

# CN D HISTOIRE ET ESTHÉTIQUES DE *EL GARROTÍN*

Fernando Lopez Rodriguez

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2020 – synthèse fév. 2022

## RÉSUMÉ DU PROJET

« Histoire et esthétiques de *El Garrotín* », par Fernando López Rodríguez  
[constitution d'autres types de ressources]

## GÉNÉALOGIE MUSICALE

*El Garrotín* est un *palo* (style musical et chorégraphique flamenco) de caractère joyeux et rythme binaire qui apparaît dans la première décennie du xx<sup>e</sup> en Espagne. La bibliographie traditionnelle avait voulu trouver sa source et son origine dans les chants gitans de la région catalane de Lérida. Cependant, des études récentes ont démontré (comme dans le cas d'autres styles flamencos comme la *farruca*) que cette origine est, en réalité, le résultat du libre jeu de l'imagination et des associations d'idées incertaines.

« Hipólito Rossy introduit la théorie sur l'origine catalane du *garrotín*, "Il y a quelque chose de la *sardana* [danse traditionnelle catalane] et peu de flamenco dans le rythme du *garrotín*, et ce qui ressemble au flamenco rappelle la *farruca*" (Rossy, 1966 : 281) que nombreux chercheurs ont maintenu et que de récentes recherches commencent à nier. Une fois analysée la diffusion que le *garrotín* flamenco a eu en Catalogne, on affirme que la supposée origine leridane du *garrotín* n'est qu'une récréation de la part des gitans de cette zone-là, à partir d'une pièce qui a été à la mode (Gamboa, op.cit. : 344)<sup>1</sup> ».

D'ailleurs, comme l'indique aussi María Jesús Castro Martín<sup>2</sup>, le *garrotín* utilise comme base musicale les modes majeur (do majeur) et mineur et très rarement le mode flamenco (mode phrygien, qui commence sur le mi), sauf dans la résolution de quelques phrases, ce qui renforce l'idée d'une musique et danse de cabaret à la mode<sup>3</sup> qui est passée, ultérieurement, au domaine du flamenco.

---

<sup>1</sup>« Hipólito Rossy introduce la teoría sobre el origen catalán del garrotín, "Hay algo de sardana y poco de flamenco en el ritmo del garrotín, y en lo que de flamenco tiene, recuerda a la farruca" (Rossy, 1966 : 281), que numerosos investigadores mantuvieron y recientes investigaciones empiezan a negar, pues una vez analizada la difusión que el garrotín flamenco tuvo en Cataluña afirman que "el supuesto origen leridano del garrotín no es más que una recreación por parte de los gitanos de la zona de la pieza que estuvo de moda" (Gamboa, op.cit. : 344). » (María Jesús Castro Martín. *El fenómeno musical de los gitanos catalanes*. DEA Doctorat Música A l'Espanya Contemporània. Universidad de Barcelona, 2008, p. 70. Traduction de l'espagnol de Fernando López).

<sup>2</sup> Op. cit, p. 69.

<sup>3</sup> Selon un article sur la danseuse Amparito Medina, paru dans le Journal *ABC* le 20/11/1932 (p. 190), « danser le *garrotín* résulte en 1932 anachronique », ce qui pourrait nous donner une piste pour établir la chronologie du succès du *garrotín* entre la fin des années 1900 et la fin des années 1920.

Quelle est, donc, l'origine du *garrotín* s'il n'est pas né comme chant « spontané » d'une certaine communauté ? Certaines sources indiquent que le *garrotín*, comme la *farruca* (un autre chant et danse surgit au même moment) sont des descendants du tango flamenco, qui est, à son tour, un chant *aflamencado* (transforme en mode flamenco) à partir des « tangos des Noirs » chantés à La Habana au XVIII<sup>e</sup> siècle :

« En 1823, on écouta pour la première fois dans un quartier extramuros de La Habana, dans une baraque de gens de couleur, une chanson nommée *Corossol*, un fruit assez appréciable. Même si cette chanson a eu un certain succès parmi eux, elle n'a jamais réussi à pénétrer les maisons de la population humble. Elle n'a pas été écrite pour le piano, un instrument aussi commun dans cette ville-là et elle a été abandonnée bientôt, parce les autorités, par le moyen des agents de la police, avaient empêché sa propagation, étant donné que ses paroles contenaient des vers obscènes. En 1828, une autre chanson est apparue dans le même quartier, appelée *La Limoná* [...]. Enfin, en 1843, on écouta une autre appelée *La Lotería* [...].

Ces chansons, qui sont très différentes dans leur musique et leur objet, avaient chacune deux parties. Je les ai écoutées réunies, assemblées dans un seul morceau très mal combiné, autant ici qu'à Séville et à Cadix. Ceci n'a pas attiré mon attention, ni le fait qu'elles aient apparues au bout d'aussi longtemps, mais le nom qu'on leur a accordé : le Tango américain<sup>4</sup>».

Le tango naît donc dans les quartiers extramuros de La Habana, dansé et chanté par des afro-descendants et arrive en Espagne tout de suite, nommé Tango des Américains, et sera repris sous le mode flamenco, spécialement dans les cafés chantants<sup>5</sup> : d'abord suivant le rythme ternaire des *tanguillos* du carnaval Cadix, et, postérieurement, suivant le rythme binaire qu'il conserve actuellement.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> « En el año 1823 se oyó por primera vez en un barrio extramuros de La Habana, en una choza de gente de color, una canción con el nombre de *guanábana*, fruta de bastante mérito, y aunque entre ellos se generalizó algún tanto, jamás llegó a penetrar en las casas de personas del estado llano siquiera, ni se escribió una nota para el piano, tan común en aquella ciudad, habiéndose abandonado bien pronto, porque acomodándole versos obscenos, cuidaron las autoridades por medio de sus agentes de policía de impedir que se propagase. En 1828 apareció otra en el propio barrio con el nombre de *La limoná* [...] Por último, en 1843, resonó otra llamada *La Lotería* [...].

Estas canciones, que son muy diferentes en su música y objeto, constando cada una de dos partes las he oído reunidas, y formando una solamente muy mal combinada, tanto aquí como en Sevilla y Cádiz; pero nada de esto ha llamado mi atención, ni que aparecieran al cabo de tanto tiempo, sino el nombre que se le ha acomodado de *Tango americano*.»

(*El Regalo de Andalucía*, 15 février 1849. Cité par José Luis Navarro García dans *Historia del baile flamenco*. Signatura, Séville, 2010. vol. I p. 212. Traduction de Fernando López)

<sup>5</sup> José Manuel Gamboa. *Una historia del flamenco*. Espasa, Barcelona, 2011, p. 334.

<sup>6</sup> José Manuel Gamboa. *Una historia del flamenco*. Espasa, Barcelona, 2011, p. 334.

Du tango naissent, entre autres, la *farruca* et le *garrotín*<sup>7</sup>, en gardant le caractère comique et burlesque : « Les *tangueros* sont parmi les artistes flamenco, en général, ce que les artistes excentriques sont pour le cirque : ceux qui font rire avec leurs contorsions et leurs chansons plus ou moins bien intentionnées. C'est pour cette raison qu'on leur donne un nom assez bizarre, qui veut dire "drôle" dans leur jargon (*chufión*) et ils sont rares. En plus des danses et des chants, ils font des sortes de pantomimes, assez drôles, en ridiculisant les chanteurs et danseurs flamenco, les toréros, etc. [...] Avec les tangos il se passe actuellement – 1902 – quelque chose de très curieux : il semble que Madrid a une telle passion pour eux qu'on n'écoute rien d'autre la nuit, le jour et à toute heure, et c'est pour cela qu'ils souffrent des altérations toutes les vingt-quatre heures. »<sup>8</sup>

Ils perdent, cependant, le contenu érotique des paroles. José Luis Navarro García recueille les paroles d'un tango apparu dans la zarzuela *El Relámpago* (Barbieri, 1857), qui dit :

« Aïe, quel effroi, quel plaisir !  
Quelle drôle de chose  
Aimer une femme femme  
Qui soit mariée  
Aïe, quelle satisfaction, quel plaisir !  
Quelle délice  
Voir danser le cocoyé<sup>9</sup>  
Avec la sopimpa. »<sup>10</sup>

Comme le défend la chercheuse Meira Goldberg et tel que l'historien Kiko Mora le recueille, « [...] l'adaptation du tango des Noirs au répertoire flamenco avec le nom "tango gitan" a offert des nouvelles variantes (la *farruca*, le *garrotín* et le *zapateado*) comme réactions nationalistes et anti-impérialistes à l'effervescente apparition du *cake-walk* dans la scène espagnole à partir de 1902. Si la négritude primitiviste était devenue le réservoir de l'économie libidinal du modernisme, la danse flamenco

---

<sup>7</sup> « Otero regroupe les tangos, les *farrucas* et les *garrotines*, et nous ajouterons les *marianas*, car il s'agit du même groupe ; celui [des musiques et des danses] à la mode. », op. cit., p. 335, traduction de Fernando López.

<sup>8</sup> « Los tangueros suelen, por lo general, ser entre los flamencos lo que los excéntricos en el circo, los que hacen reír con sus contorsiones y sus cantares más o menos intencionados, y por cuya razón se les da un nombre bastante raro, que en la jerga de ellos quiere decir gracioso, chufión, y estos son escasos. Además de los bailes y cantes suelen hacer especie de pantomimas, bastante divertidas, ridiculizando a cantadores, bailadores, toreros, etc. (...) Con los tangos está pasando hoy -1902- una cosa muy curiosa: parece que Madrid tiene fiebre de aquellos, de noche, de día, y a toda hora, no se oye cantar otra cosa, y por lo mismo no pasan veinticuatro horas sin que sufran alguna alteración. » (Rafael Marín, cité par José Manuel Gamboa, op. cit., p. 334. Traduction de Fernando López.)

<sup>9</sup> Genre musical folklorique représentatif de la musique dansable à Santiago de Cuba, variante de la Conga.

Source : <https://www.ecured.cu/Cocoyé> (Dernière visite : 3/6/2021.)

<sup>10</sup> Op. cit., p. 217.

apporta, sous le masque du gitan comme *épitomé* de l'identité espagnole, des éléments de danse afro-cubaine qui finiront par faire partie de ce réservoir-là. »<sup>11</sup>

La définition la plus simple du *garrotín* commence à se défaire en mettant en question son origine liée, non seulement à la communauté gitane de Lérida mais à la nation espagnole, ainsi que son statut de chant-danse flamenca. En plus, du fait de son origine métisse (le tango des Noirs cubain devenu tango flamenco), son statut de danse commence aussi à trembler car ce type de pièces correspond à un format hybride où le geste dansé, la pantomime et l'interprétation comique sont hybridés.

Mais il y en a plus : un « petit secret », un secret crié à voix haute qui fait du *garrotín* une danse (ou plutôt une « performance » insomniaque).

Dans les interprétations dansées, on voit souvent les danseuses et les danseurs porter des chapeaux de Cordoue et danser avec des cannes (des « garrotines ») qui semblent vouloir faire écho aux paroles. Cependant, le film *Carlota Mercé: películas familiares*, Antonia Mercé La Argentina danse avec un chapeau de type cloche<sup>12</sup>, ce qui nous amène à penser que la question du chapeau constitue un élément plus central que prévu : il ne s'agit pas d'un ornement mais d'un signe, d'une piste, d'un élément dramaturgique qui rappelle le contenu des paroles.

Dans le livre de Manuela Moro y Moro *Nuevo Sencillo Método Corte Chic. Sistema Moro*, un manuel de couture publié à Palencia en 1928<sup>13</sup>, nous trouvons les indications pour élaborer ce qu'elle appelle « chapeau garrotín », qui reproduit la forme courbe de la manche de la canne et qu'on met sur la tête pour aller dormir. Le même usage est donné à ce mot dans la comédie musicale Juan Lucero<sup>14</sup>, dans la pièce *Gracia y justicia* (1910), dans *La Canción española* (1911), dans *¡La bomba del Retiro!* (1912), dans *Marido modelo* (1912), dans *El monte de la belleza* (1912) et dans *La España de pandereta* (1914).

Le *garrotín* dont parle *El Garrotín* n'est pas une canne mais un chapeau qui ressemble à la manche d'une canne, ce qui semble cohérent avec les paroles traditionnelles de la chanson qui disent :

---

<sup>11</sup> « [...] la adaptación del tango de negros al repertorio flamenco con el nombre de "tango gitano" ofreció nuevas variantes (la farruca, el garrotín y el zapateado) como reacción nacionalista y anti-imperialista a la efervescente aparición del cake-walk en los escenarios españoles a partir de 1902. Si la negritud primitivista se había convertido en reserva de la economía libidinal del modernismo, el baile flamenco aportó, bajo la máscara de lo gitano como epitome de la españolidad, elementos del baile afrocubano en tanto que parte de dicha reserva. » (Meira Goldberg citée par Kiko Mora en « La representación contra-hegemónica de la negritud: La Perla Negra, entre la rumba y la danza moderna (1913-1928) ». *Sinfonía virtual*, 32 (Hiver 2017), p. 30. Traduction de Fernando López.)

<sup>12</sup> « ¡Ay qué susto, qué placer, / Qué cosa rara / El querer a una mujer mujer / Que sea casada! / ¡Ay, qué gusto, qué placer, / Que cosa rica / Ver bailar el cocoyé / Con la sopinpa. » (Traduction de Fernando López.)

<sup>13</sup> Manuela Moro y Moro. *Nuevo Sencillo Método Corte Chic. Sistema Moro*. Afrodísio Aguado. Palencia, 1928, p. 118.

<sup>14</sup> Deuxième partie, scène 19.

« Demande à mon chapeau,  
Mon chapeau te racontera  
Les longues nuits que je passe [sans dormir]  
À cause du malheur que tu me provoques. »<sup>15</sup>

*El Garrotín* parle, donc, des nuits remplies d'épisodes d'insomnie et/ou de cauchemars obsessionnels causés par les turbulences d'une histoire amoureuse, ainsi que d'un chapeau parlant qui garde, en guise de confident, la raison du malheur de l'artiste qui chante.

Avec le temps nous avons perdu ce récit et le caractère burlesque de la danse, mais il a gardé l'élément du chapeau (même si ce chapeau n'est plus un bonnet de nuit) comme un vestige de ce que cette danse aurait voulu montrer.

### GÉNÉALOGIE CHORÉGRAPHIQUE

Cette généalogie nous permet de montrer la complexité de l'origine musicale du *garrotín*. En ce qui concerne sa mise-en-mouvement chorégraphique, le débat semble également fort : le danseur Francisco Mendoza Ríos, nommé Faico, né au quartier de Triana à Séville en 1885 (circa), semble avoir été (selon la bibliographie traditionnelle) celui qui avait arrangé la chorégraphie pour cette danse, de la même façon qu'il l'avait fait, en tandem avec le guitariste Ramón Montoya, pour la *farruca*.

Faico était parti à Madrid et travaillait dans le Café de la Marina, où il cherchait à devenir plus connu, ce qu'il a réussi avec la création de la *farruca* qui est devenue rapidement une danse à la mode. La création chorégraphique du *garrotín* s'inscrit donc dans la même logique de la réussite, comme un deuxième épisode de ce qui s'était passé avec la *farruca*.

Cependant, des études récentes<sup>16</sup> considèrent qu'une autre artiste, La Malagueña, devrait être considérée comme la « première » à avoir créé une chorégraphie pour le *garrotín*. Dans le journal *Heraldo de Madrid* du 15 juillet 1906, on trouve la référence suivante :

« Depuis jeudi se présente sur scène une artiste très notable, la danseuse andalouse Encarnación, la Malagueña, créatrice des danses gitanes *La farruca* et *El garrotín*, qu'elle a rendu populaires à Madrid pendant l'hiver de la saison dernière, quand les variétés ont acquis un grand succès.

---

<sup>15</sup> « Pregúntale a mi sombrero / Mi sombrero te dirá / Las largas noches que paso / Al relente que me das. » (Traduction de Fernando López.)

<sup>16</sup> Je remercie la chercheuse Ángeles Cruzado de m'avoir apporté cette information.

La Malagueñita a fait une création de ces deux danses-là.

Elle est une artiste gracieuse et mince, qui a su trouver les secrets magiques de la danse andalouse avec toute sa richesse de cadence et rythmes voluptueux qui la caractérisent.

Ses mouvements ne sont pas ni obscènes ni de mauvais goût. Tout au contraire, on peut apprécier derrière son travail, très mérité, l'art et la délicatesse, qui font de cette danseuse une typique ambassadrice de la classique danse gitane.

Le public l'a applaudi avec de l'enthousiasme car elle est une des meilleures artistes qu'on a vues dans ce salon-là. »<sup>17</sup>

Plusieurs éléments nous semblent intéressants dans cet article de presse : d'abord, la manière d'exprimer la maternité de La Malagueñita concernant la farruca et du *garrotín* (« La Malagueñita a fait une création de ces deux danses-là. ») : il semblerait qu'elle en a fait une création mais que ces danses-là se pratiquaient déjà ailleurs (peut-être hors de la scène) ou sous une autre forme (peut-être comme danse sociale). De plus, les termes selon lesquels la danse de cette artiste est décrite par le journaliste nous inciterait à penser à une version du *garrotín* (même si elle est la première) très stylisée, et qui a peu à voir avec les descriptions postérieures de cette danse. On peut se demander, donc, si son caractère grotesque et érotique est venu après, ou si le *garrotín* avait déjà ce caractère quand il était pratiqué hors de la scène et La Malagueñita a voulu proposer une version « délicate » excluant les mouvements « obscènes » et « de mauvais goût ».

Au-delà de Faico et de La Malagueñita, au moins deux autres danseurs ont revendiqué avoir été les créateurs du *garrotín* : Lázaro el Negro, en 1911, et Dora La Gitana, qui probablement a pu voir le *garrotín* de Faico quand celui-ci travaillait au café Eden Concert à Barcelone, au même temps qu'elle travaillait au Café Gran Peña de Barcelona<sup>18</sup>.

En tout cas, il s'agit, comme le dit le maître de danse José Otero, d'une nouvelle danse qui apparaît dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle (qu'il dit enseigner à Séville déjà en 1906) et qui devient rapidement

---

<sup>17</sup> «Desde el jueves viene actuando allí una artista notabilísima, la bailaora andaluza Encarnación, la Malagueñita, creadora de los bailes gitanos La farruca y El garrotín, que popularizó ella en Madrid durante la pasada campaña de invierno, cuando tanto vuelo se dio al género varietés.

La Malagueñita ha hecho una creación de los dos citados bailes.

Es una artista graciosa y esbelta, que ha sabido sorprender los secretos mágicos de la danza andaluza con toda su riqueza de cadencias y ritmos voluptuosos que la caracterizan.

En ninguno de sus movimientos hay asomos de obscenidad ni de mal gusto. Por el contrario, respira su meritísima labor en todos momentos un arte y una delicadeza, que hacen de la simpática bailadora la típica cultivadora del clásico baile gitano.

El público la aplaude con entusiasmo, es lo mejorcito que hemos visto en aquel Salón.» (Traduction au français de Fernando López Rodríguez.)

<sup>18</sup> José Luis Navarro. Op. cit., p. 387.

très à la mode : « Le *garrotín* et la *farruca* ont été les deux premières danses à être dansées après le *cake-walk* et les *matchichas* – les nouvelles danses qui sont entrées avec le [nouveau] siècle. »<sup>19</sup>

Dans le journal *Diario de Burgos* du 15 septembre 1908 on lit que « le directeur dansera avec Monsieur Canuto le *garrotín* comique-burlesque »<sup>20</sup> et, un an plus tard, 18 novembre 1909, on lit que « les frères Palacios présenteront demain le *garrotín* comique-cubain et la *jiga*<sup>21</sup> américaine, deux danses de grand mérite »<sup>22</sup> : quel rapport existait alors entre le *garrotín*, sa sœur aînée, la *farruca*, et son père, le tango ?

Quel rapport avec ses cousines le *cake-walk*<sup>23</sup> et les *matchichas*<sup>24</sup> ? Existe-t-il, au-delà des différences musicales, une certaine ressemblance chorégraphique ou une continuité dans le projet esthétique qui hybride danse, pantomime et cirque ? Comment cette danse à la mode, qui pourra être dansé autant par des professionnels que par des amateurs, habite un statut double, à la fois comme danse scénique et comme danse de bal ? Comment le flamenco se frotte-t-il ici à d'autres styles musicaux et chorégraphiques ?

### ÉLÉMENTS KINESTHÉSIQUES ET IMAGINAIRES DE LA DANSE

À partir des différentes archives trouvées, on peut recueillir divers éléments qui circulent à travers les différentes visions de cette chanson dansée ou de cette danse chantée, parfois nommée comme

---

<sup>19</sup> « El garrotín y la farruca fueron los dos primeros que se bailaron después del Cake-Walk y las Matchichas – los nuevos bailes que entraron con el siglo » (Cité par Gamboa, op. cit., p. 346. Traduction de Fernando López.)

<sup>20</sup> *Diario de Burgos*, année 18, numéro 5344, 15/9/1908. Traduction de Fernando López.

<sup>21</sup> Danse d'origine irlandaise, de rythme binaire ou ternaire qui propose des mouvements vivants et accélérés, très répandue aux <sup>xviii</sup> et <sup>xviii</sup> siècles.

<sup>22</sup> « Mañana presentarán los Hermanos Palacios el garrotín cómico-cubano y la jiga americana, bailes de gran mérito... » (*Diario de Burgos*, année 19, numéro 5637, 18/11/1909. Traduction de Fernando López.)

<sup>23</sup> Uncle Tom's Cabin - Cakewalk (Edison, 1903):

<https://www.youtube.com/watch?v=gL2d0MKzZS8> (Dernière visite : 23/06/2021)

Cake-walk dans les archives de la Library of Congress in Washington D.C. (1903)

<https://www.youtube.com/watch?v=QifiyNm6jG4> (Dernière visite : 23/06/2021)

Cake-walk dans le film *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936)

[https://www.youtube.com/watch?v=yD3Ybme\\_cdc](https://www.youtube.com/watch?v=yD3Ybme_cdc) (Dernière visite : 23/06/2021)

<sup>24</sup> La Matchicha. Abrego y picazo. Paris, 1900.

<https://www.youtube.com/watch?v=7rSW-kHypo0> (Dernière visite : 23/06/2021)

La Machicha de "La Gatita Blanca" [zarzuela - "Humorada lírica"-]. Gerónimo Giménez y Amadeo Vives, 1905.

[https://www.youtube.com/watch?v=2O-4YSRt\\_ZI](https://www.youtube.com/watch?v=2O-4YSRt_ZI) (Dernière visite : 23/06/2021)

La Machicha de Consuelo Bello La Fornarina, année (?).

[https://www.youtube.com/watch?v=nO\\_5pVPdiVE](https://www.youtube.com/watch?v=nO_5pVPdiVE) (Dernière visite : 23/06/2021)

La Machicha de Marujita Díaz dans le film *Abuelita Charlestón* (Javier Setó, 1962) avec la chorégraphie d'Alberto Lorca :

<https://www.youtube.com/watch?v=PtBqsZ-JYfg> (Dernière visite : 23/06/2021)

« danse de pantomime »<sup>25</sup> ou « can-can gitan »<sup>26</sup> et décrite comme moderne<sup>27</sup>, effrénée<sup>28</sup> et même ridicule et ridiculisant<sup>29</sup>. D’abord, son caractère érotique et même « immoral »<sup>30</sup> quand il est dansé par des femmes (jeu de hanches<sup>31</sup>, demi-nudité<sup>32</sup>, etc.). En deuxième lieu, son caractère grotesque et comique quand il est dansé par des hommes (caractère monstrueux, déformé ou sauvage) : la danse est décrite parfois comme le mouvement de quelqu’un en train de marcher sur des raisins pour en extraire le jus<sup>33</sup> et inclut des mouvements plus ou moins codifiés comme le *molinete* (« petit moulin »)<sup>34</sup>. En troisième lieu, son caractère « passe-partout » : même s’il est parfois associé au peuple gitan<sup>35</sup>, le *garrotín* apparaît, transformé ou travesti, comme danse de la cour d’un pharaon égyptien<sup>36</sup>, dans une

---

<sup>25</sup> Daniel Gregory Manson. *The art of music: a comprehensive library of information for music lovers and musicians*. 1915, p. 111.

<sup>26</sup> Amado de Cristo Burguera y Serrano. *Suplemento a la obra Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas; calificación moral de cerca de 2,750 comedias, tragedias, dramas, óperas, zarzuelas, sainetes y juguetes cómicos, sobre todo castellanos, antiguos y, muy en especial, modernos y contemporáneos, con datos biográficos de autores dramáticos*. 1915, p. 70.

<sup>27</sup> Enrique Mouly. *Gran bazar exposición: apropósito cómico-lírico en un acto y tres cuadros*. 1913, p. 16.

<sup>28</sup> Luis Foglietti Alberola, José Padilla et Manuel Fernández Palomero. *La plebe: sainete de costumbres populares en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa*. 1913, p. 44.

<sup>29</sup> Enrique Reñé et Julio Pardo y Pardo. *¡Su majestad!: zarzuela en un acto, dividido en un prólogo y tres cuadros*. 1913, p. 22.

<sup>30</sup> «Vino el teatro por secciones, y en sus obras no definían los papeles la demarcación arcaica de puestos; ¿para qué? si muchas veces en este moderno prosenio fueron protagonistas unas pantorrillas flexibles en el garrotín, un pronunciado escote, la imitación de un animal más ó menos doméstico ó muecas y movimientos excitativos, sin que por esto dejaran de ser censurables.» (Vicente García Valero. *Memorias de un comediante; nueva série de crónicas retrospectivas del teatro: historias, costumbres, anécdotas, sucedidos, leyendas y cuentos*. 1911, p. 38.)

<sup>31</sup>Dans : Eduardo G. Arderius et Ernesto Polo. *¡Ni a la ventana te asomes!: capricho cómico-lírico-satírico-desvergonzado, en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa*. 1910, p. 11.

Abelardo Bretón, Jesús Pernas et A. G. Hernández. *Sangre castiza: sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto y tres cuadros, en verso*. 1910, p. 48.

Eduardo G. Arderius. *Los hijos del arroyo: zarzuela dramática en un acto, dividido en cuatro actos, en prosa y verso*. 1910.

Antonio Puchol et Ventura de la Vega. *Academia modernista: escuela lírico-cómico-bailable en un acto, dos cuadros, un apoteosis y un exordio*. 1910, p. 8.

<sup>32</sup> «POTROCO: En la cara, sí, pero en casa de mi señora tengo tres, la mayor de cinco años. Para mantenerlas equitativamente, yo, ayudao por esta tontería de hombre, he inventao un número que se las trae. Lo intitulamos «Los dos ninches...» y consiste en unos cuplés con garrotín, que quitan el hipo. Nos presentamos haciendo el paseo; cuando concluye el paso doble, tiramos las monteras, nos ponemos dos sombreros de copa, tiramos los capotes y nos quedamos como papá Adán, después de comerse la manzana...»

(Julián Vivas, Antonio Puchol et Vicente García Paesa. *¡Cómo está el mundo!: pretexto en un acto dividido en dos cuadros y otro plástico en prosa y un poco de verso*. 1910, p. 27.)

<sup>33</sup> Miguel Asensi. *La casa de los almendros: zarzuela en un acto y cuatro cuadros*. 1912, 36.

<sup>34</sup> Dans : Federico Chaves. *La niña cielo: zarzuela dramática en un acto y tres cuadros*. 1910, p. 22.

Eduardo G. Arderius et Ernesto Polo. *¡Ni a la ventana te asomes!: capricho cómico-lírico-satírico-desvergonzado, en un acto dividido en cuatro cuadros, en prosa*. 1910, p. 13.

Julián Vivas, Antonio Puchol et Vicente García Paesa. *¡Cómo está el mundo!: pretexto en un acto dividido en dos cuadros y otro plástico en prosa y un poco de verso*. 1910, p. 34.

Pascual Marquina, Manuel Quisilant, Manuel Fernández Palomero. *El querer de una gitana: zarzuela cómica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa*. 1914, p. 40.

<sup>35</sup> «CORO: Y le dijo la gitana / al gitaniyo: piyín.... / Si me enseñas la farruca / yo te enseñe el garrotín. / Cuando nase una gitana / 1e pican en las iglesias / tiene el cielo un ángel menos / y un demonio más la tierra.» (Eduardo Sánchez de Fuentes. *El terror de las mujeres: sainete en un acto y tres cuadros*. 1918, p. 36).

<sup>36</sup> Vicente Lleó, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios. *La corte de Faraón: opereta bíblica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso*. 1910, p. 39.

scène de guillotine française<sup>37</sup>, dans une version « à la japonaise »<sup>38</sup>, dans une version maghrébine<sup>39</sup>, etc.

Cette danse « détériorisée », en plus, est associée à des états nerveux, au mouvement du tremblement des mains avec les doigts ouverts et les bras sur la tête<sup>40</sup> (parfois en se mordant les doigts de l'autre main<sup>41</sup>), aux yeux en blanc<sup>42</sup>, etc. Il s'agit d'une danse-limite, dont le caractère comique est toujours sur le point de basculer dans d'autre chose. La blague peut devenir une provocation, à cause des sujets traités dans les paroles (qui peuvent gêner et générer une réaction violente). Elle peut aussi finir par provoquer de la peur<sup>43</sup>, à cause des mouvements trop grotesques et presque monstrueux. Enfin, elle peut devenir une incitation sexuelle, notamment quand elle est dansée par des femmes, où le caractère érotique est beaucoup plus mis en valeur.

---

<sup>37</sup> *Le garrotín* mélangé avec *La Marseillaise* : "Allons, enfants de la Patrie. / Y al garrotán y al garrotín. / Le jur de gloar et arrivé. / Por la gloria de mi pare, / m' alegre de velte bué. ¡Voalá! (excuso decir que todo el número lo bailan los dos, estudiando la manera de no cansarse y de que resulte al mismo tiempo muy accionado. Quedan en posición ridícula con el «voalá» final.)" (Antonio Puchol et Ventura de la Vega. *Academia modernista: escuela lírico-cómico-bailable en un acto, dos cuadros, un apoteosis y un exordio*. 1910, p. 29.)

*Le garrotín* devenu, par proximité sonore, « guillotine » dans José Padilla, Miguel Mihura Álvarez et Ricardo González Del Toro. *Pajaritos y flores: boceto de sainete en un acto y en verso, en un solo cuadro*. 1911, p. 23.

<sup>38</sup> Pablo Luna, Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández. *La canción húngara: opereta en un acto, dividido en cinco cuadros, en prosa*. 1911, p. 33.

<sup>39</sup> Dans : Enrique Arroyo, Eugenio Rodríguez-Arias et Juan Crespo y Burcet. *La babucha de Mahoma café-concert: pasatiempo berebere en un acto dividido en cuatro cuadros*. 1911, p. 28.

Cayo Vela Marqueta, Enrique Bru, Enrique Paradas, Joaquín Jiménez et Adolfo Sánchez Carrere. *¡Arriba la liga!: pasatiempo en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso*. 1914, p. 16.

<sup>40</sup> Dans : Ángel Torres del Álamo, Antonio Asenjo y Pérez. *Troteras y danzaderas, o, Los pendientes de la Tarara: sainete en dos actos, el segundo en tres cuadros, con un número de música compuesta a la ocarina por los autores*. 1914, p. 75.

Enrique Reñé et Julio Pardo y Pardo. *¡Su majestad!: zarzuela en un acto, dividido en un prólogo y tres cuadros*. 1913, p. 20. Guillermo del Oro. *The American Dancer*. August 1933, p. 14.

<sup>41</sup> Dans : Rafael Calleja, Luis de Larra y Ossorio, Gonzalo Jover et Emilio González del Castillo. *La reina del Albaicín: zarzuela cómica en dos actos, divididos en seis cuadros*. 1912, p. 68.

Francisco Alonso, Gonzalo Cantó et Guillermo Hernández Mir. *La boda de la farruca: fantasía cómica-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en verso*. 1914, p. 28.

Cayo Vela Marqueta, Enrique Bru, Enrique Paradas, Joaquín Jiménez et Adolfo Sánchez Carrere. *¡Arriba la liga!: pasatiempo en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso*. 1914, p. 16.

<sup>42</sup> Francisco Alonso, Gonzalo Cantó et Guillermo Hernández Mir. *La boda de la farruca: fantasía cómica-lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en verso*. 1914, p. 28.

<sup>43</sup> « DIME CÓMO BAILAS. La tragedia del garrotín.

Hay en el mundo dos pueblos de bailarines: España e Inglaterra. A este último pueblo, tan serio y tan sobrio de ademanes, le ha costado mucho trabajo convencer a los otros de que sabía bailar; pero, al fin, lo ha conseguido. Casi toda la Europa está poblada de razas pesadas que no sirven para el baile. Las dos excepciones de importancia son España, donde la raza es apasionada y violenta, e Inglaterra, donde es ágil y donde tiene un sentido matemático de la vida.

El baile español es sensual, desordenado y trágico. Sí, señores, trágico, no lo digo por decir. Parece que no, pero un garrotín constituye un espectáculo terrible. A un pueblo de instintos pacíficos no se le hubiera ocurrido nunca ponerse a bailar el garrotín. El baile es el gesto de un pueblo, y el garrotín es un gesto que da miedo. Es el gesto de un pueblo sombrío, fanático, sanguinario y cruel. Esa mirada animal, ese temblor de las manos, esas contorsiones de la cintura, ese pataleo..., todo eso es impulsivo y desesperado. El garrotín ha asustado a Europa entera, que en los teatros de París y Londres, ante la Lola y el Faico – "el señor Faico" –, se dice todavía: Estos españoles son irreductibles." (Julio Camba. *Londres: impresiones de un Español*. 1916, p. 66.)

Est-il possible donc d'affirmer que cette danse traduit un état d'esprit ambigu ou d'indétermination propre aux moments d'insomnie où l'on ne sait plus s'il faut chercher à s'endormir en essayant de relaxer le corps ou s'il vaut mieux allumer la lumière pour faire disparaître l'obscurité angoissante, et sortir du lit pour aller boire un verre d'eau ? Est-il possible de voir dans les tremblements du *garrotín* le corps nerveux qui veut décharger son énergie par la danse, en se promenant, en bougeant les membres de son corps ou en se masturbant ? La dépense de l'énergie ici serait donc moins le signe d'une « invocation dionysiaque » qu'un exercice thérapeutique qui vise à sortir du corps pour exorciser les cauchemars, retrouver le calme et finir par s'endormir : nous ne serions plus dans le temps de la fête nocturne, mais dans celui de la nuit blanche et de la solitude où la danse en solitude sert à éloigner la peur, les préoccupations et l'angoisse.

### CONSTITUTION DE « NOUVELLES » SOURCES CHORÉGRAPHIQUES

#### *Le garrotín* du traité de danses de José Otero (1912)

Les difficultés dans le travail avec la « partition » chorégraphique du *Garrotín* du traité de danses du maître José Otero (1912) ont été multiples : d'abord, il ne donne aucune indication sur le haut du corps ni sur la position des bras et de la tête, en affirmant juste qu'il faut faire des attitudes gracieuses. De plus, les zapateados sont décrits d'une manière assez alambiquée, étant donné qu'il transcrit des onomatopées censées reproduire les sons effectués avec les pieds : par exemple, « ta-ta-ria-ti-tan ». Le problème, en plus de la difficulté de l'interprétation de chaque son, est qu'on ne peut pas donner un sens univoque à chaque onomatopée, car selon les explications données et l'accordage avec la musique, « ria » peut signifier des choses très différentes : ce sont des signes à signification sonore multiple.

Au-delà de l'ambiguïté du texte, une spécificité de cette partition est la liberté que José Otero donne pour son interprétation, en laissant des moments vides (normalement en introduction) et en affirmant que le plus important dans une danse comme celle-ci est l'accordage avec le rythme de la musique : en abandonnant le souci de fixation d'une source-origine, il propose une carte qui puisse guider la danseuse. Dans le cas du *garrotín*, il est intéressant de constater comment, le maître offre deux possibilités différentes pour l'introduction : l'une pour les danseuses (au féminin) amateurs, qui feront cette danse dans un salon, et l'autre pour les danseuses (aussi au féminin) professionnelles, qui feront cette danse sur scène. Dans ce deuxième cas, la sortie est plus détaillée, en spécifiant qu'elle doit être effectuée depuis le troisième couloir de la scène pour avancer en faisant un pas spécifique en changeant

la direction à chaque répétition, tandis que la danseuse amateur était censée sortir au centre du salon en marchant.

Un dernier obstacle dans la reconstruction du *garrotín* d'Otero est qu'après plusieurs vérifications de la partition musicale, elle semble trop courte pour contenir toutes les séries de pas décrites : il y en a une dernière qui tombe après la fin de la musique : devrait-on doubler le temps d'autres séries de pas pour faire de l'espace à la dernière série ? Peut-on affirmer qu'il y a un problème, soit dans la partition musicale soit dans la description de la chorégraphie ?

### **Le *garrotín* de Guillermo del Oro apparu dans la revue *The American Dancer* (1933)**

Contrairement à José Otero, un maître très reconnu dans l'historiographie traditionnelle sur le flamenco, et dont l'historien José Luis Ortiz Nuevo a publié la biographie *Coraje del maestro Otero y su paso por el baile*<sup>44</sup>, l'auteur de notre deuxième partition, Guillermo del Oro, est beaucoup moins connu.

Il semble avoir été un danseur et professeur de danse espagnole installé à Los Angeles au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il joua le rôle du Phantôme dans *L'Amour sorcier* avec Vicente Escudero (qui y jouait le rôle de Carmelo), Carmita (dans le rôle de Candela) et le corps de ballet du San Francisco Opera Ballet dans la mise en scène de Bolm, en 1935<sup>45</sup>. Selon les témoignages de ses étudiants, il avait travaillé avec Encarnación López La Argentinita, il avait un certificat d'Enrico Cecchetti et il enseignait la danse espagnole, entre autres, à la Academy of Ballet<sup>46</sup> avant d'ouvrir son propre studio sur Bush Street.<sup>47</sup>

En ce qui concerne la « partition » de ce *garrotín*, la situation est bien différente à celle d'Otero : les pas du zapateado (*heel step*) sont soigneusement décrits mais on n'a pas trouvé la musique qui devrait accompagner la danse (*New Garrotín*, de Ricardo Romero) : étant donné que le début et la fin de chaque série de zapateados est décrite en rapport avec les mesures musicales, il semble très difficile d'affirmer si l'accentuation donnée est la bonne, même si le pas est beaucoup plus facilement reproductible.

Au-delà de ces difficultés, l'exercice de reconstruction de ces danses de *garrotín* nous permet d'extraire plusieurs éléments communs : la mélodie jouée sans chant et au piano, son caractère joyeux et sa courte durée ainsi qu'une grande présence de zapateados très simples. Cependant, il est intéressant aussi de constater comment Guillermo del Oro insiste, dans la description des positions des bras, sur le

---

<sup>44</sup> Technographic Producciones Editoriales, 2012.

<sup>45</sup> Michael "Miguel" Bernal. *The Golden Age of the Spanish Dance*. Lulu Publishing Services, 2020, p. 233.

<sup>46</sup> Source : <https://woollywesterneye.wordpress.com/tag/guillermo-del-oro/> (Dernière visite : 22/12/2021)

<sup>47</sup> Janet Sassoon. *Reverence*. Xlibris, 2014, p. 11.

tremblement des mains (autant sur la tête, qu'en deuxième position, devant la tête ou à la hauteur de la hanche) : comme Otero ne décrit pas la position des bras dans sa chorégraphie, on pourrait imaginer que ce type de mouvements pourraient être effectués, mais la qualification des attitudes comme nécessairement « gracieuses » nous fait penser à un certain hygiénisme stylistique de la part d'Otero, qui insiste tout au long de son traité sur la nécessité de danser de façon « appropriée » dans toutes les circonstances. La source américaine, donc, semble plus adéquate que la sévillane en ce qui concerne la position des bras et le caractère comico-grotesque manifesté à travers le tremblement des mains et nous oblige à repenser le statut du Traité de danses d'Otero, légitimé et cité comme source primaire « neutre » et « directe » par l'historiographie traditionnelle sur le flamenco.

On doit aussi se poser la question des vêtements, qui ne sont pas indiqués ni dans une partition ni dans l'autre, mais qui sont déterminants tant sur le plan kinesthésique qu'esthétique : devrait-on utiliser le chapeau type « cloche » qu'on voit dans la photographie de Gabrielita del Garrotín (dans le *Cuadro* des Ballets russes) et dans le film d'Antonia Mercé *La Argentina* ? Comment la chorégraphie se transforme-t-elle quand nous utilisons des habits « flamencos » (robe, mantón de Manila croisé sur la poitrine, etc.) et quand nous nous servons d'autres éléments comme ceux décrits par l'historienne Cava Naya ?

Par exemple, toutes [les danseuses de l'époque en Espagne] faisaient du *garrotín* un lieu commun de leurs programmes en 1905, en se montrant sur scène avec un corset serré, des bas résille et un costume avec des emmanchures<sup>48</sup>.

### El Garrotín d'Antonia Mercé *La Argentina*<sup>49</sup>

L'accès à deux films familiaux déposés à la Filmothèque espagnole en 2006 m'a permis de voir et analyser deux des chorégraphies présentées dans ce récital de 1929. Il s'agit de deux vidéos signées par José et Carlota Mercé où l'on trouve des images de la vie personnelle de Mercé et de ses voyages, ainsi que quelques morceaux de ses danses, qui semblent avoir été filmés par Arnold Meckel.

---

<sup>48</sup> “Por ejemplo, todas ellas tenían el garrotín como un lugar común de su programa en 1905, para cuya actuación aparecían en escena normalmente ceñidas por el corsé, con las medias de red y con el traje con sobaqueras.” (Victoria Cavia Naya. “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de la danza española (1885-1927)” in *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 25-26, janvier-décembre 2013, p. 65).

<sup>49</sup> Cette analyse appartient à ma thèse doctorale, soutenue en novembre 2019 au département Danse de l'université Paris VIII-Vincennes Saint-Denis et intitulée « Mutations du désir en danse : tablao et flamenco contemporain. Genre, contextes de production et catégories esthétiques (Espagne, 1808-2018) ».

Pour ce projet de recherche, on a retrouvé la partition musicale du *garrotín* de Joaquín Valverde, utilisée par Antonia Mercé, et on l'a enregistrée grâce au pianiste Nicolas Chevereau.

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Dans le premier film, d'une durée de dix-neuf minutes et intitulé *Carlota Mercé: películas familiares*, on voit un fragment sans musique de *La Corrida* et des images de la vie privée de Mercé, dont certaines sont reprises dans le deuxième film. Dans celui-ci, dont le montage semble beaucoup plus consciemment arrangé, les morceaux des danses apparaissent montés avec des images où l'on voit Mercé en train de lancer des roses depuis un balcon, puis en train de les offrir à des personnes

anonymes à la porte de ce qui semble un théâtre. On la voit en Inde et aussi à la gare centrale de Tōkyō, lors de son arrivée au Japon en 1929, et à Kamakura, dans un temple bouddhiste, puis devant la grande statue du Bouddha. Après cela, on la voit en train de recevoir le Laurier d'or donné par la presse latine, en juin 1934, et dans sa maison à Bayonne, dans le sud de la France, six jours avant sa mort en 1936. Finalement, on voit son tombeau couvert de fleurs et trois décorations qu'elle a reçues : la Légion d'honneur en France, le Lasso d'Isabelle la Catholique en Espagne et une décoration de la part du gouvernement de Tunisie.

En plus de cette présentation du personnage, un texte apparaît à l'écran, signé par Monique Paravicini, danseuse de ballet et amie très proche de Mercé. Le texte, conçu comme une sorte d'avertissement au spectateur qui va regarder les morceaux des danses de Mercé, dit : « Il est de mon devoir de vous prévenir que les courtes esquisses musicales que vous allez voir n'étaient nullement destinées à la postérité, et qu'Argentina elle-même n'en était nullement satisfaite. Hélas, cette prodigieuse créatrice, novatrice, danseuse et musicienne, disparut en pleine jeunesse, à l'apogée de la gloire de son éblouissante carrière : son cœur cessa de battre lorsqu'elle apprit le début de la guerre d'Espagne, le 18 juillet 1936. Elle avait quarante-cinq ans... ! La brièveté de sa vie et son incessante activité mondiale ne lui permirent pas de graver sur la pellicule aucune de ses créations chorégraphiques, chefs d'œuvre de pureté, de beauté et de sensibilité, où elle incarna, au son des plus fines pages musicales de son pays « la Femme » de tous les temps... de la plus haute noblesse jusqu'à la plus humble condition humaine. Son art était ibérique et universel. Nous sommes très loin de voir ici Argentina dans toute sa splendeur, mais si, cependant, vous ressentez en ces brefs instants l'intensité du rayonnement qui émanait de cet être sublime, ces modestes et très imparfaits morceaux d'essai auront réussi à faire revivre pour vous celle qui, ayant embrassé le monde entier par son talent de feu, son cœur d'or et son âme cristalline, « reliquaire immortel de beauté » – dépasse les plus belles légendes. »

Cette description de Mercé comme légende qui réunit autant les plus hautes qualités artistiques que les plus hautes qualités morales, précède une suite de danses (non datées) constituée par : *Lulu-Fado*, *El garrotín*, *Danza ibérica* (les trois sans musique), *Tango tachito* et *La Corrida*.

Dans les images d'*El garrotín*, on voit Mercé habillée avec un mantón de Manila croisé sur sa poitrine et un chapeau cloche, avec lequel elle joue en alternant des grands sourires avec des grimaces de peur qu'elle accompagne avec ses bras et ses mains qui semblent vouloir protéger son visage d'une présence invisible. Ce « jeu expressionniste », au-delà de l'influence que, selon certains chercheurs, Mary Wigman aurait eue sur Mercé<sup>50</sup>, s'explique en relation avec l'axiologie esthétique propre au milieu du flamenco dans les années 1900-1920, où l'expérimentation, l'hybridation et le mélange des genres étaient des opérations artistiques habituelles.

Ce qui est intéressant c'est que, quelques années plus tard, dans le spectacle *Cuadro flamenco*, présenté pour la première fois par les Ballets russes de Diaghilev le 12 mai 1921 à La Gaîté Lyrique de Paris, on trouve un *garrotín* comique, dansé par Gabrielita la del Garrotín, et un *garrotín* grotesque, dansé par la Rubia de Jerez, María Dalbaicín et El Mate Sin Pies (qui n'avait pas de jambes) en lien avec lesquels le *garrotín* de Mercé pourrait avoir été créé, d'autant que La Argentina a habité à Paris pendant des longues périodes et elle a pu voir ces deux créations en direct.

Cette étude de cas nous montre le mode de fonctionnement des artistes espagnoles au début du XX<sup>e</sup> siècle, moment où le principe esthétique dominant semblait être celui de l'hybridation des genres dans tous les sens du terme. Mercé, de la même façon que beaucoup d'autres artistes de son époque comme Pastora Imperio ou La Argentinita, mélangeait dans ses récitals et à l'intérieur même de ses danses des ressources provenant des danses espagnoles et du flamenco, et des ressources propres à d'autres domaines stylistiques, autant chorégraphiquement que musicalement. Un dernier exemple de ce carnaval stylistique est la captation de *Lulu-fado*, qui apparaît dans le deuxième film familial et qui est sous-titrée « sa danse de prédilection ». *Lulu-fado*, une danse de bal qui semble avoir été à la mode dans les années 1914-1915 à New York<sup>51</sup>, est dansée par La Argentina mais en solo (pas en duo) et en exécutant des séries de mouvements de style espagnol, parfois très proches à ceux dansés dans le *Tango tachito* mais sans jouer des castagnettes.

---

<sup>50</sup> Ana Isabel Fernández Valbuena. *El baile de Antonia Mercé: lazo entre los pueblos, puente entre los tiempos*. p. 20. URL : [https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDV1N1\\_p\\_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/7929/CDV1N1_p_16-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>51</sup> Source : <http://dancehistorian.com/tag/lulu-fado/?v=04c19fa1e772>

**BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE**

María Jesús Castro Martín. « El fenómeno musical de los gitanos catalanes ». DEA Doctorat Música A l'Espanya Contemporània. Universidad de Barcelona, 2008.

Victoria Cavia Naya. "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de la danza española (1885-1927)" in *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 25-26, janvier-décembre 2013, pp. 51-73.

José Manuel Gamboa. *Una historia del flamenco*. Espasa, Barcelona, 2011.

José Luis Navarro García. "La Malagueña, bailaora de tarantas", in *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, número 2, juin, 2010.

José Luis Navarro García, *Historia del baile flamenco*. Signatura, Séville, 2010. vol. I.

Teresa Martínez De la Peña. "El Taranto en el contexto de la Historia del Baile" in *Revista de Flamencología*, année XII, num. 23. Septembre 2008, pp. 19-34.

Kiko Mora. "La representación contra-hegemónica de la negritud: La Perla Negra, entre la rumba y la danza moderna (1913-1928)". *Sinfonía virtual*, 32 (Hiver 2017).

Juan Vergillos. "Un nuevo cante". *Diario de Sevilla*. 28/08/2016.

URL : [https://www.diariodesevilla.es/ocio/nuevo-cante\\_0\\_1057994593.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/nuevo-cante_0_1057994593.html)

(Dernière visite : 25/9/2021)