarol», p. 15.
 _ (1915, 5 de mayo). «Chantecler», p. 11.

- _ (1916, 15 de febrero). «Salón Imperio», p. 2.
- _ (1916, 5 de marzo). «Salón Pinacho», p. 19.
- _ (1917, 5 de mayo). «Teatro Bernabé», p. 21.
- _ (1917, 15 de octubre). «Café Concert del Puerto», p. 14.
- _ (1917, 25 de noviembre). «Café Regional», p. 18.
- El Compostelano* (1931, 4 de enero) «Mañana, jueves en el Principal», p. 1.
- El Defensor de Granada* (1927, 23 de febrero). «Teatrales», p. 1.
- _ (1928, 28 de julio). «El concierto de ópera flamenca», p. 1.
- El Diluvio* (1905, 3 de diciembre). «La Gran Peña», p. 3.
- _ (1908, 5 de diciembre). «Gayarre», p. 6.
- _ (1910, 2 de enero). «Sport Toboggan», p. 5.
- _ (1910, 24 de enero). «Sala Balmes», p. 5.
- _ (1910, 1 de abril). «Edén Concert», p. 5.
- _ (1910, 15 de julio). «Alcázar Español», p. 3.
- _ (1910, 15 de noviembre) «Gran Café Apolo», p. 4.
- _ (1910, 16 de noviembre). «Gran Salón Doré», p. 6.
- _ (1911, 25 de abril). «Teatro Arnau», p. 4.
- _ (1915, 16 de enero). «La Mascota», p. 5.
- _ (1932, 9 de junio). «Variedades», p. 3.
- El Eco de Cartagena* (1912, 21 de diciembre). «Cine Sport», p. 2.
- _ (1912, 23 de diciembre). «Cine Sport», p. 2.
- _ (1913, 4 de enero). «Ideal Room», p. 2.
- El Guadalete* (1911, 19 de agosto). «Teatros y artistas», p. 2.
- _ (1915, 17 de abril). «Artista», p. 2.
- _ (1927, 5 de febrero). «Teatro Eslava», p. 1.
- _ (1928, 13 de octubre). «Teatro Villamarta», p. 3.
- _ (1928, 14 de octubre). «Teatro Villamarta», p. 3.
- El Liberal* (1912, 14 de abril). «Presentación de Pastora Imperio», p. 3.
- _ (1919, 23 de mayo). «Kursaal de la Magdalena», p. 4.
- _ (1922, 26 de enero). «Espectáculos para hoy. Kursaal de la Magdalena», p. 3.
- _ (1927, 20 de julio). «Gacetillas», p. 4.
- El Liberal de Sevilla* (1916, 1 de enero). «Kursaal Central», p. 4.
- _ (1932, 19 de marzo). «Los contratos de “Regadera”», p. 3.
- El Noticiero Gaditano* (1928, 6 de agosto). «En el Parque Genovés», p. 2.
- El Noticiero Sevillano* (1914, 21 de abril). «Kursaal Central», p. 2.
- _ (1927, 19 de enero). «Ópera flamenca», p. 6.
- _ (1927, 13 de marzo). «Concierto de cante “jondo”», p. 2.
- _ (1929, 11 de agosto). «Concierto de cante flamenco en La Pañoleta», p. 3.
- _ (1929, 15 de agosto). «En la Plaza de toros», p. 2.

- El Noticiero Universal* (1930, 11 de febrero). «Mañana, estreno en Barcelona de la comedia lírica “Nobleza gitana”, con el cantador flamenco Manuel Vallejo», p. 2.
- El Poble Català* (1914, 7 de agosto). «Gran cine saló Doré», p. 4.
_ (1914, 16 de diciembre). «Gran cine saló Doré», p. 3.
- El Popular* (1913, 2 de febrero). «Debut de una artista», p. 3.
- El Progreso* (1931, 13 de enero). «El espectáculo de mañana en el Principal», p. 3.
- El Pueblo* (1907, 26 de diciembre). «La Feria»; p. 2.
_ (1912, 15 de noviembre). «Espectáculos», p. 2.
_ (1914, 18 de mayo). «Princesa», p. 4.
_ (1928, 8 de septiembre) «Plaza de Toros», p. 3.
- El Sol* (1924, 22 de agosto). «La verbena de la Paloma», p. 4.
- El Tiempo* (1928, 11 de diciembre). «Teatro Ortiz», p. 3.
- Escribano, Antonio (1990). *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid: El Avapiés.
- G. de P. (1921, 7 de mayo). «Les Ballets Russes à la Gaîté—Lyrique». *Le Journal*, p. 4.
- Hache (1930, 16 de diciembre). «Teatro Principal». *Heraldo de Zamora*, p. 3.
- Hale, Philip (1921, 1 de junio). «Andalusian Dances». *London Times*. Recopilado en Hale (1921). *Dramatic and musical criticisms*, p. 84.
- Heraldo de Madrid* (1906, 27 de junio). «Espectáculos», p. 4.
_ (1928, 22 de febrero). «Gaceta teatral madrileña», p. 6.
_ (1929, 15 de febrero). «¡¡Acontecimiento!! en Chueca», p. 2.
_ (1930, 29 de mayo). «La hija de Juan Simón», p. 5.
_ (1930, 17 de junio). «El nuevo cuadro flamenco de cantaores actores obtiene un gran éxito en “La hija de Juan Simón”», p. 3.
_ (1930, 17 de julio). «La verbena del Montepío de Actores», p. 5.
_ (1931, 11 de marzo). «Cartelera para mañana», p. 6
- Heraldo de Zamora* (1926, 9 de junio) «Nuevo Teatro», p. 2.
- Heraldo Militar* (1911, 15 de abril). «Cines y varietés», p. 3.
- Hoyos y Vinent, Antonio (1925, 27 de febrero). «Cómo la “Caracola” triunfa en París». *Nuevo Mundo*, pp. 28-29.
- Intérim (1889, 15 de julio). «Les Gitanas de Grenade». *Gil Blas*, pp. 3-4.
- J. B. (1921, 1 de junio). «Les Ballets Russes». *Comoedia Illustré*, p. 477.
- Kochno, Boris (1970). *Diaghilev and the Ballets Russes*. Nueva York: Harper & Row.
- La Acción* (1922, 27 de febrero). «El ocaso del carnaval», p. 5.
- La Correspondencia de España* (1911, 23 de abril). «Gacetillas», p. 6.
_ (1911, 6 de noviembre). «Gacetillas», p. 6.
_ (1915, 3 de septiembre). «Cine y varietés», p. 7.
_ (1923, 28 de junio). «Gacetillas teatrales», p. 5.

- _ (1916, 25 de febrero). «Bar Carrillo», p. 3.
- La Época* (1926, 5 de mayo). «Una fiesta en el Ritz», p. 2.
- _ (1930, 7 de julio). «Banquete a los autores de “La hija de Juan Simón”», p. 3.
- La Información* (1913, 12 de diciembre). «Café Salón España», p. 3.
- La Libertad* (1921, 6 de abril). «Kursaal de la Magdalena», p. 7.
- _ (1922, 10 de noviembre). «Kursaal de la Magdalena», p. 7.
- _ (1927, 20 de mayo). «Concierto de ópera flamenca», p. 7.
- _ (1927, 11 de septiembre). «Certamen nacional de cante flamenco», p. 2.
- _ (1930, 18 de junio). «Correo de teatros», p. 9.
- _ (1930, 30 de julio). «Fiestas madrileñas: “Kermesse” de San Cayetano», p. 8.
- La Prensa* (1931, 20 de enero). «Hoy, martes, en el Dindurra: Ópera flamenca - Nueve artistas», p. 2.
- La Publicidad* (1908, 10 de noviembre). «Espectáculos. Frontón Condal», p. 4.
- _ (1909, 12 de noviembre). «Espectáculos. Teatro Circo Barcelonés», p. 4.
- _ (1910, 12 de octubre). «De teatros», p. 2.
- _ (1912, 16 de noviembre). «Teatro Soriano», p. 6.
- _ (1914, 28 de enero). «De teatros», p. 2.
- _ (1916, 23 de enero). «Variedades y music-halls», p. 4.
- La Tarde* (1906, 13 de marzo). «Café Mahonés», p. 2.
- _ (1906, 16 de marzo). «Café Mahonés», p. 2.
- La Unión Ilustrada* (1922, 22 de marzo). «Bulerías», p. 13.
- La Vanguardia* (1930, 25 de febrero). «Teatro Nuevo», p. 26.
- La Voz* (1926, 3 de septiembre). «Certamen de cante flamenco en Fuenca-rral», p. 7.
- _ (1926, 4 de septiembre). «Monumental Cinema», p. 7.
- _ (1926, 11 de septiembre). «Monumental Cinema», p. 6.
- _ (1926, 4 de octubre). «Monumental Cinema», p. 7.
- _ (1927, 22 de febrero). «Gran Teatro: ¿Una sesión de cante y baile flamenco?», p. 13.
- _ (1928, 9 de mayo). «Pardiñas», p. 6.
- _ (1928, 9 de junio). «Latina», p. 6.
- _ (1928, 11 de septiembre). «Ópera flamenca», p. 7.
- _ (1928, 21 de septiembre). «Salón San Lorenzo», p. 2.
- La Voz de Aragón* (1929, 8 de junio). «Teatro-Cine Parisiana», p. 10.
- _ (1930, 14 de agosto). «Teatro-Cine Parisiana», p. 6.
- La Voz de Asturias* (1931, 24 de enero). «La copla andaluza», p. 8.
- Laloy, Louis (1921, 19 de mayo). «L’Oiseau de feu - Chout ou le Bouffon - Cuadro flamenco - Danses du Prince Igor». *Comoedia*, p. 1.
- Le Petit Parisien* (1921, 19 de mayo). «Ballets Russes», p. 4.

- Martínez de la Peña, Teresa (2006). «El taranto en el contexto de la historia del baile». *Revista de Flamencología* 23 (XII), pp. 19-34.
- Mundo Gráfico* (1915, 21 de abril). «El teatro en casa», p. 28.
- Noticiero Turolense* (1911, 12 de diciembre). «Gacetillas», p. 3.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libro PM.
- Ortiz Nuevo, José Luis, Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko (2016). *La Valiente. Trinidad Huertas la Cuenca*. Sevilla: Libros con Duende.
- Otero Aranda, José (1978). *Tratado de bailes*. Madrid: Asociación Manuel Pareja Obregón. (Original publicado en 1912).
- P. S. (1921, 20 de mayo). «Cuadro Flamenco». *Bonsoir*, p. 3.
- Revista de Variedades* (1914, 20 de febrero). «Gran Cine», p. 10.
- Richardson, John (2007). *A life of Picasso*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Rodanjela (1931, 21 de enero). «Ópera flamenca en Mieres y Gijón». *Heraldo de Madrid*, p. 6.
- Rogers, Bernard (1921, 23 de julio). «Spain comes to London Town with “Cuadro Flamenco”». *Musical America*, p. 9.
- Roland-Manuel (1921, 23 de mayo). «Les Ballets russes à la Gaîté Lyrique: M. Prokofieff et ‘Chout’.- Le Cuadro Flamenco». *L’Éclair*, p. 3.
- Rueda, Salvador (1886, 5 de junio). «La bailadora de café». *El Defensor de Granada*, p. 1.
- Sanborn, Pitts (1921, septiembre). «Opera and Ballet in Paris». *Shadowland*, p. 41.
- Triana, Fernando el de (1979). *Arte y artistas flamencos*. Fernán Núñez: Demófilo. (Original publicado en 1935).
- Suárez Ávila, Luis (2004). «Jaleos, gilianas, versus bulerías». *Revista de Flamencología* 20 (X), pp. 3-18.
- Swaffer, Hannen (1921, 11 de junio). «The Greatest Art Sensation of our Time». *The Graphic*, p. 30.
- The Era* (1921, 8 de junio). «Spanish Dancers», p. 11.
- The Illustrated London News* (1921, 11 de junio). «Spain and the Russian Ballet: The Charm of Cuadro Flamenco», p. 797.
- The Westminster Gazette* (1921, 31 de mayo). «Spanish Dancers: Novel turn in Russian Ballet’s Programme», p. 6.
- Zaragüeta (1911, 15 de junio). «¡Y el garrotín y el garrotán!». *La Publicidad*, p. 4.