

## Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905

Cristina Cruces-Roldán

### Resumen

Este capítulo presenta algunos de los avances de una investigación más amplia que estudia las filmaciones cinematográficas con bailes españoles, boleros, gitanos y flamencos, realizadas entre 1896 y 1910. Nuestro objetivo es catalogar las fuentes localizadas en los Archivos franceses Gaumont Pathé, y describir las películas dirigidas en Granada en 1905 por la directora francesa Alice Guy. Estos documentos representan escenas de grupo de bailes gitanos, y su análisis icónico, cinético y coreográfico permite sintetizar algunos de los elementos que van definiendo en este periodo –todavía de transición– la configuración del baile flamenco.

15

### Cine y bailes. Los Archivos Gaumont-Pathé

A finales del siglo XIX, el cine nacía con la vocación contemporánea de convertirse en un divertimento escénico que ocupara parte de los nuevos mercados del ocio, en particular de las clases medias urbanas, ansiosas por sentir nuevas emociones a través de las imágenes en movimiento. En este tiempo, y con el flamenco apenas recién nacido, varios testimonios filmicos nos ayudan a conocer prácticamente «en tiempo real» el proceso de configuración de un género todavía emergente y, en gran medida, ecléctico.

El cine, como Durán y González recuerdan, fue en su origen un fenómeno «complejo y no estrictamente puntual»<sup>1</sup>. Diversas máquinas, con potencialidades y calidades dispares y expresiones propias, fueron apareciendo en varios lugares del mundo en un breve plazo de tiempo. Va-

---

1 Palmira González López y Jaume Durán Castells, *El cine de animación norteamericano y el cine mudo*, Barcelona, Editorial UOC, S.L, 1ª ed., 2008, p. 13.

rios factores convergieron en el despertar de la primera etapa de filmes cortos y mudos. Primero, un contexto experimental que había tenido su precedente en la aparición del sonido, por el que muchas grabaciones sirvieron para testar las potencialidades tecnológicas del celuloide. El consumo escénico de la época suponía, por su parte, una oportunidad de negocio nada despreciable. El cine se sirvió de las variedades para registrar sus primeros contenidos, y se avecindó con ellas en el espacio público del *music-hall*, los teatros, teatrillos y barracas.

Finalmente, el cine se interesó prontamente por las exploraciones geográficas vinculadas al colonialismo decimonónico, que se trufaron de objetivos etnográficos. La curiosidad por conocer culturas distintas, en lo que de tipismo y otredad significaban, fue un objeto central del interés de las masas. Así se comprueba en registros primigenios como la *Sioux Ghost Dance*, grabada por William K.L. Dickson y William Heise para Thomas Alva Edison en 1894, y en la constante vocación por las exposiciones universales o internacionales del periodo intersecular, exhibiciones de modernidad y progreso en las que siempre tenían un hueco vestigios de primitivismo y tradición. Como ejemplos, la Exposición Universal de París de 1900 y la Panamericana de Buffalo de 1901 han legado un patrimonio fílmico excepcional.

16

En las primeras películas de la historia tomaron cuerpo acrobacias, escenas cotidianas, circo o deportes, entre otras escenas admirables, sorprendentes y audaces. La curiosidad por estas atracciones fue compartida con la de escenas de danzas de diferentes zonas del mundo, foco escópico de lo que —no sin reservas— podemos denominar «cine primitivo»<sup>2</sup>. En ausencia de sonido sincronizado, la imagen en movimiento se ponía al servicio de la técnica visual.

Fue así que los «bailes españoles» comenzaron a ocupar fotogramas y dieron lugar a un conjunto de registros que, incluso si en algún caso son

---

2 El «cine de atracciones» ha sido definido por Gunning (1990) por su carácter exhibicionista y su preferencia por ilusiones y efectos. Ver Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», en Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London, British Film Institute, 1990, pp. 56-62.

relativamente conocidos, han sido sólo parcialmente estudiados. Estas primeras filmaciones denotan el peso específico y la mirada que, con el testigo de aquellos primeros cineastas, se compartía fuera de nuestro país sobre la estética de «lo español», en realidad una metonimia de «lo andaluz». En 1894, las primeras imágenes femeninas en movimiento son –no por casualidad– las de la bailarina almeriense «Carmencita», que combinó los quiebros y serpenteos tenidos por característicamente nacionales, las formas boleras y las aflamencadas en sus exitosas actuaciones<sup>3</sup>. Ya en esta misma década está documentada la proyección de la cinta *The Spanish Dance* en la ciudad de Shangai<sup>4</sup>.

En el caso español, el kinetoscopio de Edison se presentó en Madrid en 1895, y el kinetógrafo de Werner vio por primera vez tierras andaluzas un año más tarde<sup>5</sup>. Pero la historia había comenzado antes. Dos focos, norteamericano y europeo, protagonizaron los orígenes de una apuesta de representación que venía barruntándose desde los 80.

En Estados Unidos, las grabaciones arrancaron en 1888. Ya entre 1889 y 1892, el asistente de Edison William K.L. Dickson empezó a desarrollar la mayoría de ensayos del kinetógrafo y el kinetoscopio, que serían patentados y engrosaron la lista de ingenios de la *Edison Manufacturing Company*. Edison mejoró fundamentalmente los sistemas de impresión, y ya en 1890 comenzó a grabar de forma experimental.

17

---

3 Aunque no es el momento de desarrollar el caso de esta bailarina, algunos textos suponen acercamientos de gran interés, como Kiko Mora, *Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)* [[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php)] y «Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense», *Zer*, vol. 19, 36 (2014), pp. 13-35; José Luis Navarro García, José Luis y José Gelardo, *Carmencita Dausset. Una bailaora almeriense*, La Hidra de Lerna Ediciones, Almería, 2011 y James Ramírez, *Carmencita, The Pearl of Seville*, New York, Press of the Law and Trade Printing Company, 2010. Kiko Mora reseña una segunda toma de Carmencita del mismo día, descubierta por Vanessa Toulmin y Charles Musser que se encuentra en el *National Fairground Archive* de la Universidad de Sheffield, aunque no es accesible *online*, como sí la alojada en The Library of Congress [<http://www.loc.gov/item/00694116>].

4 Xiao Ziwei y Yingjin Zhang, *Encyclopedia of Chinese Film*, Londres, Routledge, 1998.

5 Para el caso andaluz, consultar Catalina Pulido y Rafael Utrera, «Los orígenes del cinematógrafo en el sur: Andalucía y Extremadura», *Antigrama*, 16 (2001), pp. 155-172.

En Europa, aparte de la denominada «Escuela de Brighton»<sup>6</sup>, los hermanos Lumière habían perfeccionado los sistemas de proyección –que habría de implementar más tarde Edison– y patentado su ingenio. En 1895, proyectarían ante el público la famosa cinta *Salida de los obreros de la fábrica*<sup>7</sup>. Confluyeron en Francia varias empresas de forma prácticamente coetánea, desde el singular proyecto de Méliès hasta la Casa Pathé (1896), que inicialmente compitió con la empresa Gaumont para fusionarse, en 1927, como germen del magno archivo que es ahora objeto de análisis.

Nuestro propósito es presentar algunos de los resultados de una investigación más amplia, *El flamenco en fotogramas, 1894-1910*, que atiende a unas producciones muy concretas que se detuvieron en los «bailes españoles» y las «danzas andaluzas»<sup>8</sup>. Más que centrarnos en el debate teórico sobre el cine primitivo, nos limitaremos a una de las fuentes archivísticas fundamentales en este viaje inicial: los Archivos Gaumont Pathé, situados en Saint-Ouen (Francia) y accesibles previo registro en la plataforma [www.gaumontpathé.com](http://www.gaumontpathé.com).

18

El primer objetivo es listar las películas localizadas hasta el momento entre la década de 1890 y los primeros años del siglo XX en estos archivos, presentar los datos básicos de cada film según indicadores clasificados y realizar una ordenación por grupos. El cuerpo central del texto presenta una descripción detallada de las escenas callejeras de grupo de corte flamenco realizadas en Granada en 1905 por la directora francesa Alice Guy, para identificar elementos estéticos y técnicos de la ejecución de los bailes.

---

6 Uno de los artífices de la escuela británica, el cineasta viajero R. W. Paul, registró en 1896 *Andalusian Dance* mediante la técnica del filoscopio y como una sucesión de imágenes animadas. Se trata de un baile bolero de pareja, ejecutado por dos bailarinas vestidas de hombre y mujer [<https://www.youtube.com/watch?v=QbJwvFT4ngo>]. Visionar 2006 BFI Video Publishing edition, R.W. Paul: The Collected Films 1895-1908 (1895-1908), black & white, 147 minutes total, BBFC Classification E.

7 [<http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>] incluye los primeros filmes de los hermanos Lumière del año 1895.

8 Aunque no es el momento de profundizar en el intenso debate teórico acerca de la pertinencia de etapas y puntos de transición, se puede consultar la posición crítica de André Gaudreault en «From “Primitive Cinema” to “Kine-Attracography”», en Wanda Strauven, ed., *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 85-104.

Por razones de espacio, no desarrollaremos las relaciones históricas entre flamenco y cine, la representación de los gitanos en el cine de este periodo<sup>9</sup>, ni tampoco el debate teórico acerca del significado de «lo andaluz», «lo español» y «lo flamenco» en este periodo. Como veremos más adelante, una de las conclusiones que se extrae del contenido de estas filmaciones es la frontera aún imprecisa que, al menos en las *performances* objeto del análisis de contenido, caracteriza los bailes de los gitanos de la zambra.

## Hacia una primera clasificación

Nuestro trabajo no está exento de limitaciones. Se trata en primer lugar de una aproximación seccional, un corte en la historia. Aún en su elocuencia, los rollos fílmicos que han llegado hasta nosotros tienen un carácter fragmentario, disperso, escaso y hasta excepcional, obtenido desde una mirada extranjera acaso lateral. Y aun siendo muy destacables los que aquí analizamos, los registros no han transmitido prácticamente nada de todo ese corpus informativo perdido que representó el flamenco familiar, íntimo, festivo, «de uso», que sólo por retazos podemos adivinar detrás de algunos de los fotogramas hoy devueltos por la historia. Como tampoco el flamenco del café cantante, individualizado en expresiones artísticas ya entonces en proceso de codificación, o incluso prácticamente concluidas.

19

Aunque estos primitivos han de ser rastreados con frecuencia como documentos dispersos, escasamente conservados y poco accesibles en archivos históricos, el Archivo Gaumont Pathé permite un ordenado acer-

---

9 Se pueden consultar al respecto, para el caso francés, los trabajos de Alain Antonietto, «Le Cinéma forain... et bohémien. Du muet au début du parlant», *Études tsiganes*, n. 3 (1985), pp. 9-20, «Les Tsiganes dans le cinéma. Essai filmographique», *Études Tsiganes*, n. 3 (1985), pp. 37-45 y n. 4, pp. 41-51 y «Les Tsiganes dans le cinéma, derniers tours de manivelle. Essai filmographique (3)», *Études Tsiganes*, n. 1 (1986), pp. 39-44. También el reciente artículo de Nicole Gabriel, «La représentation des Tsiganes dans le cinéma français avant 1912», *Études Tsiganes*, n. 47 (2011), pp. 40-54. Para el caso español, José Ángel Garrido, *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*, Universidad de Barcelona, 2003. Sin embargo, por lo común la bibliografía al uso se centra en periodos posteriores de la producción cinematográfica.

camiento a los registros, digno de elogio<sup>10</sup>. A partir de la ardua búsqueda por fechas, etiquetas y palabras-clave, hemos alcanzado unos primeros resultados que permiten establecer entre los rollos del periodo 1880-1910 cinco conceptos diferenciados en cuanto a los bailes «del país»: 1. Escenas de danza individual, 2. Tomas de grupo, 3. Dramatizaciones, 4. Parodias y 5. Películas de ficción. Destacamos en negrita y cursiva los registros que serán objeto específicamente de esta presentación:

**Tabla 1: Fondos de «bailes españoles» en los archivos Gaumont Pathé**

N.	Título	Referencia	Colección	Fecha	Dur. <sup>11</sup>	Otros datos	Localización
<b>Escenas individuales. Bailarinas</b>							
1	Danse espagnole par la Belle Otero	1896PDOC 00116	Casa Pathé	1896	00.42	Intérprete: La Bella Otero	Francia
2	Danses espagnoles	PERS O1 BIS 2592	Pathé-Personnalités	1898?	00.28	Intérprete: La Bella Otero  Operador: ¿Felix Mes- guish?	¿San Petersburgo?
3	Danses Diverses: Tango. Fandango	VF 105	Pathé (Pathé Documentaire PDOC)	1903	00.23 00.27	Intérprete desconocida	¿Francia?
4	Danse du voile. La Trianera	1910GHIDOC 00847	Ghilbert	1910 circa	02.01		¿Francia?

20

<sup>10</sup> Inevitablemente, resulta indispensable perfilar lo que en ocasiones es una información equivocada o una identificación confusa. En la investigación más amplia, los fondos de archivo estudiados (*The Library of Congress*, Fundación Lumière, Filmoteca Española, Biblioteca Digital Mundial...) se han acompañado de grabaciones sueltas o fragmentos de documentos dispersos de acceso digital que puedan contribuir, al menos parcialmente, a superar los déficits de las colecciones archivísticas.

<sup>11</sup> En minutos. Duración del fragmento exacto de la referencia.

Escenas de grupo							
5	Espagne. Moeurs andalouses	0000GR 10019	Série Rouge	1905	01.01	Intérpretes desconocidas Sin datos	Sevilla
6	Tango	1905GFIC 00005	Gaumont Fiction	1905	01.46	Directora: ¿Alice Guy?	Sevilla, Casa de Pilatos
7	La malaguena (sic) y el torero	1905GFIC 00006	(También en 2008GDVD 00001, 2008 Gaumont: Le Cinéma premier, Vol. I)		02.00	Coloreado manual	
8	<i>Espagne: Seville Marengaro. Danse gitane</i>	0000GR 10047	<i>Documentaire Gaumont (Serie Rouge)</i>		01.36	<i>Interpretes: ¿Zambra la Capitana?</i>  <i>Directora : Alice Guy</i>	<i>Granada, Calle Jesús, Albaicín</i>
9	<i>Espagne: Granada. Danses gitanes. Sévillane</i>	0000GR 1053			01.20 01.31 02.08	<i>Operador: Anatole Thiberville</i>	
10	Alhambra de Grenade (Espagne)	AL B4 29			ActualitéPathé (Alexandre)	Ant. 1910	

Dramatizaciones, pantomimas y ficción							
11	El Cid	1900PCT 00019	Gaumont- Pathé Phono Cinéma Théâtre	1900	01.56	Intérpretes; Carlotta Zam- belli, Michel Vasquez	Phono Cinema Téâtre, Paris
12	Terpsichore (Saharet, le boléro)	1900PCT 00024			02.19	Intérpretes: Christine Kerf y y M. Achille Viscusi Ballet Mme. Saharet	
Parodias							
13	Little Tich, pa- rodie de danse espagnole	0000GPRIM 00015	Gaumont (Primitifs)	1907	01.30	Intérprete: Little Tich	¿Folies Bergère, Paris?
14	Danse Époque 1910	0000GB 00951BOB 2	Actualité Gaumont	1910	02.15	Intérprete: Margherite "Elgé"	
Ficción							
15	Le deserteur	1906CFPFIC 00015	(Boites Vertes) FictionPathé Fiction	1906	00.12	SCE: André Heuze	Sin datos
16	Sang espagnol	1908CN- CPFIC 00086	Fiction Pathé Fiction	1908	03.10	[ <a href="https://www.youtube.com/ch?v=v3rXE8g0S8">https://www.youtube.com/ch?v=v3rXE8g0S8</a> ].	Sin datos
17	Clair de lune espagnol	1909GFIC 00033	Fiction Pathé Fiction  Copia de original almacenado en The Library of Congress	1909	04.00	Intérpretes: sin datos  Directores: Étienne Arnaud, Émile Cohl	Francia
18	Le charme des fleurs	1910CN- CPFIC 00039	Fiction Pathé Fiction	1910	07.26	Intérprete: Stacia Napier- kowska  Director: Gas- ton Velle	

Fuente: elaboración propia (acceso 01/12/2014).

Se han incluido en la tabla sólo aquellos registros cuyo visionado es posible, salvo *Sang espagnol*, que se encuentra a disposición en la red y no en los Archivos Gaumont Pathé. La base de datos incluye también otros como *Course de taureaux. Danseuses espagnoles* (1900), ref. 0000GB 00649, *Ballet Espagnol* (1903), ref. 1903CNCPFIC 00021, *Danses Andalouses* (1907), ref. 1907CFPFIC 00041 y *El Barbero de Sevilla* (1910), ref. 1910CFPFIC 00070, que deben contener escenas de baile. La película de 1906 *L'Antre de la sorcière* (ref. 1906PFIC 00013 B) incluye en su minuto 3.16 a una gitana a la usanza española dando una vuelta. *Vie de gitans*, de 1908 (ref. 1908 10), presenta en sus segundos finales unas escenas de feria con el baile de tres parejas femeninas vestidas de blanco acompañadas de una pequeña orquesta, sin que sea posible determinar fielmente el estilo de danza dada su corta duración.

## **Danzas gitanas y danzas españolas. Escenas mudas de grupo**

Si bien el cinematógrafo recogió escenas individuales de bailarinas al estilo español y géneros como la dramatización, la pantomima o la ficción, nos centraremos en escenas colectivas de tono etnográfico que servían también a las aspiraciones de consumo de las salas de proyección y a los interesados públicos del todavía emergente séptimo arte.

23

Las hemos denominado «escenas de grupo», una categoría general que recorre otros ejemplos de cinematografía primitiva. Es indispensable recordar aquí las doce cintas de *Danses espagnoles* de corte bolero, grabadas para la firma Lumière en el Cenador de la Alcoba de los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla en abril de 1898<sup>12</sup>, *Danse espagnole de la feria Sevillanos* (sic) y *Danse espagnole de la feria cuadro flamenco*, también producción de los hermanos Lumière y que recogen el cuadro del Maestro Otero en la Exposición Internacional de 1900 en París, y las *Danzas gitanas en la Exposición Panamericana* (Buffalo, EEUU), un documento impagable de 1901 sobre una *troupe* anárquica de gitanas vesti-

<sup>12</sup> Estas filmaciones han sido estudiadas recientemente por Francisco Griñán en *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Málaga Cinema, Textos de cine, Diputación de Málaga, 2009, pp. 25-35. Lamentablemente, y a pesar de su restauración en la Filmoteca Española, no están disponibles para el visionado online.

das de forma costumbrista, del que hemos tenido ocasión de ocuparnos en otro foro<sup>13</sup>.

En concreto, en el Archivo Gaumont Pathé, hay películas mudas con escenas de bailes españoles que encuadran totales de grupo y están participadas de hombres y mujeres o mujeres solas. Rodadas en Andalucía, en Francia, EEUU, tal vez Rusia, fueron grabadas en el teatro, en exteriores, tienen un carácter experimental, testimonial, narrativo o de atracciones. Su estética es variada: estilizada, naturalista, respondiendo con mayor o menor impostación al modelo flamenco o para-flamenco del momento, o bien al esquema bolero o de aroma «nacional».

24 Varias de estas películas son atribuidas a Alice Guy, cuya obra es amplia y está muy bien conservada en los Archivos Gaumont Pathé. Frente a los estudios, teatros y *music-halls* que funcionaron como fondo ambiental de otras de sus películas, o su interés por los cortometrajes de ficción, nos interesa detenernos en las grabaciones granadinas de 1905, en algunos casos generosamente difundidas en red, en otros poco conocidas<sup>14</sup>. Pero antes, es preciso un breve esbozo de la figura de Guy, que merece una atención especial por su capacidad para crear empresa y escuela y su carácter pionero: aplicó el sistema *cronophone* a sus películas, sincronizando sonido e imagen, y divorció las figuras de director y operador.

Los filmes sobre danzas grabados en Andalucía son auténticas joyas cinematográficas y fuentes impagables para la historiografía del flamenco. Guy viajó a España en 1905 con su operador, Anatole Thiberville, parece que entre octubre y noviembre. Después de Barcelona y Madrid, visitó Andalucía y proporcionó algunas deliciosas imágenes de Córdoba, Sevilla y Granada, pasando también por Algeciras y Gibraltar<sup>15</sup>. El objeti-

13 Localizados respectivamente en

[<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP13353>],

[<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP13353>] y

[<http://www.loc.gov/item/00694361>].

14 Ver *Espagne*, donde se sintetizan algunas de las aportaciones de estos filmes primitivos (2008, ref. GDOC 00001), y, a modo de resumen, *Gaumont, Le cinéma premier, vol. I: Alice Guy* (2008, ref. 2008GDVD 00001).

15 Se pueden consultar los detalles de su viaje tanto en el texto citado de Griñán (2009)

vo de Alice Guy no fue sólo artístico o técnico, sino, como bien trae Griñán, «grabar un *souvenir* cinematográfico que captara el tópico andaluz y taurino como seña de identidad de la cultura española»<sup>16</sup>. La vocación de hacer atractivas estas primeras muestras de celuloide, que se inscribían en los catálogos de las casas comerciales o se hacían acompañar de libretos, se hace palmaria en la factura y selección misma de los temas típicos, así como en detalles de postproducción como el coloreado.

Los documentos de autoría de Alice Guy según la información recogida en los Archivos Gaumont Pathé son, en principio, estas cuatro referencias: 1.- *Tango*, 2.- *La malaguena* (sic) y el torero, 3.- *Espagne: Seville*, y 4.- *Espagne: Granada*. Ello, aparte de otros dos filmes del periodo en los que, aunque fragmentariamente, aparecen bailes andaluces y que podrían atribuirse a la directora:

- ***Alhambra de Grenade (Espagne)***, tal vez el número 1379 del catálogo de la casa de 1906 que se detalla más abajo *Grenade. L'Alhambra (la cour des lions)*. Representa un grupo de mujeres con mantillas blancas que, tocando castañuelas, se mueven al unísono en una oscilación más bien insulsa, además de una cantante ataviada con mantilla negra.

- ***Espagne. Moeurs andalouses*** incluye un grupo de muchachas vestidas a la moda, con castañuelas en las manos. Dos tocaores de guitarra las acompañan en un barrido de grupo, al que sigue una escena verbenera de balcón, por sevillanas.

Los bailes rodados por Alice Guy en Andalucía contienen dos apuestas escénicas bien distintas: cuadros flamencos-boleros (¿fueron algunos de ellos realmente dirigidos por Guy?) y, haciendo uso de una cierta licencia, las que denominaremos «escenas callejeras». Se trata de grabaciones muy cortas, incluso apenas fragmentos incompletos o secciones de movimientos, películas mudas de un trabajo sobre el terreno que comparten escenarios de campo al aire libre.

---

como en los trabajos de Víctor Bachy, *Alice Guy Blache: La première femme cineaste du monde*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1993 y Alison McMahan *Following Alice Guy's footsteps in Spain: Seville* [<http://www.aliceguyblache.com/news/2010/mar/following-alice-guy%E2%80%99s-footsteps-spain>]

16 Cit., p. 55.

Estos rollos, con bobinas y secciones distintas, han sido a menudo confundidos entre sí. Errores de clasificación tanto en los archivos como en algunas de las fuentes bibliográficas consultadas hacen equivaler bajo el mismo nombre varios metrajés<sup>17</sup>. En el catálogo de la Casa Gaumont para 1906 –con los filmes a la venta de *Un voyage en Espagne*, nueve de los cuales se ubicaban en Andalucía– aparecen cuatro con el mismo título (*Danses gitanes*) salvo por las anotaciones *Marengaro* y *Sévilane*:

**L. Gaumont et Cie., Paris, 1906. Catalogue**

		Mot téleg.	Long aprox.	Prix
1371	Monastère de Montserrat	Serrat	16	32
1372	Madrid (Place Castellar, Ministère de la Guerra, Jardin du Prado)	Prado	72	144
1373	Madrid (Calle de Sévilla, Puerta del Sol, Palacio Réal, Plaza de Toros)	Réal	90	180
1374	Madrid. Panorama de Las Ventas	Ventas	56	112
1375	Fontaine de Las Ventas	Lasven	44	88
1376	Cordoue. Fontaine et Patio de las Naranjas. Mosquée. Panorama	Doucor	64	128
1377	Séville. Jardins et Intérieur de l'Alcazar.	Alca	51	102
1378	Séville. Panorama du port. La Cathédrale. La Tour de l'Or.	Sévi	27	54
1379	Grenade (la cour des Lions)	Lambra	31	62
1380	Grenade. Panorama.	Grena	50	100
1381	Danses gitanes. Marengaro	Garo	49	98
1382	Danses gitanes. Sévilane	Gita	47	94
1383	Danses Gitanes.	Tana	42	84
1384	Danses Gitanes.	Tagi	63	126

26

17 Se pueden consultar las clasificaciones de Rocío Tejedor sobre la documentación (Rocío Tejedor Benítez, *Flamenco y cine primitivo* (1894-1905). De «*La Carmencita*» a «*El Mochuelo*», trabajo de investigación, Universidad de Sevilla, 201, pp. 89-91) y el texto de Griñán, donde *Marengaro* se identifica con *La malagueña* y *el torero y Sevillanas* con el *Tango*. La localización de estas grabaciones en un barrio de Sevilla es repetida por Nicole (2001, p. 41). En cualquier caso, las confusiones son inevitables, dadas las limitaciones de los etiquetados. Gracias al archivo original, conocemos que se trata de cuatro rollos distintos.

A este respecto, sería interesante discernir una duda de clasificación. La restauración realizada por la Filmoteca Nacional de los dos cuadros *Tango y La malagueña y el torero*, los atribuye a Alice Guy, como también hace el recopilatorio Gaumont. *Le cinéma premier (Vol 1): Alice Guy*. Sin embargo, ¿cuáles son exactamente los registros 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906 que hemos reproducido más arriba? Podría suponerse que el 1383 y el 1384 responden por asimilación a *Tango y La malagueña y el torero*, actualmente con referencias individuales en los Archivos Gaumont Pathé. Los números 1381 y 1382 deberían ser entonces los de Granada (*Marengaro y Sévillane*), el primero con un baile de pareja y el segundo con tres secciones de baile distintas, que actualmente se inscriben dentro de bobinas de contenido misceláneo: *Espagne. Seville* (referencia 0000GR 10047) y *Espagne. Granada* (referencia 0000GR 1053).

Nos inclinamos a pensar que no es ésta la clasificación correcta. Más bien, sugerimos que las cuatro *Danses gitanes* del catálogo son realmente los registros de las cuatro danzas realizadas entre los gitanos granadinos en el Albaicín: *Marengaro* (en la referencia *Espagne: Sevilla*, actualmente), y unas alegrías (¿) infantiles, una sevillana (¿) individual y un baile de parejas (*Sévillane*) ejecutado por dos niñas. Estas tres últimas, secciones actualmente dentro de una misma referencia en el Archivo *Espagne. Granada*.

27

Entendemos que tal sería la clasificación más ajustada por tres razones fundamentales: a) la equiparación de nombres debe responder, efectivamente, a los rodajes efectuados con gitanos de Granada (*Danses gitanes*); b) las cuatro danzas se sitúan en Granada y no en Sevilla (emplazamiento en cambio de *Tango y La malagueña y el torero*), y c) el metraje debería, en caso contrario, dispararse en longitud en la filmación *Sévillane*, pues contiene tres bailes adicionales, cosa que no sucede.

Sin embargo, esta hipótesis nos devolvería un catálogo viudo de *Tango y La malagueña y el torero*, dos filmaciones de gran interés que recuerdan el anterior modelo de Lumière para cuadros de baile español. La primera es un metraje ya plenamente flamenco. La segunda, una escena preciosista de la Escuela Bolera a través de un grupo académico de corte

más profesionalizado, en dos partes: la coreografía de la malagueña y el torero propiamente dicha, y unas boleras frontales de pareja. Fueron éstas las dos películas más apreciadas y vendidas por la casa, como demuestran el coloreado de postproducción y los carteles introductorios. Pero no aparecen como resultado del viaje por España de Alice Guy en el catálogo de 1906. Por su duración, no podrían ser las de referencia 1377.

En añadidura, estos dos metrajes fueron grabados en el patio de la Casa de Pilatos de Sevilla; ciudad que, por cierto, la directora recuerda muy escuetamente en sus memorias, sin que haga ninguna reseña a dos tomas tan notables. La conjunción de estos factores hace discutible la autoría de Guy en las dos magníficas películas coloreadas:

28 Esa misma tarde nos íbamos a Sevilla, esperando encontrar la Carmen ideal. Las jóvenes fumadoras que nos encontramos habían heredado sin duda el carácter combativo de aquella heroína, pero desafortunadamente, no su encanto seductor. Tuvimos que contentarnos con tomar algunos documentales: la celebrada Giralda, la Casa de Adam, el jardín del sultán y su baño, del cual, a pesar de mis esfuerzos, Anatole se negó a beber obstinadamente.<sup>18</sup>

## Alice Guy en Granada

No cabe duda, en cambio, de la dirección de Guy en las *Danses gitanes* grabadas en Granada (creemos que las 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906). Con cuatro secciones en total, estos bailes son archivados conjuntamente en dos Archivos Gaumont Pathé con otras escenas: *Espagne. Seville* y *Espagne. Granada*. Son las únicas imágenes para estas fechas de un cierto flamenco social y que nos devuelven, al menos en apariencia, escenas naturalizadas del baile gitano, aunque fuera en el entorno más o menos impostado de la zambra turística. Instantes sobre el empedrado de cualquier calleja que se describen en las fichas, acertadamente, como espectáculos callejeros (*spectacle de rue*).

---

18 Alice Guy, Roberta Blaché, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, Lanham, Md. & Londres, Scarecrow Press, 1986, p. 49. Las traducciones son nuestras.

Aunque los registros de Alice Guy en la Granada de 1905 no pueden ser considerados, propiamente, cine documental, el gusto de la directora por acercarse al campo se constata en los deliciosos segundos recogidos por su operador en Granada, rodeada de niños, en la bobina *Grenade. Panorama*<sup>19</sup>. Se desprende de sus *Memorias* sobre aquellos años que los filmes de *Danses gitanes* debieron ser más, aunque por alguna razón se perdieron finalmente, y constatamos gracias a ellas que la grabación de los bailes de Granada no se produjo como resultado de un encuentro casual o espontáneo, sino «arreglado», aun de manera informal. Para ello, la directora francesa contactó con quien denomina «rey» de los gitanos, al que conoce gracias a la gestión de un empleado del hotel donde se alojaban:

Y después llegó Granada, cuyo nombre evoca fruta madura, Granada, cuyas casas de colores brillante escalan el Albaicín, cuyas estrechas calles permanecen silenciosas durante la siesta, pero sigue caminando un eco con ruido de cascos de un centenar de burritos decorados con pompones con los colores del arco iris.

No describiré La Alhambra (Chateubriand se encargó de hacerlo), ni los maravillosos jardines y espejos de agua del *Generalifa (sic)*. Fue en el Albaicín, gracias a un guía recomendado por nuestro hotel, donde conocimos al rey de los gitanos. Alto, delgado, ya no muy joven pero de fino porte, era desde luego fotogénico y su traje pintoresco: calzas largas con botones dorados, pantalones, bolero y un sombrero mejicano ornamentado con trenzas multicolores y pompones como los de los burros. El guía servía como intérprete, y el rey consintió, por unos honorarios (*for a fee*), en presentarnos a su gente y organizar algunos bailes con música de los discos grabados en los estudios de Belleville.

Nos llevó a la calle de Jesús, donde su tribu –que parecía haber mantenido su completa autonomía– vivía en un barrio troglodita horadado en un paisaje espigado de cactus, en una falda de Sierra Nevada. Su limpieza perfecta nos sorprendió. Habían mantenido sus costumbres, su indumentaria, casándose dentro del grupo. Sus ropas eran muy distintas de la de los españoles (*Spaniards*), eran originales y recordaban extrañamente a la de los indios seminole.

---

19 Se puede visionar también en el minuto 3.48 de 30 *Spain, 1905* [<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHA>].

Casi todas las jóvenes gitanas eran hermosas, con una belleza entre agreste y lasciva. La suavidad de sus negros ojos, velados con largas pestañas, se contradecía con la crueldad de la sonrisa que cubría los dientes de carnívoros. Sus bailes, cuya inmodestia harían sonreír a un amateur de la danza moderna, no obstante me hicieron sentir francamente molesta (*ill at ase*).

Los niños, chiquillos adorables, se ofrecieron a bailar para nosotros, por unos cuantos céntimos, las mismas danzas de los mayores. Decliné la invitación, pero tuve que aceptar la oferta de una vieja y desdentada bruja (*sorceress*), que insistió en predecir mi buena fortuna, mientras me empujaba contra un cactus lleno de espinas amenazantes. Puse una moneda en sus garras, musitó palabras que no pude entender, pero debe haber sido una maldición, porque hicieron que discos y películas sufrieran contratiempos que los inutilizaron. No obstante, fue el punto álgido de nuestro viaje, y algunas de estas danzas se proyectaron en el hipódromo cuando ese gran teatro se convirtió en el Gaumont Palace para la primera exhibición de películas sonoras.<sup>20</sup>

30 El texto, interesante aunque hasta ahora no traducido en su totalidad, nos hace lamentar la eventualidad mencionada de que se perdieran otros contenidos grabados, según confiesa la directora. Pero, sobre todo, evidencia detalles que contribuyen a destruir el mito asilvestrado y oculto del flamenco gitano de estos tiempos. Los recuerdos de Guy nos hablan de una serie de prácticas bastante organizadas para «buscarse la vida» en una ciudad tan turística como lo era la Granada del momento, gracias a toques, cantes, bailes y tipismo indumentario y ambiental.

El personaje del que nos habla el texto es, sin duda, el conocido «Chorrojumo», *rey gitano* recurrentemente aludido en textos de la segunda mitad del XIX, intermediario habitual para aquellos extranjeros curiosos y ávidos de bronce que permitía, *for a fee*, ser fotografiado, narrar historias o disponer contactos fluidos con los gitanos de las cuevas. Otro detalle significativo es que las grabaciones cinematográficas que vamos a estudiar tuvieron lugar (al menos, en el recuerdo de Alice Guy) con música de discos impresionados en Belleville, los laboratorios originarios de la casa Gaumont. Una afirmación que contrasta con las escenas registra-

---

20 *Ibidem*, pp. 54-55.

das, en las que se tañen guitarras, se tocan palillos y se puede advertir, incluso, el cante de alguna de las figurantes.

## Danses gitanes. Marengaro

La película fue grabada, como sabemos, en 1905, y data su primera difusión de 1906. Aparece en los Archivos Gaumont Pathé junto a otras bobinas, en una caja cuya duración total es de 04.19 minutos bajo el título *Espagne: Seville*.

Al visionarlas, se advierten de inmediato diversas localizaciones. La bobina 1 (TC : 00 11 08 08) es una conocida vista de Sevilla desde la calle Betis, de tono costumbrista, con tipos populares en primer plano, la Torre del Oro, la Catedral y la Giralda, el Guadalquivir y barcos fondeados en el río. Debe ser la número 1378 del catálogo de 1906. La segunda es, efectivamente, *Marengaro. Danse gitane* (TC: 00 12 27 07), con una duración de 01.36 minutos y de seguro la referencia 1381, y la tercera de la caja (TC: 00 14 44 20, Master 6004) es una panorámica del Monasterio de Monserrat.

31

Advertimos de inmediato que *Marengaro* no fue un rodaje realizado en Sevilla. Ni el caserío ni el enlosado de guijarros son los característicos de la ciudad, y la propia formación de figurantes no resulta del tipo. Puestos en contacto con los técnicos del Archivo Gaumont Pathé, se nos contestó que era la única información de que disponían<sup>21</sup>. Procedimos entonces al cotejo con la otra grabación callejera de Guy, mucho más conocida y reproducida<sup>22</sup> que, aunque sólo contiene una de las secciones, no deja lugar a dudas: el emplazamiento y los figurantes son prácticamente los mismos. *Marengaro* está definitivamente rodada en Granada.

---

21 Agradecemos sinceramente a Camille Bitaud y a Agnès Bertola, de los Archivos Gaumont Pathé, sus atenciones al respecto.

22 *Gypsy dance 1905 Alice Guy* Alice Guy Blache Cinema Pioneer Whitney Museum 2009 (extraído del dvd «Cinemas Cinema 1er Alice Guy» dvd Autist Artist Associat, [<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>] y *Spain, 1905* [<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHA>].

Se trata de un plano general en el que al fondo, situados en fila en una pared encalada, algo deteriorada y con dos puertas en los extremos, aparecen nueve figurantes de tez oscura. A la izquierda se encuadran dos mujeres gitanas. Una niña, ataviada de corta faldilla, se sitúa entre ambas. Dos hombres y un niño pequeño sentado en el centro ocupan una superficie más elevada. El de la izquierda toca las palmas; el de la derecha, con sombrero de ala ancha, la guitarra. En un tercer sector del grupo, dos gitanas más, vestidas con falda larga de volantes adornados y mantoncillo, también tocan las palmas. Ocupa el extremo derecho del grupo un personaje vestido con capa y sombrero.

La ficha de registro define la grabación como sigue: «Una pareja con indumentaria tradicional gitana baila. Unas mujeres tocan las palmas, un hombre toca la guitarra. Especie de Flamenco. Sevillana. Espectáculo de calle».

32

Pero el filme es mucho más. Evidentemente, se trata de una reunión festera. Los bailes podrían ser unos tangos, aunque también nos recuerdan, por ciertas llamadas y cierres, las bulerías. Es notoria la diferencia en ejecución entre la mujer –la misma figurante que permanece sentada en otro registro callejero de Guy en Granada y que baila en solitario en el segundo–, mucho menos elaborada y graciosa, y el bailar. Un enjuto y recortado intérprete, vestido con traje negro y camisa blanca y tocado con un sombrero de ala ancha, que realiza un baile «corto» admirable, jugando con la cadera, el recogido de chaquetilla y sombrero, la flexión de piernas y el vaivén en todas direcciones.

Exento de profesionalidad, el número consiste en marcajes (contamos hasta diez) con variaciones, colocación frontal de la pareja, alejamientos y encuentros, y cortos y recurrentes paseos circulares. Los marcajes femeninos son básicos, aun con amplios braceos, y las manos carecen de arabesco. Los movimientos de cadera se aprecian menos en la mujer, dada la amplitud de la larga falda, con dos grandes volantes al hilo hasta el suelo rematados con adornos geométricos. Completan la indumenta-

ria un mantoncillo al pecho, un cuerpo terminado en mangas de farol al codo, también adornadas de remate, y un delantal oscuro.

*Marengaro* principia con una salida de la mujer, que se sitúa a la izquierda del encuadre, encarada con el bailar. La posición de pareja, frente a frente, se mantendrá prácticamente en todos los marcajes, si bien él y ella van mudando alternativamente su ubicación (derecha e izquierda de la imagen) al cerrarse las llamadas.

La ejecución es la propia de una fiesta flamenca, con bailes que debieron transmitirse de generación en generación, miméticamente. Tras el arranque de la bailaora, que se sitúa sonriendo a la izquierda con un amplio braceo, su acompañante aparece dentro del encuadre con unos cortos pasos y las piernas flexionadas, brazos delanteros y pitos en las manos. Como hará a lo largo de toda la interpretación, marca el ejercicio de brazos a la altura del hombro. Ella lo hace moviendo el torso. Tras un encuentro circular, ambos vuelven a marcar, en este caso con la bailaora agachada. Se suceden unas palmadas, un salto y de nuevo una repuesta con movimientos de cadera, él lanzando la pierna a la derecha, la flamenca agarrándose con la izquierda la falda y con la derecha el delantal. Su movimiento se localiza en torno a la figura del bailar.

Nuevo marcaje, palma, salto, y la mudanza vuelve a situar la cadera masculina delante y el brazo de la bailaora en alto, mientras realizan, de nuevo, el encuentro circular. Cuatro pasos rústicos de matalaraña por parte de la mujer, a sus costados, otra palmada, y vuelta a la circularidad. Ella, tomando su falda y moviendo la cadera. Él, cerrando su cuerpo sobre ella, toca las palmas en alto al compás de la música, de perfil, hasta situarse de nuevo a la derecha del cuadro.

Ahora, para la palmada de llamada, el bailar gitano se desplaza en un rápido movimiento hacia la derecha, y parece perseguir a la bailaora, con un vaivén de atrás adelante. Vuelve la mujer a la derecha del encuadre, y se produce un nuevo marcaje. Encarados, él parece descoyuntar

la cadera a la izquierda, con un vacuneo que nos recuerda los tangos del Titi de Triana. Marcaje de nuevo, llamada con palmada, salto, y otra vez el movimiento en redondo frente a frente, ocupando apenas una pequeña superficie, con cimbreos de cadera y —en el caso del bailar— alzando una de las manos para rematar con unos palillos gitanos.

Vuelve el marcaje. El bailar se sitúa a la derecha, y —para el salto— se saca la manga izquierda de la chaqueta y rodea a la gitana, que vuelve a ocupar la zona derecha después de un rápido movimiento. Ahora se marca mudando el sitio, y avanza con la mano en el sombrero, lentamente y componiendo la figura. Para la siguiente llamada, otro rápido y espasmódico desplazamiento y un salto adelante del bailar, que vuelve a realizar entrecortados y vertiginosos movimientos con los pies.

34 La gitana, ahora a la derecha, recoge la matalaraña, y el desplazamiento cerrado se remata con unas palmas del bailar, que vuelve a ocupar el lateral derecho del encuadre. Tras el marcaje y el salto, se agarra la chaqueta, y menea la mano derecha, levantada y abierta. Últimas palmada y llamada, y mientras uno frente a otro se mueven en círculo, él ase su sombrero con la mano derecha y su chaqueta con la izquierda, y ella levanta y agita su delantal en torno. Tras un marcaje, la grabación se corta.

## Danses gitanes. Sévillane

Está disponible en los Archivos Gaumont Pathé un segundo rollo del viaje de Alice Guy a España, que bajo la denominación *Espagne. Grnade*, constituye otra obra fundamental de los registros al aire libre de la directora. Se trata de la difundida grabación a la que nos referíamos como prueba de contraste<sup>23</sup>. La referencia debe corresponderse de algún modo con *Danses Gitanes* que aparece en el catálogo de 1906 (grabación de 1905), pues incluye la denominación «Sevillana» que aparece en el filme de la serie. La referencia completa es un rollo largo —07.44 minutos— que incluye varias partes muy interesantes: un baile infantil por

---

23 Ver nota 22.

alegrías (¿), vistas de Granada, un baile de palillos femenino, una panorámica de la ciudad, y un baile por sevillanas (¿) ejecutado por dos niñas. Separaremos la descripción de los tres bailes flamencos que contiene.

Ya sabemos que Alice Guy montó estas filmaciones sin guión previo. Aparentan ser apuntes de campo –salen y entran personajes, o un perro, de la escena, sin control– aunque el pacto previo, la retribución o incluso la música pregrabada ponen límites al naturalismo estricto. Ya hemos reseñado en otro texto<sup>24</sup> que estos cortes de «danzas gitanas» se instalan, bien que en su artificio, en el entorno del bronce: una reunión privada con pequeños, mujeres y un guitarrista dispuestos coreicamente, ataviados con indumentaria al uso en una calleja empedrada, sobre la que dos niñas y una mujer adulta ejecutan sus bailes flamencos y de castañuelas. Aunque hay quien hace corresponder el grupo con la zambra de la Capitana, no podemos confirmar la identidad familiar de los figurantes.

## 1.

La ficha de los Archivos Gaumont Pathé comienza la descripción del rollo como «Panorama de la Alhambra (Al Hambre)», para continuar con el descriptivo: «Un guitarrista, dos gitanas que tocan las palmas a compás (*tapent des mains en rythme*) y una niña cubierta con un sombrero baila en el centro. Indumentarias gitanas, faldas, flores en los cabellos. Bailes y reverencias diferentes. Un bebé juega con unas castañuelas». Se refiere al primer **baile gitano** de entre las tres secciones de danzas que incluye el registro.

Efectivamente, tras la vista de la Alhambra, el corte –de 01.20 minutos– comienza con el baile de la niña que repetirá la tercera sección de este metraje. Viste falda corta adornada con cintas y volante, una gruesa enagua que revolotea en cada vuelta, y calza alpargatas blancas en pleno invierno, con espesas medias negras. Se acompaña de mantoncillo corto y delantal, y su pelo está adornado con flores.

---

24 Cristina Cruces Roldán, «Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual», *Revista Comunicación*, n. 10, vol. 1, año 2012, pp. 479-503.

Aborda la ejecución rodeada por un grupo que se concentra circularmente en torno a ella: varias mujeres sentadas —en la zona izquierda, cortadas en el plano—, un guitarrista, un niño que toca las palmas, y algún figurante más en el fondo, confundido con el tejado y los muros de una casa que encuadra la escena. El hecho de que para esta filmación no se usen palillos ni por las acompañantes ni por la bailaora nos acerca al tono flamenco, que por estructura coreográfica y coherencia histórica nos hace sospechar unas **alegrías**. Estilo que parece cantado, a tenor de lo que testimonian las imágenes de la figurante que está junto al guitarrista, que en añadidura toca las palmas, bailó en *Marengaro* y será la protagonista del número siguiente.

El desarrollo de la exposición es protocolario. A lo largo de todo el baile, los movimientos de la figura van describiendo los serpenteos característicos. Como suele producirse en este tipo de filmes, la secuencia encadena marcajes y variaciones sin solución de continuidad.

36

La niña sale describiendo un paseo circular tocándose el sombrero con la mano derecha, y continúa la presentación con un agradable movimiento de caderas de atrás adelante, ya en el centro del pequeño espacio y articulando su mano derecha. A continuación, vuelve a realizar otro paseo circular, esta vez tomándose la falda al costado y dejando la enagua trasera. Inclina la cabeza graciosamente y lanza las piernas en un cruce delantero. De vuelta al centro, comienzan los marcajes con braceos, primero uno alto —apenas «señalar», con una vuelta en el medio de su desarrollo— y más tarde, después de una vuelta inversa de pecho y casi a ras de suelo, un braceo más completo con rotación de fuera adentro.

Tras un atisbo de «tirabuzón», se inicia otro recorrido curvo con el cuerpo inclinado y amplios braceos de dentro afuera. Tras detenerse en el centro, se produce un entrecruzamiento de piernas con un salto, una especie de llamada, y de inmediato se describe un círculo con movimiento de caderas, con un paso de pie cruzado.

Después de un giro completo y revoloteo de enaguas con el pie derecho arriba y en planta, se produce un movimiento lateral de caderas con pie arriba transversal. Continúan dos marcajes con braceo señalado y completo, y un nuevo salto con piernas cruzadas, para volver a describir el conocido círculo, esta vez llevando la cabeza con garbo a izquierda y derecha y tocándose el sombrero a compás, repetidamente.

Se suceden otro paseo en redondo y un movimiento de muñecas apenas insinuado en la mano derecha, la parada en actitud y el paseillo o silencio. Las campanas se hacen manos en jarra a la cadera, cogiendo la falda y el pie izquierdo en sostenido. La chiquilla abre un braceo completo hasta la quinta, y comienzan unos muy graciosos golpes en la rodilla derecha, que queda doblada con la pierna levantada y el pie en diagonal. Los golpes se repiten y se llevan a la punta de la alpargata. La figura adopta ahora una posición oblicua, con la cara mirando al frente. La niña se lleva las manos a la quinta lateral para simular varios golpes de palillos, y levanta a la vez la pierna izquierda en rodazán, sin doblar las puntas.

37

Es entonces cuando aparecen dos momentos propios de la escuela granadina, que no se dan en las alegrías hoy normalizadas. Nos referimos a las bajadas –más que caídas– del cuerpo al suelo, de rodillas, con los brazos cruzados por delante a la altura de la barbilla. Cuando la niña se incorpora, vuelven a producirse el paseo circular y el marcaje. A partir del salto, se repite básicamente la exposición incorporando un rodazán con la pierna izquierda. Hasta tal punto la ejecución es idéntica, que en un primer visionado pensamos que se habían duplicado los fotogramas. Analizados atentamente, comprobamos el error de nuestra sospecha, pues hay nuevos movimientos como un descenso del cuerpo tocándose el sombrero. La bailaora indica gestualmente al grupo, mirando hacia atrás, que viene un segundo momento de silencio donde se repiten las mismas evoluciones, tras el cual resultan muy vistosos los golpes al fémur, con la pierna derecha levantada y un rostro sonriente, encantador.

Rasgos genuinos del flamenco toman cuerpo en la socarrona exposición: figura introvertida, búsqueda de la gravedad, movimientos pélvi-

cos, paseillos, braceos desde la quinta y en oposición... Sin embargo, las manos no están aún dentro de la estética del arabesco, y se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos. No se ejecutan escobillas, aunque se respeta el silencio de la coreografía clásica por alegrías.

2.

Tras este primer baile, el texto de la ficha incluye en su resumen descriptivo: «Panorama de Granada. Vista de la Alhambra. Casas y tejados de la ciudad y de la montaña, Sierra Nevada». El número TC: 01 07 37 20 queda como «Danza gitana. Descriptivo: una mujer baila una sevillana al centro, rodeada de mujeres, un hombre toca la guitarra, los niños hacen ritmo con las manos. La bailarina lleva faldas y flores en los cabellos, y se sirve de castañuelas».

38

La descripción nos conduce, pues, al motivo de la *sevillana*. Así parece de la evolución de pasos y mudanzas, eso sí bailadas por una sola intérprete. Se trata de la figurante que antes parecía cantar junto al guitarrista, y que fue protagonista de la anterior bobina *Marengaro*, con lo que no repetiremos la descripción de indumentaria.

El metraje de la pieza ocupa 01.31 minutos. Los movimientos, la expresión de la cara, los braceos y formas son muy similares a los de *Marengaro*, si bien en esta ocasión, en ausencia de pareja, la bailaora mira al frente y sustituye las cerradas e insípidas manos anteriores por el toque de palillos con cintas. No existen los giros y quiebros de las alegrías ni la gracia de los tangos, sino paseos más lentos y simulaciones de pasadas, realizadas de forma individual. Los brazos se mantienen bajos y abiertos prácticamente todo el tiempo, sin rotaciones salvo para encontrarse tímidamente en el centro, y bajarlos en el momento de la matalaraña.

Lo que sí hallamos en un momento central es una llamada clásica, tanto de brazos como de pies. La llamada incluye un movimiento de hombros y continúa con un paseo circular, un desplazamiento más lento

con suave inclinación de hombros hacia atrás, sin alcanzar el cambré, y cierto vaivén de caderas, que vuelve de inmediato al marcaje y las pasadas. El cierre del avance de las llamadas se realiza ya con pie adelantado flamenco. Se diseña pues un pequeño protocolo que servirá de plantilla al resto del metraje, donde se repite la llamada, prácticamente idéntica, hasta dos veces más, y triplica la concatenación de mudanzas en el total del filme. La bailaora cierra con un brazo en quinta y el otro a la cintura, muy flamenco y con pie adelantado, y hasta alcanza a hacer un pequeño gesto de saludo escénico antes de retirarse.

El corte evidencia dos conclusiones principales para este momento histórico del flamenco: que las técnicas de interpretación en el baile se ubicaban en un territorio ecléctico entre las formas aboleradas de tono popular y las que hoy reconoceríamos como flamencas, y que, en su desarrollo, se trata todavía de repertorios muy limitados y repetitivos, como hemos visto también para las alegrías.

### 3.

La ficha del registro en el Archivo continúa con TC: 01 09 08 10, Sierra Nevada, que describe a «Una mujer y unos niños sobre un mirador. Panorámica de la montaña». De hecho, se trata de Alice Guy y el Mirador de San Nicolás. A continuación, TC: 01 11 21 02, *Danza gitana. Sevillana*: «Dos niñas muy jóvenes bailan. Las mujeres las rodean, tocando las castañuelas. Un hombre toca la guitarra. Gitanos. Bailes y costumbres tradicionales, TC: 01 12 19 06. (Master 6004)». Nos encontramos en el tercero de los bailes que componen este *Espagne: Grenade*. Un juego algo libre por sevillanas, que debió dar nombre al título original.

El fragmento ocupa 02.08 minutos, el más largo de todos los registrados en bailes de Granada. Consiste en la ejecución de un baile de pareja por dos niñas pequeñas, de entre seis y diez años. Las rodea una parte del grupo de las grabaciones anteriores, ahora reducido a dos mujeres de pie (una de las cuales toca los palillos), el mismo guitarrista, un niño vestido también de negro, tres mujeres sentadas tocando los palillos (una de ellas fuera de plano en la zona izquierda del encuadre), y la mis-

ma chiquilla que se sentaba en su sillita, ahora de pie, que desaparece en algún momento por la zona derecha del plano.

Las dos danzantes –la mayor, la primera intérprete por alegrías–, vis-ten de forma similar. La más pequeña suele quedar alternativamente fuera de plano, oculta en la zona izquierda del encuadre como consecuencia de las pasadas que se suceden y de los careos propios del baile, que efectivamente parece una sevillana. Se interpreta en tandas, reconociéndose un total de tres «bien paraos», el segundo de ellos de muy poca duración, y tres secuencias. La segunda sevillana posiblemente fuera un encadenamiento de dos, pues su duración es manifiestamente mayor y se advierte la mezcla de varios pasos.

40

Las niñas hacen uso de palillos con cintas de colores, en cuyo toque se advierten tanto carretillas como golpes y posticeos, al modo tradicional. La toma, exenta de profesionalidad, huele menos flamenca y se acerca a formas populares aboleradas producidas y reproducidas sin apenas variaciones personales. No existe en absoluto afán de solemnizar, de engrandecer. No se extienden las puntas en las posiciones de pies, en particular en el paseíllo, que carece de los cuidados sostenidos de la sevillana artística. Los brazos se mantienen bastante bajos, a la altura del hombro excepto para algunas rotaciones de atrás adelante, por fuera, a gran velocidad y sin aspiraciones artísticas. Los pasos son idénticos, automatizados, nada espontáneos y sin grandes diferencias interpretativas, aunque la mayor de las niñas goza de una notable capacidad expresiva y aparece sonriendo como en las alegrías. Tutela y orienta a la menor, que la mira atentamente para no cometer errores.

La ejecución consiste, básicamente, en la sucesión de paseos de arranque de sevillanas, careos, pasadas, pasos y mudanzas característicos, tanto de las tandas hoy tenidas por populares, como de las bole-  
ras. Se reconocen los llamados «saleritos», *pas de buret*, pies cruzados y matalarañas algo toscos. Apenas se hace uso de las puntillas. En el baile se suceden cruces, pasadas, vueltas y medias vueltas, quedando las bai-

larinas de costado en actitud. Las pasadas se hacen en general por dentro, aunque también son frontales, de tal forma que las dos intérpretes asoman de cara a la cámara. Los brazos en jarra, los trenzados y saltitos boleros, los cuerpos agachados, la combinación de golpes y posticeos en las pasadas, las vueltas en careo y los continuos encuentros y distanciamientos de las dos gitanillas impregnan de gracia y salero el baile.

## Conclusiones

El recorrido a través de los archivos seleccionados para este trabajo demuestra que, ya desde los inicios del cine, el interés por mostrar «lo español» ocupó empresas pioneras. Los datos nos permiten verificar que estas piezas, aun de forma imperfecta, adquieren cierto tono etnográfico. Son el testimonio de maneras de hacer entonces consideradas «exóticas», residuos de un pasado y una tradición ensalzados durante el siglo XIX como icono de autenticidad de los pueblos, sin llegar a las deformaciones estereotipadas que experimentarían los gitanos en las primeras películas mudas de ficción<sup>25</sup>.

41

En su primitivismo, se trata de grabaciones de una sola toma, generalmente sin cortes y no editadas, que no reniegan de los errores de ejecución de los intérpretes, dadas las limitaciones de la postproducción. Se registran a través de planos fijos, a veces con pequeños desplazamientos de enfoque y encuadre. La ausencia de un protocolo normalizado de filmación hace que los finales sean cambiantes: a veces se rematan los bailes, en otros casos se interrumpen, se incluyen o no los saludos discrecionalmente. La apertura es mínima, suficiente para una escena central siempre de pequeño formato, con lo que frecuentemente los actores se salen del encuadre, vuelven a entrar o la figura se corta. Otra característica de estas tomas de campo es la ausencia de interés por identificar a los figurantes, quienes aparecen intercambiando papeles en las distintas escenas.

---

25 Consultar los trabajos ya citados de Antonietto y Gabriel, quien concluye que el gitano “funciona como un signo que remite a una ambigüedad fundamental entre el principio del placer (la belleza, las actividades del *homo ludens*) y lo prohibido ligado a la transgresión” (Gabriel, 2011, p. 54, nuestra traducción).

Las filmaciones nos permiten reconocer un momento histórico del baile en el que resultan permeables dos modelos diferenciados: los bailes boleros y el flamenco, quintaesenciado éste con la presencia gitana. La tendencia bolera bebe de las formas populares y de otras danzas folclóricas, frente al modelo academicista–teatral, mucho más estilizado y cuya representación en el cine ha quedado fuera de este trabajo, aunque también está presente en los Archivos Gaumont Pathé con copistas más o menos renombradas – Carlotta Zambelli en *El Cid* (1900), Christine Kerf en *Terpsichore* (1900) y, de forma menos elaborada, las bailarinas de *Clair de lune espagnol* (1909) o *Le charme des fleurs* (1910)–.

42

Las formas aboleradas pueden hallarse en secciones de estas películas de Granada (las sevillanas, en concreto), mucho más flamencas en cambio para las alegrías infantiles y *Marengaro*. Estos números dan mayor rienda a la individualidad expresiva, aunque todavía sin afán de solemnizar, de engrandecer la interpretación, tal vez por su carácter esencialmente festero. Son ejemplos de las innegables presencias flamencas en estos filmes primitivos, una técnica y una estética aún en proceso de formación hasta la confección de un código reconocible y exclusivo.

Desde el punto de vista espacial y ritual, se verifican la disposición coreica de los bailes, el carácter intercambiable de los papeles en la fiesta, la profusión de instrumentos y gestos de jaleo y la presencia de códigos comunicativos del intérprete y el grupo, llamando al silencio o a los cambios de la guitarra. El acompañamiento musical incluye la guitarra flamenca, normalmente en posición antigua, «a lo barbero», aunque también se incorporan otros instrumentos como laúdes, bandurrias, panderetas y castañuelas, además de palmas.

Incluso con las exigencias de una grabación desde un foco y plano único, frontal, menudean posiciones de espalda, paseos en redondo, la inversión en el espacio, la combinación de vueltas a un lado y otro, etc. En las parejas, los intérpretes no aparecen frontalmente, sino encarados en marcajes, figuras, movimientos cortos, acercamiento de los rostros y paseos circulares del «paso a dos».

La ausencia de linealidad se advierte, igualmente, en la figura: inclinaciones, movimientos alternantes de la cabeza, el torso o las piernas, diagonales, oposiciones, serpenteos, curvas, colocaciones que desarrollan asimetrías y paradas de costado. El baile presenta un sentido terrestre, no aéreo, a través de la gravedad de los cuerpos agachados, inclinados, las cabezas que miran hacia abajo de forma desafiante, las piernas plegadas. Los saltos son esporádicos y de impacto, con tendencia al cuerpo a tierra. La figura tiende a la introversión.

Los braceos siguen en general la regla de oposición, aunque existan posiciones en quinta completa. Se prefieren brazos cruzados delante de la cara desde la quinta, tirabuzón, rotaciones por fuera y por dentro, rotaciones frontales por dentro hasta la altura de la segunda posición y después con un brazo en quinta, en cuarta flamenca, en séptima o rotando de octava a novena, brazos a la cadera, a la cintura. Las manos femeninas aún están en desarrollo, con escaso trabajo de muñeca o arabescos en los dedos. Se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos o palillos gitanos, que suponemos sonoros. Pero también se usan como instrumento para percutir, no sólo para acompañar con palmas sino también en la interpretación bailada: golpes en la rodilla, en la punta de los pies, en el ala del sombrero, y simulaciones de golpes en los glúteos y a modo de posticeos.

43

Los pasos beben directamente de la escuela bolera, en su lectura popular. Su diversidad queda diluida por una formulación poco refinada, para marcar o epatar antes que para definir o adornar, con las piernas permanentemente flexionadas. En los pies, se advierte la presencia de la planta completa con golpe en el suelo. El uso de las puntas se centra en definir estrictos momentos o paradas más artísticos. Pie cruzado o sostenido y movimientos de pies vertiginosos y entrecortados son habituales. No se ejecutan escobillas ni se desarrollan puntas.

Abundan, por otra parte, giros y vueltas de todo tipo, medios y completos, con torsión de cintura. En el caso de las mujeres, van frecuente-

mente con revoloteo de enaguas y recogido de las faldas laterales y en los glúteos. Movimientos pélvicos, vacuneos y vaivenes de cadera acompañan a retorcimientos de cintura que introducen una carga erótica innegable. Aunque estos recursos son más limitados para los hombres, también ellos los usan.

En alguna de estas grabaciones se alcanza una notoria expresividad y un flamenco sentido de la fiesta, a lo que contribuyen el uso de batas sobrepuestas a amplias enaguas, con estructura acampanada en nejas, los mantoncillos de flecos y los adornos al uso, como las flores. También la risa, el rostro, y giros y quiebros graciosos y chispeantes, en los que se utilizan recursos como los movimientos de hombros, agitar el delantal a compás, los desplantes con la chaqueta en los bailes festeros «recortados». Pero igualmente detenta una gran fuerza expresiva la quietud, una gran carga estática la parada en actitud y el desplante en «bien parao».

44

A pesar de su dinamismo, se trata de bailes de pequeños espacios, de gran limitación evolutiva. Predominan los paseos lentos, paseillos y carrerillas. Movimientos rápidos y espasmódicos se utilizan sólo para el efecto de sorpresa, requiebro y diversión de estos estilos, no como exhibición de acrobacias exclusivamente técnicas.

La construcción de las coreografías se produce básicamente a través del encadenamiento de marcajes, llamadas, variaciones y paseos sin solución de continuidad ni guión preestablecido. Los repertorios son muy limitados y repetitivos, con escaso desarrollo profesional, pero se advierten ya ciertos códigos propios. En los tangos (¿), los marcajes, las llamadas, las variaciones y el uso del sombrero son muy similares a los de otros registros del Archivo Gaumont Pathé, como la Bella Otero en *Danses espagnoles* (1898?), el tango de *Danses Diverses* (1903) y el *Tango* grabado en 1905 en la sevillana Casa de Pilatos. En las alegrías (¿), se repiten la presentación, los marcajes, las vueltas, el paseo de castellana o silencio y el remate por bulerías.

Las breves conclusiones de nuestro trabajo no son sino avances parciales en el conocimiento y estudio de la cinematografía primitiva de bailes españoles, boleros y gitanos. Completarlos requiere de un visionado comparativo y de un afán clasificatorio con otras filmaciones. Aunque actualmente estamos desarrollando esta tarea, se precisa un impulso investigador coordinado e integral. Sólo así contribuiremos, con la excelencia exigida, a conocer el diálogo que mantuvieron, en estas décadas interseculares, el flamenco y el cinematógrafo. A menudo considerados no más que parientes lejanos, se nos aparecen, gracias a los archivos, como dos productos técnicos, escénicos y artísticos plenamente contemporáneos.