HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 11-18 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 09/12/2025. Aceptado: 07/02/2026. Publicado en mayo de 2026

Para citar este trabajo:Buzón Ruíz, J.M. (2026).El Café de Chinitas como Expresión Escénica del Ballet Flamenco. Un Estudio Cualitativo. *HIDDEN arts, 8,* 11 - 18. https://doi.org/10.5281/zenodo.20491968

# EL CAFÉ DE CHINITAS COMO EXPRESIÓN ESCÉNICA DEL BALLET FLAMENCO: UN ESTUDIO CUALITATIVO

*El café de Chinitas as a staged expression of Flamenco Ballet: a qualitive study*

JOSÉ MANUEL BUZÓN RUÍZ
Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos, España

jose.buzon@alicialonso.org
https://orcid.org/0000-0002-9939-8201

PALABRAS CLAVE

Café de Chinitas;
Flamenco;
José Antonio Ruiz;
Salvador Dalí;
García Lorca;
Danza Española;
La Argentinita

RESUMEN

El presente estudio analiza la versión del ballet Café de Chinitas realizada por José Antonio Ruiz como expresión escénica del flamenco y su diálogo con la tradición lorquiana y daliniana. La propuesta de Ruiz se basa en los telones originales diseñados por Salvador Dalí para la versión de La Argentinita de 1943, integrando vestuario, escenografía, música y coreografía en un montaje contemporáneo. Se emplea un enfoque cualitativo que combina observación escénica y revisión histórica del ballet desde su creación en 1931 hasta la actualidad. La obra se estructura en tres bloques temáticos —creatividad, sexualidad y muerte— que permiten articular la simbología visual y musical de Dalí y Lorca con el lenguaje flamenco. Los resultados muestran que la versión de Ruiz resignifica el ballet original, creando una experiencia multidisciplinar que fortalece la identidad de la danza española y la conservación del patrimonio coreográfico

KEYWORDS

Café de Chinitas;
Flamenco;
José Antonio Ruiz;
Salvador Dalí;
García Lorca;
Spanish Dance;
La Argentinita

ABSTRACT

This study analyses José Antonio Ruiz's version of the ballet Café de Chinitas as a theatrical expression of flamenco and its dialogue with the traditions of Lorca and Dalí. Ruiz's proposal is based on the original stage curtains designed by Salvador Dalí for La Argentinita's 1943 version, integrating costumes, set design, music and choreography into a contemporary production. A qualitative approach is used, combining stage observation and historical review of the ballet from its creation in 1931 to the present day. The work is structured in three thematic blocks—creativity, sexuality, and death—that allow Dalí and Lorca's visual and musical symbolism to be articulated through the language of flamenco. The results show that Ruiz's version reinterprets the original ballet, creating a multidisciplinary experience that strengthens the identity of Spanish dance and the preservation of choreographic heritage.

# El Café de Chinitas como Expresión Escénica del Ballet Flamenco. Un Estudio Cualitativo

José Manuel Buzón Ruíz

## 1. Introducción

El presente artículo analiza la versión del Café de Chinitas creada por el reconocido coreógrafo José Antonio Ruiz, poniendo de relieve los elementos estéticos, técnicos y conceptuales que caracterizan su propuesta escénica. A través del estudio de su escenificación, se examina cómo la calidad artística y la coherencia coreográfica contribuyen a la resignificación de esta obra dentro del contexto de la danza española, así como su relevancia en la preservación y evolución del patrimonio coreográfico.

El Café de chinitas fue un café cantante situado en el Pasaje Chinitas de Málaga entre 1857 y 1937, Según la tradición, el conocido café tuvo su origen como un espacio privado perteneciente a Luis María Álvarez, destinado inicialmente a encuentros personales, que con el tiempo evolucionó hasta convertirse en un café cantante (Nota 1) , afamado gracias a los populares versos que escribiera el célebre poeta Federico García Lorca En el Café de Chinitas dijo Paquiro a su hermano:

«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano»
En el café de Chinitas
dijo Paquiro a Frascuelo
«soy más valiente que tú,
más gitano y más torero»
Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
«Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media»
Al dar las cuatro y media
se salieron del café
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.

Se trata de una canción popular, del siglo XIX, que llego en forma de tradición oral a la familia de Lorca y que contribuyó a su formación cultural temprana. La canción recuerda el paso del célebre torero Francisco Montes Reina, conocido como Paquiro, por el histórico Café de Chinitas.

## 2. Antecedentes

El ballet Café de Chinitas fue concebido por Federico García Lorca en colaboración con la bailarina y coreógrafa Encarnación López Júlvez, conocida artísticamente como La Argentinita (Nota 2) . La obra tiene su origen en una canción de tradición popular que ambos artistas grabaron en 1931, como parte de un proyecto común orientado a la recuperación y difusión del cancionero popular español (García Lorca, 1998). Café de Chinitas se integró de forma coherente en un repertorio más amplio que incluía piezas como Anda jaleo, Los cuatro muleros, Las tres hojas, Romance de los mozos de Monleón, Las morillas de Jaén, Sevillanas del siglo XVIII, Nana de Sevilla, Romance Pascual de los pelegrinitos y Zorongo gitano, todas ellas caracterizadas por la reelaboración artística de materiales folklóricos (Subirá, 1953).

La colaboración entre García Lorca y La Argentinita se inició a comienzos de la década de 1920, cuando la bailarina interpretó el papel protagonista en El maleficio de la mariposa (1920), primera obra teatral del poeta (Gibson, 2016). A partir de este encuentro artístico, ambos desarrollaron una línea de trabajo conjunta que combinó poesía, música y danza, con el objetivo de trasladar la tradición popular al ámbito escénico contemporáneo desde una perspectiva innovadora y culta (Martínez del Fresno, 2007).

El estreno absoluto del ballet Café de Chinitas tuvo lugar en 1932, en el marco de la llamada Edad de Plata de la cultura española, caracterizada por una intensa efervescencia artística e intelectual (Sánchez Vidal, 1995, p. 112). Desde su debut, la obra fue objeto de múltiples reposiciones, introduciendo variaciones formales y simbólicas según el contexto histórico. Durante la Guerra Civil española y el exilio republicano, el ballet fue reinterpretado con un enfoque político, funcionando como homenaje a Federico García Lorca y como símbolo de la resistencia cultural frente al fascismo: «la obra se convirtió en un recordatorio del sacrificio de la cultura en tiempos de opresión» (Gibson, 2016, p. 278; Plaza Chillón, 2007, p. 54). En este contexto, Café de Chinitas fue parte de dos homenajes directos a Lorca: uno en Barcelona en 1938 y otro en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1943 (Gibson, 2016, p. 280). Sin embargo, la versión más icónica se presentó ese mismo año en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde Encarnación López Júlvez, La Argentinita, repuso la obra con escenografía de Salvador Dalí, textos de Lorca y una orquesta dirigida por José Iturbi. Este montaje fue especialmente relevante por su carácter vanguardista y su integración de distintas disciplinas artísticas.

La obra fue presentada en los escenarios de Nueva York en el contexto del Spanish Festival, celebrado en el Metropolitan Opera House, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de mayo. El evento contó con el patrocinio del marqués de Cuevas y se desarrolló como una producción conjunta junto al director de orquesta José Iturbi. En esta versión participaron La Argentinita y Pilar López, quienes asumieron los roles de las bailaoras La Coquinera y La Mejorana, respectivamente. Asimismo, intervinieron Miralles, Cobos, Ruiz, Osta, Greco, Vargas, Valero y Lucena como bailaores del tablao, mientras que Juan Martínez interpretó el papel de El hombre que quería bailar, contribuyendo al conjunto artístico del espectáculo (Murga, 2014), «la colaboración con Dalí situó la pieza en un punto de convergencia entre danza, teatro y artes plásticas» (Sánchez Vidal, 1995, p. 118).

Dalí se encontraba también en Nueva York, viviendo su controvertido exilio, Dalí ya había diseñado la escenografía del drama lorquiano Mariana Pineda en 1927, y rozando el tiempo en el que Buñuel y él se enemistarían con el granadino por sus contrarias maneras de entender el arte y sus complejas relaciones personales que acabarían por separarles, o como también diseñara la escenografía y el vestuario del Sombrero de tres picos para el ballet de Ana María (1949) (Nota 3 ). Durante su gira por Estados Unidos al frente de su Ballet Español, Ana María optó por desarrollar una versión propia de El sombrero de tres picos, en la cual Salvador Dalí participó mediante la creación de los diseños escenográficos y del vestuario (Dunkel, 2000), diseños que recuperaría Yvonne Blake para la versión daliniana del Sombrero de tres picos de Jose Antonio Ruiz junto a la producción del Café de Chinitas (2004).

Dos años después La Argentinita fallece, su hermana Pilar López se encarga de trasladar su cuerpo desde Nueva York, ésta cae en una profunda depresión apartándola totalmente de los escenarios, a su regreso en 1946 dentro de sus estrenado Ballet Español de Pilar López, continuando con su legado recrea Café de Chinitas con representaciones en Madrid desde 1946 y una gira internacional que incluyó Buenos Aires en 1952. Para esta última, los telones fueron diseñados por el pintor exiliado Gori Muñoz, destacando nuevamente el papel del exilio en la preservación de la cultura española contemporánea (Plaza Chillón, 2007, p. 102)

Según Carter (2000), el éxito de una producción de ballet depende de la cooperación entre diversas disciplinas artísticas, así como del reconocimiento equitativo de la relevancia de cada una de ellas. A lo largo de la historia, el diseño escénico —que abarca decorados pintados, elementos escultóricos destinados a enriquecer el espacio teatral y el vestuario de los intérpretes— ha requerido la participación de artistas desde el Renacimiento hasta la actualidad. Figuras como Leonardo da Vinci y Rafael, junto con el escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, mostraron un notable interés por la escenografía. De igual manera, durante el siglo XX, artistas de gran relevancia como Pablo Picasso, Salvador Dalí e Isamu Noguchi encontraron en el teatro un medio propicio para la expresión de su creatividad artística.

Los críticos de la época consideraban que las interpretaciones de estas versiones de ballet no alcanzaban el nivel artístico que sí poseía Dalí en este contexto. Una de las críticas más destacadas provino de John Martin, renombrado experto del New York Times, quien expresó su escepticismo hacia ciertos aspectos de la versión de Argentinita. En particular, criticó que la coreografía no lograba igualar el nivel de la puesta en escena visual. Martin (1943) «The material is, perhaps, too authentic, too little dressed up theatrically and crowded too far away at the back of the stage» También se observaron en Garafola (2000) donde se exponen algunas de las críticas a la contribución de Dalí en el estreno de El sombrero de tres picos en el Teatro Ziegfeld. Miles Kastendieck, del New York Journal-American, afirmó que la propuesta escenográfica fue «sorprendentemente conservadora» (p. 20). En el Telegrama Mundial de Nueva York, Louis Biancolli señaló con alivio que «el telón de fondo era casi estrictamente convencional en sus detalles paisajísticos. No hay árboles sangrantes ni relojes derretidos de los lienzos típicos de Dalí…» (p. 20). Walter Terry, en el New York Herald Tribune, la calificó como “puro deleite” (p. 20).

La visión de Ana María, intérprete del papel de la esposa del molinero, La molinera, fue menos entusiasta que la de Dalí. No obstante, la mayoría de los críticos coincidieron en que su desempeño fue superior al del año anterior en el Carnegie Hall y que la compañía se mostró más sólida. Se destacó especialmente la energía y el trabajo en equipo del conjunto, aunque los elogios más enfáticos se dirigieron a los bailarines masculinos y al guitarrista Carlos Montoya (Garafola, 2000).

A pesar del elevado gasto, del esfuerzo invertido y del valor publicitario asociado al nombre de Dalí, El sombrero de tres picos solo se representó una vez en Nueva York, el día del estreno. Para las dos funciones restantes, Ana María optó por incluir obras pertenecientes a su propio repertorio (Garafola, 2000).

Al parecer Salvador Dalí ocupaba un estatus artístico destacado en el ámbito de las artes escénicas, particularmente en lo que respecta a sus contribuciones en escenografías y vestuarios teatrales, esta preeminencia artística contrastaba con la percepción menos valorada de la parte coreográfica o las composiciones de ballet con las que colaboraba.
Desde su primera versión, Café de Chinitas se consolidó como uno de los principales referentes de la danza escénica española, con una propuesta visual definida por la escenografía y los figurines diseñados por Salvador Bartolozzi, posteriormente, la versión concebida por Salvador Dalí alcanzó una notable relevancia gracias a la convergencia creativa entre Dalí, Federico García Lorca y La Argentinita, circunstancia que contribuyó a su reconocimiento como un hito de la danza española del siglo XX y propició la aparición de numerosas reinterpretaciones a lo largo del tiempo.

Fig. 1. Salvador Bartolozzi, figurín para Café de Chinitas, Madrid, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López. Recuperado de: “La Recuperación del Patrimonio Dancístico. El caso de Café de Chinitas” (Castro, 2014,p.137)

### 3. Café de Chinitas: una construcción escénica de la Danza Española en el siglo XXI

No fue hasta entrado el siglo XXI cuando se hizo una versión del ballet lorquiano dentro del patrimonio dancístico español. Lejos de ser una recuperación sistemática, esta iniciativa creemos que ha buscado rendir un homenaje y ofrecer reinterpretaciones desde la perspectiva personal del coreógrafo, integrando la obra al repertorio de compañías públicas y adaptándola a lenguajes contemporáneos. Esto no significa que se haya descuidado la labor investigativa; por el contrario, el trabajo de investigación sirve de base sólida sobre la que se construye una visión coreográfica propia, tomando como referencia la versión daliniana de 1943, reconocida como la más emblemática histórica y estéticamente (Orringer, 2014, p.
55; Gutiérrez, 2010, p. 34).

El año 2004 marcó el centenario del nacimiento de Salvador Dalí. Con motivo de esta efeméride, José Antonio Ruiz reinventó El café de Chinitas para una producción conjunta con El sombrero de tres picos. El estreno tuvo lugar el 18 de agosto de 2004 en el XVIII Festival Castell de Peralada, a cargo del Centro Andaluz de Danza. La obra fue repuesta al año siguiente, el 5 de julio de 2005, en el LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada por el Ballet Nacional de España, a partir de una idea original de Manuel Huerga, quien, tras un encuentro en Barcelona con José Antonio Ruiz, realizó un breve guion que posteriormente fue desarrollado con gran detalle por el propio Ruiz junto a Lluís Danés y Joan Teixidó. La dirección de escena, el vídeo y el espacio escénico estuvieron a cargo de Lluís Danés y el diseño de iluminación de Joan Teixidó (Ballet Nacional de España, 2009; J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Para esta producción, el Ballet Nacional de España encargó a Jordi Castells la reconstrucción del telón y la realización de la escenografía, mientras que la diseñadora de vestuario Yvonne Blake (Nota 4), recuperó los bocetos creados por Salvador Dalí en la década de 1940, quien se inspiró en las obras pictóricas del pintor para crear una estética que combinara elementos del flamenco con referencias artísticas propias de los años veinte.

> Según Blake del estrenado en 1943 por La Argentinita en homenaje a Lorca, no quedó ni uno de sus trajes, por lo que pude dar rienda suelta a mi imaginación. En su pintura hay muchos dibujos simbólicos, como son los insectos, o los labios, y los incorporé a las chaquetillas, sombreros o faldas porque me gusta hacer ese tipo de dibujo arquitectónico, delineado en negro (Marinero, 2009)

Este vestuario fue clave para potenciar la expresividad y la ambientación de la obra, aportando una dimensión visual que complementaba la puesta en escena y reforzaba la identidad del espectáculo (Ballet Nacional de España, 2009; Suárez Muñoz & Ortiz Camacho, 2021), aunque el crítico de danza Roger Salas destacó diferencias significativas en la percepción del vestuario que consideró que el vestuario de El Café de Chinitas, diseñado por Yvonne Blake, constituía un «despropósito pleno de mal gusto» que apenas reflejaba de manera superficial la época y los caracteres originales de la obra (Salas, 2006).

Sin embargo, de acuerdo con Suárez Muñoz y Ortiz Camacho (2021), el diseño de Blake trascendió la vestimenta tradicional y se convirtió en un componente esencial para comunicar la atmósfera y el significado artístico de la coreografía.

> El Café de Chinitas de José Antonio (2005) es una prueba de la capacidad de expresión que tiene el vestuario teatral. Su diseñadora, Yvonne Blake, se basó en las pinturas de Dalí y contextualizó la obra en los años veinte. El vestuario resultó ser muy innovador y cargado de fuerza como el poema lorquiano en el que se inspira. Los detalles de los trajes eran distintos en todos y fácilmente se reconocían los dibujos alegóricos de Dalí: rosas sangrantes, labios rojos, pestañas, pianos, mariposas (Suárez Muñoz & Ortiz Camacho, 2021, p. 99).

En el apartado musical se seleccionaron ocho canciones populares tradicionales, tomando como base la partitura original armonizada por Federico García Lorca y La Argentinita, a partir de este material se desarrollaron nuevas composiciones, que se organizaron en una serie de escenas musicales: *Café de Chinitas, Zorongo, Sevillanas, Seguiriya del Destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros, Las tres hojas, La Tarara, Paño del Destino (soleá), Anda Jaleo y Mujeres y Hombres en el Café* (Fernández, 2006).

Estas piezas fueron interpretadas principalmente por la voz de Esperanza Fernández, a excepción de *Seguiriya del Destino y Paño del Destino (soleá),* que fueron interpretadas por el cantaor Miguel Ortega. La armonización estuvo a cargo de Chano Domínguez, quien «ha utilizado las claves flamencas para la armonización y orquestación de estas canciones, pero con una nueva sonoridad, «necesaria para poner colores más actuales» y que se materializan en la guitarra eléctrica y el teclado» (Diario Córdoba, 2006,). Fernández (2006) destaca que Chano no solo es un pianista de jazz de gran renombre, sino también un profundo conocedor del flamenco, mientras que Esperanza Fernández asume un papel central, mostrando su capacidad interpretativa y expresiva en toda la obra.

El proyecto persiguió explícitamente la unión de la época del jazz americano con el flamenco, creando un diálogo entre la tradición y la modernidad musical (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026). La ejecución de las piezas estuvo a cargo tanto de Chano Domínguez y su grupo como del elenco (Nota 5) del Ballet Nacional de España, integrando música y danza en un diálogo multidisciplinar que respeta la esencia del repertorio tradicional, al tiempo que abre nuevas puertas a su expresión artística renovada

El Café de Chinitas propone un recorrido por el universo simbólico de Salvador Dalí, articulando su complejidad con la sencillez y profundidad de las Canciones Populares y del propio Federico García Lorca. Esta interacción entre símbolos y música permite la creación de un espectáculo que actúa como una evocación del arte, la belleza y el dolor, estableciendo un diálogo temporal entre las obras y la sensibilidad de ambos artistas. La concepción de esta producción puede enmarcarse en la tradición del Gesamtkunstwerk u obra de arte total, término acuñado por Richard Wagner para describir una forma de arte en la que múltiples disciplinas —música, poesía, danza, artes visuales y escenografía— se integran en una totalidad unificada y sinérgica.

José Antonio señaló que no quería hacer una reproducción de lo que se había realizado en Nueva York; por ello, se utilizó a Chano como nexo entre el jazz y el flamenco creando un guion centrado en el espacio en el que se encontraría el joven Dalí para celebrar su aniversario, teniendo en cuenta que no estuvo presente en la muerte de Federico y con el deseo de poder reencontrarse nuevamente con él. Ruiz subraya la necesidad de reinterpretar la obra ante la ausencia de figuras icónicas como La Argentinita y otros referentes históricos, ya que no se contaba con estos elementos y los telones son lo único que se conserva. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026). Este planteamiento evidencia un enfoque creativo que combina memoria histórica y libertad artística para generar nuevas narrativas escénicas.

> Son muchos los motivos por los cuales esta producción me sedujo desde el primer momento, en especial, conocer y transitar por ese mundo creativo tan fascinante e inagotable de la simbología daliniana. Las motivaciones se incrementan en esta coreografía. ¿Quién puede decir que no a Lorca y a Dalí unidos por el Arte Flamenco? Con todo respeto hacia la versión original estrenada por Encarnación López, «La Argentinita», que fue todo un referente para el flamenco por su exquisita manera de interpretar, los responsables de esta nueva versión hemos intentado crear unos personajes que, con sus vivencias y sus recuerdos, nos guíen por esta historia tan abierta como un hilo conductor. (Ruiz, 2009, s. p.)

Fig. 2 Telón de boca del ballet Café de Chinitas, diseñado por Salvador Dalí. Fotografía reproducida del blog De mayores (2008) https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-ballet.html

Fig. 3. Estampa final del Café de Chinitas por el Ballet Nacional de España, 2005 Foto © Josep Aznar

El proyecto El Café de Chinitas nació con la intención principal de recuperar los telones que Salvador Dalí diseñó por encargo de Encarnación López «La Argentinita», sobre los cuales se construye la reinterpretación de la coreografía original y se establece un diálogo simbólico entre Dalí y Federico García Lorca. La estructura del montaje se organiza en tres bloques temáticos —creatividad, sexo y muerte— integrando los elementos visuales originales con una nueva propuesta. (Europa Press, 2006).

Pilar López, hermana de Encarnación López «La Argentinita», señaló en una entrevista que Salvador Dalí siempre mantuvo presente en su memoria el concepto de los cafés cantantes, lo que influyó directamente en la creación de El Café de Chinitas. Según López, aunque Dalí pintó el decorado (Nota 6) , fue su hermana quien proporcionó la inspiración para el proyecto, llevándolo a conocer a Carmen Amaya, cuya figura y estilo se reflejaron en ciertos elementos del telón. Por ejemplo, el decorado incluía una guitarra al fondo, cuyos mástiles se asemejan a brazos musculosos, representando a Amaya, y cuyas manos sostienen castañuelas con detalles simbólicos. Este relato evidencia la colaboración artística entre Dalí y La Argentinita y cómo la figura de Amaya influyó en la iconografía del montaje (Mora, 2006).

En relación con la versión de El Café de Chinitas presentada por el Ballet Nacional de España, Pilar López —hermana de Encarnación López «La Argentinita» — reflexionó en una entrevista sobre la importancia de reconocer la creación original al inspirarse en obras del pasado, Pilar expresó que, aunque valora y respeta el trabajo de los artistas actuales y entiende la libertad creativa, consideraba que al presentar una obra inspirada en el espectáculo de su hermana era importante acreditar explícitamente que este fue realizado por La Argentinita con los telones de Salvador Dalí (Mora, 2006). Por su parte, el director de la versión del Ballet Nacional de España, José Antonio, ha subrayado que no intentó reproducir el montaje original, sino crear un espectáculo diferente: «incapaz de reponer aquel montaje, ha creado un espectáculo diverso, para el que necesitaba, primero, un guión comprensible que permitiera re-imaginar el mundo de Dalí y crear un homenaje que fuera más allá de la recuperación de sus telones» (Diario de Córdoba, 2006). Pero en el que recalcaba que la producción se inspira en la obra original de La Argentinita, reinterpretando la simbología visual y musical de la obra. (Europa Press, 2006; Diario de Córdoba, 2006).

## 4. Simbología escénica en el imaginario de Dalí y Lorca: versión de José Antonio Ruiz

Esta versión esta creada en tres grandes bloques: creatividad, sexo y muerte, conceptos diferentes a las versiones anteriores, dividiendo el ballet en tres espacios conceptuales.

### 4.1. Creatividad: Café de Chinitas, Zorongo y Sevillanas

La escena comienza con el telón de boca (Fig. 2), donde se observan ciclistas con panes sobre la cabeza, aunque Murga (2014) interpreta estos objetos como piedras y asocia la imagen al diseño del ballet Sentimental Colloquy, cuya escenografía fue creada por Dalí en 1944 para el Ballet International del Marqués de Cuevas, el coreógrafo nos aclara que se trata de panes (Nota 7) y no de piedras, lo que especifica tanto la naturaleza de los objetos como su simbolismo escénico. A continuación aparece Dalí niño con un aro en la mano andando por la corbata del escenario acompañado de una voz en off del propio artista de Figueras , cae el telón de boca o kabuki (Nota 8) descubriendo el interior del café cantante donde el niño Dalí sigue observando toda la escena que permanece inmóvil, hasta que con los primeros acordes del piano, Esperanza Fernández, hilo conductor de la obra da vida a la escena con el tema inicial, cuya letra recrea la historia del torero Paquiro y su hermano, ambos subidos en dos mesas cuyas patas evocan piernas femeninas calzadas con

rojos,van moviéndose poco a poco y a continuación lo hacen todos los bailarines que están en el café sobre un suelo de losetas blancas y negras y sobre ellos esferas que evocan ojos (Nota 9) y en ocasiones con hormigas, que establecen un diálogo con la obra de Luis Buñuel & Dalí, funcionando como alegoría de su célebre filme *Un perro andaluz* (1929), al mismo tiempo que remite a la estrecha amistad que unió a Buñuel, García Lorca y Salvador (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Después de que los artistas del café interpreten el Zorongo, comienzan las Sevillanas, en esta escena se puede apreciar a la cantaora y a los dos bailaores con el rostro descubierto, mientras que los bailarines aparecen con la cara tapada. Esta contraposición simboliza a los llamados putrefactos, término utilizado por Lorca, Salvador y Buñuel para referirse a las personas inmovilistas, conservadoras y reacias al cambio, para ellos, los putrefactos representaban lo retrógrado y lo estancado. En contraste, los tres personajes principales mantienen el rostro descubierto porque actúan con libertad y muestran abiertamente su identidad, frente al «pueblo putrefacto» que permanece oculto (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

El término putrefacto (literalmente "podrido" o "corrompido") fue adoptado por Lorca, Dalí, Buñuel y su círculo para designar aquello que rechazaban tanto en el arte como en la sociedad de su tiempo. Según Francisco García Lorca, hermano de Federico, «el término putrefacto designaba más especialmente al conservador en el arte», aunque se extendía también al reaccionario en sentido amplio, al mezquino, al pedante o al aburrido. En definitiva, lo putrefacto representaba lo caduco, lo inmovilista y lo cursi: el espíritu rancio de un país aferrado a viejas costumbres que las vanguardias pretendían cuestionar y dinamitar (Amor del Olmo, 2025).

**4.2. Sexo: Seguiriya del Destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros y Las tres hojas**

En escena aparece el personaje del destino, quien da paso al siguiente bloque coreográfico, mientras baila, se proyectan sobre una gasa imágenes de cajones que evocan el universo surrealista de Salvador Dalí, el fondo del escenario se va llenando progresivamente de cajones que se abren y se cierran a medida que la solista desarrolla su movimiento. Este recurso visual remite a obras como Ciudad de cajones (El escritorio antropomórfico)(1936), Dalí utiliza cajones en figuras humanas para simbolizar los secretos ocultos en el subconsciente. Estos cajones actúan como metáforas visuales de la mente y sus compartimentos internos, estableciendo un vínculo entre cuerpo, memoria e inconsciente. Este simbolismo psicoanalítico refleja la profunda influencia de Sigmund Freud en el trabajo de Dalí, especialmente en la concepción de la mente fraccionada y los deseos reprimidos (Bou, 2004).

Posteriormente hay una serie de imágenes proyectadas que presenta representaciones abstractas del cuerpo humano, destacando un torso masculino atravesado por flechas, que evoca la figura de San Sebastián, esta iconografía ha sido reinterpretada dentro de comunidades homosexuales como un código visual secreto y símbolo de sexualidad no normativa, la serie invita a reflexionar sobre la transgresión de normas sexuales y la fragilidad del cuerpo humano, dando paso a *Nana del Galapaguito*, donde apreciamos al niño Dalí con su aro interactuando con la cantora y cinco bailarinas en ropa interior de época. El aro como un juguete infantil, simboliza el útero femenino, y sus acciones de entrar y salir reflejan metafóricamente esta estructura, vinculándose con el recuerdo del sujeto que un día vio a su tía desnuda y generó un impacto y rechazo hacia la desnudez femenina. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Después de *Los cuatro muleros*, nos sumergimos en una de las escenas quizás más polémicas del ballet: Las tres hojas. En ella, un transformista representa la diversidad, la sexualidad libre y lo no aceptado por la sociedad, que junto con la cantaora, forman un dúo divertido y elegante, escenificando un site-specific surrealista daliniano inspirado en la figura de Mae West que, aunque causó controversia dentro del equipo creativo, fue defendido por José Antonio que insistió en que el personaje fuera un travestido, reflejando esa inquietud artística y esa búsqueda de identidad que fue tomando forma hasta consolidarse en escena. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Fue José Antonio Ruiz en su última etapa en el Ballet Nacional de España quien, en su recreación del Café de Chinitas incluyó un personaje travestido que elaboró para sí mismo con detalle y carácter, y aquello no fue del todo comprendido y aceptado. (Salas, 2019)

**4.3 Muerte: La Tarara, Paño del Destino (soleá), Anda Jaleo y Mujeres y Hombres en el Café**

Tras unos compases flamencos en compás de ¾, ejecutados entre cajas con aperos de labranza que funcionan como aviso, se inicia la pieza La Tarara, se evidencia la reacción del pueblo frente a la otredad: el personaje transexual, considerado un paria por no ajustarse a las normas sociales y sexuales dominantes, es objeto de rechazo. Tanto mujeres como hombres lo increpan, amenazan, agreden y torturan, conduciéndolo finalmente a la muerte - un asesinato perpetrado mediante golpes y garrotazos -, donde las horcas (Nota 10) aparecen como símbolo de la muerte. Al finalizar la esta escena, reaparece el personaje del Destino, ejecutando una Soleá cargada de un significado inequívoco: la muerte. Mientras tanto, sobre la gasa que cubre el fondo del escenario se proyectan los relojes blandos de Dalí, lo que sugiere la transitoriedad del tiempo y su inexorable final, a través de esta representación, Dalí manifiesta su interés por el paso del tiempo, la transformación de la materia y la percepción cambiante de la realidad. Durante el paso a bulerías con la letra «se murió mi pare, yo le guardo el luto…», la proyección de los relojes blandos se transforma en lombrices, aludiendo a la descomposición de los cuerpos y reforzando la idea de la caducidad del tiempo, al final de la Soleá, la bailaora tira de la gasa y deja al descubierto el telón (fig. 3) diseñado por Salvador Dalí para la versión de 1943 de La Argentinita, el cual José Antonio resignifica al vincularlo con la figura de Federico García Lorca y su asesinato, en la imagen, Lorca aparece crucificado con un cuerpo en forma de guitarra sin cuerdas, con clavos en el cuello, donde la sangre emerge en forma de mantón, la luna en forma de peineta y unas castañuelas actúan como estigmas simbólicos de la crucifixión, integrando referencias flamencas, religiosas e históricas.

En la escena final confluyen Dalí niño, Federico García Lorca, los bailaores del café y el personaje del Destino, quienes, junto al pueblo, interpretan Anda Jaleo. Esta coreografía colectiva adquiere un marcado carácter alegórico, en el que el baile se convierte en un acto de acorralamiento y hostigamiento hacia aquello que se percibe como diferente.

Los zapateados, utilizados de manera reiterada y contundente, evocan el sonido de un pelotón de ejecución, estableciendo una analogía directa con el fusilamiento y reforzando así la dimensión trágica, violenta y crítica de la escena.

Tras los saludos finales el director incluyó un emotivo epílogo donde los hombres y mujeres del café, junto con los músicos y los personajes principales bailan por sevillanas, la escena cargada de simbolismo y celebración, culmina en un instante especialmente significativo: aparece Federico García Lorca apoyado en el hombro de un Dalí niño por delante y es en ese preciso momento cuando la escena como el mundo se detiene, el tiempo se paraliza para permitir que ambos, más allá de la historia y la memoria, se reencuentren nuevamente. El epílogo no solo cierra la obra, sino que la eleva, convirtiéndose en un homenaje poético a la amistad, al arte y a la eternidad del recuerdo.

José Antonio tenía claro el universo que quería compartir:

> Es una recreación, no una revisión. Lo que queríamos contar es ese universo típico, tópico, oscuro y obsceno, un lugar de la noche, de la bohemia, donde ocurrían muchas cosas… El lenguaje es flamenco y está toda la simbología de Lorca, Dalí y también Buñuel: los putrefactos, los relojes blandos, los ojos, el sexo, la homosexualidad perseguida… El epílogo siempre emociona: Dalí niño entra en el café buscando algo. Es un espacio de invocación para volver a reunirse con Federico (Marinero, 2006).

Desde la perspectiva de críticos y expertos, se observa que, aunque algunos no estén completamente conformes con el conjunto, reconocen la calidad indiscutible del creador o el ballet.

No puede decirse lo mismo de El Café de Chinitas, un proyecto tan ambicioso como quimérico, aun haciéndole justicia a la inventiva coréutica de José Antonio, al baile y a los bailarines y especialmente al cante delicado de Esperanza Fernández (Salas, 2006)

La obra se convierte así en un ejemplo de excelencia artística que no pasa desapercibido para quienes valoran tanto la técnica como la creatividad.

> «El Café de Chinitas» es ejemplo perfecto de lo que debe hacer el Ballet Nacional. Con la recuperación de los telones que Salvador Dalí realizó para La Argentinita, se teje una historia que tiene como banda sonora las «Canciones populares» de Lorca (armonizadas con brillantez por Chano Domínguez y cantadas con dominio por Esperanza Fernández); el propio Café, donde Paquiro desafió a su hermano, se abre en el esce-nario en una coreografía hermosa, llena de sugerencias, cautivadora, intenso y magnético (Bravo, 2008).

## 5. Conclusión

El Café de Chinitas se erige como una obra emblemática dentro del panorama del Flamenco y la danza escénica española, donde José Antonio Ruiz, a partir de su propio enfoque creativo, articula un lenguaje coreográfico identitario que dialoga con el imaginario lor-quiano. Si bien el montaje no reproduce la concepción original de La Argentinita, su propuesta escénica enriquece el repertorio de la Danza Española mediante la integración de recursos estéticos y técnicos —luz, espacio, música y movimiento— que funcionan como equivalentes teatrales de la simbología pictórica y poética de Lorca y Dalí. La obra evidencia una síntesis teórica y práctica que combina la reflexión crítica de Brecht, la intensidad sensorial de Artaud y la dimensión ritual de Turner, demostrando que la simbología escénica puede constituir un medio eficaz para generar experiencia estética, emoción y fascinación en el espectador. Así, Ruiz no recupera el montaje original, sino que crea un espectáculo diferente que reafirma su identidad creativa y contribuye al desarrollo de la Danza Española que constituye un ejemplo de innovación en la danza escénica española.

## Referencias bibliográficas


**Amor del Olmo, R.** (2025, 6 de octubre). *Putrefactos: crónica de una vanguardia burlona.* Zenda Libros. https://www.zendalibros.com/putrefactos-cronica-de-una-vanguardia-burlona/

**Ballet Nacional de España.** (2005). Programa de mano [Festival Internacional de Música y Danza de Granada]. Ballet Nacional de España. Recuperado de: https://balletnacional.inaem.gob.es/es/compania/repertorio/cafe-de-chinitas-2005/@@display-file/programa_mano

**Ballet Nacional de España.** (2009). *Producción El café de Chinitas*. [Información institucional]. https://www.europepress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ballet-nacional-espana-adquiere-coreografia-cafe-chinitas-jose-antonio-20060208233233.html

**Bou, E.** (2004). *Daliccionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*. Madrid, España: Alianza Editorial

**Bravo, J.** (2008, 9 de marzo). Reválida con sobresaliente. ABC. https://www.abc.es/cultura/abci-revalida-sobresaliente-200803090300-1641707559301_noticia.html

**Carter, C. L., Descharnes, R., Garafola, L., & Dunkel, G.** (2000). Dalí and the ballet: Set and costumes for The Three-Cornered Hat (catálogo de expo-sición). Haggerty Museum of Art, Marquette University

**Diario Córdoba.** (16 de marzo de 2006). Llega a Madrid el montaje Café de Chinitas. https://www.diariocordoba.com/cultura/2006/03/16/llega-madrid-mon-taje-cafe-chinitas-38666139.html

**Dunkel, G. (**2000). *Realizing Dalí's Scenic Designs.* Dalí and the Ballet: Set and Costumes for The Three-Cornered Hat, 27-30. Recuperado de https://www.marquette.edu/haggerty-museum/documents/dali_and_the_ballet.pdf

**Europa Press.** (2006, 15 de marzo). El Ballet Nacional de España rinde homenaje a Lorca y Dalí con "El Café de Chinitas" [Noticia]. Europa Press. https://www.europapress.es/cultura/noticia-ballet-nacional-espana-rinde-homenaje-lorca-dali-ultimo-espectaculo-cafe-chinitas-20060315183052.html

**Europa Press.** (2006, 9 de febrero). El Ballet Nacional de España adquiere la coreografía El Café de Chinitas de José Antonio [Noticia]. Europa Press. https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ballet-nacional-espana-adquiere-coreografia-cafe-chinitas-jose-antonio-20060208233233.html

**Garafola, L.** (2000). Dalí, Ana María, and The Three-Cornered Hat. Dalí and the Ballet: Set and Costumes for The Three-Cornered Hat, 17-22. Recuperado de https://www.marquette.edu/haggerty-museum/documents/dali_and_the_ballet.pdf

**García Lorca, F.** (1998). *Obras completas* (Vol. 3). Madrid, España: Alianza Editorial

**Gibson, I.** (2016). *Federico García Lorca: Una biografía.* Barcelona, España: Debolsillo.

**Gutiérrez, A.** (2010). *La danza española del siglo XX: Tradición y modernidad*. Ediciones Cátedra

**INAEM.** (s.f.). Danza.es. Obtenido de Biografías › La Argentinita (Encarnación López Júlvez): https://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopez-julvez

**La Opinión de Málaga.** (2011, 15 de abril). El Café de Chinitas, en venta. Recuperado de https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.htm

**Marinero, C.** (2006, 17 de marzo). Entrevista a José Antonio. El Mundo. https://www.elmundo.es/metropoli/2006/03/17/teatro/1142584773.html

**Marinero, C.** (2009, 22 de septiembre). Vestidos para la danza | Cultura. El Mundo. https://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/22/cultura/1253635418.html

**Martin, J.** (1943, mayo 17). Spanish festival stars Argentinita. The New York Times

**Martínez del Fresno, B**. (2007). *Música, danza y poesía en la colaboración entre Lorca y La Argentinita.* Revista de Musicología, 30(2), 553–572.

**Mora, M.** (2006, 1 de octubre). *Pilar López, sobre Dalí y La Argentinita: "Mi hermana le inspiró en todo*" [Entrevista]. El País.
https://elpais.com/diario/2006/10/01/eps/1159684007_850215.html
de 2008). De mayores. https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-balle.html

**Murga, I.** (2014). *El arte y la recuperación del pasado reciente.* En Jornadas Internacionales de Historia del Arte (2–4 de diciembre de 2014).
Madrid, España.

**Orringer, N. R.** (2014). *Lorca in tune with fallacy: On the poetry and music of Federico García Lorca*. University of Toronto Press.

**Plaza Chillón, J. L**. (2007). *Arte y exilio: La diáspora artística española tras la Guerra Civil*. CSIC.

**Salas, R.** (2006, 19 de marzo). Plenitud formal. El País. https://elpais.com/diario/2006/03/19/cultura/1142722810_850215.html

**Salas, R.** (2019, 9 de febrero). Un 'trockadero' con drama. El País. https://elpais.com/cultura/2019/02/09/actualidad/1549709911_901136.html

**Sánchez Vidal, A.** (1995). *Dalí*. Alianza Editorial.

**Suárez Muñoz, R. M., & Ortiz Camacho, M. del M.** (2021). La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de Zaguán. Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, (1), 90–116. https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

**Subirá, J.** (1953). La música popular española. Barcelona, España: Labor.

**Telón de boca del ballet Café de Chinitas, reproducido en blog [Fotografía]**. (23 de julio de 2008). De mayores. https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-ballet.html

## Notas

Nota 1. En el Café de Chinitas actuaron grandes figuras del flamenco como La Trini, La Niña de los Peines, Juan Breva, Antonio Chacón, La Parrala, Juanito Valderrama o Manolo Caracol. «El Café de Chinitas, en venta», La Opinión de Málaga (15 de abril de 2011). Disponible en: http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.html [Consulta: 18/12/2025].

Nota 2. La Argentinita. Encarnación López Júlvez fue una bailarina y coreógrafa hispano argentina especializada en flamenco, así como hermana de Pilar López Júlvez, también bailarina y coreógrafa. Su trayectoria artística se enmarca en un proceso de renovación estética que la vinculó con la Generación del 27, a través de la integración del flamenco con otros géneros musicales y coreográficos, como el tango, las bulerías y los boleros. En este contexto, participó activamente en los movimientos culturales de su tiempo y mantuvo vínculos con figuras relevantes del panorama intelectual y artístico de la época, entre ellas Rafael Alberti, Federico García Lorca, Edgar Neville e Ignacio Sánchez Mejías (INAEM, s.f) https://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopez-julvez
[Consulta: 23/12/2025].

Nota 3. Ella debutó en Nueva York en el Guil Theatre en marzo de 1940 con solo veinte años. Era madrileña, había estudiado con Pauleta Pámies, Antonio el de Bilbao, El Estampío y la Coquinera (Garafola, 2000).

Nota 4. Fue una de las diseñadoras de vestuario más importantes del cine, con más de 50 películas en su carrera. Ganó un Óscar por Nicolás y Alejandra (1971), cuatro Premios Goya por películas como Remando al viento, Canción de cuna, Carmen y El puente de San Luis Rey, y en 2012 recibió el Premio Nacional de Cinematografía en España, siendo la primera mujer no actriz en obtenerlo.

Nota 5. Esperanza Fernández artista invitada, Chano Domínguez y su Grupo: Chano Domínguez piano, Marina Albero teclados, Jordi Bonell guitarra, Miguel Ortega cantaor, Guillermo McGill batería, Mario Rossy bajo, Israel Suárez "El Piraña" percusión). Elenco (personajes por orden de aparición): Dalí niño: Raúl González, Paquiro y su hermano: Pol Vaquero - Óscar Jiménez, Bailaora y Bailaor: Elena Algado - Miguel A. Corbacho, Destino: Úrsula López, La niña Tarara: José Antonio Federico: Óscar Jiménez. Mujeres y Hombres en el Café: Cristina Gómez, Tamara López, Jéssica de Diego, Esmeralda Gutiérrez, Eva Gonzalo, Frida Madeo, Azucena Huidobro, Estrella Quintanar, Alberto Ferrero, Sergio García, José Manuel Buzón, Jaime Cava, David García, Christian Lozano, Alfredo Mérida, Jonatan Miró y Eduardo Martínez. Cantaor: Miguel Ortega (cantaor invitado) Guitarras: Enrique Bermúdez - Jonathan Bermúdez - David Cerreduela "Caracolillo "Palmas y percusión: Sergio Martínez. Orquesta Ciudad de Granada, Salvador Mas director musical.

Ballet Nacional de España. (2005). Programa de mano.
https://balletnacional.inaem.gob.es/es/compania/repertorio/cafe-de-chinitas-2005/@@display-file/programa_mano
(fecha de consulta 31/12/2025)

Nota 6. El decorado original de El Café de Chinitas, realizado para el Metropolitan y estrenado con dirección de José Iturbi, tuvo un gran éxito, pero desapareció poco después de su breve temporada en Estados Unidos, ya que fue guardado en los almacenes del marqués de Cuevas y nunca más se volvió a saber de él (Mora, 2006).

Nota 7. Para Salvador Dalí, el pan no era solo alimento, sino un símbolo de vida, creatividad y nutrición espiritual, cargado de significado artístico y emocional (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026)

Nota 8. El Telón Kabuki normalmente usa la fuerza de la gravedad para revelar la escena con un efecto sorpresa de gran rapidez.

Nota 9. José Antonio decidió eliminar la mítica escena del film en la que se muestra el corte de un ojo con una navaja de barbero, debido al rechazo que siempre le provocó.

Nota 10. Bieldo, horquillo, horquilla u horqueta, o pala de ganchos es una herramienta o apero de labranza.