

EL FLAMENCO

BAILE, MÚSICA Y LÍRICA

Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)

Miguel A. Berlanga (ed. y aut.)

EL FLAMENCO

BAILE, MÚSICA Y LÍRICA

Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo
(1780-1890)

Guillermo Castro
Eugenio Cobo
Ramón Soler
Norberto Torres

GRANADA, 2020

COLECCIÓN PATRIMONIO MUSICAL

Directores: Reynaldo Fernández Manzano y Antonio Martín Moreno



Este libro ha sido editado en colaboración con la Asociación "Amigos del Flamenco" de Extremadura- Unión Cultural y Centro de Documentación-Cáceres.

© LOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
© UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

Edita: Editorial Universidad de Sevilla
C./ Porvenir, 27. 41013 Sevilla
Telfs.: 954 48 74 47 - 48 74 51 • www.editorial.us.es
Catalogación Editorial Universidad de Sevilla
Colección

ISBN Editorial Universidad de Granada: 978-84-338-6701-8

ISBN Editorial Universidad de Sevilla:

Depósito Legal: Gr./952-2020

Maquetación: CMD. Granada

Ilustración de cubierta: *El Olé*. Archivo del Museo del Teatro de Barcelona. Versión de Bernardo Sáez.

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Sumario

Prólogo. Cristina Cruces Roldán	9
Introducción. Los autores	17
Las antiguas teorías sobre el flamenco. Su repercusión en los estudios sobre el canto, el toque y el baile y la poesía flamenca	18
Una alternativa que no triunfó. Las teorías de Hugo Schuchardt.....	20
Superación de la antigua teoría. Avances en el estado del arte.....	22
El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890. Miguel Ángel Berlanga Fernández	41
1. Los precedentes. Del majismo al andalucismo	41
2. Primera aproximación general al baile flamenco en el último cuarto del siglo XIX	49
3. Las coplas de jaleo y los cantes flamencos	55
4. Los bailes de jaleo, bailes preflamencos.....	60
5. Mirando hacia atrás. Los bailes de jaleo en pugna con <i>el Bolero</i> : 1780-1840.....	69
6. Antecedentes lejanos. Las danzas mixtas	77
7. Músicas y bailes gitanos en España. Andalucía.....	81
8. 1850-1890. Convivencia entre bailes de jaleo y bailes flamencos. La definitiva decantación del baile flamenco	89
Conclusiones	95
Bibliografía.....	96
El toque flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890. Norberto Torres	101
1. Introducción.....	101
2. El concepto de “toque flamenco”	104
3. La guitarra en España a finales del XVIII	109
4. Hacia la modernidad (1). Guitarra clásico-romántica, guitarra clásico-andaluza y guitarra pre-flamenca en la primera mitad del siglo XIX	124

5. Hacia la modernidad (II). Guitarra romántica, guitarra clásico-flamenca y guitarra flamenca en la segunda mitad del siglo.....	171
Bibliografía.....	211

Los inicios de la lírica flamenca: el Cancionero de Abraham Israel. Ramón Soler Díaz	217
1. Introducción.....	217
2. Algunas cuestiones sobre la oralidad.....	221
3. Vestigios de la antigua lírica tradicional hispana en la lírica flamenca.....	227
4. La lírica popular y tradicional en los siglos XVIII y XIX.....	233
5. El <i>Cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)</i> y la lírica flamenca en boca de sus intérpretes	239
6. Conclusiones	340
Bibliografía.....	344

Origen y naturaleza musical de la música flamenca. El canto Guillermo Castro Buendía	349
1. La musicalidad del flamenco	350
2. La forma interpretativa flamenca.....	351
3. Antecedentes musicales del flamenco.....	351
4. La Música Preflamenca	352
5. Proyecciones de estas músicas en el flamenco.....	356
6. La década de 1840: Lo flamenco	360
7. Décadas posteriores.....	362
8. Música popular, folclore, música culta y flamenco. Intercambios.....	364
9. El flamenco como arte	369
10. Los registros sonoros y la transmisión oral.....	369
11. Las fuentes musicales en los cancioneros y en otros documentos desde el siglo XIX	371
12. Estilos flamencos desde 1780 hasta 1880. Características y formación....	373
13. Sobre la génesis de la música flamenca. Epílogo.....	417
Bibliografía.....	420

El flamenco en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX Eugenio Cobo	427
--	-----

EN julio de 2017, casi una treintena de investigadores del ámbito del flamenco acudimos invitados por el gran José Luis Ortiz Nuevo a un curso de verano que organizado por la Universidad de Málaga, tuvo lugar en Archidona. Su temática giraba en torno a lo que él llamó “La década prodigiosa” de la historia del flamenco (1860 a 1869). Fue allí donde hablando con cada uno de los autores de este manual, les propuse colaborar en la escritura de un libro dedicado a los orígenes históricos y culturales del flamenco y a su primera época de desarrollo. La idea era bien sencilla: que cada autor escribiera un capítulo centrado en su ámbito de investigación: el baile, el cante, la copla, la música y la literatura generada en torno al flamenco.

Cada capítulo debía proponer una respuesta convincente, a partir del actual estado del arte sobre el flamenco, a esta única pregunta: ¿de dónde nos vino y cómo fueron las primeras décadas de su desarrollo histórico? Se debían manejar las fuentes escritas y orales, la multidisciplinariedad: qué luces nos arrojan sobre el flamenco la historia de la música y de la danza, de la literatura popular... Convinimos en que para que el libro hiciera gala de una cierta unidad, aun respetando el modo de investigar y el enfoque de cada autor, todos debíamos leer las aportaciones de los demás. Igualmente propuse a Cristina Cruces, también presente en ese curso de verano, si estaría dispuesta a leerse lo que resultara de esta iniciativa y a escribir un texto de introducción.

El libro que ahora se ofrece es el resultado de esa iniciativa. Agradecemos a la Universidad de Granada y a la Universidad de Sevilla el interés mostrado por sus respectivas editoriales para la publicación de esta obra, así como al Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja por su colaboración económica y apoyo institucional. Y esperamos que sirva como un paso más en el conocimiento de los orígenes y primer desarrollo del flamenco, un arte que goza desde hace tiempo de una difusión universal.

Granada, 15 de diciembre de 2020
Miguel A. Berlanga, coautor y coordinador.

El baile flamenco

Antecedentes y primer desarrollo 1780-1890

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA

1. LOS PRECEDENTES. DEL MAJISMO AL ANDALUCISMO

SABER algo del ambiente social y cultural en que el flamenco comenzó a manifestarse ayudará a explicar algunas claves de su primer desarrollo, particularmente el del baile flamenco.

Prácticamente un siglo antes de que el flamenco comenzara a ser considerado por algunos estudiosos e intelectuales como género artístico definido —cosa que como veremos más abajo sucedió en la década de 1870-80—, surgió en la sociedad española un movimiento de afirmación reivindicativa de modos y costumbres que se identificaban con lo popular-tradicional, con lo autóctono, lo nacional y lo *castizo* frente al predominio oficial de la cultura ilustrada y afrancesada de la época. Es el fenómeno del *majismo*, que se desarrolló entre las décadas de 1760 a 1800 principalmente.

Al majismo le sucedió la moda del andalucismo, especie de corriente estética que ya estaba aflorando a finales del siglo XVIII pero cuyo momento de auge se ubica en las décadas de 1840 y 1850, años en que las primeras reuniones que consideraremos ya plenamente *flamencas* comenzaron a manifestarse¹.

Majismo y andalucismo son dos momentos específicos de particular reivindicación de *lo popular* (y no sólo entre las clases populares) que guardan continuidades entre sí. Una breve referencia a ambos fenómenos ayudará a entender que preanunciaron y propiciaron el surgimiento del flamenco.

1.1. El majismo

En el *Diccionario de civilización y cultura españolas*, de Sebastián Quesada, encontramos una definición de majismo bastante completa:

Majismo

Movimiento popular de exaltación de los tipos —majos, manolas, chisperos, chulapas—, vestimenta y costumbres populares frente a las modas francesa e italiana. Fue una manifestación más del casticismo dieciochesco

1 Aunque la corriente andalucista ya se venía manifestando desde antes, durante esos años se hizo especialmente presente en diversos ámbitos de expresión artística: en el teatro, la literatura, la música, la danza la pintura y otras artes. Con diversa intensidad, el fenómeno ha permanecido hasta la actualidad.

ante la colonización cultural extranjera. El auge de las corridas de toros, de la guitarra, de la zarzuela, de la tonadilla, del flamenco y de los sainetes respondió al mismo espíritu de reivindicación localista (Quesada, 1997: 289).

El *majismo* surgió y se expandió en la segunda mitad del siglo XVIII. Tuvo mucho de reacción popular frente a las modas y corrientes ilustradas y neoclásicas, mantenidas y fomentadas por una parte mayoritaria de las clases rectoras: Monarquía, políticos, intelectuales y artistas de la España de esos años.

Como ya observara Julio Caro Baroja (1990: 22-26), desde el inicio del reinado de los Borbones en 1700 (Felipe V), se introdujeron muy rápidamente las ideas ilustradas, que por lo general eran críticas e incluso beligerantes frente a la España de los Habsburgo y más en concreto frente a las tradiciones populares de la época barroca. Caro afirma con rotundidad que durante casi todo el siglo XVIII, el teatro, la poesía, la literatura, la danza y la música... manifestaron expresiones populares y cultas en pugna: la preceptiva ilustrada se situó abiertamente en contra de muchas herencias de la época anterior que estaban arraigadas en mayor o menor medida en las clases populares. Si la orientación intelectual y estética de las minorías dirigentes puede cambiar con cierta rapidez, no sucede así con las costumbres populares más o menos arraigadas en una sociedad. Se produjo así, cultural y literariamente hablando, un distanciamiento entre las clases letradas y las clases *populares*, una polarización social y de gustos que no había sucedido en los siglos XV al XVII.

En efecto, la interacción o retroalimentación entre ámbitos populares y letrados en poesía, música y danzas o bailes, contaba en España con casi tres siglos de creativo diálogo. Pensemos en grandes autores del Renacimiento y Barroco español. En los Juan del Enzina, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Quiñones de Benavente, Gaspar Sanz, Murillo, Velázquez, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz y tantos otros. De ninguno de esos autores —y todos trascendieron desde sus respectivos ámbitos artísticos más allá de su época y ambiente— se podrá afirmar que renegaron del venero de la cultura y tradiciones populares de su entorno y época. Más bien al contrario, algunas de sus grandes obras las crearon a partir de tradiciones populares, del ámbito de la poesía y música popular de tipo tradicional (coplas, villancicos y romances, guitarra popular...).

Este venero se truncó aparentemente con el cambio de dinastía: la mayor parte de la literatura dieciochesca en España —observaba Caro Baroja— es *culta*, racionalista, prosaica, está llena de preceptos retóricos, estéticos y morales. Y sobre todo: recela del venero popular, se aparta decididamente de él. Muy poco del estro popular encontramos en el padre Feijóo o Melchor Gaspar de Jovellanos. Puede que algo, pero tamizado de preceptiva academicista, en Leandro Fernández de Moratín, en Cadalso, o en Meléndez Valdés. Por lo demás, desde entonces hasta hoy han sido autores poco conocidos por el gran público. Nada que ver con los Quevedo, Lope, Velázquez...

Pero pasada la mitad de dicho siglo, y quizá como reacción más espontánea o *popular* que de los intelectuales, surgió una corriente de afirmación de *lo popular de tipo tradicional* que se fue plasmando en modos y costumbres que se esgrimían con cierta beligerancia como representativos e identificativos de *lo nacional* frente a las ideas afrancesadas e ilustradas, que en los ambientes casticistas eran despreciadas como foráneas, extranjeras.

Los majos hacían ostentación de modos expresivos castizos que oponían a los difundidos por la moda oficial, de ascendencia francesa, representada por la contrafigura del *petimetre*, un tipo joven de clase alta, amanerado, ocioso y adepto a los valores refinados y *modernos* de la Ilustración².

Se cita como un hito histórico o fecha simbólica la de 1766, año en que se produjo en Madrid el *Motín de Esquilache* (en realidad, contra Esquilache, ministro italiano, de Carlos III)³. El majismo contó con el apoyo de una parte de la aristocracia, y si a partir de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, la realeza mostró algunas señas de acercamiento a esta moda, esto tuvo mucho de estrategia de acercamiento al pueblo.

Esta polarización afloró en las publicaciones sobre artes, aunque quizá por algún tipo de censura oficial, entendemos que solo se manifestó de forma larvada. A nosotros nos interesa detenernos en el mundo de la danza y el baile, pues ayudará a entender el ambiente en que no muchas décadas después, surgió el flamenco.

Si reparamos en las fechas de publicación de los manuales de danza en el siglo XVIII y la orientación o tendencia de cada uno de ellos⁴, se observará que hasta bien entrada la segunda mitad de siglo seguían las tendencias afrancesadas:

En las *Reglas útiles para los aficionados a la danza* (1745), de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, se hace hincapié en la importancia de las danzas de tradición francesa o europea como el *minué*, el *passapie*, la *gavota* o la *contradanza*. No deja de ser llamativo esto, si conocemos algo de la riqueza de la tradición previa de danzas españolas, que no existan alusiones a esas danzas antiguas. Por ejemplo en el manual de danza de Juan Esquivel, escrito un siglo antes, esas alusiones eran continuas.

2 Caro Baroja reparó en que majos y majas hacían gala de modales y comportamientos ostentosos que conectaban con los de los jaques y matones, tipos del siglo XVII, particularmente andaluces, relacionados con el hampa.

3 Más que una revuelta de la plebe contra la escasez de recursos y alimentos, lo fue de bandos de influencia, aprovechando cierta sensación de secuestro y distancia entre las clases dirigentes y la sensibilidad del común de la gente. Véase *Historia General de España y América*, tomo X-2. *La España de las reformas*, pp. 398-439: “La oposición y los motines de 1766”. Algunos historiadores ven en el motín de Esquilache un precedente de los motines de Aranjuez y El Escorial, previos a la abdicación de Carlos IV en Fernando VII.

4 Un buen estudio sobre este particular se encuentra en Gosálvez Lara, José C. *De la Gallarda a la Jácara. Libros de Danza en la Biblioteca Nacional de España. (Siglos XVI-XIX)*. Folleto del Día Internacional de la Danza. Museo de la Biblioteca Nacional, 2011, especialmente en las pp. 14-17.

Lo mismo observamos en el *Arte de danzar a la francesa*, de Pablo Minguet (1758)⁵. En un punto intermedio se ubicaría más tarde el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793), de Felipe Roxo de Flores (Gosálvez, 2011: 14-17)⁶.

Pero si intentamos rastrear un poco en la práctica cotidiana de los bailes y danzas (y sus músicas correspondientes) de esas fechas, se puede observar una mayor presencia de elementos tradicionales de “extracción popular” que la que preceptuaban los manuales. Así por ejemplo los textos de las tonadillas escénicas y entremeses de los intermedios de las comedias, desde al menos 1760, hacen ver que se interpretaban músicas y danzas de referente popular tradicional, tipo seguidillas o fandangos e incluso jácaras y zarabandas. Hasta el punto de que tales bailes “llegaron a exasperar a ciertos intelectuales ilustrados” (Gosálvez, 2011: 16). Una muestra de ese desapego, incluso desprecio de los ilustrados por lo popular es el siguiente texto de Gaspar Melchor de Jovellanos:

¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas, nosotros los manolos y verduleras⁷.

Solo muy a finales de siglo los intelectuales comenzaron a apoyar de manera abierta a este majismo popularista. En lo que se refiere a la danza, esto se puede rastrear leyendo el contenido de obras de diversa índole y panfletos que comenzaron a prodigarse en la prensa madrileña. Así por ejemplo, en la *Crotalogía* o *Ciencia de las castañuelas*, de Juan Fernández de Rojas (1792); en los *Elementos de la ciencia contradanzaria* (Juan Antonio de Iza Zamácola, *Don Presico*, 1796), y en la *Bolerología*, de Rodríguez Calderón (1807).

Estos escritos parodian abiertamente el estilo, los modos interpretativos y el dificultoso tecnicismo del *bolero* como paradigma del afrancesamiento de las *danzas* de finales del siglo XVIII. Las críticas parecían deslizarse de rondón, aprovechando y ridiculizando el excesivo tecnicismo en el que se había caído. Los autores de la *Crotalogía*, *Bolerología*... y otros textos de finales de la centuria entendían que los elementos de tradición francesa e italiana introducidos en

5 Aunque este último —escrito ya en la segunda mitad de siglo—, como bien observa Gosálvez, fue más abierto y trató de contentar a todos los públicos, también a los partidarios de lo español que ya estaban ganando adeptos.

6 Para un estudio de las tendencias afrancesadas en el baile español del siglo XVIII puede consultarse Rico Osés, Clara. “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. *Dance Chronicle*, Vol. 35, No. 2 (2012), pp. 133-172. <https://www.jstor.org/stable/41723117>. Consulta: 20-01-2020 10:59 UTC.

7 Jovellanos, Gaspar Melchor. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv3h2>. Consulta 16.09.2019.

la *tradición académica* apagaban la expresividad de los elementos de la danza española⁸.

También confirman estos escritos —como lo hacen los cancioneros y otras fuentes— que *el bolero* (en su acepción de seguidillas boleras, el paradigma de los bailes de pareja⁹ sometidos a reglas o *academizados* de la época) era la tendencia de moda a finales de siglo, tendencia que se mantendría en los años posteriores, hasta quizá las décadas de 1820 y 30.

Pero además, estos escritos y otras fuentes de esos años finiseculares nos informan de otro fenómeno muy interesante para nosotros. Y es que desde la década de 1780, un tipo específico de *danzas* a solo de referentes marcadamente populares, y para más señas andaluces, estaba comenzando a adquirir una nueva presencia en las reuniones y en los espectáculos. Son las danzas que nosotros llamaremos *jaleos* teatrales, y junto con ellas, las músicas a cuyo son se bailaban: las tiranas, los polos y otras canciones.

Tales danzas y músicas de referente popular y popularizante, como veremos, se prodigaron en los teatros: en las tonadillas, en los sainetes (que sustituyeron a los entremeses)¹⁰ y en otras obras epilógicas o de *fin de fiesta*. Y también se cantaron y bailaron en las tertulias de los salones de las clases medias urbanas. Además, y he aquí lo más interesante para nosotros, contaban con sus versiones bailadas en las fiestas de la “gente del pueblo”, a las que llamaremos *jaleos populares*.

Interesa, pues, destacar que a finales del siglo XVIII las danzas *a solo* acompañadas de tiranas, polos y otras canciones pasaron a convertirse en una tendencia que comenzaba a rivalizar con el muy asentado y academizado *bolero* de pareja y su música, representada paradigmáticamente por las *seguidillas boleras*.

Ambas tendencias de la danza española de esos años, la de las *seguidillas boleras* (paradigma de los bailes de pareja arreglados o academizados), y la de las *danzas a solo* (en muy diversos tipos: guarachas, zorongos, zapateados...) mantendrán desde finales del siglo XVIII hasta las décadas de 1840-50 una “pugna” artística más o menos larvada. El “triunfo” final de las danzas a solo tendrá mucho que ver con el surgimiento, por esos mismos años, del flamenco. En efecto, no acabaríamos de entender bien el surgimiento histórico del flamenco si no lo enmarcamos en las contiendas estéticas de la época en que surgió, en la que estaban volviendo a aflorar los referentes *populares*, “*nacionales*”, que parecían haber desaparecido de las artes de la música y el espectáculo.

8 Algo en lo que décadas más tarde, insistiría el crítico francés Teófilo Gautier, enamorado de los bailes españoles. Pero ya en plena época romántica, cuando la danza, gracias al nuevo prestigio de lo popular, volvió a ser expresiva del estro popular en los ambientes oficiales y académicos.

9 En Andalucía también se conocían a estos bailes de pareja, tanto en sus versiones populares como academizadas, como *bailes de palillos*.

10 Romera Castillo, José. En: García Tejera, M.^a del Carmen, *et al.*, 2008, pp. 1-26.

Con el aflorar de esta corriente majista había comenzado, además, a emerger un componente de *agitanamiento*. Caro Baroja escribió que “(la gitanesca) aparece en abundancia en las tonadillas del siglo XVIII, como un tópico parecido al del majismo” (Caro Baroja, 1990: 301)¹¹. Coincide con los años de auge de las tiranas y bailes de jaleo teatrales. Así lo describe Caro:

A finales del siglo XVIII o comienzos del XIX hallamos ya muestras de la afición de la aristocracia no sólo a los usos y costumbres populares, sino también al habla gitanesca. Esta afición cunde y se halla no sólo en Cádiz (...), sino en Sevilla, Málaga y otras poblaciones con gitanería más brava y bronca (Caro Baroja, 1990: 319).

Y también:

Agitarse es acción equivalente en la Andalucía del siglo XIX a la que realizaban en el Madrid del tiempo de Carlos IV damas y caballeros, adoptando los trajes y usos más plebeyos y populares, los de los majos chisperos, manolos y manolas (*Ibid.*, 321).

El gitanismo cobró más importancia en los años posteriores, los del auge del andalucismo. Más abajo realizamos una tentativa de caracterización de las danzas gitanas en España desde el siglo XVI en adelante. Sobre todo nos centraremos en su modo de *reinterpretar* las danzas españolas en general y andaluzas en particular.

1.2. El andalucismo

Al igual que para el fenómeno del majismo, Caro Baroja ha sido uno de los primeros autores en estudiar más a fondo el fenómeno del andalucismo. Si en *De Etnología andaluza* (1993) escribió pasajes clarificadores sobre majismo y Andalucía, es en su *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1990) donde encontramos textos igualmente lúcidos sobre el fenómeno del andalucismo. Así por ejemplo, leemos en el prólogo:

Pero hay otro hecho que conviene hacer resaltar y que se da a fines de siglo [se refiere al XVIII] y hoy, que es el de que el ‘popularismo’ se traduce con mucha frecuencia de modo exclusivo en ‘andalucismo’ y aun ‘gitanismo’. Lo castellano viejo o nuevo, queda desplazado para muchos por lo específicamente andaluz, por el prestigio y seducción que ejercen las costumbres populares de Andalucía desde el XVIII.

11 Cita Caro entre las tonadillas: *Los gitanos, o camino de Santander* (1770), *La gitanera* (1775), *La gitanilla en el Coliseo* (1776), *Los gitanos* (anónima), *La gitanilla afortunada* (1778).

(...) Hablamos de la absorción andaluza, de esta absorción que los escritores del 98 rechazaron, ya que no fueron partidarios del andalucismo que imperaba en plazas de toros, cafetines, etc., reaccionando contra la fiesta de toros, el cante y el baile, aunque por otro lado, les gustara Andalucía.

(...) Un andalucismo, más o menos vago, difuso y agitanado, confundido a veces con un españolismo también sui generis, hace que en nuestros días el literato más popular de España en el mundo sea Federico García Lorca ¿De qué secretos resortes parte este prestigio? Difícil es precisarlo, más difícil aún explicarlo... (Caro Baroja, 1990:29).

Más que una simple postura estética, el andalucismo fue un fenómeno complejo que también llegó a ser usado por intelectuales y políticos liberales que vieron en *lo andaluz* un sentimiento que conectaba con *lo español tradicional*, y por tanto susceptible de ser puesto al servicio de la cohesión nacional en la nueva España liberal que estaba surgiendo. Recuérdense los textos de Estébanez Calderón y más tarde los de su sobrino Antonio Cánovas del Castillo, en los que se identifica a Andalucía como la región que mejor había sabido conservar los “valores nacionales”.

Precisa Julio Caro que Cervantes, Quevedo y otros autores desde finales del siglo XVI ya describían costumbres y personajes pensando, aunque fuera inconscientemente, en Andalucía y particularmente en Sevilla, la “capital popular de España durante mucho tiempo”. Y concluye que “lo *español* es, para muchos, lo español meridional: ahora y antes de ahora. Mucho antes también de la época del ‘Solitario’ y de su sobrino” (Caro, 1990: 30-31).

El andalucismo alcanzó su zénit entre los años 40 y 50 del siglo XIX, aupado también por el auge que las danzas españolas —principalmente los bailes a solo, de marcado referente andaluz— habían alcanzado en Europa a finales de los años 30. Los referentes andaluces con tinte agitanado abundan en esos años, no solo en el baile y la música¹², también en la poesía de inspiración popular, en las pinturas y grabados de tipo costumbrista, en los modos de hablar a la moda, en los temas de las piezas de teatro breve, etc.

Se verá más abajo que durante las décadas de auge andalucista, creció la popularidad de los jaleos y danzas teatrales, tanto en Europa como en España. Destacaron entre estas danzas antes de mitad de siglo *La Cachucha*, *El Olé*, *El Jaleo de Jerez*, *el Vito* o *la Soledad*, bailes que mostraban, en algunos de sus elementos, modos expresivos muy cercanos a los primeros bailes flamencos.

12 Celsa Alonso (1998, vid Bibliografía) ha realizado una buena caracterización musical de las *canciones andaluzas* de la época. Por ejemplo la combinación de ritmos binarios y ternarios en hemiolias al estilo de las del compás flamenco, las gamas andaluzas o sonoridades frigias, en alternancia con tonalidades mayores y menores, y en cuanto a estructuras estróficas, formas que remiten a la lírica popular, con predominio de la cuarteta o copla octosilábica, y también la cuarteta de seguidilla. Asimismo individualiza rasgos en el habla, como uso de jerga andaluza y agitanada.

De los datos manejados podemos concluir que desde el último tercio del siglo XVIII, la moda del majismo primero y del andalucismo después, prepararon el ambiente propicio para que el flamenco comenzara a manifestarse.

// // //

En cuanto al término final de nuestro periodo de estudio, lo hemos puesto en 1880. Más allá de ser una decisión de entre las posibles, hay datos interesantes que justifican esta elección.

1. Por esas fechas el baile flamenco estaba alcanzando lo que caracterizaremos como un primer momento de *clasicismo*. Resulta revelador a este respecto la aparición en el año 1882 del artículo “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”, publicado en la revista *La Ilustración Española y Americana* por el sevillano Benito Mas y Prat. Este artículo, que comentaremos más abajo, lo retenemos como el primer intento serio de definición o aproximación de conjunto a la estética del baile flamenco.
2. La década de los 80 es la de los años de auge de los cafés cantantes.
3. 1881 fue el año de publicación de otras dos obras de referencia para el flamenco: la de Antonio Machado y Álvarez (*Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, 1881) y la de Hugo Schuchardt (*Die Cantes Flamencos*, Berlín, 1881).
4. Por ende, 1882 es el año en que está datado el magnífico óleo de John Singer Sargent al que puso por título precisamente *El Jaleo*, obra en la que el destacado pintor norteamericano pareciera haber querido dejar plasmadas de manera consciente o inconsciente algunas de las novedades de la estética flamenca, particularmente del baile: tensión contenida, poso, elegancia, dramatismo, gitanismo... de las que trataremos a continuación.

Sin que se pueda afirmar que por esos años el flamenco estuviera del todo codificado (¿lo ha estado alguna vez?), los datos recién citados apuntan a que en torno a la década de 1880 el baile, y en general el flamenco mostraba unos *modos distintivos* que lo diferenciaba, ya de manera más definida, de otras *escuelas*, como la folklórica o tradicional y la de la danza clásica española y aun de las danzas teatrales andaluzas.

Como estrategia expositiva, comenzaremos con un resumen de los caracteres que definían el baile flamenco en torno a 1880-1890, fecha simbólica del final de nuestro estudio. Una vez que delimitemos los códigos expresivos del baile flamenco tal como se manifestaba por entonces¹³, estaremos en condiciones

13 Aunque encontremos similitudes en esa descripción con las características del baile flamenco actual, el texto de Mas y Prat dibuja una caracterización del baile flamenco que es válida solo para el de aquellos años (último cuarto del siglo XIX).

de establecer una comparación entre esos códigos y los de otros bailes o danzas a partir de las cuales el baile flamenco se habría desarrollado. Será un modo de responder de manera convincente a la pregunta que guía nuestro trabajo: ¿de dónde nos viene el baile flamenco y cómo se desarrolló en sus primeros momentos?

2. PRIMERA APROXIMACIÓN GENERAL AL BAILE FLAMENCO EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX

¿Cómo era el baile flamenco de esas fechas de finales del siglo XIX? El artículo de Benito Mas y Prat titulado “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos” (1882) se nos presenta, como ya hemos anticipado, como la primera caracterización de conjunto que se escribió del baile flamenco. El procedimiento que Mas y Prat decidió seguir para esbozar los códigos expresivos del baile flamenco de su época fue el de compararlos con los de las otras dos tradiciones de baile que consideraba asentadas en su época. A saber:

- 1.^a) La tradición de los **bailes de pareja o de palillos** —que subdivide en otras dos:
 - a) Su vertiente popular, que en Andalucía era mayoritariamente la de las sevillanas (seguidillas) y fandangos bailables tipo *malagueñas*;
 - b) Sus versiones teatrales y académicas, representadas paradigmáticamente por *el bolero*, objeto más destacado de la enseñanza de los principales maestros de danza.
- 2.^a) La tradición de los **bailes a solo**, que Mas y Prat designa con la expresión *bailes teatrales andaluces*, los cuales se habían popularizado en Europa desde la época de entresiglos y sobre todo a partir de la década de 1830. Precisemos que Más y Prat estudió solo las versiones teatrales de estos bailes y no prestó atención a sus versiones callejeras o *populares*, que también existían y de las que hemos rastreado datos abundantes (ambas las abordaremos más abajo)¹⁴.

Comencemos por la caracterización que realiza del **baile flamenco** de finales del siglo XIX:

14 En aras de la claridad también pensemos que son categorías claras pero no se corresponden exactamente con las hoy asentadas en el mundo académico a propósito de la clasificación de las danzas de tradición española, que suele distinguir: folkórico, clásico español o bolero, flamenco, estilizado español (a partir de Antonia Mercé y Mariemma) y quizá ballet flamenco-español a partir de Antonio Ruiz Soler pero sobre todo de Antonio Gades. Por entonces más bien servía la que estamos viendo: *De palillos* en sus vertientes popular y academizada, *a solo o jaleos* en sus vertientes más popular y más academizada, y *flamenco*, que entre 1850 y 1880 estaba aún poco estudiado porque comenzaba a decantarse.

Se baila generalmente por una persona sola; se acompaña con palmas y no se permiten saltos, trenzados ni batimanes; ⁽¹⁵⁾ hállase limitado al terreno que ha de recorrer, y predomina la línea recta en el movimiento (...). Es pausado, cadencioso, eminentemente plástico y sensual (Más y Prat: 1882: 58).

Poco más abajo, insiste en que mientras los bailes teatrales eran de compás ligero, el flamenco era “esclavo de la línea escultórica y del pausado compás” (Más y Prat (1882: 59).

Palmas, ausencia de saltos, a solo, de ámbito reducido, pausado, pegado al terreno... En esos rasgos centra la especificidad del baile flamenco frente a otras tradiciones o escuelas. Detalla también que de la mujer se valoraban su gracia, colocación y movimientos ondulantes, y sobre todo el braceo. Y del hombre, la precisión de su zapateado:

Cuando sale el uno, aplican el oído; cuando se levanta la otra, abren los ojos. Nótese aquí una nueva particularidad del flamenco, que rompe hasta cierto punto la tradición (...) ¹⁶. El hombre y la mujer toman alternativamente turno en la danza (Más y Prat, 1882: 59).

Sobre la música acompañante característica del flamenco, escribe: “Suprimidos los palillos, se hacen indispensables las palmas y los cantes”. En efecto, los palillos o castañuelas, que este autor considera característicos de otras tradiciones de baile/danza en Andalucía, fueron desapareciendo progresivamente en el baile flamenco, sustituidos por el chasquido de los dedos, las palmas y el zapateado con que se marca el compás ¹⁷. Y señala por fin el acompañamiento habitual de la guitarra: solo ella (...) “puede acompañar dignamente al sentido cante gitano y al baile flamenco” (*Ibidem*: 59).

Vemos apuntados algunos rasgos que en aquellos años se consideraban ya distintivos del baile flamenco:

- ✓ A solo (por lo general, aunque no siempre).
- ✓ Pausado. Escasos desplazamientos laterales ¹⁸.
- ✓ Pegado al terreno (ausencia de saltos y batimanes).

15 Batimanes: “Movimiento que se hace alzando una pierna y llevándola rápidamente hacia la otra como para sacudirla” (*Diccionario de la Lengua Española*. R.A.E. Madrid, Espasa, 2014).

16 En realidad, conocemos antecedentes de danzas a solo de hombre, particularmente el *canario*, muy popular en el siglo XVII y cuya característica más destacada eran precisamente sus zapateados y figuras rítmicas en tresillos. En todo caso, el flamenco estaría retomando el carácter minoritario del baile de hombre a solo en la tradición española, subordinado al de la mujer.

17 Por cierto que estos rasgos, más que un “invento” del flamenco, suponían elementos de continuidad con una práctica popular previa en Andalucía, que se verá a la hora de analizar los jaleos callejeros o *populares*.

18 Esto puede interpretarse como herencia directa de sus lugares “originarios”: casas, patios, tabernas, ventas o botillerías, con espacios para el baile más bien reducidos.

- ✓ Acompañado de palmas, cante y guitarra.
- ✓ El zapateado definía al baile de hombre, que movía escasamente los brazos salvo en cierres y careos.
- ✓ La centralidad expresiva de braceos y juegos de muñecas y manos definía más bien el baile de mujer, aunque también en él aparecían, puntualmente, grupos de pies.
- ✓ El braceo, juego de manos y muñecas flamenco se podía acompañar de chasquidos de los dedos. Las castañuelas o *palillos* casi desaparecen frente a las otras tradiciones, anteriores o coetáneas al flamenco: la de los *bailes de palillos* —bien fueran las populares sevillanas o bien los académicos boleros— y la de los *bailes de jaleo*.

Sobre la vestimenta flamenca, Mas y Prat no detalla casi nada en su texto, pero las iconografías de la época nos muestran el mantón en las bailaoras, el abanico y sombrero —hasta los años 60-70 el calañés, después se fue imponiendo el de ala ancha—. Y ya a fines de siglo, la bata de cola.



► Imagen 1. Flamenca.
Ca. 1880. Antonio Esplugas.
Archivo Nacional de Cataluña.

Eulalia Pablo y José Luis Navarro han resumido las tendencias en la vestimenta de bailaoras y bailaores a finales de siglo XIX (Pablo/Navarro, 2007): quedaron como característicos de la mujer el mantón, la bata de cola y el abanico. Y como específico del hombre, la capa. El sombrero era usado por ambos (Pablo/Navarro, 2007: 135). Y poco más abajo, con motivo de los cambios que fueron experimentando las prendas en la época de los cafés cantante (*Ibidem*: 151-152; 154-155), Pablo y Navarro precisan que las bailaoras usaban “traje de percal almidonados, con sus faralaes y sus colines, y cuando querían lucirse se echaban sobre los hombros vistosos mantones de Manila” además de rosas, claveles y peinetas en el pelo.

En cuanto a los bailaores, lo característico en esa época de los cafés cantantes fue “un pantalón de talle alto, camisa blanca con jaretas, chaleco y chaquetilla” (*Ibidem*, 154), aunque poco después, ya en el siglo XX, pasarían a lucir chorreras en las camisas, chalecos de fantasías y a adornar las chaquetillas con borlas y alamares.

A falta de otros textos que caractericen en su conjunto el baile flamenco del último cuarto del siglo XIX, contamos con otras fuentes que confirman lo escrito por Benito Mas y Prat. Así por ejemplo las primeras grabaciones filmográficas de las que tenemos noticia¹⁹ apuntan a que los pasos y estética del baile flamenco no estaban del todo diferenciados de los de la tradición bolera, la de los *bailes de palillos* o las danzas teatrales andaluzas y los jaleos populares.

Aun así, las fotografías sobre vestimenta de flamencas y flamencos de la época nos hablan de que en el mundo del flamenco se estaba produciendo una decantación progresiva hacia unos modos que ponían el acento en la personalidad expresiva de cada personaje: se podría decir que cada bailaora o bailaor, o artista flamenco en general, de alguna manera no representan a *tipos generales* sino a personas o personajes particulares. De hecho cada fotografía tiene algo de único y provocador. Esto queda bien reflejado en las fotografías 1 a 3, del fotógrafo Antonio Esplugas, fechadas justamente entre los años 1870 y 1890, y conservadas en el Archivo Nacional de Cataluña.

Otra constante que aparece en todas las fuentes: el baile flamenco no destacaba en su primera fase histórica por su perfección o complejidad técnica, sino más bien por su *carácter*, por el poso, por la gracia, el garbo y *tronío* con que se interpretaba (Martínez de la Peña, 1969: 29). Las descripciones y valoraciones personales de autores de esa época finisecular coinciden en esto: bailaoras y bailaores no destacaban por su preparación técnica de conjunto, sino más bien

19 Muchos de los bailes calificados como *flamencos* en las fuentes filmográficas primitivas, presentan unos códigos todavía muy mezclados con los de otras tradiciones genéricamente llamadas *boleras*. Y no pocos de ellos cabe encuadrarlos mejor en la tradición de bailes de *jaleo* que eran los que más estaban comenzando a “aflamencarse”, como argumentaremos a continuación. Además no hay que olvidar que con frecuencia los visualizamos acelerados en su tempo real, resultando un efecto artificial de mayor viveza de la que realmente tenían.



► Imagen 2. Flamenca.
Ca. 1880. Antonio Esplugas.
Archivo Nacional de Cataluña.

por alguna habilidad particular, bien fuera ésta la colocación del cuerpo, la de los brazos, la técnica de pies —mayormente en los hombres—... Y sobre todo por la *expresión*, la personalidad expresiva de cada bailaor o bailaora.

2.1. El baile a finales del siglo xix según Fernando el de Triana

Fernando el de Triana (Fernando Rodríguez Gómez), cantaor de prestigio, guitarrista y empresario del flamenco nacido en Sevilla en 1867, fue un buen conocedor de los artistas y ambientes flamencos de entre 1880 y 1930. Sus escritos confirman y matizan algunas de las características que acabamos de enumerar. En efecto: en su libro *Arte y artistas flamencos*, entre semblanza y semblanza de artistas, Fernando el de Triana nos dejó algunas apreciaciones de conjunto sobre el baile de entonces²⁰.

20 Aunque algunas de sus observaciones aluden también a fechas posteriores a las de nuestra indagación, todo en ellas nos habla de rasgos arcaicos, herencias del “baile antiguo” que en parte hoy día se consideran superadas. Este autor guardaba recuerdos de finales de la década de 1870 y referencias más antiguas de bailaores ya mayores, que nos llevan hasta mediados del siglo xix.



▲ Imagen 3. Trinidad Cuenca. Ca. 1880.
Antonio Esplugas. Archivo Nacional de Cataluña.

En el siguiente pasaje, este artista y empresario deja traslucir cuáles eran los aspectos del baile flamenco de mujer más valorados entre los artistas de entonces: “El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que *no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos...*” (Fernando el de Triana, 1986: 197. La cursiva es nuestra). Comprobamos, pues, que aparecen de nuevo el aplomo, el poso, el desplante, la colocación de la figura... como rasgos que los propios artistas consideraban distintivos del baile flamenco de la época, frente a los de otras *escuelas* de baile.

Respecto al baile de hombre y su escaso despliegue de habilidades técnicas de cintura para arriba, nuestro autor dejó observaciones igualmente

interesantes, con motivo de la caracterización de algunos de los más grandes bailaores (Lamparilla, Frasquillo, Antonio el de Bilbao...). Esto escribió nuestro autor sobre *Frasquillo*: “Por aquella época adolecía de lo que adolecen todos los bailadores, que en sus principios *ejecutan mucho con los pies; pues el exceso de cuidado con éstos, les hace abandonar un tanto la colocación de los brazos...*” (*Ibidem*, p. 164)²¹.

Como resumen, podemos concluir que junto con el aludido aplomo y poso en la colocación de la figura, Fernando el de Triana también escribió sobre los dos códigos expresivos más o menos diferenciados, el del baile de mujer y el de hombre. No como opuestos, sino como complementarios, aunque eso sí, en un grado mucho más acentuado del que hoy se estilaba, tras un siglo de evolución. Hoy la mujer ha incorporado el zapateado y el hombre los movimientos de brazos. En la actualidad esa diferenciación constituye un rasgo de la estética más clásica del baile, un referente que no es obligado seguir pero sigue siendo

21 A Lamparilla, solo por el hecho de colocar muy bien los brazos, lo califica de excepcional (*Ibidem*, 154). Y de Antonio el de Bilbao, a pesar de considerarlo el más grande “en *zapateao* y alegrías”, también afirma que mostraba carencias e irregularidades de cintura para arriba.

valorado como algo que se debe conocer. Como ejemplo de la “transgresión” de los códigos en la vestimenta traemos a colación una fotografía de la célebre Trinidad Huertas, la Cuenca.

3. LAS COPLAS DE JALEO Y LOS CANTES FLAMENCOS

Para introducirnos en la importancia que los bailes de jaleo tuvieron en el surgimiento del primer baile flamenco (el que acabamos de caracterizar), será revelador detenerse en los escritos de dos de los primeros teorizadores del flamenco, ambos bien conocidos: Francisco Rodríguez Marín, autoridad en su época sobre lírica y poesía popular en Andalucía, y Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, padre de los hermanos Machado y principal animador de los estudios sobre folklore y flamenco en España. Aunque en la introducción de esta obra hemos escrito sobre lo que consideramos virtudes y defectos de los escritos de Demófilo (y como veremos, también de los de Rodríguez Marín), esto no quita que en ambos autores se encuentren datos inestimables, si los leemos con un cierto sentido crítico.

Es cierto que ni Demófilo ni Rodríguez Marín escribieron del flamenco bajo la perspectiva del baile, sino de las coplas del cante. Pero lo que nos interesa aquí es que ambos relacionaron muy directamente las *coplas de jaleo* con las coplas del cante, es decir con los *cantes flamencos* de la segunda mitad del siglo XIX.

En efecto, si leemos sus textos en clave de “solo cante”, por mucho que los releamos no nos aclaran gran cosa, no acaban de suministrarnos certezas. Sin embargo, si los leemos bajo la perspectiva de considerar las *coplas de jaleo* como la parte cantada de los *bailes de jaleo*, bailes que se estaban aflamencando desde hacía ya años (según veremos en el siguiente apartado, punto 4), sus textos adquieren un sentido nuevo. En el siguiente texto, de 1879, Machado y Álvarez escribe sobre las *soledades*:

Estas composiciones, designadas también por el pueblo con los nombres de *soleás*, *soleaes* y *solares*, llamábanse años atrás más especialmente, y aún se llaman hoy, *coplas de jaleo*» (...). Las coplas andaluzas llamadas antes *de jaleo*, forman hoy, por decirlo así, el primer eslabón de esa cadena de producciones conocidas popularmente con el nombre de cantes flamencos (*La Enciclopedia*, pp. 340-341).

Es una de las afirmaciones categóricas de Machado y Álvarez en su obra: Las coplas flamencas eran llamadas años atrás *coplas de jaleo*. Poco más abajo insiste Demófilo:

La palabra *soledad* quedaría reservada para esas canciones tristes *que hoy andan confundidas con las de jaleo* cuya música tiene el compás más vivo y animado que las soledades, *por más que entre los cantadores se designan con el*

mismo nombre unas y otras coplas y una y otra música (*La Enciclopedia*, 25. IX. 1879, p. 344. La cursiva es nuestra).

En este texto Demófilo no teoriza: se limita a constatar algo aprendido de su contacto personal con los cantaores de la época, que seguían llamando *coplas de jaleo* a las soleares cantadas, aunque ya se estaba produciendo una bifurcación entre ambas. De esa bifurcación él señala un rasgo: la mayor rapidez con que se ejecutaban los jaleos y el carácter más *triste* y solemne de las letras en las soleares. Al tiempo que se iban ralentizando las coplas de jaleo, comenzaban a llamarse, aunque aún no de manera definitiva, *soledades* o *soleares*. No es mucho lo que detalla de esa bifurcación, pero es algo.

Por su parte Francisco Rodríguez Marín siguió de cerca los enfoques de su amigo Antonio Machado, nueve años mayor que él y de quien se consideraba condiscípulo en cuestiones de flamenco. Estas circunstancias parecen haberle retraído de ser original en sus escritos sobre el flamenco, de forma que incluso acrecentó el tono tradicionalista de Demófilo²². Pero sus escritos también aportan datos interesantes sobre las *coplas de jaleo*. Ante la cuestión de cómo encuadrar a éstas en el marco de otras coplas que por entonces eran populares en Andalucía, Rodríguez Marín propone una bipartición en dos grupos:

- a) El mayoritario, extendido por toda Andalucía, que era el de las coplas de las *tonadas* tradicionales de su época, cantables o bailables: mayoritariamente cuartetas o seguidillas, no agitanadas. Por el contexto, no cabe duda de que se está refiriendo a coplas tradicionales (romances, canciones de trabajo, nanas, tonadas o coplas de baile...).
- b) Las *coplas de jaleo*, que juzga tan “andaluzas” como las anteriores pero de las que especifica que “lindan con lo gitano y flamenco” (Rodríguez Marín, 1929: 11 y 12). Así lo escribe:

También son del pueblo andaluz, y por aquí lindan con lo gitano y flamenco, las *coplas de jaleo*, que se diferencian de las soleares en que, por lo común, tienen cuatro versos de asunto *alegre* y son bailables y se cantan con aire más vivo que éstas (Rodríguez Marín, 1929: 11).

22 Así por ejemplo escribe Rodríguez Marín en estos versos: “Los que cantan por dineros / andaluces no son, son traficantes...”. Para él, como para Demófilo, el auténtico flamenco no estaba en los cafés: en ellos más bien habría comenzado la corrupción del auténtico cante. A los artistas que los frecuentaron los llegó a caracterizar de “personillas tan huera como listas”. Y también escribió: “¿O es que el café cantante impone leyes / y borra lo genuino, lo paisano?” (Rodríguez Marín, 1929, pp. 8-9). Consideró más auténtica la malagueña de Juan Breva, por ser más antigua y menos “agitanada” que la de Chacón o Enrique el Mellizo. Siguió las opiniones de Joaquín Turina sobre las saetas, quien en sus escritos no exentos de nostalgia por lo antiguo, consideraba más auténticas a las saetas llanas y antiguas que a las más modernas o “aflamencadas” de los años 20 y 30, ya “secuestradas” al pueblo llano por los cantaores profesionales. (Aunque el propio Turina rectificó en esto en los años 40, cuando llegó a percibir el valor de las nuevas saetas). Opiniones que hoy día no se sostienen, basta con recordar obviedades como que el propio Juan Breva fue un profesional del cante. ¿Dónde estaría hoy el flamenco sin los profesionales?

Así pues, para Rodríguez Marín —autoridad en la época sobre las coplas tradicionales en Andalucía— las coplas de jaleo:

- a) Engrosan el grupo de las coplas tradicionales andaluzas;
- b) No son “tonadas para cantar” sino coplas íntimamente ligadas al baile, son *bailables*;
- c) Lindan con el “pequeño mundo del cante gitano o flamenco” (...), el que “tuvo su auge y sus apasionados en la taberna hasta bien mediado el siglo XIX” (1929: 11).

¿Cuál es el alcance de esta última expresión “lindan con lo gitano y flamenco”? Si acaba de asentar su carácter “netamente andaluz”, ¿supone una contradicción afirmar esta doble condición de tradicionales andaluzas y a la vez gitanas o flamencas?

No encontramos contradicción, pues como veremos a continuación hubo jaleos calificados de más “andaluces” y otros calificados de “gitanos”. Rodríguez Marín estaba notificando la realidad mixta de las coplas de jaleo (andaluzas y gitanas), lo que era, y sigue siendo hoy día, un reflejo del carácter híbrido del flamenco.

Lo interesante de estos textos de Rodríguez Marín y Demófilo es que recogen el testimonio de los cantaores de esos años 70 y 80, y de lo que esos cantaores recordaban que sucedía 30 años antes, los años de las *reuniones tabernarias*, los 40 y 50, que fueron los del Fillo, Tío Luis el de la Juliana..., la época inmediatamente anterior a la de los cafés cantantes. Influido por la opinión de los cantaores veteranos, Rodríguez Marín consideraba los años 50 como los más *genuinos* del flamenco (una vez más la nostalgia...), años en los que según le contaban los antiguos cantaores, se cantaban las debblas, las tonás y livianas, las cañas y polos..., de los que en opinión de ellos, ya no quedaría “apenas más que el recuerdo” (*sic*). Éstas son sus palabras:

(...) Entonces [los años 50 aproximadamente], el alegre jaleo, puramente andaluz, y la melancólica soleá, primer eslabón de la cadena gitana y casi siempre de tres versos (...) se dieron la mano, acompañadas de una misma música, de aire ligero en las unas y lento en las otras (Rodríguez Marín, 1929: 12).

Aunque quizá desearíamos que Rodríguez Marín hubiera especificado mejor qué entendía por ese “darse la mano”, no cabe duda de que alude a una evolución desde el jaleo “puramente andaluz” a la soleá, que la identifica como más *lenta* y solemne, más *flamenca* y *gitana* (“primer eslabón de la cadena gitana”) ²³.

23 Los documentos musicales y reseñas de periódicos que ha estudiado Guillermo Castro y otros autores confirmarían que el término *soledad* o *soleá* aparece entre 1845 y 1850. Justo en ese año aparece reseñado en Málaga como *baile* en un ambiente popular andaluz.

En resumen: si no acudimos a otras fuentes y textos de la época, el análisis de los textos de Machado y Álvarez y de su compañero de afición Rodríguez Marín solo llegan a proyectar una media luz sobre los orígenes de los cantes y bailes flamencos, nos dejan todavía en una cierta penumbra. También porque frente al significado, más claro para nosotros, del término *soleá*, el término *coplas de jaleo* no proyecta una idea clara y distinta, un referente unívoco en el lector actual, en el aficionado al flamenco²⁴. Por esto, antes de dedicar el apartado 4 a caracterizar en detalle los bailes de jaleo, convendrá añadir algunas breves reseñas sobre notas de prensa del siglo XIX que ayudarán a definir el concepto “bailes de jaleo”.

3.1. Algunas reseñas de prensa sobre los jaleos a mediados de siglo

Hay reseñas en la prensa de mediados de siglo (XIX), los años a los que nos remiten los textos de Rodríguez Marín, que se refieren de manera explícita a los jaleos como bailes que se acompañaban con cante, con palmas y con guitarra; y que se bailaban en los mismos ambientes en que se bailaban los “tangos de negros” o se hacían las “seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra”. En ocasiones, las reseñas establecen una distinción entre “bailes nacionales” o “de palillos” y “los de jaleo”, que eran nombrados unas veces como “jaleos andaluces” y otras como “jaleos gitanos”. He aquí algunas citas, justamente de los años 1850-53.

Bailes (1850). “En la acreditada academia situada calle de Pasión (...) empiezan los ensayos públicos de bailes nacionales (...) bailándose además los de jaleos conocido(s) por *el Vito*, los *Panaderos*, seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra” (Ortiz Nuevo, 1990: 34).

(1851): “Se bailarán toda clase de bailes, alternándolos de Jaleos, *acompañados éstos de cante* por los mejores aficionados de esta ciudad” (*Ibidem*: 35. La cursiva es nuestra)²⁵.

(1853): Esta noche habrá una gran función de bailes nacionales o de palillos (...) y concluyendo a las doce con los jaleos andaluces y seguidillas gitanas por la citada señorita Moreno (*Ibidem*: 38).

¿Permite esto, junto con los textos analizados de Demófilo y Rodríguez Marín, concluir que los primeros bailes flamencos de que tenemos noticias se pueden considerar *bailes de jaleo* que en esas fechas de mediados del siglo XIX

24 El aficionado actual solo tiene referencia clara del término *jaleos extremeños*.

25 Éste quizá sea uno de los primeros textos en que se indica claramente que los bailes de jaleo se acompañaban del cante de cuasi-profesionales, o al menos expertos (los “mejores aficionados”).

estaban reconfigurándose y adquiriendo un nuevo carácter? Argumentaremos que sí, y que en esos años y los posteriores, el baile flamenco se encontraba en una fase de configuración decisiva. Si el baile flamenco aún no estaba del todo decantado, no es de extrañar que existiera cierta ambigüedad terminológica. De hecho, todavía a principios de siglo XX el guitarrista Rafael Marín escribió del término *jaleo*: “Se ha llamado y todavía se llama jaleo por Andalucía, al cante por soleares, y aun al baile por alegrías” (Rodríguez Marín, 1902: 76)²⁶.

Muchos datos avalan esta hipótesis, pero aludamos ahora solo a uno más. Si oímos el *Jaleo* que por una carambola del destino grabó el cantaor y guitarrista granadino Francisco Amate en 1907 en Los Ángeles (California)²⁷, concluiremos que no suena a otra cosa que a una soleá antigua en la que, quizá por estar ausente el baile, el compás viene muy poco marcado. Contando con que Amate había salido de España por avatares políticos en la temprana fecha de 1876, es lógico pensar que no mantuvo contactos musicales con España, por lo que ese *jaleo granadino* nos puede estar diciendo mucho de cómo se cantaban algunos jaleos en Granada en la segunda mitad del siglo XIX.

En esta clave podemos interpretar el famoso cuadro de John Singer Sargent titulado precisamente *El Jaleo*²⁸, que el pintor norteamericano realizó en Málaga el año 1882: tanto la bailaora (Carmen Dauset, *Carmencita*), como el cuadro de músicos acompañantes, el ambiente que trasluce la escena..., todo nos resulta desde nuestra perspectiva actual plenamente *flamenco* y *gitano*. Pero como tendremos ocasión de ver, no todos los jaleos de entonces, y de unas décadas antes, eran tan *flamencos* ni tan *gitanos*.

Vamos a documentar este proceso, incluso “visualmente”. El manejo de referencias y descripciones de la época, nos acabará de presentar a los *bailes de jaleo* como una tradición relativamente definida de bailes que eran casi siempre a solo y de mujer; y que en Andalucía constituían una tradición, popular desde mucho antes de que emergiera el flamenco como mundo artístico diferenciado. Conocer sus características será un paso más en nuestra argumentación de que los jaleos fueron los más directos precedentes de los bailes flamencos. O si queremos afirmarlo desde la perspectiva del baile, que la nueva escuela de bailes flamencos, que fue surgiendo a lo largo del siglo XIX, tenía mucho de reelaboración de los populares bailes de jaleo.

26 Marín, Rafael. *Método para guitarra por música y cifra*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1902, p. 76.

27 Le grabó de forma privada el periodista norteamericano Charles Lummis. Puede oírse en <https://archive.org/details/WC.A.18>. Hace normalmente coplas de tres versos octosílabos, con frecuentes remates o estribos de otros dos tercios.

28 Museo Isabella Stewart Gardner. Puede verse en <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/13259>



▲ Imagen 4. El Jaleo. Óleo sobre lienzo. Sir John Sargent Singer. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

4. LOS BAILES DE JALEO, BAILES PREFLAMENCOS

El término *jaleo* a mediados del siglo XIX no designaba un único concepto, no era unívoco o categoría del todo definida y cerrada. Pero esta ambigüedad era habitual en el uso coloquial: igual sucedía con términos como *bailes de palillos*, *fandangos*, *boleros*, *flamenco*... Eran términos muy usados coloquialmente que se usaban para realidades en parte diversas, en parte relacionadas y cambiantes, y por tanto no ha de extrañar que no estuvieran del todo definidos en los diccionarios de la época.

Parece que existían al menos dos acepciones previas de uso coloquial de la palabra. Una era la de animar la danza (*jalear*) y otra la de reunión festiva de gente humilde, algo así como “baile de candil” o “fandango” en su acepción de *fiesta*. El uso habitual y coloquial del término *jalear* (animar el baile, sobre todo a la bailaora, pero secundariamente también al bailaor y a la pareja), parece estar en el origen de la expresión *bailes de jaleo* y en la de la expresión *jaleo pobre* para designar a esas reuniones festivas con baile.

En el *Diccionario analítico de todas las palabras castellanas que pueden tener en la oración diferente significado*, de Félix Massip y Moyá (1866), leemos la siguiente definición:

Jaleo:

- Sustantivo masculino. Acción y efecto de jalear. v.gr. «Más alegre el jaleo que la danza».
- También sustantivo masculino: Diversión de gente ordinaria. Más vale la franqueza de un jaleo pobre que la etiqueta de la alta sociedad.

- ▼ Imagen 5. Jaleando a la puerta del cortijo. Manuel Cabral Aguado Bejarano, 1854. Óleo sobre lienzo, 64 × 50 cm. Fuente y © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen de Málaga.



Una representación de una bailarina *jaleada* por un cantaor que toca a la vez las palmas, un joven palmero y una guitarrista la tenemos en *Jaleando a la puerta del cortijo*, cuadro de Manuel Cabral Aguado Bejarano datado en 1854, los años en que según nuestros datos, la bifurcación entre bailes de jaleo y baile flamenco estaba comenzando a producirse.

Sobre el significado coloquial que tenía en Andalucía la palabra *jaleo* aplicada específicamente al baile por los años de que estamos tratando, he aquí dos ejemplos particularmente interesantes.

En “Un baile de candil”, el escritor José María Gutiérrez de Alba realizó una descripción literaria del momento en que en una fiesta de vecinos, entre sesión y sesión de bailes de palillos, aparece un baile *a solo de mujer*, al que llama precisamente el *Jaleo*. Sabemos que en esas fiestas, entre baile y baile de pareja —de diverso tipo, aunque por entonces predominaban bailes del tipo de las sevillanas, o de las malagueñas a compás—, solían aparecer bailes a solo como intermedios de lucimiento más o menos espontáneos (la cursiva es nuestra):

¿Qué se canta? *El Jaleo*, y que lo baile esa moza que tiene la sal de las sales en ese cuerpo sandunguero. Esto dicen dirigiéndose a una moza morena de ojos negros y garboso talle. Que lo baile, repiten varias voces; y la moza, dirigiendo una mirada de fuego y una sonrisa suplicante a un terne, que con el calañés sobre el ojo la contempla: cántame tú, Pepillo, le dice; y sin aguardar otra invitación, *toma la guitarra, y al compás de un cadencioso rasgueo*, que la moza sigue con sus movimientos voluptuosos, canta con voz firme y sonora *ésta u otra copla (...)*: En medio de mis fatigas / por vivir quise dormirme; / Que el que vive como yo, / cuando duerme es cuando vive. *Y las palmas suenan*, y sigue el jaleo, y el mozo hace resonar las cuerdas de la guitarra... (Gutiérrez de Alba, ca 1870: 26).

Este texto aparece en un capítulo del libro *El pueblo andaluz* en el que se describe una de esas fiestas vecinales o bailes de candil, no una función flamenca: no hay ni presencia significativa de gitanos —al menos no queda reseñada—, ni gente “de fuera”, es decir de un público que pagara por acudir, ni tampoco, por fin, referencias a ningún tipo de profesionalización de los actores, características que sí aparecen desde el principio en las antiguas fiestas flamencas.

Se señala de forma explícita que el jaleo se canta y se baila. Con el término “ésta u otra copla”, el autor alude a coplas cantadas a solo, coplas cuya letra se solía improvisar según las circunstancias del momento sugirieran. Detalla su acompañamiento con guitarra rasgueada y palmas. En resumen, está describiendo como *jaleo* un baile a solo de mujer con cante de coplas, palmas y guitarra.

Otra descripción de un jaleo en ambiente popular, pero ya con elementos que podríamos calificar como más *flamencos* —la presencia destacada de gitanos y de un público espectador que paga por acudir, y un cierto grado, aunque fuera incipiente, de especialización y profesionalización— lo encontramos en un texto de Émile Guimet, viajero francés, quien en carta a su madre fechada en

1862, escribe haber presenciado unos jaleos bailados en Sevilla, ciudad donde por esas fechas ya eran habituales las funciones de “bailes del país” para turistas.

Guimet precisa haber observado dos tipos de espectadores: los próximos a los artistas (la afición que jaleaba y tocaba las palmas) y los turistas, entre los que él se encontraba. Deja también claro que la reunión era de pago, rasgo característico de las fiestas flamencas y no de las vecinales. He aquí un pasaje de su texto:

El jaleo! (...). Una bailarina sola, no ya acompañada por el violín y las castañuelas, sino por un cantante, una guitarra y las manos de todos los espectadores que marcan el ritmo tocando las palmas (Guimet, 1862: 239-40).

De nuevo la alusión a la presencia de baile a solo de mujer, de cante, de palmas y de guitarra para describir qué es “el jaleo”. También especifica de manera nítida que es un baile de exhibición artística a cargo de una joven, y no un baile de pareja. Guimet escribe poco más abajo que tras animarse a preguntar sobre qué tipo de jaleo era el que acababa de presenciar, una de las *aficionadas* le respondió que era un “jaleo gitano” pero que también los había de otros tipos. Y en efecto, después de éste Guimet describe otro baile que presenció en la misma función, que le fue explicado como el “jaleo del torero”) ²⁹.

En no pocos textos de la primera mitad del siglo XIX se encuentran referencias a bailes de mujer a solo, bailados en ambientes *populares* de diversas ciudades de Andalucía (los ambientes teatrales los veremos más abajo). Aunque no siempre aparecían bajo el término *jaleo*, sí es el término que más veces aparece y que encontramos más adecuado para designar a toda una categoría genérica de bailes. Categoría que vivía en muchas modalidades, variantes que a su vez fueron cambiando con los años y recibiendo nombres diversos: *zorongo*, *guaracha*, *olé*, *cachucha*, *el vito*, *el jaleo de Jerez*, *la petenera*...

Uno de los bailes más citados a principios del siglo XIX es el *Ole*. Hoy día puede que asociemos este nombre con el concepto *baile de escuela*, porque nos ha llegado en versiones academizadas muy estilizadas y estructuradas, por ejemplo la de *El Olé de la Curra*. Pero en la primera mitad del siglo XIX el *Ole* aparece citado sobre todo en ambientes populares y muy poco en los teatrales.

4.1. El Ole, un jaleo popular muy citado en la primera mitad del siglo XIX

Rocío Plaza ha escrito que en Sevilla El Olé³⁰ apareció escasamente en los teatros de la primera mitad de siglo XIX, pero era frecuente que se bailara en

29 Si los primeros (jaleos *gitanos*) acabaron por aglutinarse en la tradición flamenca, otros, como este jaleo “del torero”, lo harían más bien en la tradición que conocemos hoy como *bolera*.

30 Lo encontramos escrito de diversas maneras: en mayúscula o minúscula, con acento o sin él e incluso con “h”: el *hole* y con “ll”: el *olle*. Las primeras referencias nos remiten a las ciudades de Cádiz y

fiestas privadas de carácter informal. Algunos, los encontramos en ambientes que podemos calificarlos de “preflamencos”. Otros permiten catalogarlo ya como jaleos *flamencos*. Conjugando datos de fuentes de la época, Plaza destaca los siguientes rasgos de este baile:

(Destacaba por) la flexibilidad en el cuerpo y la desenvoltura de movimientos de la bailarina como elementos más preciados y los contrastes entre momentos de quietud total, como si cayera en una especie de éxtasis y el rápido despertar en un movimiento eléctrico y súbito (...). Siempre solicitado para que lo bailara una mujer a solo (Plaza, 1999: 164).

Alexander Laborde lo presencié —probablemente en Cádiz— en ambientes populares en la temprana fecha de 1808. Lo cataloga, junto a las *guarachas* y el *cachirulo*, como danza andaluza de mujer de clase baja, danzas que él llama “del pueblo”:

No hay nada más extraordinario en este género que ciertas danzas del pueblo que tienen algo de voluptuoso y de salvaje a la vez: el *olle* y el *cachirulo*, especie de danzas lúbricas que recuerdan lo que los viajeros describen de las danzas de negros y africanos (...). Las mujeres marcan el compás con el talón y lo hacen con una rara precisión. Movimiento que parecería indiferente pero que les da una gracia especial³¹ (Laborde, 1808/1834: 405-406).

Además de las referencias a su carácter de baile pegado a tierra (“marcan el compás con el talón”), alude a su extracción popular: “Estas danzas en general no están en uso en la buena sociedad. Las damas españolas no las necesitan para complacer, las dejan a las mujeres de clase inferior” (*Ibidem*).

Otra referencia al Ole como baile popular se encuentra en unas escenas trianeras publicadas en un periódico sevillano, *El Tío Tremenda* o *Los Críticos del Malecón*, en 1812/13³².

La litografía de la Biblioteca Nacional que traemos a colación en la imagen 6 parece reflejar esos ambientes populares de bailes de candil donde estas danzas hacían su aparición.

Sevilla: El Diario Mercantil, 7. II. 1803 (Citado por Faustino Núñez en: *Flamencópolis*, <http://www.flamencopolis.com/archives/3348>. [Consulta 12 III. 2016]). Como el “jaleo denominado El Ole” lo encontramos en el diario *El Porvenir*, Sevilla, 26. III. 1897.

31 Esta fuente la tomamos con reservas, pues no contamos con la certeza de que Laborde la presenciara personalmente: algunos datos los sacó de libros sobre danza de la época. Edición consultada: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 3.^a edición en francés, 1834.

32 A propósito de lo que se cantó y bailó en un “jaleillo pobre” (una de las acepciones de la palabra reseñada en el diccionario de Massip y Moyá) improvisado por gente del barrio, probablemente gitanos, aparece una conversación entre dos vecinos. Uno cuenta que se cantó, entre otras cosas «la caña y la picaresca o el ole»; que era lo que correspondía a gente del pueblo como ellos, y no arias o similares, que habrían provocado la hilaridad (Ortiz Nuevo, 1990: 22). En otro pasaje (*Ibidem*: 25) se insiste: sonetos, arias y villancicos les correspondía a la gente “importante”, lo propio de la gente pobre es “nuestra caña y nuestro ole”.



▲ Imagen 6. *El Ole*. Federico González. Litografía de la Sociedad de la Revista Médica de Cádiz. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, BNE: Invent/27877.

También Richard Ford en su crónica sobre su estancia en España entre 1830 y 33, reseñó el *Olé* al describir las funciones de baile que con protagonismo especial de gitanos, tenían lugar en el barrio de Triana. Para Richard Ford el *Olé* era un tipo de danzas poco refinadas, “más notables por la energía que por la gracia y no tienen en ellas menos trabajo las piernas que todo el cuerpo, las

caderas y los brazos” (Ford, 1988: 357). Los ubica en fiestas concurridas por “toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos” y en las que intervenían danzando solo mujeres, “andaluzas o gitanas”:

El baile (...) se llama el olé entre los españoles y el romalís entre sus gitanos; el alma y la esencia de él consiste en la expresión de cierto sentimiento, que no es ciertamente de carácter muy sentimental o correcto. Las mujeres, que parecen no tener huesos, resuelven el problema del movimiento continuo (...), pues todo el cuerpo toma parte en la pantomima (Ford, 1988: 356-357).

Del Ole Más y Prat observó que contaba con “variantes infinitas”. Él lo describió así:

El capricho o habilidad de la bolera se prolonga indefinidamente. La bailarina hinca la rodilla, parece desmayarse y logra tocar con el hombro el suelo con música lenta, especie de letargo voluptuoso, del que la bolera despierta para volver a sus rápidos giros (Más y Prat, 1882: 59).

Pero la palabra “bailarina”, así como “bolera”, nos introduce ya en la vertiente más academizada de estos bailes. Si la difusión de los bailes de jaleo, particularmente el Ole, fue grande en las fiestas populares de baile en Andalucía en la primera mitad del siglo XIX, no ha de extrañar que de estos bailes bebieran muy directamente los emergentes ambientes flamencos. Como tampoco ha de extrañar que pronto se academizaran y comenzara a aparecer en versiones teatrales³³.

4.2. Los jaleos teatrales

Las fuentes que manejamos, sobre todo desde la década de 1840, reseñan la presencia creciente de estas danzas en los teatros y salones frecuentados por las clases medias urbanas. Su esplendor en España llegó a los teatros en la década de 1850 (Lavaur, 1999), a la zaga de la popularidad que ya habían adquirido en Francia y otros países europeos.

En el artículo de Mas y Prat ya comentado (1882), encontramos una caracterización de los jaleos sometidos a reglas, versiones academizadas o teatrales que este autor aglutina bajo el nombre de *danzas teatrales andaluzas*.

Por cierto que las reseñas de prensa de esos años y textos como los del maestro Otero entre otros, nos refieren que los jaleos teatrales mantuvieron su popularidad en salones y academias, y también en los cafés cantantes durante

33 Recuérdese el *Ole* de Josefa Vargas, que llevó por los principales teatros de España y el extranjero (Francia, Cuba...) entre 1840 y 1850: [http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:403814#prettyPhoto\[galleria1\]/0/](http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:403814#prettyPhoto[galleria1]/0/) (imagen ampliable).

toda la 2.^a mitad del siglo XIX, compartiendo protagonismo en los cafés con los bailes llamados unas veces *de jaleo* (gitanos o andaluces) y otras *flamencos*. Creemos importante considerarlo, porque esta convivencia entre *jaleos populares agitanados* (primeros bailes flamencos) y estos otros jaleos academizados, más técnicos, elaborados y estilizados, debió contribuir muy directamente al enriquecimiento técnico de las bailaoras flamencas (fueran o no gitanas) y en consecuencia al perfeccionamiento de los propios bailes flamencos, los cuales adquirieron por esta vía una mayor complejidad, técnica, desarrollo y estructuración.

Pero quedémonos con los jaleos teatrales. Para Más y Prat estas danzas, de las que cita expresamente tres: el *Ole*, el *Vito* y el *Jaleo de Jerez*, conforman un estilo complementario de “los otros dos”, es decir el baile de palillos³⁴ y el baile flamenco. A continuación hace una caracterización de conjunto de las danzas teatrales:

[En ellas la bailarina]: ...salta, gira, se revuelve y agita los palillos en un compás más rápido y variado que el del puro flamenco, sus actitudes son plásticas y provocativas, y las formas se exteriorizan en violentos y estudiados escorzos (Más y Prat, 1882: 59).

Descripción sintética pero precisa y certera. Analiza a los bailes teatrales andaluces como una tradición distinta a la de los bailes flamencos pero próxima a ellos. También observa que esas danzas participan “de la voluptuosidad del flamenco y de la movilidad del de palillos”. Pero “se diferencian del primero [del género flamenco] en que son más rápidos y en que usan las castañuelas; y del segundo [bailes de palillos] en que se bailan por una sola bolera o bailadora” (*Ibidem*: 58)³⁵.

Precisas y definidas diferencias que nos confirman que en la década de 1880 ya era posible establecer categorías más o menos definidas en orden a distinguir tradiciones o *escuelas* de baile, por próximas que estuvieran entre ellas. De hecho hay textos de fechas muy avanzadas del siglo XIX que siguen identificando a los jaleos como “el baile andaluz por excelencia”. Así lo leemos en una nota de prensa publicada en *El Cronista* el 30 de abril de 1888 y recogida por José Luis Navarro, en la que se describe una fiesta dada por Gallito, el popular diestro de los toros:

34 Se incluyen en ellos los principales bailes de pareja y cita como los más practicados por esos años: el fandango, el bolero, las seguidillas mollaras, manchegas y sevillanas. Recordemos que Más y Prat distingue entre bailes *populares* de palillos (sevillanas, fandangos...) y los *boleros* (bailes de palillos academizados).

35 Más y Prat usa esta frase en pasado, *usaban* y *se bailaban*. Hemos transcrito “usan” y “se bailan” en aras de la claridad y porque como ya se ha observado, no eran aún cosa del pasado. Podríamos completar esta descripción con otros bailes de jaleo teatrales muy citados a mediados del siglo XIX por autores españoles y extranjeros, desde Teófilo Gautier hasta Charles Davillier y otros. Pero sigamos adelante.



▲ Imagen 7. Josefa Vargas en el Olé. Litografía, 38 × 25 cm. Autor: José M.^a Vallejo.
Fuente y © Instituto del Teatro de Barcelona.

Primó más que algún otro *el jaleo*, que es el baile andaluz por excelencia y el que más arte y más gracia requiere, sin duda por ser el que más efectos expresa con sus múltiples figuras. Hay que ver a una mujer hermosa cómo al compás de la música de este baile que parece compuesto de gemidos de dolor y gritos de alegría, se mueve y contonea en mil giros diversos, y cómo en sus airosos movimientos y expresivas posiciones encanta, arroba y embriaga... (Navarro, 2005: 49).

Casi siempre las alusiones a los bailes de jaleo se hacen en estos términos de versatilidad, ligereza, variedad de movimientos, pasos y posturas, contrastes de tempo... rasgos que lo apartan del baile flamenco de entonces, más unitario y menos variado en su estructura, pasos, giros y movimientos³⁶.

Las versiones teatrales de estas danzas de jaleo mantuvieron sus modos, que le daban una personalidad distintiva. Eran protagonizadas por *bailarinas* (cabría decir más boleras que flamencas) cuya técnica jugó un papel de referente inspirador para las bailaoras flamencas (recordemos a Amparo Álvarez, La Campanera, y al Maestro Otero y sus alumnas).

¿Cuánto tiempo llevaban de moda estas danzas a solo —en sus versiones más populares o más teatrales— antes de que a mediados del siglo XIX actuaran como catalizadoras en la aparición de los bailes flamencos?

Los datos con que contamos nos permiten hablar de una larga tradición que se remonta nada menos que al siglo XVI, si bien en fechas más cercanas a la época de emergencia del flamenco experimentaron dos momentos definidos de apogeo: el primero, como ya se ha adelantado, durante el auge del majismo —1780-1800—; y otro posterior, durante los años de apogeo de las danzas españolas en Europa —décadas de 1830 y 40—.

5. MIRANDO HACIA ATRÁS. LOS BAILES DE JALEO EN PUGNA CON *EL BOLERO*: 1780-1840

En un texto de la escritora romántica Cecilia Böhl de Faber, encontramos lo que puede considerarse una pequeña síntesis histórica de la evolución de este tipo de danzas entre esos dos momentos de auge que van desde los años de la moda del majismo (1780-90) hasta la época de esplendor del andalucismo romántico (1840-50). En el capítulo XXI de su novela *La Gaviota* (1849) leemos lo siguiente:

36 En cuanto al texto recién citado de Navarro, insistamos en que como ya hemos tenido ocasión de ver a propósito de los textos de Demófilo, Francisco Rodríguez Marín y Rafael Marín, eran los jaleos populares y no estas otras versiones teatrales los que más directamente se estaban “aflamencando”. En continuidad con la afirmación que ya vimos de Rafael Marín, esta decantación desde los jaleos hacia el baile flamenco se produjo a través de dos estilos de baile principales: las alegrías y las soledades o soleares.

—¿Te acuerdas, hermano, cuando cantábamos el *zorongo* y el *trípili*?
 —¿Qué cosas son el *zorongo* y el *trípili*? —preguntó el barón a Rafael.
 —Son —respondió— los progenitores del *sereni*, *cachucha*, y abuelos de *la jaca de terciopelo*, del *vito* y de otras canciones del día.

Zorongo y *Trípili*, populares a fines del XVIII, dieron paso a otras versiones más modernas: a *el Sereni* y a *la Cachucha* (principios del XIX), que a su vez cedieron en popularidad frente a *el Vito*, *la Jaca de terciopelo* y otras *canciones* populares en la década de 1840³⁷.

Ya se ha visto que los bailes teatrales andaluces habían adquirido una notable popularidad a fines del siglo XVIII, cuando el baile flamenco —cabe decir— todavía “ni existía ni se le esperaba”³⁸. Fueron los años de la aparición en la prensa madrileña de reseñas que describían el auge del bolero en un tono irónico de desapego y rechazo a la excesiva exigencia técnica que los maestros imponían a sus aprendices.

En 1797 Juan Jacinto Rodríguez Calderón escribió que el popular bolero había sufrido en Madrid no mucho tiempo antes un primer embate a cargo del Fandango de Cádiz, el Charandé, el Cachirulo y el Zorongo “que tanto ruido hizo en la Corte cuando la inimitable (en este género de Xácaras) Mariana Márquez lo cantó y bailó en el Coliseo del Príncipe” (Rodríguez Calderón, 1807: 26-27).

Todo indica que este evento marcó un hito importante en la popularización de los jaleos y en su competencia con los boleros. No sólo le valió a la Márquez para ser retratada bailando su *zorongo* en el teatro del Príncipe, sino que aún cincuenta años después, Estébanez Calderón recordaba este éxito y escribió que el *zorongo* de Mariana Márquez habría puesto “en gran conflicto y en peligroso trance al Bolero, pero éste triunfó”.

Aunque la popularidad del bolero se mantuvo todavía durante dos décadas³⁹, algunos maestros reconocidos de danza de principios del siglo XIX habían comenzado a prestar atención a las emergentes danzas teatrales *a solo*, las aceptaran o no. Citaremos los casos del maestro español Antonio Cairón y del italiano

37 Fernán Caballero los califica como “canciones”, pero *zorongo*, *cachucha* y *vito* eran conocidas principalmente como danzas. Solo unos años antes (1830) el maestro Carlo Blasis había caracterizado a la *Cachucha* como una “danza a solo que acompaña a una música particular”. El auge del *Vito* vino con la representación en Sevilla de *El Tío Caniyitas* o *El Mundo Nuevo de Cádiz* en 1849 y un año después, con enorme éxito, en Madrid. Esta zarzuela incorporaba el baile de *el Vito*, ya popular en Sevilla en los años 40 (PLAZA, 2012: 76).

38 Obviamente no afirmamos esto en sentido estricto, pues como estamos argumentando, muchos rasgos del baile en Andalucía eran cuando menos “preflamencos”, el ambiente cultural preanunciaba el advenimiento del flamenco. Pero a principios del siglo XIX aún no había surgido como mundo diferenciado.

39 En la prensa gaditana de 1813 se sigue observando un predominio de los boleros (a veces intermedios con *cachucha*). Pero aparecen ya por esos años continuas referencias a bailes a solo en la prensa, destacando la *Cachucha*, el *Zapateado*, la *Guaracha* y el *Ole* (Bravo Liñán, 1993: 7-42).



▲ Imagen 8. Retrato de Mariana Márquez bailando el zorongo. Madrid, col. del Teatro del Príncipe, 1795. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, BNE, IH/5437.

Carlo Blasis. Ambos muestran coincidencias en sus descripciones técnicas, pero también llamativas discrepancias en cuanto a su valoración personal.

El *Compendio de las principales reglas del baile...* del maestro Antonio Cairón (1820), es el más conocido tratado español de danzas del primer tercio del siglo XIX. El texto nos confirma que los boleros de pareja se mantenían como el paradigma de la danza española, al tiempo que Cairón se manifiesta decididamente contrario a la enseñanza de esos otros bailes/danzas a solo, a los que tilda en tono despectivo de populacheros y poco elaborados.

Pero lo más interesante del texto de Cairón es que establece una continuidad entre algunos de esos bailes de su tiempo y otros muy populares en el siglo XVII, a los que considera descendientes de la zarabanda. De esta famosa danza y de otros que considera descendientes de ésta, escribe:

Este baile fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, los cuales recopiló un poeta, cuando prohibió el Consejo [de Castilla] bajo graves penas, que nadie cantase ni bailase la zarabanda. Los bailes populares y truanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo, fueron muchos. Tales eran la carretería, las gambetas, el pollo, la papon, el rastrojo, la gorrón, el guineo, la pipironda, el polvillo y una infinidad que no se ponen aquí, porque como se ha dicho, todos ellos eran parecidos unos a otros, y todos se bailaban con castañuelas (Cairón, 1820: 100-101).

Todos estos bailes comenzaron a estar especialmente en boga a principios del siglo XVII e incluso antes. Así nos consta por una pragmática del Consejo de Castilla del año 1615, en la que se dispuso:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares ni meneos lascivos ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de escaramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a estos... no permitiendo cosa lasciva ni deshonesto, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no convenga que salga en público⁴⁰.

Cairón valora en tono despectivo a todos estos bailes: analiza sus pasos como “de movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos” (Cairón, 1820: 101) al tiempo que los considera despreciables por descender de la zarabanda. También añade otros datos que los unificaban: todos se bailaban con castañuelas y en compás ternario.

Y en cuanto a los bailes de este tipo populares en su época (zorongo, olé u *hole* y cachucha) de los que afirma ser también descendientes de la zarabanda,

40 *Reformación de comedias mandada hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte, como en todo el reino, a 8 de Abril de 1615*. Madrid, Archivo Municipal 2-475-2), En Cotarelo y Mori, 626-67. Cit. en Stein, 1998: 661.

los cita en un pasaje en el que de pasada, aporta algunos datos especialmente relevantes para nosotros:

De estos y de otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongo, el hole, la cachucha y otros que no son más que zarabanda continuada, y que sin estudio ni regla alguna se bailan al capricho del maestro, el cual coloca cuantos movimientos le ocurren en su imaginación (*Ibidem*).

Además de catalogarlos como bailes interpretados siempre por mujeres —era la praxis común de la época—, nos informa de paso de la existencia de maestros ambulantes o *sin plaza* que enseñaban (con éxito) estas danzas. Algo que no era nuevo: también lo encontramos en el tratado de otro maestro de danzas del siglo XVII, el de Juan Esquivel, dato de interés que después retomaremos.

Un último comentario de Cairón respecto a estos bailes de su época tipo zorongo, hole, cachucha y otros, aunque lo desliza como de pasada —y una vez más en sentido peyorativo— es importante para nuestro propósito. Y es que estos bailes, para lograr todo su efecto, debían ser interpretados por bailarinas dotadas de *gracia natural*. He aquí el pasaje (la cursiva es nuestra):

Estos bailes (...) son tan sencillos y de tan poca dificultad, que una mujer, aunque jamás haya bailado en su vida un paso de danza, ni sepa lo que ella es, *basta que tenga un poco de gracia natural*, para que inmediatamente sin dificultad pueda aprender en pocas lecciones cualquiera de los referidos bailes (*Ibidem*, 102).

Es curioso que lo que desprestigiaba a estos bailes a los ojos de Cairón, era lo que los prestigiaba a ojos de otros, como ya hemos tenido ocasión de comprobar con los escritos que aparecieron en la prensa madrileña de la época de entresiglos, como los de Rodríguez Calderón, Juan Antonio de Iza Zamacola (don Preciso) y otros. Es la herencia de la pugna entre afrancesados y casticistas, postura esta última que irá tomando importancia desde entonces, por ejemplo ya en los años 20 y 30 con el maestro Blasis, en los 40 con Teófilo Gautier o Estébanez Calderón, etc. A los partidarios de las danzas andaluzas poco les importaba que éstas requirieran un menor ejercicio o despliegue de técnica. Por el contrario, todos valoran sobremanera la gracia natural, el duende, la naturalidad o espontaneidad y gracia con que solían ser interpretadas.

Es esto lo que observamos en el influyente Manual de Danza de Carlo Blasis, conocido maestro y coreógrafo italiano que enseñó con éxito en varias capitales europeas. El *Manuel complet de la Danse* publicado en 1830 en París nos sirve de ejemplo paradigmático para comprobar la creciente aceptación que las danzas teatrales andaluzas estaban alcanzando en algunos países de Europa, particularmente en Italia, Francia e Inglaterra, desde principios de siglo XIX.

Blasis (obsérvese: medio siglo antes que Mas y Prat) no solo analiza las danzas españolas a solo como grupo con entidad propia, sino que comienza su manual con un capítulo dedicado a ellas. De hecho las retiene como el tipo de danzas más característico y emergente de la época. Conviene insistir en que no solo no las detesta —como sí hiciera Cairón según acabamos de ver—, sino que las considera originales, variadas, elegantes: “Pocas danzas extranjeras se les pueden comparar” (Blasis, 1830: 35)⁴¹. Para él las danzas españolas traslucían diferentes grados de pasión, y es esta pasión lo que mejor reflejaría el espíritu y costumbres de los españoles. Las opiniones en pugna traslucen el auge creciente del espíritu romántico.

Como apoyo a su opinión muy favorable a este tipo de danzas a solo, aporta el argumento de autoridad del gran músico de la época, Rossini, cuyo “gusto exquisito” le habría llevado a incluirlas en sus obras. Blasis incide en el gusto y gracia con que vestían y bailaban las bailarinas españolas: en su fisonomía, para él siempre llamativa, en su figura ligera, su mirada expresiva, el modo de enlazar sus sandalias... Aspectos referidos a la presencia y prestancia, en que las bailarinas españolas eran, en opinión de Blasis, insuperables. Todo en ellas —afirma— atraía al espectador.

Blasis fue el primer maestro no español que adoptó en un manual de danza una actitud no solo positiva, sino de admiración y alabanza hacia estas danzas españolas, lo más interesante es que sus opiniones eran un vivo reflejo de la popularidad que estaban ya adquiriendo estas danzas fuera de España.

En concreto Blasis dedica en su tratado unas líneas a la Cachucha, la Guarachá, el Zapateado, el Zorongo y el Trípili Trápala⁴². Muchas de las características en las que incide (versiones teatrales de bailes a solo, habitualmente bailados a cargo de una mujer; ritmo ternario; frecuente acompañamiento guitarrístico aun siendo teatrales, lo que denota su conexión con lo popular pero también con prácticas teatrales que se extendieron en el siglo XVII; el uso de las castañuelas...) son rasgos que coinciden con los que solo unos años antes había individuado el maestro Cairón, aunque en su caso fuera para denostarlas.

5.1. Las tiranas: entre canciones semi-representadas y música de los jaleos teatrales

Desde que a partir de las últimas décadas del siglo XVIII las seguidillas boleras comenzaran a compartir popularidad con las *tiranas* y *polos*, existía esta competencia o pugna artística entre dos modos de ver la danza, que se manifiesta entre

41 Está aludiendo a las estilizadas versiones teatrales popularizadas ya en Europa desde los años 20, y en Italia incluso antes. En París tuvieron su auge a partir de 1834 gracias al éxito que allí alcanzaron Dolores Serral y Mariano Camprubí con bailes como La cachucha o el Zapateado.

42 Todas, excepto la cachucha, son del siglo XVIII, y dos coinciden con las nombradas por Cairón: el zorongo y la cachucha. Detallamos algo más este particular en Berlanga, 2016.

otras cosas en una pugna entre los boleros (cuyo principal referente popular eran las seguidillas, más castellanas) y los jaleos teatrales, cuyos referentes directos eran las coplas de jaleo andaluzas.

En efecto, a las tiranas se les puede considerar conceptualmente como el trasunto en sede teatral (o en los salones de la aristocracia y burguesía urbana) de las coplas de jaleo, propias éstas de los *ambientes populares*.

Don Preciso definió a las tiranas como género de *canción bailable*, cuya popularidad creció por los años de 1770-80 “al paso que se cantaban con coplillas de a cuatro versos asonantados de ocho sílabas y se bailaban con un compás claro y demarcado” (Iza Zamácola, 1982, 14-15). Si bien él hace alusión a que el hombre participaba en su baile, su papel lo describe como subsidiario (agitar el pañuelo y el sombrero). No tenemos claro de dónde sacó don Preciso la observación de que en el baile de tiranas participaba también el hombre: si de teatros de la Corte o bien de la práctica en salones.

Lo cierto es que la mayoría de fuentes que aluden a las tiranas en la Andalucía de entresiglos nos las presentan en una doble faceta: bien como la parte musical (cantada) de bailes de mujer a solo interpretados en teatros o salones—algo que las acerca a los jaleos teatrales—, o bien como solo canciones, sin mayores alusiones al baile. En las obras del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) se observa que muy raramente los personajes masculinos bailan una tirana, siendo más frecuente que la canten para que la baile una mujer, o que la cante ella misma⁴³. Entendemos que la praxis de interpretación de las tiranas más extendida en esos años define a éstas como canciones semirepresentadas a cargo de cantantes o cómicas (cupletistas *avant la lettre*) que debían tener buena voz, quizá ciertos conocimientos dancísticos pero sobre todo gracia y desenvoltura en el escenario, algo que nos retrotrae a las cómicas que interpretaban las jácaras de la segunda mitad del siglo XVII⁴⁴.

Las tiranas se popularizaron en las tonadillas escénicas, donde casi siempre aparecían ligadas al baile. Pero también hay datos que las ubican a partir de la década de los 90 como simplemente cantadas, sin baile. A esto parece aludir el músico malagueño Eduardo Ocón (1874: 14) cuando escribió de ellas que “fueron en su origen aires de baile y canto”, aunque poco a poco fueron conociéndose como canciones. Es significativo que este proceso es similar al que ocurrió con las coplas de jaleo en ambientes preflamencos y flamencos: aunque eran la parte cantada de los bailes de jaleo, coplas *bailables*, poco a poco fueron adquiriendo autonomía propia como solo cante.

43 En realidad el nombre “tirana” aparece muy poco, es el zorongo el baile de este tipo que más veces aparece.

44 Esto explicaría por qué Juan Jacinto Rodríguez Calderón, a propósito del zorongo bailado en el teatro del Príncipe de Madrid en 1795, calificó a su protagonista (Mariana Márquez) como “inimitable en este género de Xácaras” (Rodríguez Calderón, 1807: 26-27). Los musicólogos han estudiado poco esta vertiente de baile y gesticulación y se han centrado más bien en sus conexiones con las *canciones andaluzas* que se popularizaron a partir de la década de 1820. Es éste el enfoque que hace de las tiranas Celsa Alonso, uno de los más completos (1999: 65-70).



▲ Imagen 9. Zorongo de Blas de la Serna (1751-1816). Las músicas (tonadilla). Fuente: Castro Buendía, 2014: 465.

Faustino Núñez señala la abundancia de tiranas transcritas en 3/8⁴⁵. Y matiza también que “es canto y es baile”. Las partituras de tiranas muestran su condición de canción de autor que hace uso de las convenciones habituales en las coplas tradicionales, particularmente de ritmos ternarios, en compás de 3/8, 6/8 o de hemiolia de 12.

Las tiranas, pues, desde el punto de vista musical eran un tipo genérico de canciones de autor inspiradas vagamente en el folklore, sobre todo de Andalucía, con letras de carácter picaresco y jocoso, que se interpretaban en los escenarios de teatros o salones, casi siempre con uso abundante de gesticulación, sin que llegaran a ser plenamente bailadas. Un ejemplo visual (reconstrucción) de cómo podría haber sido esta práctica a finales del siglo XVIII lo tenemos en la pieza *Ole Catapún*, interpretada por Imperio Argentina en la película *Goyescas* (1942, dirigida por Benito Perojo), adaptación cinematográfica de la ópera del mismo nombre, de Enrique Granados (1911/1915), obra inspirada en los cartones para tapices de Francisco de Goya. Puede consultarse en YouTube⁴⁶.

Entrado ya el siglo XIX, el término *tirana* entró en desuso en favor del de “canciones andaluzas”. La gente solía asociar cada tirana con la tonada típica: tirana *del trípili*, o *del zorongo*... También porque era fácil retener sus melodías distintivas. Así se entienden algunos textos de la época que aluden a tiranas como canciones y como bailes indistintamente. Eran designadas como canciones cuando se hacía alusión a la música y como bailes cuando se quería aludir a cómo eran representadas o bailadas⁴⁷. Recordemos el texto de Böhl de Faber (*La Gaviota*, 1849, cap. XXI):

45 <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/search/label/1790>. [Consulta: 19. IV 2015].

46 En: https://www.youtube.com/watch?v=_A8_VnsFuCU

47 Considerar estos datos de la conexión entre tiranas y bailes teatrales a solo (femeninos) resuelve “sorpresas” como la reseñada por Cristina Roldán, quien al localizar en la Biblioteca Histórica de Madrid las particellas de un manuscrito musical catalogado como “Jaleo de gitanos” (BHM, Mus 627-637), vio en la primera página de este manuscrito que «en realidad es una Tirana» (Roldán, 2015: 83). Ciertamente es una tirana, la parte cantada de un baile teatral a solo. Y también explica que en muchas tonadillas desde 1780 en adelante se contrapusiera directamente el éxito de “el bolero” (baile) con el de la tirana como su competidora en popularidad. La competencia fue entre dos tipos de bailes y sus músicas asociadas: por un lado los boleros de pareja, más estilizados al son de cuartetos de seguidillas, y las tiranas, canciones de prosapia andaluza asociadas a las danzas teatrales a solo. Más aún, como ya se ha sugerido se percibe una punja entre lo académico estilizado y afrancesado y un conglomerado de cosas que se asociaban vagamente a la tirana: lo popular, lo gitanesco, lo castizo, lo nacional, lo andaluz, lo moderno, lo sensual y picaresco...

—¿Qué cosas son el *zorongo* y el *tripilí*?
 —Son los progenitores del *sereni*, *cachucha*, y abuelos de la *jaca de terciopelo*, del *vito* y de otras *canciones* del día.

Estos datos así manejados nos llevan a concluir que “la tirana” no fue el antecedente perfecto “del jaleo”, como algunos han aventurado. Más que dos géneros separables (salvo conceptualmente), hay que entenderlos como géneros muy relacionados: hubo jaleos teatrales plenamente bailados y no cantados por las bailarinas (cuando eran bailarinas profesionales). Pero también hubo tiranas interpretadas por otro tipo de cupletistas más cantantes que bailarinas, algo que estaría a caballo entre las puras danzas teatrales y el cuplé o *copla* (entendida aquí como género de canción española del siglo xx).

6. ANTECEDENTES LEJANOS. LAS DANZAS MIXTAS

Las danzas a solo en España cuentan con una larga tradición. Desde mediados del siglo xvi existen abundantes referencias a ellas, especialmente en Andalucía y en tierras americanas de influencia hispana. El ámbito del que nos han quedado más fuentes es el de los géneros del teatro breve: “el entremés, la jácara, el baile dramático o la mojiganga, para el caso del teatro barroco” (Romero Ferrer, 2008: 241), géneros que precedieron a los sainetes, tonadillas escénicas y obras epilogales del siglo xviii⁴⁸.

En muchas de estas piezas se incluían bailes de extracción popular, pero con una particularidad: se comenzaron a adaptar estas danzas, en versiones que resultaran aptas para su representación en el escenario. Desde finales del siglo xvi surge este fenómeno de retroalimentación entre ámbitos más *populares* y ámbitos teatrales, de forma que surgió un tipo nuevo de danzas, que autores como Díez Borque, Moreno Muñoz o Aurelio Capmany llaman *mixtas*, en alusión a ese intercambio o *ida y vuelta* entre los bailes del pueblo y sus adaptaciones para la escena teatral (Moreno Muñoz, 2008: 92-98).

En las tablas, estas *danzas mixtas* adquirían una nueva popularidad y en sus nuevas versiones, llevadas a cabo por actrices, cómicas, músicos o maestros de danza, *volvían* al pueblo. (Flórez, 2006; Moreno Muñoz, 2008). Esto explica la ambigüedad que encontramos en la época para su designación: unas veces eran calificados como *bailes* (populares) y otras como *danzas*, término que en España se asociaba en el siglo xvi e incluso el xvii a las *danzas de cuentas*, aristocráticas o palaciegas.

48 Las obras menores del teatro breve del siglo xix, e incluso en el xx, en concreto las comedias y sainetes de tema andaluz y flamenco, muestran continuidades con las tonadillas y sainetes del xviii. En estas obras se siguieron representando danzas teatrales andaluzas, y a partir de la 2.ª mitad del siglo xix, y sobre todo en el xx, también los *nuevos* bailes flamencos.

Este *nuevo género* de danzas no estaba todavía del todo definido en el siglo XVII: los maestros de danza lo estaban “creando” e incorporando a sus repertorios, por lo que la antigua distinción entre bailes (populares) y danzas (cortesanas) se estaba diluyendo, como se observa en los textos y tratados de danza, incluido el conocido de Juan de Esquivel (1642).

El fenómeno lo ha estudiado más a fondo María José Moreno Muñoz, quien observa que no se había prestado suficiente atención a esto, aunque ya en 1944 Deleito y Peñuela llegó a diferenciar entre danzas de cuenta (las aristocráticas), danzas de cascabel (las de extracción popular) y danzas mixtas. Así escribe sobre este autor:

Llama danzas de cuenta a las de ceremonia y buena sociedad, danzas de cascabel a las descompuestas y populares. Y aún hubo un tercer género: las danzas mixtas, que participaron del carácter de ambas (Moreno Muñoz, 2008: 95).

Aun así, se ha escrito poco de la popularización de estas danzas mixtas a través de los ámbitos teatrales en la España del Barroco. Desde el último tercio del siglo XVI, ya con Lope de Rueda y Cervantes, pero sobre todo a partir de Lope de Vega, fueron tan populares las comedias y las piezas breves de sus intermedios, que hoy las calificaríamos de “fenómeno de masas”. Y de estas piezas, cuya popularidad se mantuvo hasta entrado el XVIII⁴⁹, los números de danza eran lo que más atraía a la gente de cualquier estrato social.

Estos datos nos llevan a recelar de la separación categórica que algunos musicólogos han propuesto entre “dos clases o versiones” en este tipo de danzas, por ejemplo las zarabandas, de las que distinguen unas versiones *populares* practicadas por el pueblo y otras más arregladas y decentadas, que se practicarían en ámbitos aristocráticos. Más que hablar de dos versiones (la popular y la culta), hemos de hablar de muchas, y muy permeables entre sí.

En las danzas mixtas se daba una mezcla de pasos de baile de extracción popular y de extracción académica. Esto ayuda a explicar por qué las clases populares de la sociedad —con las que siempre se ha mezclado el pueblo gitano— conocían y practicaban pasos de danza más o menos *refinados* (se ha usado el término *abolerados*), perfeccionados técnicamente.

6.1. Algunas danzas mixtas. El canario y la zarabanda

La abundancia de juegos de punta y tacón, batidas rápidas de pies o zapateados, eran característicos de los *canarios*, lo que se corresponde con las abundantes figuraciones rítmicas en tresillos y tempo rápido que se observa en las

49 Tras un aparente declive, la popularidad de las piezas de teatro breve volvió en el último tercio de siglo y se mantuvo hasta bien entrado el XIX.

fuentes musicales (Esses, 1994). Sabemos de canarios desde finales del siglo XVI, que aparecen citados unas veces como baile popular a solo, normalmente de hombre, otras como danza teatral y otras como danza cortesana en versiones de pareja. Desde finales del siglo XVII, el Canario parece haber quedado relegado a sus versiones populares (Flórez, 2006: 54) y ya en el XVIII todo indica que sus pasos reaparecen en danzas con otro nombre, como es el caso de la *guaracha* y el *zapateado*.

Por su parte la *zarabanda* ha sido la danza más citada como principal predecesora de muchos bailes y danzas con rasgos que los aproximan a los bailes de jaleo y danzas teatrales andaluzas. De la zarabanda se ha destacado su carácter sensual y abundan los textos que la tachan de indecente —sobre todo en sus primeras versiones populares de finales del siglo XVI—. Para Ruiz Mayordomo es, junto con la jácara, “el máximo exponente coreográfico del género femenino; ningún otro tipo de danza o baile teatral es asociado en exclusividad a las mujeres” (En Flórez, 2006: 64).

Muchos textos describieron la zarabanda como baile popular y sensual. Así Covarrubias, que la define como *baile* muy conocido en su época (la cursiva es nuestra):

Es alegre y lascivo porque *se hace con meneos del cuerpo descompuestos* (...). Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, *los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas* (...) *la que baile* la zarabanda cierne con el cuerpo a una parte y a otra, y va rodeando el teatro o lugar donde baile...” (Tesoro, 984, en Flórez, 2006: 63)⁵⁰.

Marie Catherine D’Aulnoy (1691) escribió haberla presenciado en el teatro como danza de mujer en la que las castañuelas o palillos jugaban un papel central:

Los entreactos estaban mezclados con danzas al son de arpas y de guitarras. Las comediantas llevaban castañuelas y un sombrerito; es la costumbre cuando bailan; y cuando es la zarabanda (...) mueven demasiado sus brazos, pasan a menudo la mano sobre su sombrero y sobre su rostro, con una cierta gracia (...); tocan admirablemente bien las castañuelas (D’Aulnoy, 1986: 62).

Las fuentes musicales nos muestran en estas danzas mixtas el rasgo común de sus ritmos ternarios integrados en ciclos rítmico-armónicos de 6 o 12 tiempos estructurados en hemiolía y con frecuentes comienzos anacrúsicos (Esses, 1994). En cuanto a las sonoridades, a caballo entre lo tonal y lo modal, remitimos a otros estudios (Arriaga, 2014; Berlanga, 2015; Manuel, 2002; Valdivia, 2015).

50 También para Cano y Urreta, su gracia estribaba “en gestos y movimientos de manos” (*Días de Jardín*, 1617). Cano y Urreta, Alonso. *Días de Jardín*. En *Lenir*, 14, 2014, p. 308. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/03_Dias_de_jardin_Alonso_Cano.pdf [Consulta: 15. III. 2016].

Si nos hemos detenido en las danzas mixtas y particularmente en zarabandas, chaconas, jácaras, o canarios (entre otras), es porque presentan notables coincidencias con los posteriores bailes de jaleo:

Ambas categorías (jaleos de los siglos XVIII-XIX y danzas mixtas de los siglos XVI y XVII) coinciden en que:

- Son danzas a caballo **entre lo popular y lo teatral**;
- Son bailadas sobre todo **a solo** y habitualmente por **mujeres**;
- El uso de **castañuelas** (zarabandas y danzas derivadas) y de **zapateados** (canarios y derivados como la Guaracha o el Zapateado);
- Sus **células rítmicas**, casi siempre ternarias e integradas en ciclos de 6 o 12 con tendencia a la irregularidad interna en su acentuación (hemiolía, juego de células ternarias y binarias);
- **Sonoridades** de origen modal, con presencia significativa de sonoridades frías o modo de mi interactuando con sonoridades eolias o menores, y de sonoridades mixolidias (zarabandas, sones, guajiras...) en interacción con sonoridades jónicas o mayores.

Rasgos que a su vez, excepto el uso recurrente de las castañuelas, se hacen también presentes en los primeros bailes flamencos en compás alterno de 12: las soleares, y las alegrías, los dos bailes flamencos de referencia (junto con los tangos y los zapateados) de finales del siglo XIX.

En la difusión de estas danzas mixtas, jugaron un importante papel los maestros ambulantes de danzas, quienes enseñaron bailes y danzas a domicilio en las ciudades y pueblos de gran parte de la geografía española. De la presencia de estos maestros, que además ha llegado prácticamente hasta nuestros días, tenemos noticias al menos desde el siglo XVII. Aun así, ha sido éste un fenómeno aún menos estudiado que el de las danzas mixtas.

Ya hemos visto cómo el maestro Cairón (1820) se quejaba de la existencia de muchos maestros que enseñaban esas danzas por él denostadas, como la cachucha, el olé o el zorongo. Pero ya antes de mediado el siglo XVII el maestro Juan de Esquivel (1642) había lanzado verdaderas diatribas contra estos maestros sin plaza. En efecto: el maestro Esquivel solo consideraba verdaderos maestros de danza a quienes tenían Escuelas abiertas o las habían tenido. De los que no las tenían (ni pertenecían oficialmente al gremio) escribe:

A estos los llamo yo mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamento, huyendo de las Escuelas por no ser juzgados en ellas de los que entienden de el Danzado; y no tratan de más que de enseñar cuatro movimientos impropios y desproporcionados, llevando la guitarra debajo del brazo, no reservando bodegón o taberna donde no traten de enseñar lo mismo que ignoran... (Esquivel, 1642/1992: 24).

En otro pasaje lo describe como “Maestros que dan lecciones por las calles sin tener Escuela” (*Ibidem*, 25).

La tradición de maestros ambulantes ha llegado prácticamente hasta nuestros días en Andalucía⁵¹. Tenerla en cuenta ayuda a entender que la “gente del pueblo” conociera y practicara pasos de danza “abolerados”.

7. MÚSICAS Y BAILES GITANOS EN ESPAÑA. ANDALUCÍA

¿Jugaron en todo esto un papel importante los gitanos, sea como intérpretes o como maestros? ¿Hubo maestros gitanos de danza en Andalucía? Convendría detenerse en algunos datos que nos hablan del papel jugado por los gitanos como protagonistas de bailes populares en España y particularmente en Andalucía.

Ya en los siglos XVI y XVII, los gitanos gozaron de una cierta aceptación social como protagonistas de bailes durante la celebración de actos festivos⁵². Las fuentes suelen remitirnos a *danzas solistas* o bien a danzas de grupo en el que destaca siempre una de las integrantes como solista. Aparecen reseñados gitanos bailando en el marco de fiestas locales o ferias, en posadas e incluso en casas particulares, a las que acuden en pequeños grupos para sacar algún beneficio económico.

Solían exhibir bailes ‘nuevos’ que eran muy aceptados por el pueblo. Cervantes en su novela *La Gitanilla* escribe que la gente, tras aceptar de buena gana las danzas de Preciosa, le recompensa con monedas. Esto se repite en otras referencias literarias: los baile de gitanos gustaban, se los percibía como dotados de un cierto exotismo. Pero ¿la originalidad residía en la absoluta novedad de sus músicas o pasos de baile frente a las músicas y bailes populares que practicaban los españoles, o más bien en la manera distinta y novedosa de interpretarlos?

51 También en la región de Murcia estuvieron muy extendidos los maestros ambulantes de danza, donde en la primera mitad del siglo XX se tenía idea de que “el bolero” procedía de maestros llegados de Andalucía, entre los que había maestros gitanos. Sabemos de esto más por tradición oral que escrita. Consúltase, p.e. https://www.regmurcia.com/servlet/s.S?sit=c,371,m,1066&r=ReP-373-DETALLE_REPORTAJESPADRE.

52 En las danzas del Corpus en distintas ciudades españolas, como Sevilla, Granada, Valladolid o Toledo, aparecen documentadas *danzas de gitanos*. En Granada, donde los moriscos bailaban en honor del Santísimo Sacramento, los gitanos primero compitieron con ellos y después de la expulsión de 1610, los sustituyeron definitivamente. Pronto surgió en España la moda y la imitación de las danzas de gitanos. Las fuentes parecen reflejar que entre la mayoría de la población, y especialmente en Andalucía, los gitanos gozaron de una relativa aceptación social. Aunque esto necesite de ciertos matices, pues la participación de los gitanos llegó a convertirse en un tópico en las tonadillas y sainetes del siglo XVIII y en las obras breves de temática andaluza y flamenca del XIX. Como botón de muestra he aquí el resumen del sainete *Las gitanillas* de D. Ramón de la Cruz (en Leblon, 1991, 50 y ss). Unos gitanos entran en una venta para organizar una juerga. El jefe pide a las mujeres que bailen unas *seguidillas gitanas* o que cantes algún *corrido*. Aparecen alcalde y alguacil con intención de prenderlos, pero finalmente los gitanos podrán marcharse libres a cambio de algunas canciones. Argumento similar se observa en el sainete *Las gitanas desterradas*: la tropa de gitanos, agradecida por que no se le aplique la ley, improvisa estas seguidillas plagadas del ceceo que con frecuencia se les atribuye en la época: Puesto que ya el alcalde / noz ha indultado, / bailemos seguidillas / por zelebrarlo. ¡Ea, muchachoz, / ! zuenen laz castañuelas / con frío y garbo.

La práctica de danzas a solo, sobre todo de mujer, es casi una constante entre el pueblo romaní. Leblon ha observado que las danzas cingaras de otros países presentan como rasgo recurrente los ademanes muy *orientales* de los brazos, el zapateado y las palmas. Resulta plausible así que estos elementos que destacan en la práctica de las danzas del pueblo romaní en general interactuaran, e incluso reforzaran en algunos casos la práctica de elementos que ya existían en los bailes españoles desde antiguo, como los zapateados y los movimientos de brazos⁵³.

Sin descartar que los gitanos españoles en esta época temprana hicieran músicas y bailes traídos por ellos, las fuentes nos transmiten más bien que interpretaban formas tradicionales de danzas y bailes que ya eran populares entre los españoles de la época, lo que nos indica que los gitanos aprendían rápido y hacían suyas estas danzas y músicas, pero eso sí, dándoles siempre un aire o estilo especial. Aprendizaje y *transformación* estilística diremos —aplicando lo que sabemos de la práctica de los romaníes en otros lugares—⁵⁴, un particular tipo de interpretación que tiene mucho de *reinterpretación*.

Y en efecto Leblon observa que lo que cantaba Preciosa no eran ni más ni menos que *villancicos, coplas, romances*. Y lo que bailaba eran *seguidillas, zarabandas...*, interpretadas “a la manera gitana”. Cervantes escribió en *La Gitanilla* que los poetas profesionales solían escribir romances para venderlos a gitanos y a ciegos. Y Hugo Schuchardt observó lo siguiente (la cursiva es nuestra):

Cervantes llama a su Preciosa “la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo” (...) pero si ésta era rica en villancicos, coplas, seguidillas, zarabandas, otros cantos y sobre todo romances que se los procuró y buscó por todas las vías que pudo (...), puede que esto mismo haya sucedido de igual modo en épocas posteriores (Schuchardt, 1990: 22-23).

Del análisis que Leblon (1991: 55 y ss) hace de los textos de obras de los siglos XV al XIX sobre músicas y danzas interpretadas por gitanos, viene a concluir que las formas métricas de las músicas cantadas por ellos, en más de una tercera parte fueron *seguidillas*, siguiéndole en importancia el *romance o la copla*, es

53 El *zapateado* estuvo presente en los bailes ‘de cascabel’, danzas de extracción popular, particularmente en los canarios. Pero también sabemos de su práctica como algo muy característico de los gitanos en España al menos desde el siglo XVI. En las fiestas del Corpus de Valladolid de 1584, el zapateado aparece al menos en dos danzas, una de ellas de gitanos. En la primera, de ocho personas ataviadas con cascabeles y vestidas con jubones y greguescos de tafetán de diversos colores y sombreros con plumas y calzados de borcuéguis, medias coloradas y zapatos blancos, habían de bailar *cerquillos, puñales y zapateado*. En el documento A.H.P.V. 717-61, del 5 de mayo de 1584 (en Fernández Martín, 1988: 14-15), se encarga a un tal Pedro Flaire, tañedor, que busque a seis hombres o seis mujeres que habían de ir *vestidos de gitanos* y a cuatro muchachos que habían de ir *vestidos de gitanillos*. A continuación se lee: “las gitanas bailarán *lazos* y tiempos de danzas al modo de gitanas, y los gitanillos el *bailado y zapateado* que sea danza vistosa y de contento” (*Idem*, 15). En ambos casos —en el baile o danza no gitana y en la que se hace al estilo gitano—, el zapateado aparece ejecutado *en danza de grupo* y no de solista.

54 Véase por ejemplo Berlanga, 2017, capítulo 2. “Los gitanos y el flamenco”.

decir la cuarteta romanceada que suponen casi la cuarta parte del total. El resto es variable pero se puede asimilar más o menos a una de las dos estructuras anteriores. También aparece, en menor grado pero igualmente significativo, la forma *zejelesca*, es decir tipo *villancico*, con estribillos. Todo nos indica que los gitanos asimilaron los cantos y bailes populares desde muy poco después de su llegada a España. Así concluía Hugo Schuchardt: “Los oriundos de India se asimilaron pronto a los latinos en todos sus hábitos y se acomodaron a las tradiciones populares” (Schuchardt, 1990: 35).

7.1. Evolución en los bailes gitanos: asimilación de elementos andaluces

Avanzado el siglo XVIII tenemos datos de la práctica de bailes de gitanos que nos remiten a un mayor grado de sedentarización y asimilación de las costumbres andaluzas entre los gitanos.

Un ejemplo lo encontramos en *un cartel anunciador* de un ‘*Baile de Gitanos*’⁵⁵ en la venta de *El Caparros* situada a media legua de Lebrija, el 9 de agosto de 1781 (Plaza, 1999: 91 y ss). Es significativo el hecho del anuncio del cartel, lo que estaría indicando un grado de integración social significativo. Entre los bailes anunciados aparece en el cartel *La Mojiganga del Caracol* y *La Zarabanda* bailada por cuatro parejas de hombres y mujeres. El dibujo nos muestra una vestimenta de majos, trajes que nos remiten al baile que con el tiempo será llamado bolero. Y en efecto, representa un *baile de pareja* con rasgos y posturas muy próximos a los boleros de la época. Se detalla en el cartel que una *autora de danzas*, Andrea la del Pescado, está al frente del espectáculo. No nos extrañaría que ya hubiera maestros gitanos que enseñaran sus bailes con éxito, aunque fueran ambulantes. Sabemos ya de ellos, incluso con academia, en la ciudad de Cádiz para principios del siglo XIX.

Otro texto que remite a bailes de gitanos en la segunda mitad del siglo XVIII, indica que en Sevilla, aunque los gitanos conservaban la práctica de acudir a las fiestas de los pueblos, la gente ya “iba a buscarlos”: “*La gente iba a la Gitanería* [de Triana] para distraer el ocio con la cuadrilla de la Jimena, que prepara la *danza del Cascabel gordo*, en la que iban doce gitanas mozas” (Plaza, 1999: 94).

Y no sólo buscaban a los gitanos mozos y rufianes, también lo hacía gente de alta posición social:

Las mujeres [gitanas] dedicadas a la danza eran fuente de principal demanda. Uno de los casos era el de ‘Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a

55 Aparece en el *Libro de la gitanería de Triana en los años 1740 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no imprimiera* (Impr. Sevilla, 1995).



▲ Imagen 10. Baile de gitanos. Lebrija.

representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta (...) Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado de 46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las señoras quisieron verla bailar el Manguindoi, por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a suplicas de las señoras la bailó, recibiendo obsequios de los presentes' (manuscrito, pp. 21-22, en Plaza, 1999: 95).

El documento reseña que "Las bailarinas jóvenes formaban las cuadrillas de baile bajo el mando de una 'autora de bailes' que enseñaba y también los creaba y recreaba" entre las que se cita, en 1742 a 'La Jimena', y a finales de los años cuarenta a Dominga Orellana, 'autora de danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas' (*Ibidem*).

Según estos datos, ya en la década de 1740, los gitanos sin abandonar la práctica antigua y tradicional de *acudir* a donde había gente (ferias, romerías...), *recibían* en sus casas particulares a un público que los buscaba. Esto es un rasgo *flamenco avant la lettre*. En un punto intermedio se situaría la práctica de contratarles para que acudieran a casas privadas (lo que ya queda reflejado en *La Gitanilla* de Cervantes). Y a propósito de su integración social el documento

recién citado, describe a la gitana Dominga Orellana en estos términos: “...la que además tenía una destacada voz, por lo que este año de 1750 ha cantado los villancicos en la parroquia de Santa Ana”.

En su estudio de los precedentes del flamenco en la ciudad de Cádiz, Antonio Barberán cita que “para 1820-1821 se contabilizan 24 academias de música y baile, y entre ellas la del afamado Luis Alonso” (Barberán, 2012), personaje de raza gitana muy popular en Cádiz entre las décadas de 1820 y 1860⁵⁶. Todo indica que Luis Alonso jugó un importante papel de referente en la primera época del flamenco, siendo además —como observa el mismo Barberán— hermano del Planeta, tío de Lázaro Quintana (primer cantaor registrado con ese nombre por la prensa, en 1847) y uno de los actores del primer espectáculo flamenco datado en Madrid en 1853.

7.2. Los gitanos en Andalucía

Andalucía es la región de España donde más gitanos se han asentado y quizá también donde más se han aclimatado a las costumbres locales, especialmente en la zona de Andalucía occidental donde más se asentaron: provincias de Sevilla y Cádiz⁵⁷. Hugo Schuchardt escribió al respecto (la cursiva es nuestra):

Se acomodaron tanto a las tradiciones populares andaluzas que casi fueron considerados como sus mejores representantes; primero, fraternizaron con los sectores errantes y más peligrosos de la población, y luego, como sedentarios, lograron un estrecho contacto con las clases sociales bajas a través de

56 Luis Alonso fue objeto del sainete *El Mundo comedia es, o el baile de Luis Alonso*, estrenado el 14 de diciembre de 1889 en el Teatro Español de Madrid con tal éxito que volvió a ser protagonista de otra pieza musical, en este caso la conocida zarzuela *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro* (1897). De este maestro de baile gaditano, a quien en ámbitos de la flamencología se le considera “el primer bolero al cual podríamos tildar de flamenco”, escribe Barberán: “Luis Alonso, se llamó en realidad Luis María del Socorro Juan Nepomuceno Alonso, sin segundo apellido por ser hijo de madre expósita, y nació en Cádiz el 21 de abril de 1788, falleciendo en la calle Patrocinio el 14 de diciembre de 1865 de neumonitis cuando tenía 77 años de edad. (...) Que este bolero fuera flamenco no nos cabe duda alguna, basta con decir que fue hermano de El Planeta, hasta ahora el más longevo cantaor flamenco documentado y tío de Lázaro Quintana, primer artista al cual bautiza la prensa —por primera vez en la historia— con el apelativo de *flamenco* en 1847. Este Luis Alonso es el mismo que localiza Arie Sneew actuando en 1853 en los madrileños salones de Vensano, junto a Juan de Dios, Farfán, Villegas y Santa María, los cuales propiciaron ante un distinguido público el primer concierto gitanesco hasta ahora conocido (Barberán, 2012).

57 El inglés Richard Twis los observó en ciudades como Córdoba y Ronda (...) y le llamó la atención que algunos regentan posadas en aldeas y ciudades pequeñas (Krauel, 1986: 340). Sir John Carr, que se topó con ellos en las calles de Cádiz como vendedores ambulantes, percibió que eran “más respetables y menos vagabundos que los gitanos de otros países europeos”. (Krauel 1986: 341). Por su parte el irlandés Martín Haverty, que estuvo en España en 1843, observó que eran reconocibles por su vestimenta, que venía a ser como “una exageración del traje nacional” (Krauel 1986: 342). Lo mismo había observado antes George Borrow, e hizo después Schuchardt: los gitanos usaban trajes a la antigua usanza andaluza que entre los andaluces ya habían pasado de moda.

una variedad de oficios pacíficos. Así, por ejemplo, han *conservado el traje de los andaluces más tiempo que estos mismos*⁵⁸. (...) Existieron ciertas predisposiciones originarias que favorecieron la *unión de los gitanos con los andaluces* (...) Ambos pueblos cultivaron fervorosamente la música y el canto, ambos tendieron a fanfarronerías y picardías, se inclinaron al vestir llamativo (...) a la caballería... (Schuchardt, 1990: 35).

Según Antonio Zoido (1999: 114 y ss), fue a partir de mediados del XVII —desde las guerras que Cataluña y Portugal levantaron contra Felipe IV—, cuando aumentaron especialmente las migraciones de gitanos hacia el sur de la Península. Entre fines del siglo XVII y durante todo el XVIII, la sedentarización de gitanos en Andalucía habría experimentado un progreso considerable.

En los documentos que produjo la *Prisión General* de 1749, aparecen bastantes gitanos con propiedades o arrendamientos sobre tierras. Encontramos gitanos que eran agricultores propietarios⁵⁹.

Esta aclimatación queda también reflejada en un cierto apoyo, o al menos tolerancia de las autoridades locales. No fue infrecuente que los consistorios locales en Andalucía solicitaran al Consejo de Castilla la residencia para gitanos afincados en sus localidades, por ser considerados útiles en los oficios que detentaban. También les protegió una parte de la nobleza, factor que actuó sobre todo en tierras de Andalucía Occidental. Así lo leemos en el siguiente texto.

El gobierno se queja continuamente de la resistencia pasiva que encuentra a la hora de aplicar la ley [de vigilancia y control de los gitanos, aunque en ocasiones, como en el Prendimiento General de 1749, fue de auténtica persecución]. Por ejemplo, en 1695 ya señala “que la permanencia de los gitanos en estos reinos se debe a la ayuda que han encontrado en personas de diferentes estados”; y en 1708 que “los gitanos cuentan con el patrocinio de personas poderosas que se inclinan a su amparo”, afirmación que vuelve a repetir en 1717. Por eso los Monarcas tuvieron que ordenar fuertes sanciones contra tales protectores: 6.000 ducados de multa si se trataba de un noble y 10 años de galera caso de ser un plebeyo (Zoido, 1999: 127. Ref. Alfonso Lazo:12).

La llegada de los Borbones propició el ascenso de una nueva nobleza y alta administración que hizo uso de costumbres distintas a las de la nobleza anterior (como los duques de Medina Sidonia, los Ponce de León, el Marqués de Cádiz...). Algunos integrantes de esas antiguas casas nobiliarias se retiraron

58 Borrow observó que las gitanas casi no se distinguían de las españolas excepto por el hecho de que no llevaban mantilla. También escribió que en España a los gitanos se les conocía también con el nombre de *flamencos*.

59 Otros oficios frecuentes fueron los de herrero, cerrajero, carpintero, canastero, arriero, albañil, molinero, tejedor de esparto, carnicero (sobre todo en Cádiz), panadero y vendedor de diversas cosas. Gómez Alfaro (cit. en Zoido, 1999) cita la existencia de abundantes familias mixtas de gitanos y andaluces, casi siempre entre gente de estratos inferiores.

a sus posesiones agrícolas, donde resistieron a los envites de Ensenada y otros ministros. En este marco tenemos signos de una cierta sintonía entre la antigua nobleza, el clero regular y los gitanos. Y también en ese marco podemos encuadrar el muy citado texto de las *Cartas marruecas* de José Cadalso, cuya fecha Caro Baroja sitúa en torno a 1768, del señorito hijo de alta cuna que confía la gestión de su hacienda al tío Gregorio, gitano carnicero que hace de capataz. Así lo ve Antonio Zoido:

En esta otra sociedad que seguirá existiendo a pesar de los propósitos ilustrados, y que muchas veces hasta irá en contra de ellos, seguramente los gitanos (...) encontrarían aliados, gente importante que los trataba como había tratado aquel teniente de alcalde a la gitanilla de Cervantes, o sentándolos a su mesa. Con esa familiaridad se tutearán el ventero y el marqués que Moratín verá en Écija y así tratará a los gitanos el padre ecónomo de los cartujos de Jerez, otorgándoles, en sus haciendas o en sus monasterios, esa protección de la que tanto se han extrañado algunos de nuestros intelectuales. A esa gente, importante todavía, no le importaba que hubiera trashumantes con tal de poder tener fiestas y contar con herradores, esquiladores, venteros, arrieros, tratantes... y bailarines (Zoido, 1999: 107-8).

Gerhard Steingress ha escrito que “Los gitanos asimilaron con agilidad los hábitos, formas lingüísticas y gestos que sobre ellos había elaborado el teatro costumbrista y de este modo, la realidad misma pasó a confirmar la imagen romántica del gitano” (Steingress, 1990: 153-54). Nosotros solo matizaríamos —a la luz de lo que llevamos descrito— que la literatura y el teatro tanto contribuyen a configurar visiones de la realidad como también reflejan y documentan una parte de esa realidad⁶⁰, aunque a veces lo hagan ligera y tópicamente. La literatura puede haber reforzado la opinión generalizada, a veces tópica, sobre los gitanos. Pero su lectura nos ayuda a entender *cómo eran vistos* en la época por el resto de la población.

Los censos de gitanos que se realizaron en 1784 y 1785, denotan que las localidades que más número de gitanos albergaban eran Sevilla y su provincia: 1997 en total, destacando además de la capital, Lebrija, Utrera, Marchena Morón Osuna, Carmona y Écija. En segundo lugar, la provincia de Cádiz, con 1814 en total, destacando Jerez, Arcos, Sanlúcar, San Fernando y los Puertos. Son localidades con especial tradición flamenca, como es bien sabido. Salvo Granada y Málaga, ninguna otra provincia supera en la época los mil gitanos asentados en su territorio.

Siendo el número un dato importante, lo es más rastrear datos sobre su integración social. Así por ejemplo el Prendimiento General de 1749 contaba con una cláusula ‘humanitaria’ que contemplaba la posibilidad de que una vez

60 Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, Analogía y Símbolo*. México, Herder, 2004.

fueran apresados los gitanos, aquellos que fueran reclamados por las autoridades locales (mostrando ser de utilidad pública), podían ser liberados. El 79% de los *gitanos* que salieron del Arsenal de la Carraca reclamados por las autoridades de sus localidades respectivas fueron de las provincias de Sevilla y Cádiz (Leblon, 1991: 116)⁶¹. Todo esto nos habla de una significativa integración social entre gitanos y andaluces, fenómeno que se acentúa en la Baja Andalucía.

Considerados estos datos que hablan de una cierta integración social de los gitanos en Andalucía, recordemos que estamos en el tema de la pervivencia, entre el pueblo llano, de prácticas de músicas y bailes que si nos dejáramos llevar por las apariencias del teatro o la literatura “oficiales” del siglo XVIII español, de corte marcadamente neoclasicista, ilustrado, afrancesado o como se lo quiera llamar, pudiera parecer que habían desaparecido. Pero es evidente que escarbando un poco vemos que los bailes y danzas, las canciones, los romances... “estaban ahí”, aunque fuera de manera latente. Y no nos cabe duda de que en Andalucía, los gitanos contribuyeron a esto conservando en la memoria viva romances, bailes y cantos, interpretados además de una manera muy singular.

Quizá sea en los bailes donde esto se nota de manera más especial. En su estudio de las *Danses gitanes* filmadas el año 1905 por Alyce Guy en Granada⁶², Cristina Cruces ha reparado en la interesante mezcla de pasos que los gitanos del Sacromonte realizan en los más antiguos bailes filmados de que tenemos noticias (Cruces, 2017). Cruces caracteriza a estos bailes como cuadros flamencos-boleros, en el sentido de que, en efecto, aparecen movimientos, figuras y pasos que están a caballo entre lo que tendemos a conceptualizar con categorías en exceso separadas: “lo folklórico”, “lo bolero” o lo más “gitano” o “flamenco”.

Cierto, algunos de los pasos filmados a principios del siglo XX se pueden calificar de más *gitanos*, pero otros, practicados igualmente por gitanas del Sacromonte, se pueden retener, siguiendo en esto a Cruces, de *aboleros*. No ha de extrañar, porque el pueblo gitano ha participado de esta mezcla de conocimientos de pasos de bailes de extracción popular “mejorada” —característica de las danzas mixtas— que vemos en España al menos desde la época de Cervantes y quizá más que en ninguna otra región, en Andalucía. La asimilación y

61 Más de las tres cuartas partes de los gitanos sevillanos habrían sido liberados mediante un certificado de buenas costumbres y utilidad pública, entretanto que en otras provincias, como Granada fueron en torno al 20% y en Córdoba el 30%. Así pues, buena parte de la población gitana de Andalucía Occidental regresó a su anterior situación gracias a la complicidad de la población local. Algunos datos citados por Leblon: El Asistente de Sevilla se dirigió al Consejo de Guerra en 1698 para eximir de trabajos del campo (obligatorios por la ley de 1695) a ciertos gitanos que eran herreros, por utilidad, tocadores de tambor y pífano para las milicias... Algo semejante tenemos para Jerez en 1746: el corregidor y ayuntamiento transmiten al Consejo de Casilla una petición presentada por varias familias llamadas Monje, contra la aplicación de leyes: aluden que eran herreros muy útiles al gremio de agricultura y aducen que no se distinguen del resto de los habitantes ni por el traje ni por el idioma.

62 Cruces Roldán, Cristina. “Presencias flamencas en los archivos Gaumont Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905”. En *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Ed. Universidad de Sevilla / Instituto Andaluz de Flamenco, Sevilla, 2017, pp. 27-53.

el conocimiento de pasos de baile “abolerados” (o por mejor decir sometidos a reglas, academizados) por parte de los gitanos no comenzó en las academias de Sevilla, Cádiz o Málaga desde 1840 en adelante: lo ocurrido en esas academias a mediados del siglo XIX fue un paso más de una historia que tiene precedentes sociales casi tan antiguos como la presencia en suelo español del pueblo gitano.

8. 1850-1890. CONVIVENCIA ENTRE BAILES DE JALEO Y BAILES FLAMENCOS. LA DEFINITIVA DECANTACIÓN DEL BAILE FLAMENCO

En cuanto a la evolución del primer baile flamenco desde mediados del siglo XIX, la bibliografía es más unánime. En general se admite que desde entonces se asistió a la conformación progresiva de un modo expresivo propio, de unos códigos expresivos distintivos de la “nueva escuela”, la de baile flamenco de aquellos años. Seguiremos en esto el enfoque de José Luis Navarro, un buen conocedor del baile flamenco, del antiguo y del nuevo (Navarro, 2005).

Este autor considera a los bailes de jaleo de mediados del siglo XIX como ya propiamente flamencos, aunque destaca que en ellos se fundía de manera especial la “graciosa elegancia y compostura” con la finura y precisión, la elegancia y el braceo de la escuela bolera y el brío de las gitanas (Navarro, 2005: 45).

Tras identificar los juguetillos de la década de los 60 del siglo XIX como los precedentes inmediatos de las actuales *alegrías* gaditanas y otras cantiñas, Navarro incluye a las *soledades* —interpretadas tanto en los teatros como en otros ambientes más populares desde mediados de siglo— dentro del primer repertorio de bailes flamencos. Junto a soleares y alegrías, completaban el todavía exiguo repertorio de bailes flamencos los tangos, los zapateados y las *torerías*.

8.1. La época de los cafés cantantes (1870 hasta fin de siglo)

Prácticamente toda la bibliografía flamenca es unánime a propósito de la importancia histórica que los cafés cantantes jugaron en el desarrollo del flamenco en todas sus manifestaciones, y por supuesto del baile. Se habla de la primera época de clasicismo del flamenco, de su mayoría de edad y de la primera época de abundancia de profesionales dedicados al flamenco, así como del crecimiento que por esos años experimentó la afición, no solo en Andalucía sino en buena parte de España.

Apunta Navarro un dato que no hemos de pasar por el alto: que en la mayoría de estos locales el flamenco “compartió cartel y tablas con los bailes boleros y con las llamadas artes escénicas menores, las varietés, las representaciones cómico-jocosas...” (Navarro, 2005: 49). Convendrá matizar de nuevo que más que la ortodoxa tradición bolera, cuyo principal paradigma era el bolero de pareja, las danzas que más aparecían en los cafés cantantes mano a mano

de estos caracteres, que son rasgos estéticos definitorios del baile flamenco. Incluso puede hablarse de una feliz **complicidad** entre andaluces y gitanos en la creación de algunos rasgos característicos de la estética flamenca en el baile.

Un rasgo que al menos en el último tercio del siglo XIX hemos visto que distinguía a los bailes flamencos de los de jaleo, es su mayor **aplomo**, **lentitud**, que les daba un cierto aire de **solemnidad** al baile flamenco. El referente de esto (en los bailes de compás flamenco de 12) fueron las soleares. Y por lo que se refiere a los de compás binario, los tangos/tientos. No obstante, esta tendencia no fue definitiva ni única: sabemos de la práctica de tangos/tanguillos, así como de la de soleares por bulería. Incluso la práctica de las alegrías, abundante a finales de siglo XIX, conservaría algo del aire o tempo de los antiguos jaleos, más vivos.

Las **células rítmicas**, casi siempre ternarias e integradas en ciclos de **6 o 12** con tendencia a la acentuación irregular (hemiolia, juego de células ternarias y binarias) es otro rasgo compartido entre danzas mixtas —como la zarabanda o la chacona, ambas de conexiones (hispano)americanas—, los jaleos y los primeros bailes flamencos más popularizados: las soleares y las alegrías. También los primitivos bailes flamencos en **compás binario** y tempo rápido, como son los tangos/tanguillos, conectarían con otros compases de danzas mixtas y jaleos, en concreto con el canario, las guarachas y los zapateados, danzas de indudables conexiones americanas, en este caso más marcadamente afroamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1998.
- ARRIAGA, Gerardo, “La jácara instrumental en la música española barroca”. En LOBATO, 2014: 179-194.
- BARBERÁN, Antonio. “Luis Alonso: Un bolero muy famoso, hermano del Planeta”. *Callejón del Duende*, noviembre 2012. <https://cdizflamencoflamencosdecdez.blogspot.com/search/label/Luis%20Alonso>. Consultado 12. 10. 2019.
- BERLANGA, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 2000.
- “The Fandangos of southern Spain in the Context of other Spanish and American Fandangos”. En *Música Oral del Sur*, n. 12, 2015, pp. 171-184. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/02-miguel-berlanga.pdf>
- “Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco”. En Lolo, Begoña & Presas, Adela: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 455-480.
- “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”. *Anuario Musical*, N.º 71, enero-diciembre 2016, pp. 179-196.
- *El Flamenco, un arte musical y de la danza*. <https://www.amazon.es/Flamenco-Arte-Musical-Danza-Precedentes-ebook/dp/B071JZ8N7J>. Edición del autor, 2017.
- BLAS VEGA, José, *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco, 1987.

- BLASIS, Carlo, *Manuel complet de la Danse*. Paris, Libería Enciclopédica de Boret, 1830. Edición consultada: https://books.google.es/books?id=mFa2IF7HtvQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- BRAVO Liñán, Francisco, "Un aspecto de la fisonomía cultural de la ciudad de Cádiz reflejado en la prensa ilustrada: su inclinación teatral". En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 3 (1993), pp. 7-42.
- CAIRÓN, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile... con una explicación exacta, y modo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1820. Edición consultada: BNE, Biblioteca Digital Hispánica, M/868 (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-2175469>).
- CANTOS CASENAVE, Marieta, "José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX", en Romero Ferrer, Alberto.- Moreno, A. (ed.), *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Cádiz, UCA, 2006, 89-90.
- CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Istmo, 1990.
- CARO BAROJA, Julio. De Etnología andaluza. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1993.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo, "Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco", *Sinfonía Virtual*, 25, julio 2013. www.sinfoniavirtual.com [Consulta 30.VII.2014].
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo, *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla, Libros con Duende, 2014 (2 vol).
- CAVIA NAYA, Victoria, *La Castañuela Española y la Danza. Baile, Música e Identidad*, Valencia, Mahali, 2013.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704*. Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII (1931), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/catalogo-descriptivo-de-la-gran-coleccion-de-comedias-escogidas-que-consta-de-cuarenta-y-ocho-volumenes-impresos-de-1652-a-1704/>.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco", *Cultura, ciencia, deporte*, 29, Año 11, 2015, Vol. 10, pp. 75-86.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Vestir el flamenco. Cultura, historia, arte y mercado", en Rafaela NOROGRANDO y Alfonso BENTTI. *Moda, Música e Sentimento*. São Paulo: Estação das Letras, 2016, 367 páginas, pp. 306-365.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Presencias flamencas en los archivos Gaumont Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905". *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Ed. Universidad de Sevilla / Instituto Andalúz de Flamenco, Sevilla, 2017, pp. 27-53.
- CRUZADO, Ángeles (2013): "Trinidad Huertas la Cuenca, una estrella de fama internacional (II)". <https://www.flamencasporderecho.com/trinidad-la-cuenca-ii/>. Consulta 30. V. 2019.
- D'AULNOY, Marie Catherine, *Relación del viaje de España* (1691), Madrid, Akal, 1986.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, imprenta Juan Gómez de Blas, 1642. Ed. Facsímil, Librerías París-Valencia, Valencia, 1992.

- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and 18th Centuries*. Stuyvessant, NY, Pendragon Press, 1994 (3 vols.).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas Andaluzas* (1846), Edición original consultada: Madrid, A. Pérez Dubrull, 1883, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/ff06d424-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_5_.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- FORD, Richard, *Las cosas de España*, Madrid, Turner, 1988 (1.ª ed: 1844).
- GARCÍA TEJERA, M.ª del Carmen; Morales Sánchez, Isabel; Coca Ramírez, Fátima; Hernández Guerrero, José A. (eds.). *Lecturas del Pensamiento Filosófico Estético y Político. XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. 1750-1850. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne* (1840). Consultada 5.ª edición, París, 1845: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5685444r>.
- GELARDO NAVARRO, José, “Dos bailes, dos identidades. Escuela Bolera. Baile Flamenco”, *Sinfonía Virtual*, 24, 2013. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/>.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, *De la Gallarda a la Jácara. Libros de Danza en la Biblioteca Nacional de España (Siglos XVI-XIX)*, Folleto del Día Internacional de la Danza, Museo de la Biblioteca Nacional, 2011.
- GUIMET, Émile, *A travers l'Espagne. Lettres Familiales*, Lyon, Charles Mèra, 1862, En: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56775572.r=Guimet>.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José María, *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares* (ca 1870).
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio, *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranías y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Demófilo, 1982 (1.ª ed. 1788).
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio, *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño aprendan por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa*, Madrid, Viuda de Joseph García, 1796. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elementos-de-la-ciencia-contradanzaria-para-que-los-currutacos-pirracas-y-madamitas-de-nuevo-cuno-puedan-aprender-las-contradanzas--0/>.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv3h2>.
- KRAUEL HEREDIA, Blanca, *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, Ed. Universidad de Málaga, 1986.
- LAVAU, Luis, *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura, 1999. 1.ª Edición: Madrid, Editora Nacional, 1976.
- LEBLOND, B., *El Cante Flamenco entre las músicas gitanas y tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991.
- LOBATO, María Luisa / BÈGUE, Alain (eds.), *Literatura y Música del Hampa en los siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2014.

- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de Cantes Flamencos (1881)*, Madrid, Demófilo, 1975.
- MARÍN, Rafael, *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995, Edición facsímil de la 1.ª edición (Madrid, 1902).
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa, *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*, Madrid, Aguilar, 1969.
- MÁS Y PRAT, Benito, “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”, *La Ilustración española y americana*, año XXVI, n. 28, Madrid 30. VII. 1882.
- MASSIP Y MOYÁ, Félix, *Diccionario analítico de todas las palabras castellanas que pueden tener en la oración diferente significado*, Valencia, Imprenta de José María Ayoldi, 1866.
- MERA, Guadalupe, “Los ilustrados y la danza a principios del siglo 19. Polémicas sobre la construcción de una identidad nacional frente al modelo francés”, en Martínez del Fresno, Beatriz (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, UNE, Oviedo, 2011, pp. 174-195.
- MOLINA, Ricardo / MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Granada/Sevilla, Al-Andalus, 1979.
- MORENO MUÑOZ, María José, *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Historia del Baile Flamenco*, vol. 1, Sevilla, Signatura Ediciones, 2008 (especialmente pp. 187 y ss).
- *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2015.
- NÚÑEZ, Faustino, “Cuando lo bolero se hizo flamenco”, en <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/07/cuando-el-bolero-se-hizo-flamenco.html>.
- OCÓN, Eduardo, *Cantos españoles, Colección de aires nacionales y populares*, 2.ª ed., Málaga, 1888.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1990.
- *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile*, Sevilla, Libros con Duende, 2012.
- PABLO, Eulalia / NAVARRO, José Luis, *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007.
- PLAZA, Rocío, *El Flamenco y los Románticos*, Sevilla, Ed. Bial, 1999.
- *Egon Lundgren. Un pintor sueco en Sevilla*, Sevilla, UNE, 2012.
- *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*, Córdoba, Almuzara, 2013.
- QUESADA MARCO, Sebastián, *Diccionario de civilización y cultura españolas*, Madrid, Istmo, 1997.
- REYES, Lénica / JARAMILLO, José Miguel, “El baile de la petenera española del XIX desde una perspectiva etnomusicológica”, en Murga Castro, Idoia, et al, *Líneas actuales de investigación en la danza española*, Madrid, Nebrija Fundación, 2012, pp. 225-240: <http://www.gerinel.org/ficheros/baile.pdf>.
- RICO OSÉS, Clara, “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. *Dance Chronicle*, Vol. 35, No. 2 (2012), pp. 133-172. <https://www.jstor.org/stable/41723117> Consulta: 20-01-2020 10:59 UTC.
- RODRÍGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto, *La bolerología o Cuadro de las Escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795 en la Corte de España*, Ed consultada:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bolerologia-o-cuadro-de-las-escuelas-del-baile-bolero-tales-cuales-eran-en-1794-y-1795-en-la-corte-de-espana--0/>, de la edición de Philadelphia, Zacharias Poulfon, 1807.

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina, “Bailes y danzas en los teatros de Madrid”, en Sanjuán, José Ignacio, *Estudios Musicales del Clasicismo. Danza y ballet*, 2, Madrid y San Cugat, Arpegio, 2015, pp. 51 a 87.
- ROMERO FERRER, Alberto, “El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz”, en Álvarez Barrientos, J. / Lolo, Begoña (eds.), *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma / CSIC, 2008, pp. 237-262.
- RUIZ MAYORDOMO, María José, “Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII”, en Amorós, Andrés / Díez Borque, José M.^a, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 273-318.
- SALINAS, José Luis, “Cincuenta años de baile en la memoria y el sentir del tocao Félix de Utrera”, *La Caña*, n. 12, 1995, pp. 63-65.
- STEIN, Louise K., “Eros, Erato, Terpcí chore and the Hearing of Music in Early Modern Spain”. *The Musical Quarterly*, 3/4, Oxford University Press, 1998, pp. 654-677.
- STEINGRESS, Gerhard, *Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba, Almuzara, 2006
- UDAETA, José de, *La castañuela española. Origen y evolución*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1987.
- VALDIVIA, Francisco, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2015.
- “El manuscrito Mss 14070-3-1-15 del Legado Barbieri. Apuntes didácticomusicales del siglo XVII”. *Acta Musicologica*, Vol. 86, Fasc. 2, 2014: 197-215. <https://www.jstor.org/stable/43821290>. Consulta 20. I. 2020.
- ZOIDO NARANJO, Antonio. *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla, Portada, 1999.