

TESIS DOCTORAL



**UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**AMPARO ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, LA CAMPANERA:
UN PUNTO DE INFLEXIÓN
EN EL DESARROLLO DEL BAILE FLAMENCO**

DIRECTOR: Dr. MIGUEL ÁNGEL BERLANGA FERNÁNDEZ

DOCTORANDA: MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

13 de JUNIO DE 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Miguelina Cabral Domínguez
ISBN: 978-84-9163-375-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/54558>

La doctoranda/ the doctoral candidate **Miguelina Cabral Domínguez** y el director de la tesis/ and the thesis supervisor/s **Miguel Ángel Berlanga Fernández**, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha/ Place and date:

Granada, 14 de junio de 2017.

Director/es de la Tesis/ thesis supervisor/s

Doctoranda/doctoral candidate

Firma/signed

Firma/signed

A mis hijas,
Carmen y Mencía.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral ha requerido de esfuerzo y mucha dedicación por parte de quien escribe estas palabras, así como de quien ha dirigido todo el proceso de creación. Sin los conocimientos y el trabajo constante del Doctor Miguel Ángel Berlanga no hubiese sido posible su finalización.

Además de esta encomiable labor profesional, quisiera también agradecer a cada una de las personas que desinteresadamente proporcionaron sus conocimientos y recomendaciones con el fin de ser usados en este trabajo: Manuel Molina, Manuel Bohórquez, Marta Carrasco, Rocío Plaza, Kiko Mora, Rosario Rodríguez, gracias por vuestra gratitud.

Agradecer hoy y siempre a mi familia, por ser mi referente. A mi madre, por su incesante motivación en el trabajo diario, a mi padre, porque de su mano aún recuerdo mi primer contacto con el flamenco, y a mi hermana, por ser mi remanso de paz en este y otros tantos momentos de mi vida.

Un agradecimiento especial a Vicente y Mari Carmen, por la generosidad en el valioso tiempo facilitado; y a mis hijas, a quien dedico cada una de las frases escritas, porque son mi motivación, mi proyecto de vida, mi orgullo y mi alegría.

Gracias a mis amigas, especialmente a Cristina, porque con ella comencé esta etapa académica, una más de tantas compartidas. Gracias por la sinceridad que me ofreces siempre y por hacer que nuestra amistad crezca a pesar de la distancia.

De igual manera, mi más sincero agradecimiento a mis compañeros de Departamento, por sus constantes muestras de afecto, confianza y ánimo.

Hago una especial mención de mis abuelos, así como de Marga y de Miguel. Hubiera sido alentador un abrazo vuestro en la última etapa de este proyecto.

Finalmente, no podría acabar sin agradecer enormemente a Dios su ayuda. Gracias por la fortaleza que depositas en mi fe, gracias por haber puesto en mi camino a todas las personas que han sido mi soporte y compañía durante los años que han protagonizado esta etapa formativa.

RESUMEN

La configuración y el enriquecimiento del baile flamenco a partir de las tradiciones previas de danza española ha sido una temática no abordada de forma unitaria en los estudios académicos sobre flamenco. Por ello, nuestro trabajo tiene por objeto realizar un análisis histórico-estético del primer desarrollo del baile flamenco, desde una perspectiva crítica y reflexiva que parte de las diversas referencias escritas que muestran el germen del baile flamenco en el marco de otras manifestaciones populares y teatrales de baile en Andalucía. Se trata, pues, de estudiar las coordenadas en que se inscriben las trayectorias que marcaron el camino hacia la profesionalización y el desarrollo de la *Escuela flamenca* en el siglo XIX: El diálogo entre baile popular y el baile escénico.

Desde entonces el baile flamenco ha seguido enriqueciéndose, siempre desde su principal eje vertebrador: la danza española. Esta, como uno de los pilares importantes de los que surge el baile flamenco, constituye un patrimonio que es necesario estudiar y analizar para así llegar a comprender y desmitificar cuanto atañe a la aparición y configuración del mismo como una *escuela* de baile diferenciada. Vemos necesario que aparezcan otros estudios que enfoquen el desarrollo del baile flamenco no sólo desde la descripción literaria, sino desde la perspectiva de la tradición previa de la danza española, como es el caso de la tradición de los bailes de *jaleo* teatrales, una tradición que cabe calificar de heterodoxa dentro de la danza teatral española, la más directa precedente, junto con la de los ambientes populares andaluces en los que los gitanos se desenvolvían, del baile flamenco.

Reseñaremos la trayectoria profesional de Amparo Álvarez Rodríguez, *La Campanera*, una bailarina/bailora marcada por su incesante relación con los ambientes que posibilitaron la conformación del flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de la mayoría de *flamencos* de la época. Es por esta razón una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870, y en qué medida una bailarina académica o *bolera* –y *flamenca* al mismo tiempo– como Amparo Álvarez llegó a fortalecer y modificar esta práctica.

El análisis de la actividad profesional de la sevillana Amparo Álvarez Rodríguez desde mediados del siglo XIX ha servido para intentar construir el marco del desarrollo del baile flamenco en una época y en un entorno que fue de crucial importancia para su consolidación. En nuestra investigación queremos detenernos en dos puntos relevantes. Por un lado, trataremos de insertar la figura de *La Campanera* dentro de las tendencias de configuración del flamenco tal como estaban en esa época, intentando vislumbrar cómo ella las confirma y las modifica según va protagonizando la línea evolutiva que marca su experiencia. Por otro lado, queremos anticipar nuestro enfoque sobre qué define mejor la naturaleza o idiosincrasia distintiva del baile flamenco y por tanto, qué lo diferencia de otros bailes. Si bien es cierto que las características generales del baile flamenco han sufrido constantes transformaciones a lo largo de la historia, también lo es que encontramos en él ciertos rasgos comunes que se han mantenido a través de todas las etapas. En este aspecto atribuimos a Amparo Álvarez Rodríguez una vinculación directa con las características definitorias de la *Escuela sevillana de baile*. Esos rasgos son ya perceptibles en los relatos decimonónicos que narraban su danzar, que contribuyeron en gran medida a confirmar y modificar las tendencias y *praxis* de la época. De este hecho se entiende que bailarines de reconocido prestigio, como lo fueron sus discípulos directos José Otero Aranda y Ángel Pericet Carmona, mantuvieran y transmitieran la herencia de Amparo Álvarez, *La Campanera*, una herencia que aún hoy podemos advertir en el baile de quienes representan la *Escuela sevillana de baile flamenco*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN GENERAL	15
1.1. FINALIDAD PRINCIPAL DEL TRABAJO Y ENFOQUE ADOPTADO	18
1.2. HIPÓTESIS	21
1.3. OBJETIVOS DEL ESTUDIO	22
1.3.1. OBJETIVO GENERAL	22
1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
1.5. METODOLOGÍA DE ESTUDIO	59
1.5.1. MÉTODOS/TÉCNICAS/INSTRUMENTOS	60
1.5.1.1. FASE DE PREPARACIÓN	62
1.5.1.2. FASE DE DESARROLLO	63
1.5.1.3. FASE DE ANÁLISIS	66
1.6. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO	68
2. ESPECTÁCULOS DE BAILE Y DANZA PREFLAMENCOS	71
2.1. LA DANZA EN EL TEATRO: BAILES NACIONALES Y EXTRANJEROS	72
2.2. DEL CORRAL DE COMEDIAS AL TEATRO DE VOLATINES	85
2.3. LOS BAILES DE MÁSCARAS DURANTE EL CARNAVAL	90
2.4. EL BAILE EN LAS FESTIVIDADES POPULARES Y OTROS ESPECTÁCULOS	96
2.5. LOS BAILES DE CANDIL	102
2.6. GITANERÍAS, INFLUYENTES REINTERPRETACIONES	110
2.7. LA CONFORMACIÓN DE LA ESCUELA ESPAÑOLA DE DANZA	119
2.7.1. EL CALZADO COMO ELEMENTO SONORO Y VISUAL DISTINTIVO DE LA DANZA ESPAÑOLA	130
2.7.2. EL NACIMIENTO DE LA ESCUELA BOLERA O BAILES DE PALILLOS	131
2.7.3. LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA DE LA ESCUELA BOLERA, UNA MUESTRA MÁS DE LAS POLARIZADAS TENDENCIAS	143
2.7.4. LOS BAILES DE JALEO, PRECEDENTES DE LOS BAILES FLAMENCOS	155
3. AMPARO ÁLVAREZ, LA CAMPANERA: FIGURA CLAVE EN LA DEFINICIÓN DEL BAILE FLAMENCO	165
3.1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA	166
3.2. BOSQUEJOS DE SU PROFESIONALIZACIÓN MATRIZ	169
3.2.1. LOS CONTEXTOS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE AMPARO ÁLVAREZ	169

3.2.2. TESTIMONIOS DE SU PRAXIS	179
3.3. LA CONFIGURACIÓN DE UNA ESTÉTICA DANCÍSTICA IDENTITARIA	185
3.3.1. AMPARO ÁLVAREZ Y LA CONFORMACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA	187
3.3.2. EL REPERTORIO DE LA CAMPANERA	205
<u>4. EL LEGADO DE LA CAMPANERA Y SU REPERCUSIÓN EN LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE</u>	<u>227</u>
4.1. LA NUEVA OFERTA	227
4.1.1. EL BAILE EN LAS PRIMERAS FIESTAS FLAMENCAS	230
4.1.2. LAS ACADEMIAS DE BAILE	233
4.1.3. LOS BAILES A SOLO COMO PRINCIPAL IDENTIFICATIVO DEL ARTE FLAMENCO	240
4.2. LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE	246
4.2.1. EL MAESTRO OTERO Y LOS PERICET: LÍNEAS DIVERGENTES DE UNA MISMA HERENCIA	247
4.2.1.1. JOSÉ OTERO ARANDA, EL MAESTRO OTERO	250
4.2.1.2. ÁNGEL PERICET CARMONA Y SU SAGA	256
4.2.2. LA ESCUELA SEVILLANA Y EL FLAMENCO	263
4.2.3. LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE FLAMENCO: DEFINICIÓN Y PRINCIPALES REPRESENTANTES	275
<u>5. CONCLUSIONES</u>	<u>283</u>
<u>6. REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>293</u>



1. INTRODUCCIÓN GENERAL

Esta tesis doctoral se vincula a una temática no estudiada de forma unitaria en los estudios académicos sobre flamenco: la configuración y enriquecimiento del baile flamenco a partir de las tradiciones previas de danza española.

Propondremos una definición de baile flamenco que incluya cuanto lo caracteriza y diferencia de otros bailes y estudiaremos en qué medida las aportaciones de una intérprete decimonónica como Amparo Álvarez, *La Campanera*, contribuyeron a su configuración. La necesidad de investigar en este campo radica en la escasez de trabajos que enfoquen el tema desde diversas perspectivas, ya que hasta hace no mucho tiempo, la mayoría de los estudios sobre flamenco se habían centrado en la constatación de sus avances sucesivos y de forma puramente descriptiva, ocupándose en la mayoría de los casos, de trasladar las narraciones que antaño plasmaran en sus obras los autores que testimoniaron la *praxis*. Aunque esta situación parece ir cambiando, de lo que más faltan aproximaciones de conjunto es precisamente en el tema del baile flamenco.

Nuestro estudio tiene por objeto realizar un análisis histórico-estético del primer desarrollo del baile flamenco, desde una perspectiva crítica y reflexiva. Partiendo de las diversas referencias escritas que muestran la progresiva configuración del baile flamenco en el marco de otras manifestaciones populares y teatrales de baile en Andalucía, nos centraremos en la actividad profesional de Amparo Álvarez Rodríguez desde mediados del siglo XIX, para intentar construir el marco del desarrollo del baile flamenco en una época que fue de crucial importancia para su consolidación.

Reseñaremos una trayectoria marcada por la incesante relación de Amparo Álvarez, *La Campanera*, con los ambientes que posibilitaron la configuración del flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de la mayoría de *flamencos* de la época. Es por esta razón una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870, y en



qué medida una bailarina académica o bolera –y *flamenca* al mismo tiempo- como Amparo Álvarez llegó a fortalecer y modificar esta práctica.

Se trata, pues, de estudiar las coordenadas en que se inscriben las trayectorias que marcaron el camino hacia la profesionalización y el desarrollo de la *Escuela flamenca* en el siglo XIX, que fue sobre todo un original diálogo entre baile popular y baile escénico.

Desde entonces el baile flamenco ha seguido enriqueciéndose, y siempre desde su principal eje vertebrador: la danza española. Esta, como uno de los pilares importantes de los que surge el baile flamenco, constituye un patrimonio que es necesario estudiar y analizar para así llegar a comprender y desmitificar cuanto atañe a la aparición y configuración del mismo como una *escuela* de baile diferenciada. Vemos necesario que aparezcan otros estudios que enfoquen el desarrollo del baile flamenco no sólo desde la descripción, sino desde la perspectiva de la tradición previa de la danza española, como es el caso de la tradición de los bailes de *jaleo* teatrales, una tradición que cabe calificar de heterodoxa dentro de la danza teatral española, la más directa precedente -junto con la de los ambientes populares andaluces en los que los gitanos se desenvolvían- del baile flamenco.

Desde una disposición más personal, el hecho de aproximarnos a la figura de *La Campanera* tuvo que ver con el planteamiento de diversas temáticas que dentro del marco del baile flamenco, fueron ofrecidas por mi director de tesis. A partir de la revisión de las fuentes consultadas que citaban su quehacer, llegamos a la conclusión de que sería de gran utilidad dar luz a un nombre apenas referenciado por la bibliografía específica en lo concerniente al ámbito de la danza, como es el de Amparo Álvarez, cuya trayectoria vital se debatió entre grandes inquietudes artístico-profesionales y la desaprobación de sus familiares. Su proyección profesional -más allá de Sevilla y del ámbito teatral- hace que vislumbremos a Amparo Álvarez como una mujer creativa, reflexiva, emprendedora y vanguardista, a la par que disciplinada y obediente.



Con estos grandes valores y unas habilidades que la definieron en el cante, el toque y el baile, así como en el ámbito empresarial, docente y del diseño, quisimos, cuanto menos, recabar la máxima información posible de esta mujer capaz de atender a las demandas de la época aprovechando sus salvedades.

Las narraciones y datos aportados por el informante familiar directo de *La Campanera*, base sobre la que se realizó parte de nuestro análisis de contenido, nos dieron las primeras noticias del complejo contexto social y familiar que vivió la bailarina. Nuestro entrevistado ha encontrado numerosos silencios a lo largo de la vida de quien fue su tía-abuela en relación con el flamenco. Del mismo modo, son numerosos y muy laudatorios los relatos que le llegaron por tradición familiar acerca de la relación docente de Amparo Álvarez con la aristocracia sevillana y su actividad teatral. Esto nos hace reflexionar sobre la complejidad social del momento y cómo el flamenco se estaba integrando en ella, particularmente en la ciudad de Sevilla. Entre inquietudes y subordinaciones, nuestra protagonista supo ver un *nicho de mercado* al que satisfacer desde un contexto determinado, aprovechando a modo de escenario tanto el lugar que le otorgó el pseudónimo de *La Campanera*, con el que se la conoció internacionalmente, como los lugares que posibilitaron su enriquecimiento artístico gracias al contacto con otros artistas.

Desde la inevitable actitud empática desarrollada durante el proceso de realización de este trabajo, podemos también añadir que las razones que mantuvieron constante el entusiasmo e interés por esta figura del baile y su contexto tienen que ver con cuestiones que abarcan desde las inquietudes que nos suscita una cultura artística que nos identifica, lo que nos lleva a una especial vinculación con Andalucía, hasta nuestro interés por la formación y adquisición de conocimientos.



1.1. FINALIDAD PRINCIPAL DEL TRABAJO Y ENFOQUE ADOPTADO

Este trabajo pretende ser un estudio que contribuya a definir los precedentes históricos y el primer desarrollo de la danza flamenca, rompiendo con algunas ideas estereotipadas que se han relacionado con esta manifestación artístico-cultural, principalmente en lo referente a su surgimiento y configuración.

Conocer y comprender cómo se fue gestando la cultura popular y profesional flamenca y la posterior proyección que tuvo al exterior a partir de quienes tuvieron especial participación en ella es uno de los propósitos de este estudio. En él se pretende arrojar alguna luz en lo referente a la codificación del baile flamenco, tomando como premisa las aportaciones previas de la danza española, aunque nos centraremos especialmente en la figura de la bailarina bolera Amparo Álvarez, *La Campanera*.

En nuestra investigación queremos detenernos en dos puntos relevantes. Por un lado, trataremos de insertar la figura de Amparo Álvarez dentro de las tendencias de configuración del flamenco tal como estaban en esa época, intentando vislumbrar cómo ella las confirma y las modifica según va protagonizando la línea evolutiva que marca su experiencia.

Un segundo punto de vista y complementario con el anterior es el de analizar los precedentes lejanos, o contexto general de la danza española que tuvo relación directa con la germinación del baile flamenco en el siglo XIX y cómo se inserta en este proceso la figura de Amparo Álvarez, además de esclarecer cómo pudo contribuir con su práctica a la conformación del baile flamenco. Pretendemos mostrar que su figura es muy apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870.

También queremos anticipar nuestro enfoque sobre qué define mejor la naturaleza o idiosincrasia distintiva del baile flamenco y por tanto, qué lo diferencia de otros bailes -en concreto de los bailes populares, los *boleros* académicos, los *jaleos* teatrales, las danzas de



otras partes de España, etc-. Si bien es cierto que las características generales del baile flamenco han sufrido constantes transformaciones a lo largo de la historia, también lo es que encontramos en él ciertos rasgos comunes que se han mantenido a través de todas las etapas. Destacamos los siguientes:

1. Es un baile individual (masculino o femenino).
2. Es un baile cuyos movimientos se dirigen mayoritariamente de fuera hacia dentro y que tiende a llevar toda la fuerza hacia el suelo.
3. Es un baile sin temática preestablecida, algo que se percibe en la libertad de expresión y la capacidad de improvisación personal.
4. Es un baile donde el protagonista no es el creador, sino el intérprete, capaz de hacer propio el trabajo de otro, reinterpretándolo de acuerdo a su capacidad técnica y posibilidad de lenguaje corporal.
5. Es un baile donde no priman las posiciones fundamentales, ni clasificaciones de pasos, aunque éstas existen. La variedad de posiciones y de posibilidades es, siguiendo la misma comparación, mucho más amplia.
6. Es un baile formado por distintas fases de desarrollo corporal que viene a determinar las diferentes acciones o partes. Estas son: llamada, cierre, remate, zapateado, marcaje, paseo y desplante. Indudablemente, estas partes, dentro de un contexto real donde con el acompañamiento del cante y el toque se convierten en pasos del baile, están sujetos a la medida del compás. De modo que podríamos decir que su ejecución se hace en conjunción con el compás, el tipo de cante, el acompañamiento guitarrístico, y los factores externos que puedan darse en el momento de la actuación.

En este estudio consideramos el baile flamenco como manifestación de una *Escuela de danza* y una forma de interpretación. Y de un diálogo que tiene por protagonistas a las



bailarinas boleras con experiencia teatral/académica, por un lado, y a las andaluzas –gitanas o no gitanas- habitadas en la práctica popular de los bailes por otro: una fusión de mudanzas coreológicas con modos interpretativos característicos.

Para enmarcar a *La Campanera* en el proceso de definición y diferenciación del baile flamenco -respecto de otras *escuelas* de baile- que en pleno siglo XIX se estaba dando, es necesario hacer un estudio de qué sucedía con el baile (fundamentalmente español) en esa época, tanto en los ambientes populares como en los académicos y teatrales.

Una de nuestras principales hipótesis es que de este doble contexto que un día pisaron bailarinas de la talla de Petra Cámara, Manuela Perea, Josefa Vargas y la misma *Campanera* viene el cambio que se produjo en la doble conceptualización de su profesión, reconocidas por igual como bailarinas y bailaoras.

En este trabajo pretendemos concretar cuáles eran los rasgos distintivos del baile flamenco de mediados del XIX, una fecha en la que aún se estaba comenzando a codificar y en la que las fronteras entre los *boleros*, los *jaleos*, los bailes populares y gitanos aún no estaban del todo definidas. Nos detendremos en la terminología usada para el baile, vestimenta y rasgos que hacían referencia tanto al flamenco como a otros estilos y mostraremos que el principal estilo al que más se parecía, y del que por tanto más debió beber, eran los *jaleos* o bailes andaluces *a solo*.

Argumentamos que el papel de bailarinas como *La Campanera*, *La Nena*, o *La Vargas*, entre otras, habría sido el de dotar a los *jaleos* populares agitanados de técnica. Este hecho fue



posible gracias a la formación técnica de las mismas, a lo que unieron el conocimiento y dominio de los *jaleos* populares y los agitanados¹.

Con todo, desarrollaremos a lo largo de tres bloques de contenido, en primer lugar el contexto social previo que hizo posible la conformación de la *Escuela española de danza*; por otra parte, en qué medida Amparo Álvarez pudo contribuir a la configuración del baile flamenco, y finalmente, qué relación guarda su legado con la actual *Escuela sevillana de baile*.

1.2. HIPÓTESIS

La principal hipótesis que proyectamos en este trabajo es que para plantear la historia del baile flamenco en sus justos términos, es decir aquellos que reflejen lo mejor posible el cúmulo de tendencias previas que el baile flamenco recoge, esta historia debe ser, de alguna manera, *multidisciplinar*. Para ello se debe tener en cuenta aquellos estudios que pongan en evidencia que sus orígenes y su desarrollo histórico deben mucho a las aportaciones recibidas desde otras esferas del arte de la danza española, y en concreto a los bailes teatrales, tanto los llamados bailes de *jaleo* como en general a la danza clásica española, conocida también como *bolera de danza*. Sólo teniendo en cuenta ese componente se puede entender el alcance de la afirmación popular que apunta que el flamenco es un arte gitano.

En continuidad con esta hipótesis general, nos disponemos a argumentar que Amparo Álvarez, *La Campanera*, habría sido una de las primeras bailarinas/bailaoras decimonónicas. Esa doble condición le permitió aunar al menos dos “estilos” de baile: el popular agitanado y el

¹ Hacemos nuestra la hipótesis defendida por nuestro director de tesis en un reciente artículo de investigación. Vid Berlanga, Miguel Ángel. (2016). “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los baile flamencos”. *Anuario musical* núm. 71. CSIC.



teatral andaluz, siendo así capaz de contribuir con su formación y su práctica a la definición del baile flamenco.

Otra de las intenciones que nos concierne será argumentar que muchos elementos característicos de la danza española están relacionados directamente con la germinación del baile flamenco en el siglo XIX.

Igualmente, pretendemos hacer constar la importancia para la codificación del baile flamenco y su influencia en el desarrollo del mismo, de la *Escuela sevillana de baile*, intentando especificar rasgos característicos, así como la aparición de los mismos ya en los escritos que describían la práctica de *La Campanera*. De esta forma determinaremos que se habrían mantenido de alguna manera, a pesar de la evolución experimentada en su transmisión generacional.

1.3. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

1.3.1. OBJETIVO GENERAL

Esta investigación pretende ofrecer un recorrido por los albores del baile flamenco, realizando especial hincapié en los primeros momentos de su configuración, analizando en qué medida contribuyeron a esta las aportaciones de Amparo Álvarez, *La Campanera*, y hasta qué punto confirmó y modificó las tendencias y *praxis* de la época.

1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Los objetivos específicos que pretende atender este trabajo son:



- Enfocar el desarrollo del baile flamenco desde la perspectiva de la tradición previa de la danza española. Para ello nos detendremos específicamente en caracterizar los bailes de *jaleo* teatrales, ejemplo de la tradición heterodoxa de la danza teatral española y precedente directo del baile flamenco.

- Conformar la biografía de Amparo Álvarez a partir de un detallado rastreo bibliográfico, entrevistas a familiares directos de la intérprete (tercera generación) y consultas a profesionales del flamenco.

- Dilucidar las aportaciones de *La Campanera* en el primer desarrollo del baile flamenco y su posterior caracterización y codificación.

- Mostrar la importancia de la codificación del baile flamenco en el siglo XIX y su influencia en el desarrollo y conformación de la *Escuela sevillana de baile*.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta la fecha, los estudios dedicados al baile flamenco no se han caracterizado por relacionar los estados del arte referidos a la danza española -académica y popular- y los referidos al flamenco. Este hecho hace que se siga teniendo una idea muy genérica de las relaciones entre el primer baile flamenco y otras tradiciones de danza, entre lo andaluz popular y lo gitano, y entre lo teatral y lo popular.

Las investigaciones que han tenido como principal temática la conformación del baile flamenco, ya sea desde la perspectiva histórica, ya desde las teorías de género o desde las aproximaciones metodológicas del aprendizaje, no han sido, por lo general, tratadas de manera unitaria en la bibliografía académica.



La escasez de referencias directas que describan con precisión, desde un punto de vista analítico y crítico, el contexto de la germinación del baile flamenco nos ha llevado a realizar un vaciado bibliográfico de obras que hayan estudiado la práctica de la danza en sociedad décadas previas a la aparición de las primeras manifestaciones flamencas. Las insuficientes referencias y bibliografía sobre danza en general en los estudios dedicados al baile flamenco contrasta con el gran número de publicaciones que centran sus escritos en la *praxis* de las figuras históricas de este baile. De ambas realidades hemos tomado nota, con el fin de ofrecer una relación de publicaciones que consideramos relevantes para el planteamiento de los objetivos e hipótesis de la investigación.

Hemos dividido en bloques temáticos esta selección de la información, resultando los siguientes:

- a) Tratados de bailes
- b) Obras generales sobre flamenco
- c) Referencias específicas sobre el baile flamenco y su historia
- d) Reseñas biográficas sobre figuras del baile flamenco
- e) Estudios sociológicos y antropológicos sobre flamenco.

1.4.a. Los **tratados de baile** nos dan acceso a una visión teórico-práctica y evolutiva acerca de las danzas que mayor acogida social tuvieron en cada periodo de la historia de la danza en España. En las páginas sucesivas se citarán los tratados de bailes que, desde mediados del siglo XVII hasta nuestros días, hemos visto que guardan cierta relación con la construcción del baile y la estética que hoy conocemos como flamenco.



En 1642, se publica en Sevilla *Discursos sobre el arte del danzado*², el primer gran tratado de baile escrito y publicado por un maestro español. Su autor es Juan de Esquivel Navarro, sevillano y discípulo de Antonio de Almenda, Maestro de Danzar de Felipe IV.

Esquivel dedica parte de sus escritos a describir con detalle las principales mudanzas del baile. El gran valor de este trabajo radica en que conceptualiza, clasifica y define determinados pasos de baile, muchos de los cuales han seguido siendo utilizados hasta el presente en la tradición española. Haciendo alusión a su conceptualización, nos traslada los cinco movimientos del danzado (Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales) y expone que de ellos nacen las mudanzas (Pasos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en vuelta, Encajes, Campanelas, medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atravesadas, Sacudidos, Cuatropeados, Vueltas de pecho, Vueltas al descuido, Vueltas de folías, Giradas, Sostenidos, Cruzados, Reverencias cortadas, Floreos, Carrerillas, Retiradas, Contenencias, Boleos, Dobles, Sencillos y Rompidos). Como vemos, muchos de los términos usados por Juan Esquivel, se han mantenido en la nomenclatura usada en danza española, y en el flamenco.

Refiriéndose a estos movimientos y mudanzas, Esquivel apostaba siempre por el aprendizaje reglado:

Las calidades que cada una de estas cosas debe tener, y por qué se les dan los nombres referidos, hay muy pocos que las ejecuten ni sepan, y especialmente los que no han cursado las Escuelas. Y porque no las ignore el aficionado, las daré a entender en este capítulo (ESQUIVEL NAVARRO, 1642 [2012], pp. 39-53).

El tratado de Esquivel muestra una clara intención pedagógica desde el prólogo, reivindicando además el reconocimiento de ciencia para la danza. Es cierto que este particular lo reclamaron otros maestros de danza de la época: en sus obras siempre aprovechaban para

² Esquivel Navarro, Juan. (1642). *Discursos sobre el arte del danzado*. Madrid. Existe reedición reciente en Libros con Duende, Sevilla, 2012.



aludir a la dignidad de la danza como arte comparable a otras más reconocidas, como la música o la escultura. Escribe esta obra con el fin de exponer la doctrina necesaria para conocer y dominar el arte del danzado.

Posterior al de Esquivel, fechado en el último tercio del siglo XVII, es el tratado de Juan Antonio Jaque³, *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*. Aunque éste parece ser un manuscrito que recoge las danzas que el autor había enseñado a su discípulo Baltasar de Rojas Pantoja, es el primer texto que describe danzas y bailes de una forma más detallada.

Entre 1737 y 1764 algunos tratados del polifacético Minguet e Irol se publicaron en varias impresiones y ediciones sucesivamente modificadas tanto en contenidos como en título. Así, por ejemplo el *Arte de bailar a la francesa*⁴ anunciado en 1737 se convirtió luego en *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX láminas finas* [1755?] y en *Arte de danzar a la francesa adornado con quarenta y tantas láminas (...)* en la tercera impresión de 1758. Las cinco copias diferentes de este libro de danza se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R. 14649. Se trata de una obra en cuatro partes, cada una de las cuales fue aparentemente impresa en distintas fechas. De la Parte I se conserva su tercera edición, publicada en 1758. Consiste en 6 páginas de prefacio, seguidas de 40 páginas numeradas. Incorpora 25 dibujos y diagramas, pero no hace uso del sistema coreográfico de notación.

³ Jaque, Juan Antonio. (1801-1900) *Libro de danzar de Don Baltasar de Rojas*. Madrid, Biblioteca Nacional. Manuscrito 14059-15.

⁴ Minguet e Irol, Pablo. (1737). *Arte de bailar a la francesa*. Madrid. El título completo es realmente *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del minuet, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo: y en quatro figuras, el modo de danzar los tres passapies. Tambien estan escritos en solfa, para que qualquier musico los sepa tañer*. Podemos encontrarlo en soporte digital en la Biblioteca Nacional de España, con Signatura M/894 M/894 (1) y PID bdh 0000161188.

Véase también: <http://memory.loc.gov/cgi-in/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=0>
Consultado el 12 de febrero de 2017.



Gracias a Minguet, a quien podríamos retener como un musicólogo del siglo XVIII, inquieto por la pedagogía en el plano instrumental y dancístico, hoy disponemos de numerosos tratados y láminas con variadas ilustraciones con información acerca de estos ámbitos de estudio. En publicaciones plasma los pasos o movimientos que recoge del contacto con los maestros españoles, de modo que, junto a las aportaciones de Esquivel, su lectura se hace interesante para el conocimiento de la danza española a mediados del siglo XVIII.

Las explicaciones de Minguet parten del mundo social de la corte y de los círculos nobles. Según Martínez del Fresno⁵, en la España del siglo XVIII las referencias que señalaban al estilo de danzas que se producían en mencionados contextos apuntaban que no eran teatrales ni profesionales, sino sociales, de participación. Las fuentes sugieren como modelo a seguir el sistema corporal, rítmico y cinético desarrollado en Francia, que ya entonces disfrutaba de gran prestigio internacional.

Minguet usó el sistema de notación Feuillet⁶, del que presumía que era, junto a sus grabados,

la forma perfecta para anotar bailes; y no las maneras que he visto que no pueden entenderse si no hay alguien que te las explique. En esta disciplina, donde la explicación no tiene valor sin la ilustración, he sido el único en España desde el año 1733 en usar la susodicha notación coreográfica para las danzas (MINGUET E IROL, 1737, lámina 5)⁷.

⁵ Martínez del Fresno, Beatriz. (2000). Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación. *I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia. Coord. por Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza*, pp 143-144.

⁶ Raoul-Auger Feuillet (1665-1719) fue un bailarín, coreógrafo y tratadista de danza francés que trabajó en París en estrecha colaboración con André Lorin, director de la l'Académie Royale de Danse, de la que llegó a ser miembro. Popularizó el sistema de notación de danzas con su tratado *Chorégraphie, ou L'Art d'Écrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs* (París, 1700), en el que incluyó los diagramas de los distintos pasos de bailes de salón y las diferentes danzas teatrales, coreografiadas por Louis Pécour y el propio Feuillet. Este tratado le costó un litigio con el verdadero inventor del sistema de notación, Pierre Beauchamp, que finalmente ganó Feuillet. Extraído de: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=feuillet-raoul-auger> el 1 de marzo de 2017.

⁷ A partir de ahora, cada vez que tratemos una obra ya referenciada con cita completa a pie de página, insertaremos los datos en el propio texto.



Como Martínez del Fresno, Ruiz Mayordomo y otros autores han destacado ya, Minguet toma casi enteramente todo el material de tratados de otros autores, pero sin mencionar sus fuentes. Sólo en un punto, después de la explicación de un *passapié*, hace referencia a otros teóricos como Feuillet, Pécour, Dezais, Ricart y Balon.

Únicamente en la Parte IV de su tratado Minguet trata la danza española. Aunque no describe con detalle la interpretación de ningún tipo particular de danza, da breves explicaciones verbales de 45 pasos, 36 de los cuales son nombres similares de aquellos usados mucho antes en Esquivel Navarro. Mientras el punto de vista de otros tratadistas, como Ferriol, podría parecer estar indicando que muchas de las danzas típicas españolas habrían caído en desuso entre la aristocracia, las observaciones de Minguet indican que fueron simplemente transformadas debido a la influencia de las prácticas francesas, pero que no desaparecieron.

En efecto, sabemos que la dinastía borbónica española hizo que fuera la danza francesa la tendencia en sede académica, sobre todo con la primera esposa de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, y esto tuvo su repercusión entre los maestros de la Corte. Pero como veremos a continuación, la tradición española de pasos de baile estaba latente en época de Minguet, idea que se confirma por el dato de que medio siglo después esta tradición volvería a aflorar con nueva y renovada fuerza. De hecho el propio Minguet, aunque apostaba por lo aplicable de los principios básicos de la coreografía francesa a las danzas españolas, también puntualizó que los pasos españoles podían usarse en danzas extranjeras, y pasos extranjeros en danzas españolas, como las *seguidillas*, datos que ratifica la investigadora Pilar



Montoya⁸. Y en efecto, esos pasos más típicamente españoles fueron no sólo mantenidos y desarrollados por la tradición académica española, sino que también influyeron en la tradición europea.

Gennaro Magri fue un bailarín, coreógrafo y tratadista napolitano caracterizado por priorizar la parte técnica en sus creaciones, enfatizando sobre todo saltos y piruetas de velocidad, y el juego de pantomima. Fue parte de la compañía dirigida por el coreógrafo Hilverding (considerado uno de los precursores del *ballet en action*), y muy reconocido por sus trabajos coreográficos con Salomoni, Alouard y Pitrot⁹. Publicó en Nápoles, en 1779, su *Trattato teorico-prattico di ballo*¹⁰, en el que hace una relación bastante extensa de pasos, incluyendo con entusiasmo alguno que adjetiva como español, tal es el caso de la Cabriola a la española (MAGRI, 1779, p. 120). Lo vemos como un primer aflorar del nuevo entusiasmo por lo español en el baile que estaba a punto de estallar en los ambientes académicos y teatrales de Europa.

Tras estas breves referencias que nos muestran, aunque sea sólo a través de referencias de tratados de baile, la importancia de la danza española a nivel europeo, pasamos a abordar las obras que hacen referencia a los bailes españoles de los albores del siglo XIX en adelante. De este análisis, además de repasar el modo en que ha sido tratada la temática que analizaremos, sacaremos también algunas consecuencias en torno a los bailes en boga en esa

⁸ Montoya, Pilar. (2015). "La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII". Universidad Autónoma de Madrid. Ediciones Universidad de Salamanca. *Cuadernos dieciochistas* 16, p. 53.

⁹ Extraído de: http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri_%28Dizionario-Biografico%29/ el 15 de mayo de 2017.

¹⁰ Magri, Gennaro. (1779). *Trattato teorico-prattico di ballo*. Nápoles. Podemos encontrarlo en soporte digital en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura M/1879 y PID bdh0000158358. Consúltese: [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Trattato%20teorico%20prattico%20di%20Ballo%20%20%20qls/Magri,%20Gennaro%20\(fi.%201779\)/qls/bdh0000158358;jsessionid=D17DD8F725609F949C43C40934577F46](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Trattato%20teorico%20prattico%20di%20Ballo%20%20%20qls/Magri,%20Gennaro%20(fi.%201779)/qls/bdh0000158358;jsessionid=D17DD8F725609F949C43C40934577F46)



época, y en qué medida éstos estaban contribuyendo a la posterior aparición de las particularidades propias del flamenco.

El siguiente tratado a destacar es el *Compendio de las principales reglas del baile*¹¹ de Antonio Cairón, de 1820. Este escrito fue publicado en Madrid, y suponemos que con el fin de posicionarlo entre una cierta élite, lo anunció como traducido del francés, a lo que añadió *a posteriori*, en su portada "aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos"¹² (CAIRÓN, 1820 [2013], p. 1). Con el tratado de Cairón vamos a volver a constatar que el prestigio de lo francés (en general), y en particular de la danza, seguía en boga entre los maestros más reconocidos de danza, al menos los de la Corte, que si defendían el *bolero* como baile español, era más por lo que tenían de asimilación de la técnica francesa que por presentar pasos herederos de una tradición de danza española.

El trabajo de Cairón describe detalladamente los bailes, comenzando por el *bolero*, al que dedica mayor extensión, pues lo considera el perfecto paradigma de unión entre lo español y lo francés en danza. Después de ensalzar y alabar convenientemente el *bolero*, Cairón pasa a describir en otro tono menos laudatorio a bailes españoles como el *fandango*, las *seguidillas*, el *canario*, la *zarabanda*, el *zarambeque*, el *cumbé*, así como un gran número de movimientos y mudanzas característicos de la danza española y que estaban comenzando a adquirir una nueva popularidad en la época. Si leemos con atención la descripción de alguno de ellos, tal es el caso de su visión respecto al *zorongo*, el *hole* o la *cachucha*, a los que considera despectivamente como continuación y reinención de los pasos de la antigua

¹¹ Cairón, Antonio. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid. Podemos encontrarlo en soporte digital en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura M/868 y PID bdh0000111392. Consúltese: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Compendio%20de%20las%20principales%20reglas%20del%20baile%20%20%20qls/bdh0000111392;jsessionid=DC6F3687265ED37D9178BC5CCD0AC4B4>

¹² Estamos utilizando la reedición de 2013 llevada a cabo por Libros con Duende, Sevilla.



zarabanda, se aprecia que Cairón no se aparta de la tradición ilustrada y afrancesada que prestigiaba la danza española en función de la corrección y excelencia técnica de sus pasos, tal era el caso del *bolero*. Por el contrario, cuando describe esos otros bailes/danzas que por esos años estaban en auge (*zorongo, hole, cachucha*, etc.) y comenzaban a disputarle la popularidad al *bolero*, sus palabras no son nada laudatorias:

...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. Estos bailes con efecto no son tan deshonestos como los arriba nombrados; pero 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: ellos no constan como se ha dicho, más que de media docena de movimientos (que ni siquiera se deben llamar pasos) unos rastreros y otros retorcidos, que no sirven sino es para deshacer lo que el estudio y las verdaderas reglas del baile mandan; pues hasta los movimientos de los brazos, que la misma naturaleza nos enseña a moverlos siempre con oposición a los pies, en estos bailes está obligado el que los ejecuta a moverlos casi siempre al contrario; razón porque semejantes bailes no solo no deberían ser aplaudidos, sino es que ninguno cuya idea fuese la de dedicarse al baile debería perder su tiempo en aprender semejantes bagatelas (CAIRÓN, 1820 [2013], pp. 70-73).

Argumentaremos más adelante que estos “nuevos bailes” influirían muy directamente en el surgimiento de la *Escuela flamenca de baile*.

Carlo Blasis, director de la *escuela* de bailes de la Scala de Milán, primer bailarín del teatro del rey de Inglaterra y gran compositor de ballets, dedica un capítulo excepcional a los bailes españoles en un manual de danzas que publicó en Londres en 1830 y que fue traducido al francés de inmediato. Su *Manuel complet de la danse*¹³ pretendía proporcionar a los

¹³ Blasis, Carlo. *Manuel complet de la danse*. París, 1830. Podemos encontrarlo en soporte digital en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura M/885(1) y PID bdh0000060608. Consúltese: [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Manuel%20complet%20de%20la%20danse%20:%20%20%20comprenant%20la%20th%C3%A9orie,%20la%20pratique%20et%20l'histoire%20de%20cet%20art%20depuis%20les%20temps%20les%20plus%20recul%C3%A9s%20jusqu'%C3%A0%20nos%20jours%20:%20%20%C3%A0%20l'usage%20des%20amateurs%20et%20des%20professeurs%20%20%20/qls/Blasis,%20Carlo%20\(1795%201878\)/qls/bdh0000060608;jseesionid=8B59B039AE9A4977450ED964B5B2A43E](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Manuel%20complet%20de%20la%20danse%20:%20%20%20comprenant%20la%20th%C3%A9orie,%20la%20pratique%20et%20l'histoire%20de%20cet%20art%20depuis%20les%20temps%20les%20plus%20recul%C3%A9s%20jusqu'%C3%A0%20nos%20jours%20:%20%20%C3%A0%20l'usage%20des%20amateurs%20et%20des%20professeurs%20%20%20/qls/Blasis,%20Carlo%20(1795%201878)/qls/bdh0000060608;jseesionid=8B59B039AE9A4977450ED964B5B2A43E)



lectores el aprendizaje sin necesidad del maestro, aunque lo realmente reseñable de este tratado fue la correcta descripción de la ejecución de las danzas, lejos de aquellas densas narraciones que plasmaban en sus escritos los viajeros románticos, más características por el uso de metáforas poéticas y destreza literaria que por la visión de la ejecución de las propias danzas.

Una de las descripciones que de este manual nos llega acerca de quienes tuvieran intención de bailar el *bolero* dice así:

El bolero es una danza más noble, más modesta y más decente que el fandango; es ejecutado por dos personas; se compone de cinco partes, que son: el paseo, que es una especie de introducción; la traversias para cambiar la posición de los lugares, que se hace antes y después de la diferencias, medida en la que se cambia de paso; viene al momento el finale, que es seguido del *bien parado*, graciosa actitud. El compás del bolero es de un 2/4; sin embargo algunos son de un 3/4. La música es muy variada, y llena de cadencias. El compás o la melodía de este baile puede cambiarse, pero su ritmo particular debe conservarse así como su tiempo y sus preludios, que se llaman también feintes pauses. Los pasos del bolero que se hacen sobre el suelo son deslizantes, batidos o cortados. Pero siempre bien golpeados (BLASIS, 1830 [1986], pp. 32-33).

Pero lo realmente interesante para nosotros de la figura de Carlo Blasis es que fue el primer gran autor europeo que habló detalladamente de la tradición (popular y teatral) de bailes españoles *a solo*. En este caso el maestro de baile no alude a la práctica popular, centrándose sólo en la teatral, como medio siglo más tarde haría también Benito Más y Prat. Blasis hace referencia a las danzas españolas *a solo* como bailes independientes, y no como complemento de sainetes o entremeses. Y aunque reseña la importancia que aún conservaban el *fandango* y el *bolero* por esos años, lo interesante es que parece ser el primer maestro de danza que analiza las danzas españolas *a solo* como grupo con entidad propia.

De la *guaracha* puntualiza:

La última edición en inglés: *An Elementary treatise upon the theory and practice of the art and dancing*. Trad. Mary Stewart Evans. New York. 1986.



Cette danse, dont la musique est en 3/8, est dansée par une personne accompagnée de la guitare. Son mouvement, qui doit devenir progressivement vif, la rend assez difficile. On ne la danse guère, et jamais qu'aux théâtres (BLASIS, 1830 [1986], p. 34).

Y en cuanto al *zorongo*, Carlo Blasis presta atención y toma nota del gusto y gracia con que vestían y actuaban las bailarinas españolas, que junto a su llamativa fisionomía y capacidades expresivas garantizaban la atracción del espectador, tal y como nos reseña Miguel Ángel Berlanga en su trabajo sobre los *jaleos*¹⁴. De estas impresiones relataba Blasis:

Cette danse a donné son nom à une coiffure pour les femmes, qui en Espagne se compose de rubans mêlés avec les cheveux. Ses pas sont simples, et ont un mouvement très vif; on les fait en avant et en arrière, en battant quelquefois la mesure avec les mains (BLASIS, 1830 [1986], p.34).

Destacamos a partir del maestro italiano la importancia que los teóricos europeos dieron a las danzas españolas *a solo*, algo que, como veremos más adelante, se convirtió en fuente directa de enriquecimiento técnico en el baile flamenco.

Benito Más y Prat¹⁵, escritor ecijano nacido en 1846, distinguió en su ensayo “Baile de palillos y flamencos” entre los *bailes de palillos* -que categorizaría en vertiente teatral y popular-, y el estilo flamenco de su época. De este último resume lo siguiente:

Se baila generalmente por una persona sola; se acompaña con palmas y no se permiten saltos, trenzados ni batimanes (...); limitado al *terreno* que ha de recorrer, y predomina la línea recta en el movimiento (...). Pausado, cadencioso, eminentemente plástico y sensual.

¹⁴ Berlanga, Miguel Ángel. (2016). “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los baile flamencos”. *Anuario musical* núm. 71. CSIC.

¹⁵ Más y Prat, Benito. (1882). “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”. *La Ilustración española y americana*, año XXVI, n. 28, Madrid.

Extraído de: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1001390&posicion=6&presentacion=pagina el 2 de mayo de 2016.



Si baila Ella, el círculo de admiradores sigue los movimientos de su redonda cadera, que oscila; de su brazo desnudo, que se retuerce, de su seno elevado, que tiembla. Si baila Él, mide la agilidad de sus plantas y la precisión de sus movimientos. Cuando sale el uno, aplican el oído; cuando se levanta la otra, abren los ojos (MÁS Y PRAT, 1882, pp. 58-59).

En su escrito, Más y Prat acompañó esta descripción de otras interesantes reseñas. Puede que sea el primer autor que describió el baile flamenco como tradición con entidad propia y diferenciada, caracterizándolo como un baile *a solo*, en el que de la mujer se valoraban su gracia, colocación y movimientos ondulantes -sobre todo el braceo-, y del hombre, la precisión de su zapateado. No lo posiciona como el único baile *a solo*, más bien lo contrapone a las danzas teatrales andaluzas que también eran *a solo*. En lo que al acompañamiento se refería, el escritor apuntaba que “Suprimidos los palillos, se hacen indispensables las palmas y los cantes” (...). Y de la guitarra afirmó que solo ella (...) “puede acompañar dignamente al sentido cante gitano y al baile flamenco” (MÁS Y PRAT, 1882, p. 59). En esta cita se está haciendo referencia al desuso de las castañuelas en el baile flamenco, frente a su continuidad en los *bailes de palillos*.

Sus palabras son testimonio de que los bailes flamencos en el último tercio del siglo XIX ya se habían consolidado como género o *escuela*, con una estética más o menos diferenciada.

El siglo XX comenzó con dos publicaciones que nos resultan de gran interés en cuanto a los detalles con que se analizan los bailes que describen. En París, en 1900 ve la luz *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'education*¹⁶, de Eugène Giraudet, donde se detallan los movimientos del *bolero*, del *fandango* y de la *cachucha* (GIRAUDET, 1900, pp. 196-202).

¹⁶ Giraudet, Eugène. (1900). *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'education*. París.

Consúltese: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=247/musdi247.db&recNum=0>



Giraudet detalla con amplias especificaciones las diferencias de los bailes según los contextos. Así, del *fandango* expone una amplia definición, para a continuación detallar las peculiaridades que pertenecen al *fandango* de salón o al teatral (*bolero*). Reseñamos su puntualización, sobre todo por las últimas líneas que indican renovación en la práctica:

Il y a malgré tout trois genres de fandango.

Le vrai fandango se danse dans les villes, par un couple qui va en avant et en arrière, tournant l'un autour de l'autre, et n'oubliant pas le port des bras, des castagnettes, des jeux de la physionomie, qui inspire tantôt l'amour, la passion, la joie, etc.

Dans les salons ce sont plutôt des accompagnements avec les castagnettes, suivis de pas simples et posés, que la danse proprement dite.

Au théâtre, il varie à l'infini, on y ajoute à chaque pièce où l'on danse un fandango, quelques pas nouveaux, qui donnent un brio nouveau, et c'est ce qui ne cessera qu'avec le déluge (GIRAUDET, 1900 en MOYA, 2015, pp. 87-88).

A esta publicación le seguirá en Londres *Dancing*¹⁷, en 1907, uno de los tratados de mayor popularidad y vigencia en la primera mitad del siglo XX. Lilly Grove, una de las principales autoras en dar luz al tratado, dedica varias páginas a tratar los bailes españoles (GROVE, 1907, pp. 317-320), describiendo prolijamente el *fandango* y el *bolero*, y en menor medida otros como la *malagueña* (GROVE, 1907, pp. 320-321).

Sobre el baile en España, además de puntualizaciones que destacan peculiaridades en el proceder de las danzas, ya fueran *a solo*, en pareja o grupales, en el tratado se describen espacios y contextos propios de las mismas, así como la predisposición de los españoles para ejecutarlas. También es interesante contemplar cómo Grove separa la disposición del

¹⁷ Grove, Lilly et al. (1907). *Dancing*. Londres

Consúltese: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=077/musdi077.db&recNum=0>



espectador de la del intérprete, dos perfiles que formarán las piezas básicas del espectáculo flamenco.

Everyone dances in Spain, and everywhere the dance is seen-in streets or on mountains; in courts or by gutters; in squares or narrowlanes; in Churches or theatres; by sunlight, by moonlight, by candlelight. It belongs essentially to the country, like the rocks and orange groves and vineyards. There is little exaggeration in the traveller's assertion that, if at any moment one entered a church or law-court of Spain, playing a fandango, those present would forget their prayers or business, no matter how grave the meeting, and begin to dance. All those who have been to Spain know how contagious becomes the excitement of the dance. I have even seen a Presbyterian minister sway his body rhythmically to the Bolero , quite unaware of his own performance. Spain is the true home of the dance. Here everyone dances naturally, it comes as easily as the very life-breath; there is nothing taught, nothing artificial, nothing that speaks of difficulties overcome to the senses of the spectator. The bodies of the native dancers are as flexible as reeds. They move with the ease of birds; they dance as the sunbeams dance amidst the sweet-scented acacias, as the wave dances on the green plain of the ocean (GROVE, 1907 en MOYA, 2015, p. 91).

En 1912 se presentó el *Tratado de bailes de sociedad*¹⁸ del maestro José Otero, un compendio de bailes de sociedad, regionales españoles y especialmente andaluces de los que se detallaba su historia y cómo ejecutarlos. Es una obra capital para conocer los bailes que constituían a comienzos del XX el repertorio de lo que poco después comenzó a llamarse *Escuela bolera*. Además es importante para nosotros doblemente, porque fue, y él mismo lo afirmaba, discípulo directo de *La Campanera*. Otero describió minuciosamente cada baile, ilustrando con fotografías sus principales secuencias e incluyendo noticias y comentarios históricos de los intérpretes más representativos. También incluyó partituras con arreglos para piano de muchos de los bailes.

El libro consta de dos partes: la primera dedicada a los bailes de sociedad y la segunda a los bailes regionales españoles. Sus descripciones nos facilitan una completa relación de los pasos y mudanzas que se practicaban en estos bailes con detalladas instrucciones para su ejecución, y aunque todo indica que esas descripciones correspondían muchas veces a

¹⁸ Otero, José. (1912(2012)). *Tratado de bailes de sociedad*. Tecnographic. SL. Bienal de Flamenco. Sevilla.



versiones personales del propio Otero, el valor de su trabajo escrito supone una fuente muy importante para quienes necesitamos mirar atrás en el estudio de la práctica dancística flamenca.

El que fuera discípulo de *La Campanera*, fue un maestro de danzas académicas que no destacó por su relación directa con el flamenco de ambientes más populares, pero desde nuestro estudio lo consideramos uno de los artífices más importantes en el enriquecimiento técnico en sede más bien académica de la *nueva Escuela de baile flamenco* que estaba configurándose. Otero es un óptimo representante de la tradición académica o más estilizada del baile flamenco de su época, además de los bailes de sociedad y regionales.

Otro de los discípulos directos de Amparo Álvarez fue Ángel Pericet Carmona, quien en 1942 expuso junto a su hijo Ángel Pericet Jiménez, a modo de cuadernillo, las bases de un modelo de enseñanza de la danza española. En él se reúnen y recogen los distintos cursos y pasos de la *Escuela bolera sevillana*, ordenados de acuerdo con la dificultad de los mismos. Así lo cuenta Marta Carrasco Benítez en *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*¹⁹.

Este cuadernillo es un trabajo muy reseñable para la historia de la danza española, pues por primera vez se codifica la disciplina académica de la *Escuela bolera*. Es por ello que este escrito pudiera tener la consideración de un método de danza inédito hasta la fecha en nuestro país. Además de este incuestionable valor, para nuestra investigación debemos sumar el hecho de considerar a Ángel Pericet Carmona otro de los discípulos directos que bebió de los conocimientos de *La Campanera*, hecho que siempre tuvo presente y supo transmitir a sus herederos²⁰.

¹⁹ Carrasco Benítez, Marta. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía. Sevilla.

²⁰ Véase la entrevista a Eloy Pericet https://www.youtube.com/watch?v=a6vS__TLWE0&t=6s



La saga de los Pericet no se decantó por la tendencia más *popular* de la *Escuela bolera*, pues su directriz no fue precisamente flamenca. Al igual que mencionábamos con Otero, no destacó por su relación con el flamenco, aunque sí tuvo que ver en el enriquecimiento técnico que se produjo en las academias. Ángel Pericet Carmona siguió la línea más academicista de la *Escuela bolera*, no obstante, contribuyó a imprimir una cierta influencia estética en la *Escuela sevillana de baile*.

Ambos autores mecanografiaron tres cursos diferentes y en cada uno de ellos las figuras y pasos que los componían. En el capítulo preparatorio se advierten las diez vueltas básicas del baile español: la vuelta normal, la vuelta con destaque, la vuelta quebrada, la vuelta fibraltada, piruetas...etc. Y luego, ordenadamente, los pasos que caracterizan el repertorio de las coreografías boleras, muchas de las cuales sin duda vio bailar a su maestra, *La Campanera*. La secuenciación siempre se organiza desde lo más simple a lo más complejo, contemplándose los progresos del alumno en función de la superación de las dificultades de forma ascendente.

Una década después, Vicente Escudero recogió en su *Decálogo del buen baile flamenco*²¹ la preocupación por lo que debía ser bailar en hombre, tratando aspectos como la sobriedad de la ejecución y la capacidad de poder girar la muñeca de dentro a afuera con los dedos juntos, entre otros aspectos. También situó la premisa de bailar con control de caderas, armonizando pies y brazos y dejando en último lugar los aspectos estéticos y plásticos. En su escrito propone bailar con indumentaria tradicional, con calzado sin chapas y sobre escenarios sobrios, sin accesorios. El 9 de diciembre de 1951, tuvo lugar la primera lectura pública de su

²¹ López Aparicio, José María. (1958). *El decálogo del buen baile flamenco*, Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía, Sevilla. Sig. ARS/10/0978-037.

Extraído de <http://eprints.ucm.es/17502/1/T34082.pdf> el 21 de febrero de 2015.



decálogo, trabajo que rápidamente se difundió por la prensa y en un cortometraje filmado unos años después.

El decálogo aludía a las innovaciones en el campo de la danza española estilizada, a pesar de que su título parecía ir dirigido únicamente al género flamenco. La lectura de este escrito de Escudero nos ha posibilitado reflexionar acerca de las características del baile flamenco que ya estaban definidas, y aunque su postura tradicionalista se aleja de las líneas evolutivas que ya estaba alcanzando el baile flamenco a través de figuras que dominaban diversas tradiciones dancísticas (Antonia Mercé antes, Encarnación López, Antonio Ruiz Soler, etc.), así como de la que décadas posteriores alcanzaría el baile, cuanto atañe a esta obra nos sirve como foco de atención a la hora de determinar los elementos referenciales del baile flamenco.

Aunque no es un tratado de baile, debemos mencionar, incuestionablemente, a Vicente Marrero y su obra *El enigma de España en la danza española*²². Es uno de los primeros intentos de enumeración de pasos de baile flamenco, así como de clasificación de los bailes españoles, aunque no pocas veces mezclado con un exceso de esencialismo o hispanismo tradicionalista. Merece ser resaltado cuando escribe sobre la ejecución de las manos y el baile (MARRERRO, 1959, pp. 102-109), o el zapateado. De este último destacamos:

Cuando hablo de zapateado, no indico el baile conocido con este nombre. Me refiero al hecho de sentar imperiosamente el pie en el suelo, acentuando el ritmo enérgico, o matizadamente, pero siempre de un modo personal, y con el salero que reclama el modo de ser del baile. Esa fuerza irresistible que viene de dentro a fuera. Ese ritmo interno que es afirmación, señorío, tronío (MARRERRO, 1959, p. 110).

²² Marrero, Vicente. (1959). *El enigma de España en la danza española*. Madrid. Rialp.



En el capítulo tercero destaca las carencias de la adaptación del baile solitario español a lo teatral, siendo muy interesantes las diferenciaciones y asociaciones que de estos bailes realiza a lo largo de la historia.

En 1969 Teresa Martínez de la Peña presentó su propio tratado de bailes titulado *Teoría y práctica del baile Flamenco*²³. Está caracterizado por la búsqueda de elementos que definen el baile flamenco, aunque con una cierta postura andalucista. Se trata de un análisis muy crítico y personal donde se incluye específicamente el análisis del baile flamenco. El trabajo se divide en tres partes: la primera trata aspectos históricos, la segunda es más técnica, dedicando gran parte a la caracterización general del baile flamenco, haciendo uso de términos como *estilos*, o *pasos*, y diferenciando los movimientos y actitudes que corresponden al baile masculino y al femenino. Especial novedad supone el apartado que dedica al gesto, los brazos y las manos. En la tercera parte hace una propuesta metodológica para la enseñanza del baile aportando recomendaciones de posiciones y movimientos de pies, brazos y manos, que completa con ejercicios encadenados.

Ángeles Arranz y su trabajo *El baile Flamenco*²⁴ también es digna de reseña en este primer apartado dedicado a los tratados de baile, dado que ofrece un pequeño manual en el que trata su evolución, principales tendencias, clasificaciones, intérpretes y creadores representativos. También hace referencia al lenguaje del baile flamenco mencionando lo que considera leyes y códigos del baile flamenco. Finalmente cierra su trabajo con un análisis acerca de los conocimientos necesarios para la composición en baile flamenco y aporta un glosario de términos. De este trabajo nos servirá la conceptualización terminológica y el

²³ Martínez de la Peña, Teresa. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid. Aguilar.

²⁴ Arranz del Barrio, Ángeles. (1998). *El baile flamenco*. Madrid. Librerías deportivas Esteban Sanz.



análisis esquemático corporal que describe en sus páginas a la hora de relacionar las evoluciones en determinados bailes.

Los escritos de estos tres últimos autores, Marrerro, Martínez de la Peña y Ángeles Arranz, con sus específicas definiciones y caracterizaciones, nos han ayudado a marcar conceptualizaciones más o menos codificadas en el uso de pasos y movimientos desde la aparición del incipiente flamenco, así como caracterizar los códigos estéticos principales que han permanecido más estables a lo largo de la historia.

A finales del siglo XX publica Rocío Espada *La danza española. Su aprendizaje y conservación*²⁵. Dedicar un apartado a la *Escuela bolera* y otro igualmente amplio a la *Escuela flamenca* en el que aborda su historia y evolución y en el que describe los diferentes géneros, aunque en el caso del flamenco, partiendo de los cantes. La consideramos una fuente de consulta muy completa para analizar la retroalimentación entre ambos estilos.

El mismo año se presenta *Mariemma. Mis caminos A través de la danza. Tratado de Danza Española*²⁶, de Guillermina Martínez Cabrejas. De este trabajo destacamos las definiciones que se realizan de las cuatro formas de la danza española: *Escuela bolera*, Bailes regionales, *Escuela flamenca* y Danza estilizada. La segunda parte del libro muestra una especial preocupación por la nomenclatura de los pasos, hecho que se contempla con la elaboración del glosario que presenta acompañado con dibujos y ejercicios. Muy reseñable el apartado que dedica a las castañuelas, que junto a las aportaciones de Victoria Cavia Naya²⁷, nos muestra el progresivo desuso de las mismas en torno a la práctica del baile flamenco.

²⁵ Espada, Rocío. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid. INAEM. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.

²⁶ Mariemma (1997). *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid, Fundación Autor. Sociedad General de Autores y Editores.

²⁷ Cavia Naya, Victoria. (2013). *La castañuela española y la danza. Baile, Música e Identidad*. Valencia, Mahali.



1.4.b. En cuanto a los **estudios generales sobre flamenco**, destacamos la flamencología clásica como precursora e impulsora de publicaciones dedicadas preeminentemente al flamenco, aunque los escritos que la caracterizan se centran principalmente en trabajos que aluden el cante, y sobre todo, desde el punto de vista del hombre. En *Una historia del flamenco*²⁸, de José Manuel Gamboa se ofrece una visión global del género flamenco en sus distintas facetas: los creadores, el cante, el baile, el toque, la flamencología, los concursos, los festivales y otros elementos que contribuyeron al desarrollo de este arte. En todo el trabajo aparecen apenas tres páginas que tienen que ver con el contexto que trabajamos, apuntando de forma muy interesante al turismo y las academias de baile como responsables de la aparición de los primeros escenarios flamencos. En ambos ámbitos la figura de Amparo Álvarez tuvo una estrecha relación, por lo que hemos echado en falta la mención de esta bailarina o de alguna de sus coetáneas en este momento del trabajo.

Sin embargo, en el entorno de la flamencología clásica también encontramos estudios dedicados a mujeres que han constituido un referente en este trabajo, sobre todo para inspirar y guiar la búsqueda de datos biográficos de Amparo Álvarez, *La Campanera*, figura clave en la definición del baile flamenco. Cabe mencionar el trabajo de Manuel Bohórquez sobre Pastora Pavón²⁹, –a modo de relato historicista–, así como sus periódicas publicaciones en blogs³⁰ y redes sociales³¹ sobre *La Nena*, Petra Cámara, y la misma *Campanera*, donde nos dibuja con su aportación constante de datos los recorridos profesionales de aquellas que vivieron la época dorada del flamenco.

²⁸ Gamboa, José Manuel. (2005). *Una Historia del flamenco*. Madrid. Espasa Calpe.

²⁹ Bohorquez Casado, Manuel. (2000). *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón: vida y obra de la reina del cante flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

³⁰ <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

³¹ <https://www.facebook.com/manuel.bohorquezcasado.5?fref=ts>



Otras obras generales de consulta, como el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*³² de Ríos Ruiz y Blas Vega nos ha servido para comprobar la necesidad de definir y clasificar conceptos precisos para ofrecer un estudio académico del baile flamenco.

De la mano de José Luis Ortiz Nuevo nos llega documentación a través de la noticia o relato periodístico, práctica que no es habitual frente a métodos tradicionalistas e interpretaciones subjetivas de la flamencología clásica. El objetivo del trabajo *¿Se sabe algo?*³³ es mostrar informaciones clave que aportan pruebas, argumentos convincentes capaces de desmentir creencias falsas en lo que a los contextos de la práctica y conformación del flamenco respecta. Gracias al barrido que realiza de la prensa decimonónica sevillana en búsqueda de noticias que refieran la práctica flamenca advertimos la relevante presencia de Amparo Álvarez en los diversos contextos donde tenía lugar la práctica dancística.

El trabajo de Ortiz Nuevo fue el primero que mostró de manera destacada el encuentro que se produjo en las academias de baile a mediados del siglo XIX entre el baile gitano y el de las bailarinas boleras, hecho que dio lugar a la primera integración entre los pasos del baile académico español y el estilo de los bailes gitanos. Amparo Álvarez, *La Campanera*, sería una de las primeras bailarinas boleras y flamencas con dominio de ambos códigos. Partiendo de este trabajo, intentaremos profundizar en este hecho, intentando analizar qué bailes fueron los de mayor predisposición o permeabilidad a la hora de interactuar. Del mismo modo, las numerosas referencias de la práctica de la figura de *La Campanera*, nos permite conocer cuál fue su repertorio y en qué medida éste se configuró en base a su formación, a las demandas de los espectadores que la reclamaban y/o a la capacidad de la propia intérprete a la hora de adaptarse a las tendencias de la época.

³² Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid. Ed. Cinterco.

³³ Ortiz Nuevo, José Luis. (1990). *¿Se sabe algo?: Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*. Sevilla. El carro de la nieve.



1.4.c. Desde el punto de vista de aquellas **obras referenciales sobre la historia del baile**, queremos comenzar por destacar *El arte del baile flamenco*³⁴, de Puig Claramunt. Este trabajo, con la colaboración técnica de Flora Albaicín, está escrito a modo de propuesta de tratado práctico del baile flamenco. Se detallan movimientos, técnicas, pasos, etc. Contiene una propuesta de clasificación del baile flamenco y de asignación de características que lo diferencian de otras *escuelas*. Y sin ser una historia al uso, recorre cronológicamente los periodos evolutivos y las aportaciones en la danza española.

De otra parte, en la obra de Ángel Álvarez Caballero en *El baile Flamenco*³⁵, encontramos un repaso de la historia del baile desde sus inicios, incluyendo numerosas críticas periodísticas y literarias sobre las figuras más representativas. De la germinación del baile flamenco nos refiere los contextos poco elegantes, donde los bailes que protagonizaban los encuentros eran conocidos con el nombre de *bailes de candil*. En los recintos, por lo general patios de casas de vecinos o de tabernas, la clientela pertenecía más bien a la clase baja del pueblo, con lo que *baile de candil* llegó a equipararse a baile popular. Según Álvarez Caballero, en lugares así fue donde, probablemente, tuvieron sus primeras manifestaciones públicas los bailes flamencos, entonces incipientes, elementales y tratando de hacerse un hueco junto a los otros bailes que imperaban en el pueblo andaluz de la época.

Son interesantes las reseñas que Álvarez Caballero realiza de textos de otros autores de referencia, como la descripción de un *baile de candil* al que asistió y después reseñó Jean Charles Davillier en la botillería del *Tío Miñarro*, en 1862 (ÁLVAREZ CABALLERO, 1998, p.13). Siguiendo las distinciones que hizo el propio Davillier, especifica que algunos de los bailes que presencié ya los había visto Davillier en la academia de Don Luis Botella, y que el

³⁴ Puig Claramunt, Alfonso. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona. Ed. Polígrafa.

³⁵ Álvarez Caballero, Ángel. (1998). *El baile flamenco*. Madrid. Alianza Editorial.



hecho de asistir a uno u otro ambiente ya hacía que se distinguiese visiblemente lo popular de lo académico.

En lo que respecta a las especificidades del baile, el autor reseña la participación no única de gitanos y gitanas en él. En la interpretación de la *rondeña*, que compara con aquel que vio bailar 30 años antes Estébanez Calderón, se nos manifiesta una cierta profesionalidad. Y siguiendo con las conclusiones obtenidas por el autor en base al análisis de los escritos de Estébanez Calderón, refiere *la caña* y sus modos de ejecución, describiendo la posibilidad de bailarse *a solo* por una bailaora, o en pareja, al tiempo que nos da interesantes apreciaciones sobre la interrelación entre el cantaor, tocaor y bailaor.

De las academias y salones nos traslada en su segundo capítulo,

Contemporáneamente a los bailes de candil existían las academias y salones, en los que además de ofrecerse enseñanza de baile, pagando por ello unos honorarios, a veces celebraban verdaderos espectáculos. En tal sentido podríamos considerar a éstos establecimientos como precedentes de los cafés cantantes, con los que compartieron la oferta de programas del género a partir de su aparición (ÁLVAREZ CABALLERO Á., 1998, p.18).

Desde nuestro punto de vista, existe alguna contradicción a partir de este momento en su escrito, pues no reseña la práctica del flamenco hasta tiempo después. Supone que se bailarían en esos salones indistintamente bailes llamados *del país, nacionales o andaluces*, afirmando que “del flamenco, apenas conocido entonces salvo en ambientes muy restringidos, ni rastro hasta un buen puñado de años más adelante” (ÁLVAREZ CABALLERO Á., 1998, p.19). Nosotros sí vemos indicios de la práctica flamenca ya en los salones y las academias, un baile flamenco acorde a ese momento, que distaba del que décadas después protagonizó las actuaciones de los *cafés*, pero que aún así, guardaba sus elementos caracterizadores.

De *La Campanera* hace mención en dos ocasiones, y en ambas le ofrece tratamiento único de bailarina bolera, por el repertorio que se le atribuía. Argumentaremos más tarde que el hecho de asociarla únicamente a la práctica bolera no es del todo acertado, pues ella



practicó *bailes de palillos*, como *seguidillas*, *bolero* o *boleras robadas*, pero también el *olé de la Curra*, *jaleo de Jerez*, *jácara*, *malagueñas del torero*, entre otros, lo que nos muestra prácticas del flamenco de esa determinada época.

Referente a los *bailes de candil*³⁶, Miguel Ángel Berlanga ha llevado a cabo diferentes estudios en los que señala la importancia del *fandango* en la génesis del flamenco. Es de gran interés para nuestro trabajo la relación de los contextos que albergaron la práctica de los mencionados bailes con las primitivas fiestas flamencas. En dicho estudio se argumenta sobre los *bailes de candil* como ámbitos festivos que el flamenco retomó, pudiendo entenderse las primeras fiestas flamencas como una transformación del ritual de esas fiestas populares.

Esta publicación y otros recientes artículos de revistas³⁷ reivindican la importancia de los bailes de *jaleo* como precedentes directos de los bailes flamencos. En estos textos se estudia la conexión histórica entre el baile flamenco y un tipo de danzas *a solo* que cobraron especial auge entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, de las que Berlanga propone también conexiones con algunas antiguas danzas del teatro español. De su último trabajo nos interesa expresamente el estudio sobre el tipo de bailes cuyo agitanamiento o aflamencamiento habría dado lugar a los primeros bailes flamencos. Su autor propone la novedosa idea de considerar a los primeros bailes flamencos como *jaleos populares agitanados*, y que su progresivo perfeccionamiento técnico tuvo estrecha relación con el continuado contacto con los *jaleos teatrales*, de los que precisamente Amparo Álvarez fue una de las protagonistas. La formación bolera y reconocida actividad teatral de *La Campanera*, a la par que sus devenires trianeros, nos hace pensar que junto a Manuela Perea,

³⁶ Berlanga, Miguel Ángel. (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga. Diputación Provincial de Málaga.

³⁷ Berlanga, Miguel Ángel. (2012 a). "Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco". En *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras músicas de Tradición Oral*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

(2016 a). "Los bailes de jaleo, precedentes directos de los baile flamencos". *Anuario musical* núm. 71. CSIC.



Pepa Vargas, o Petra Cámara, entre otras, fue una de las más destacadas artífices del aflamencamiento de estos bailes.

La principal hipótesis de esta última publicación es que los bailes que más influyeron en el surgimiento de los primeros bailes flamencos no fueron los bailes de pareja o *de palillos* (tipo *fandangos* y *sevillanas*, los más abundantes en esas fiestas), ni unos hipotéticos bailes *gitanos* de los que poco sabemos a ciencia cierta, sino la vertiente más popular de los *jaleos*, bailes principalmente de mujer, y *a solo*:

una categoría genérica de danzas a solo que también aparecían en muchas fiestas populares andaluzas. Y que una vez “transformadas” en *jaleos agitanados*, su continuo contacto – especialmente desde la década de 1840– con sus versiones académicas o *jaleos teatrales*, contribuyó a su perfeccionamiento técnico. Si los bailes de candil pueden considerarse fiestas preflamencas, los *jaleos* fueron los precedentes más directos del baile flamenco (BERLANGA, 2016, p. 180).

A partir de este escrito reflexionaremos también acerca del diálogo que supuso el contacto entre los ámbitos populares y los académicos o teatrales, hecho que posibilitó el encuentro de los bailes andaluces y gitanos, atendiendo a un hecho del que hasta la fecha sólo habían escrito José Luis Ortiz Nuevo y José Luis Navarro: cómo se fue introduciendo en todo lo expuesto la técnica bolera. El matiz (creemos importante) que introduce Berlanga, es que no fue cualquier versión de la escuela bolera la que principalmente interactuó con el baile flamenco, sino la vertiente más heterodoxa, andaluza y popularizante de ella: la de las *danzas teatrales andaluzas*, siguiendo la terminología de Benito Más y Prat.

En la misma línea historicista del baile flamenco, pero menos crítico, aunque muy fundamentado en los escritos documentales de la época, destacan los trabajos de José Luis



Navarro, *De Telethusa a la Macarrona*³⁸, *El Ballet flamenco*³⁹ y *Paso a dos de Terpsícore y Talía*⁴⁰.

Nos centraremos sobre todo en el primer trabajo, pues en la segunda obra, José Luis Navarro dedica sus páginas al baile creado y desarrollado en escenarios teatrales, centrándose en el análisis de las aportaciones de las figuras del ballet español y flamenco del siglo XX (en el último capítulo podemos advertir referencias a la tradición flamenca no teatral, donde aborda a bailaoras nacidas con anterioridad a 1935). Y en la última, se nos presenta una perspectiva de la danza-teatro flamenca desde 1970 en adelante.

De Telethusa a la Macarrona versa acerca de los orígenes y primer siglo en el recorrido evolutivo del baile flamenco, centrado en las figuras más representativas del momento y los contextos en que el baile tuvo lugar, con gran número de reseñas documentales de archivos y hemerotecas. En este momento ya menciona a *La Campanera*, pero a través de las descripciones de aquellos que la vieron bailar.

La manera de dividir los contenidos a lo largo de los diferentes apartados es un tanto enredada, pues al querer respetar una línea evolutiva en la exposición de los datos recabados, un mismo concepto es tratado en diferentes apartados, en diferentes momentos históricos, sin abordarlos de una forma directa cuando se presentan. Buen ejemplo de ello es el tratamiento que ofrece al *jaleo* en el capítulo XVIII, XXII y XXIII. En estos revela las primeras noticias que se tienen de este género hasta su clasificación como flamenco, pero en ningún momento define los rasgos comunes de esos bailes *a solo* que también estaban vinculados con antiguas danzas del teatro español.

³⁸ Navarro García, José Luis. (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla. Portada Editorial.

³⁹ Navarro García, José Luis. (2003). *El ballet flamenco*. Sevilla. Portada Editorial.

⁴⁰ Navarro García, José Luis. (2004). *Paso a dos de Terpsícore y Talía. La danza-teatro*. Sevilla. Portada Editorial.



Nos han servido considerablemente en nuestro trabajo los datos que apunta sobre el intercambio de influencias entre los ámbitos gitanos y académicos, centrando este hecho precisamente en la figura de la bailarina Amparo Álvarez, a la que dedica en el capítulo XXIV un espacio diferenciado de las que fueron sus contemporáneas, Manuela Perea, Petra Cámara y Josefa Vargas, entre otras, a las que agrupa en el capítulo sucesivo. De la lectura de esta parte del trabajo de Navarro obtenemos numerosos ejemplos de parejas de *Escuela bolera* que combinaban en sus representaciones flamenco y bailes regionales. Este hecho, que se observa en la propia Amparo Álvarez, fue luego una constante en muchos de los bailaores decimonónicos, que comenzaron sus carreras combinando esas dos modalidades de la danza española.

También podemos encontrar parte de los datos de la trilogía de José Luis Navarro en una colección que supone una ampliación algo renovada de los contenidos ya tratados, compuesta por cinco volúmenes, que lleva por título *Historia del Baile Flamenco*⁴¹. En ella Navarro García realiza una revisión acerca de la aparición y evolución de la práctica dancística flamenca, sobre todo desde el siglo XX en adelante. En el volumen primero menciona en diversos momentos la figura de Amparo Álvarez, dedicándole tres páginas a su versatilidad como artista. Resaltamos el último párrafo que dedica a la artista en el primer volumen:

Amparo Álvarez la Campanera encarna a la perfección los frutos del mestizaje que sentó las primeras bases del recién nacido baile flamenco, porque supo conjugar en su baile la elegancia de la escuela bolera con el temperamento –ese brío que decía Davillier- y la garra –aquella flamencura que el maestro Otero, apegado a los cánones boleros, llamaba exageración- que hoy son rasgos definitorios del baile flamenco. Por si le pudiese faltar algún mérito para que hoy la podamos llamar bailaora, cuando había alcanzado plena madurez artística, cuando ya había llegado al cenit de su arte, quiso y supo meterle mano a dos estilos que ya podían considerarse flamencos: aquellos juguetes que en 1865 le cantó Sartorio y aquel *jaleo gitano* que bailó en 1868 (NAVARRO GARCÍA, 2008. p. 264)

⁴¹ Navarro García, José Luis. (2008/2010). *Historia del baile flamenco. Vols I-V*. Sevilla. Signatura Ed.



En *El Baile Flamenco. Una aproximación histórica*⁴², Eulalia Pablo y José Luis Navarro realizan una síntesis de la historia del baile flamenco con una interesante contextualización histórica, donde separan los bailes andaluces populares de los académicos por un lado, y los gitanos, por otro. Asimismo, dedican también su segmentación a tratar diferentes contextos en diferentes lugares andaluces, siendo en el capítulo cuarto –Funciones por encargo y ensayos públicos– donde dedican unas líneas al quehacer de Amparo Álvarez. En este trabajo hay una exposición más explícita de su implicación con el flamenco que se estaba configurando. Así nos lo trasladan:

La sevillana supo estampar en sus bailes el sello de un temperamento que no tardaría en ser definido como “flamenco”. Fue además una artista muy completa que, además de bailar, era capaz de entonarse sus cantecitos e incluso acompañarse ella misma a la guitarra. Encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco (NAVARRO y PABLO, 2005 [2010], p. 42).

Estos mismos autores publican poco después *Figuras, pasos y mudanzas: claves para conocer el baile flamenco*⁴³ que ofrece información fundamental para la documentación sobre las técnicas del baile, aun sin aportar especulaciones evolutivas ni análisis críticos respecto de las mismas.

Manuel Ríos Ruiz⁴⁴ se sitúa en la misma línea que los anteriores. Su trabajo se divide en dos volúmenes, siendo el primero dedicado a los aspectos históricos y estilísticos, y el segundo a los intérpretes. Es una notable labor de síntesis en cuanto a la cronología de los referentes más destacados del baile flamenco escénico. Esta obra, igual que las mencionadas hasta el

⁴² Navarro, José Luis y Pablo Lozano, Eulalia. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba. Almuzara.

⁴³ Navarro, José Luis y Pablo Lozano, Eulalia. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas: claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba. Almuzara.

⁴⁴ Ríos Ruiz, Manuel. (2002). *El gran libro del flamenco: Historia, Estilos, Intérpretes*. Madrid. Calambur Editorial.



momento, tiende al uso excesivo de adjetivos descriptivos sobre la plástica y la estética de los bailes, y aporta grandes dosis de literatura y opiniones aunque quizás faltos de análisis crítico.

Por tanto, se puede determinar que hasta el momento, casi todas las obras mencionadas tienen en común la ausencia de una metodología investigadora o teórica. Como nos traslada Martínez Del Fresno en su ponencia “Historiar la danza y/o coreografiar la historia”⁴⁵, hasta hace apenas treinta años los planteamientos predominantes en la historia de la danza eran narraciones históricas, juicios de valor, estudios sobre coreógrafos destacados o grandes bailarines. Así pues,

El papel marginal que la danza ha representado en el conjunto de las investigaciones históricas incide en el escaso desarrollo de un aparato crítico propio, la falta de articulación de los campos internos y la débil teorización de la disciplina. El hecho de que la danza haya sido históricamente un arte feminizado repercute en la información parcial que podemos obtener al respecto y por tanto señala la necesidad de buscar fuentes alternativas para conocer lo que en una primera aproximación parece invisible (MARTÍNEZ DEL FRESNO, 2000, p. 12).

De esta misma autora tomaremos como referente su recorrido histórico sobre los espectáculos, dado que incluye el baile flamenco en su estudio junto a las otras tres ramas de la danza española: *Escuela bolera*, regional o folklórico, y danza estilizada. El interés de la obra de Martínez del Fresno en este capítulo⁴⁶ no sólo reside en esta novedosa clasificación, sino en que aporta gran claridad conceptual en sus definiciones.

También referencia esta autora los numerosos casos de parejas de *Escuela bolera* que combinaban en sus actuaciones el flamenco y los bailes regionales; hecho que, como ya advertimos, se observó en la propia Amparo Álvarez. En cuanto a los ballets, destaca el

⁴⁵ Martínez del Fresno, Beatriz. (2000). Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación. *I Jornadas de Danza e Investigación*. Murcia. Coord. por Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza.

⁴⁶ Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999). Espectáculos de baile y danza. Siglo XX. En Amorós, A. y Díez Borque, J.M. (coord.) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Editorial Castalia.



desarrollo del repertorio a partir de elementos procedentes del flamenco, los bailes regionales y la *Escuela bolera*. Es por ello que, según la autora resulta difícil establecer clasificaciones tajantes, lo que nos viene a mostrar que la convivencia de las prácticas en boga influyó necesariamente en la práctica flamenca.

También desde una perspectiva histórica, pero mucho más crítica y reflexiva Plaza Orellana⁴⁷ aborda el estudio de los bailes de Andalucía en pleno Romanticismo. El interés de este trabajo es crucial en nuestro estudio, pues su enfoque historiográfico y el tratamiento de las fuentes hemerográficas que realiza se convierten en la base del análisis de los bailes y de aquellos que los protagonizaban. La base documental y los ejemplos con los que contribuye, ya sea a través de la literatura tradicional, ya a partir de las propias aportaciones de la autora, hace que el entramado narrativo resulte esclarecedor. La contextualización que se realiza de la ciudad de Sevilla en tiempos de Amparo Álvarez fundamenta gran parte de la construcción biográfica que realizamos en los apartados que dedicamos a *La Campanera*.

Además de los reseñables puntos de vista que hemos puntualizado, las explicaciones que Rocío Plaza ofrece del término flamenco asumen el constante debate que ha supuesto la revisión de su esencia y el debate de su legitimidad. Sus textos proporcionan a este respecto la versátil visión que hasta hace apenas una década, la historiografía flamenca no había aportado:

Si todo lo que corre por el tiempo para sobrevivir debe hacerse cómplice de su realidad, ésta no es inmóvil por muy inapreciable que resulte para los que conviven con su tiempo histórico. Por muy leves que sean los cambios históricos, los cambios en la concepción de la fiesta también lo serán, adaptándose a ella, abandonando formas, recreando otras, aceptando préstamos de otros campos, pero siempre reemplazando hasta conseguir transparentarse con el ritmo histórico de su tiempo. Si no hay historia inmóvil, no hay fiesta inmóvil. Si el sur de España vivía de los restos del imperio, adormecida con sus antiguos valores sociales y sus atrasados sistemas de producción, su

⁴⁷ Plaza Orellana, Rocío. (1999). *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla. Fundación El Monte. Bienal de Flamenco.



fiesta transcurría como sus circunstancias históricas, con un avance lento (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 27-28).

La peculiar narrativa de Rocío Plaza, a caballo entre la crítica literaria e historicista y el complejo trabajo documentalista, hace de su trabajo un selecto recorrido por el siglo XIX, muy bien organizado en cuanto a la división de apartados y subapartados. Estos vienen a dar muestra de los diferentes puntos de vista sociales -de los que hemos prestado mayor atención a aquellos que estaban implicados en la práctica dancística-, analizando los propios protagonistas con detallados ejemplos de referencias documentales comentadas y explicadas por la propia autora. Se alude, además, a los diferentes espacios y contextos y cómo estos van evolucionando a lo largo del siglo en función de los cambios socio-políticos y culturales que acaecieron en el momento. La historiadora enfatiza en su segmentación varios espacios que para nuestro estudio ha supuesto un gran hallazgo: los bailes del teatro sevillano, las academias y Triana. Dedicada a *La Campanera* intermitentes anotaciones en el segundo apartado de la tercera parte de su trabajo, siendo todas ellas referencias descriptivas de su danzar en contextos privados o teatrales y su labor docente.

1.4.d. Respecto a **las reseñas biográficas sobre las figuras del baile** que se han consultado, destacamos especialmente el trabajo realizado acerca de la figura de Trinidad Huertas, *La Cuenca*⁴⁸, la bailaora malagueña más cercana en el tiempo a Amparo Álvarez, pero quizás la más alejada en sus desplazamientos geográficos en busca del éxito y el reconocimiento de su arte.

El trabajo muestra y analiza las circunstancias en las que se desarrolló su carrera, sobre todo atendiendo a sus inicios, momentos de plenitud, salidas al extranjero y retiro. Esto nos ha

⁴⁸ Ortiz Nuevo, José Luis, Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko. (2016). *La valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla. Libros con duende.



permitido establecer un factor común: la grandeza de la expresión artística que analizamos a través de la danza llevada a cabo por quienes la protagonizaron, hecho que condujo a la apertura transnacional de la producción y distribución de este arte.

Tras una aparente segmentación establecida por las ciudades en las que trabajó, los tres capítulos en los que se divide el trabajo de Ángeles Cruzado, Kiko Mora y José Luis Ortiz Nuevo nos muestran a una peculiar bailaora que desde el primer momento es “aplaudida como artista del género flamenco” (ORTIZ, CRUZADO y MORA, 2016, p. 29). En cada uno de los contextos sociales en los que se sumergió se vislumbra la diversidad de la acogida de sus espectáculos, hecho que se nos muestra con los recortes de prensa y los comentarios críticos que nos aportan los autores del trabajo. El escrito de Kiko Mora que describe la actividad de *La Cuenca* en Nueva York es buena muestra de ello. Sea como fuere, una vez más, la danza se adaptaba a quienes tenían intención de acercarse a ella.

La Cuenca y *La Campanera* fueron bailaoras de una misma época, que aunque tuvieron un recorrido artístico muy diferente, ambas deberían pasar a la historia como artistas creativas, reflexivas, emprendedoras y vanguardistas, capaces de atender a las demandas de la época en los contextos que pudieron/optaron por frecuentar.

El flamenco fue concebido como un género musical y un fenómeno cultural identitario cuya configuración se vinculaba a las culturas populares que lo determinaron. Por este motivo, es necesario considerar también las aportaciones de autores que, desde la antropología y la sociología han estudiado estos aspectos y, aunque afrontan escoradamente la cuestión que nos ocupa, han abierto nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en torno a los estudios sobre flamenco.



1.4.e. Desde una **perspectiva sociológica y antropológica** hemos de reseñar la obra de autores como Lavour⁴⁹, Steingress⁵⁰ y Cruces⁵¹, por la visión que ofrecen del flamenco desde su surgimiento como arte escénico que empieza a desvincularse de su raíz folclórica en pleno Romanticismo. Estos autores coinciden en su consideración del flamenco no sólo como un género musical, sino como un fenómeno cultural, cuya vertiente dancística surgió y siempre se desarrolló envuelta en una globalidad de elementos y significados.

Luis Lavour (1976 [1999]) en su *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, enfatiza el producto folclorista que representaban los bailes andaluces que habían sido llevado a Europa, embelesando no solamente al público, sino a las grandes bailarinas de la época. Defiende, en este sentido, la exportación de una estética supuestamente andaluza, creada en parte por la demanda del público europeo. Es de gran interés su reflexión en torno a la intencionada vinculación que se va haciendo del flamenco con los elementos gitanos, lo que él llama *Flamenquización gitana*, así como su revisión socio-

⁴⁹ Lavour, Luis. (1976 [1999]). *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía.

⁵⁰ Steingress, Gerhard. (1998). *Social theory and the comparative history of Flamenco, Tango and Rebetika*. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 151-171). Oxford. Berg.

(2004). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla. Signatura.

(2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla. Signatura.

(2006). *Y Carmen se fue a París*. Córdoba. Almuzara.

⁵¹ Cruces Roldán, Cristina (1996). *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla. Centro Andaluz de Flamenco, Consejería de Cultura.

(2003). Más allá de la música: *Antropología y Flamenco: (II). Identidad, género y trabajo*. Sevilla. Signatura Ediciones.

(2011). "El flamenco como objeto de estudio. La dimensión patrimonial". En Díaz-Báñez, J.M. y Escobar Borrego, F.J. *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.



histórica sobre el cambio que se produjo en el baile, como respuesta para satisfacer la búsqueda de lo exótico y su puesta en escena en ambientes parisinos.

Para Lavour fue el baile y en concreto el cambio de nomenclatura en las carteleras - cambiando el uso del término macareno por el de flamenco y plasmando como protagonista a la figura de la bailaora que caracterizaría el espectáculo- lo que dio la entrada al inicio del flamenco. Esto nos ofrece un punto de vista muy interesante a la hora de analizar el periodo de actividad de Amparo Álvarez. Efectivamente, según la revisión cronológica de los documentos donde se la publicita, se produce este hecho que mantiene Lavour: ya no sólo una mayor intencionalidad a la hora de exponer el nombre de la/s bailarina/s, sino de especificar el repertorio que ejecutarían, siendo creciente la introducción de los términos *fandangos*, *seguidillas*, *malagueñas* y *jaleos*, entre otros, en las publicaciones que advertían sus actuaciones.

De otra parte, Gerhard Steingress con su obra *Y Carmen se fue a París*⁵², realiza un estudio sobre la construcción artística del género flamenco entre 1833 y 1865, destacando la relación entre la evolución de la *Escuela bolera* y el flamenco, incluyendo su particular análisis de documentos e interpretación histórica.

Este entramado histórico que presenta es crucial en nuestro estudio, y aunque su trabajo no contiene referencias a nuestra protagonista, aporta un análisis documental e interpretación histórica muy interesantes, ya no solo por el enfoque que ofrece el autor, sino por la precisión de las fechas que utiliza y los contextos que trabaja. Con respecto a la confluencia entre el *ballet* romántico y los bailes nacionales advierte que no se debe deducir erróneamente que la estética flamenca surgiera simplemente de la fusión de la *Escuela bolera*

⁵² Steingress, Gerhard (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba. Almuzara.



con el *ballet* francés; su hipótesis mantiene que debió tratarse de una reacción dirigida a reafirmar la estética popular andaluza, en la que el baile flamenco fue el producto de una enorme hibridación musical, coreográfica, artística y cultural.

Las ideas de Steingress que nos interesan para nuestro estudio, muy cercanas a las que mantuvo Lavour en su trabajo, sostienen la definición del género flamenco como mezcla o hibridación de tradiciones populares andaluzas -sobre todo los bailes de *jaleo*-, de estética gitanista y de ideas románticas. El único punto débil que vemos en la obra de Steingres es la no diferenciación entre tendencias dentro de la escuela de bailes nacionales, y una cierta confusión entre lo que eran todavía bailes teatrales andaluces y bailes propiamente flamencos.

Otros autores, como Baltanás en *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*⁵³, han recalcado la trascendencia que para el propio desarrollo estético-artístico tuvo la imagen de lo andaluz ofrecida por la información foránea y los visitantes extranjeros en los propios andaluces. Baltanás hace una interesante semblanza de la imagen de la bailaora en la tradición literaria.

García Gómez (1993) ofrece aportaciones que arrojan luz sobre la consideración del estereotipo de la mujer en el flamenco y en la misma línea, Washabaugh⁵⁴ examina el concepto de género en el flamenco y se refiere al papel tradicional de las mujeres en este arte, aunque no profundiza en el período que nos atañe.

⁵³ Baltanás, Enrique. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Sevilla. Fundación J.M. Lara.

⁵⁴ Washabaugh, William. (1996). *Flamenco. Passion, politics and popular culture*. Oxford/Washington D.C. Berg.

(1998). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. Oxford. Berg.

(2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona. Paidós.



Las últimas aportaciones que nos llegan sobre baile flamenco son numerosas. La mayor parte de ellas provienen del ámbito de la historia de la danza, la musicología y las ciencias sociales y tratan el baile flamenco y su evolución a través de trabajos monográficos o de artículos y capítulos en obras de temática más amplia.

En relación con los métodos de aprendizaje en el baile flamenco, De las Heras Monastero⁵⁵ y Jiménez Romero⁵⁶ basan sus trabajos en los procesos de transmisión y adquisición del conocimiento. De las Heras abarca la evolución de la educación del baile flamenco desde los *cafés cantantes* hasta nuestros días, y Jiménez Romero desde una perspectiva más actual, con ejemplos que se centran en referentes de finales del pasado siglo.

Digno de mención es también el reciente artículo de Cruces “Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco”⁵⁷ del que destacamos especialmente “El baile como discurso y el flamenco como código”. En él presenta la novedad de abordar la reconceptualización de la categoría “cuerpo” como representación e interpretación para aplicarla al análisis del baile flamenco en los orígenes del género (CRUCES ROLDÁN, 2015, pp. 49-50).

⁵⁵ De las Heras Monastero, Beatriz. (2013). Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal. Actas Encuentro PIE.FMC. Sevilla, nov. 2013. UNIA arteypensamiento.

⁵⁶ Jiménez Romero, Luis Francisco. (2015). *Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco*. (Tesis Doctoral inédita). Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27040>

⁵⁷ Cruces Roldán, Cristina. (2015). *Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco*. En CCD 29, Suplemento, año 11, Vol. 10. Murcia.



1.5. METODOLOGÍA DE ESTUDIO

En este apartado realizaremos una revisión de la metodología empleada para la obtención de datos relevantes para la investigación y su análisis. Con el fin de alcanzar los objetivos planteados y demostrar nuestras hipótesis, hemos combinado métodos y técnicas de tipo histórico y biográfico-narrativo. Hemos atendido al método biográfico, –concretamente la historia de vida profesional de Amparo Álvarez– con el fin de articular la parte central del trabajo.

Respecto a la búsqueda o indagación de documentos, el proceso heurístico ha consistido en la consulta y recopilación de diversas fuentes bibliográficas, documentales, electrónicas, audiovisuales y orales.

La ausencia de un conocimiento detallado sobre el fenómeno estudiado ha condicionado nuestro trabajo, tanto en el planteamiento de los objetivos de la investigación e hipótesis como en la elección de la metodología. La narrativa aportada por los informantes, o las diversas consultas de fuentes ha sido, en los apartados oportunos, la base sobre la que realizar nuestro análisis de contenido.

Esta carencia se mantiene aún en la actualidad en relación con nuestro objeto de estudio. No obstante, hemos podido determinar, a partir de la consulta bibliográfica referente a la danza, premisas desde las que iniciar la labor documental analítica.

En relación con los objetivos, el método nos ha permitido recorrer, a través del proceso comunicativo con los informantes, la trayectoria vital y profesional de nuestra sujeto de estudio. Del mismo modo, esto nos ha posibilitado realizar un esbozo del contexto social del mundo de las bailaoras de la época, contribuyendo al conocimiento del desarrollo histórico del flamenco y del contexto social en que se incorporaba.



La historia de vida profesional que hemos realizado nos permite conocer, y reconocer, además de un posible punto de inflexión en el estudio del Flamenco como arte danzado, el punto de vista de las bailaoras de la época, el ambiente sociocultural o contexto en el que se vinculaban, y el posicionamiento de sus experiencias. Para completar nuestro análisis hemos recurrido a la combinación de análisis documental, entrevistas, consulta de relatos biográficos publicados, así como la búsqueda de información complementaria, tales como grabados, documentos oficiales e impresos publicitarios relacionados con nuestra protagonista.

El marco temporal de nuestro análisis, situado en pleno período romántico, ha precisado de recursos documentales cuya conservación ha supuesto la principal fuente de consulta para el apartado que nos acerca a la historia.

1.5.1. MÉTODOS/TÉCNICAS/INSTRUMENTOS

El trabajo se ha desarrollado siguiendo el método biográfico-narrativo y utilizando técnicas de investigación cualitativas. Por lo que se refiere al proceso de recolección de datos en el trabajo de campo realizado, se usó la técnica cualitativa de entrevistas semiestructuradas. Ésta fue aplicada al principal informante, un familiar directo de la protagonista de nuestro trabajo (tercera generación) y a otro agente complementario del entorno artístico y laboral flamenco.

La técnica de la entrevista ha sido definida por Spradley⁵⁸ como “una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (SPRADLEY, 1979, p. 9). Por su parte, Guber⁵⁹ la ha descrito como “una situación en la cual una persona (el investigador-en-

⁵⁸ Spradley, James. (1979). *The ethnographic interview*. New York, NY: Harcourt Brace Jovanich College Publisher.

⁵⁹ Guber, Rosana. (2001). *Método, campo y reflexividad*. Bogotá. Grupo Editorial Norma.



trvistador) obtiene información sobre algo interrogando a otra persona (entrevistado, informante)” (GUBER, 2001, p. 75). Más sintéticamente, Álvarez Gayou⁶⁰, la define como “una conversación que tiene una estructura y un propósito” (ÁLVAREZ-GAYOU, 2003, p. 109).

Esta técnica es propia de investigaciones de tipo cualitativo, y en los estudios de tipo cualitativo el investigador juega un papel más activo que en otro tipo de investigaciones, convirtiéndose en parte del instrumento que recolecta la información. El proceso de investigación se concibe como una relación social en la cual “los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistador en el encuentro” (GUBER, 2001, p. 81).

En función del diseño, planteamiento y formas de llevarse a cabo, William, Tutty y Grinnell⁶¹ establecen tres tipos de entrevistas: estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas o abiertas. En las primeras, el entrevistador se basa en una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ellas. Las entrevistas semiestructuradas, por su parte, se basan en una guía de temas o cuestiones, pero el entrevistador tiene la posibilidad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos y obtener mayor información sobre los temas deseados. Por último, las entrevistas abiertas se basan en una guía general con temas abiertos que el entrevistador maneja con total flexibilidad (HERNÁNDEZ, 2010).

⁶⁰ Álvarez-Gayou, Juan Luis. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. Colección Paidós Educador*. México. Paidós Mexicana.

Recuperado de: [http:// www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf](http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf)

⁶¹ William, Tutty y Grinnell (2005). Citados por Hernández, Roberto et. al. (2010) *Metodología de la Investigación*. México. Interamericana de editores.

Recuperado de: https://www.esup.edu.pe/descargas/dep_investigacion/Metodologia%20de%20la%20investigaci%C3%B3n%20ta%20Edici%C3%B3n.pdf el 4 de enero de 2017.



Las entrevistas en profundidad suelen ser de tipo semiestructuradas ya que implican mayor tiempo y preparación y, al requerir aclaraciones, precisiones o matizaciones precisan de cierta flexibilidad en los temas, preguntas y cuestiones tratadas. En nuestro estudio hemos realizados entrevistas de dos tipos: semiestructuradas y abiertas. Así, se han realizado en un primer momento dos entrevistas semiestructuradas y en un amplio período de tiempo posterior, otras dos abiertas.

Este trabajo se ha desarrollado en tres fases:

1.5.1.1. FASE DE PREPARACIÓN

A partir de los objetivos que se han perseguido en esta investigación, se han definido los contenidos que subyacen en el guión inicial de las entrevistas, los apartados que abarca, los temas a tratar, así como las fuentes de consulta necesarias para su óptimo aprovechamiento.

En esta primera fase se decidió el medio de registro en las entrevistas. Teniendo en cuenta la imposibilidad de un encuentro físico, se optó por el uso de la grabadora como soporte durante las conversaciones telefónicas. Hemos trabajado con sistemas de información de recogida de datos (mp3 y mp4) al principio, concretamente con un pequeño reproductor-grabador de tipo mp3. En 2013 los datos se han registrado en la grabadora de voz de teléfonos móviles iPhone 4, y a partir de 2015 en grabadora de voz de iPhone 6.

Cronológicamente esta fase se inició en 2011, si bien el diseño de los guiones, cuestiones y temáticas para las entrevistas en profundidad se continuó revisando y reelaborando a lo largo de todo el proceso de investigación, llevándose las entrevistas (telefónicas) a cabo entre 2013 y 2015.



1.5.1.2. FASE DE DESARROLLO

En esta fase contactamos con los informantes, a quienes solicitamos consentimiento previo (vía mail) para realizar las entrevistas, explicándoles las temáticas, los objetivos y características del estudio. Solicitamos que propusieran los momentos para la realización de las mismas, buscando las circunstancias propicias para generar un clima de confianza y tranquilidad que las favoreciera. Cronológicamente esta fase ha abarcado el período comprendido entre 2013 y 2015.

La selección del primer informante, Manuel Molina Ruiz, estuvo delimitada por dos razones de rigor, la recomendación de quien dirige el presente trabajo, y la relación familiar directa del protagonista con la bailarina decimonónica. Sus relatos componen parte de nuestra unidad de observación y sirvieron para completar el diseño de la entrevista, cuya elección de los temas y cuestiones que la componen fue previamente delimitada.

Nuestro segundo informante, Manuel Bohórquez Casado, surgió como posible colaborador/transmisor de datos referentes a consultas de registros legales, a partir de los diálogos tenidos con Molina. Según fluyeron las entrevistas concertadas con Bohorquez, se produjo no sólo una transmisión de fechas y lugares puntuales; se procedió, del mismo modo que con su tocayo, a abordar los temas y cuestiones delimitados en el cuestionario básico preestablecido. En el diseño de este documento se consideró la necesidad de abordar *a posteriori* cuestiones generales planteadas como preguntas abiertas, con la idea de obtener los discursos de los informantes, aunque también se trataron cuestiones más concretas para requerir datos objetivos y aclaraciones.

Por tanto, se diseñó un cuestionario básico inicial, dividido en una serie de apartados por temas que contemplaban una batería de preguntas. Cada entrevista siguió un desarrollo específico, con lo cual, el cuestionario básico tuvo que modificarse, incorporando temas surgidos del análisis de las entrevistas realizadas e incluso a través de los datos extraídos de



fuentes bibliográficas. De este modo, de la entrevista semi-estructurada se pasó, más adelante a la entrevista abierta.

Los bloques temáticos recogidos en la guía de la entrevista son los siguientes:

Bloque temático	Objetivo fundamental	Información concreta
Orígenes familiares	Establecer las coordenadas sociales de origen y etnicidad y la atribución de la vocación por el baile.	Tipo de familia de nacimiento y crianza. Sectores económicos sustentadores de la familia. Existencia de antecedentes artísticos familiares y posibles Influencias en el surgimiento de la vocación.
Datos personales	Conocer los datos de emancipación y defunción, así como el establecimiento de aquellas decisiones personales vinculadas con su trayectoria profesional, como su matrimonio y retiro de la vida pública.	Fecha de nacimiento, edad de emancipación y modo. Profesión de la pareja y número de hijos.
Aprendizaje del baile/ Aptitudes para el baile	Conocer sus principales aptitudes para el baile y las formas de adquisición-transmisión del mismo.	Primeros contactos con el arte. Primeros maestros/as. Discípulos reconocidos. Tipo de aprendizaje.
Adolescencia y camino hacia la profesionalización	Averiguar los modos de acceso a la profesión, los tipos de espectáculos en que participó y dilucidar las	Primeras experiencias profesionales, edad, retribuciones, espacios de trabajo habituales, salarios.



	condiciones laborales y salariales del momento.	
Ambiente familiar	Averiguar el tipo de acogida del entorno familiar desde el punto de vista social y económico.	Duración de las trayectorias, y reconocimientos obtenidos, consecuencias.
Arte y artistas referentes	Delimitar concepto de la profesión	Repertorios y estilos de baile característicos. Preparación previa, indumentaria y caracterización. Referentes en el baile. Otros artistas admirados e influyentes El renombre de sus discípulos.
Trayectoria profesional/reconocimiento público	Delimitar la duración de su trayectoria y las posibles diversificaciones en su carrera.	Nuevas vocaciones sobrevenidas. Factores influyentes y logros fuera del baile.
Madurez y retiro	Conocer su paradero tras el abandono de su Sevilla natal.	Razones que le llevaron al retiro absoluto.
Fallecimiento/reconocimiento póstumo	Conocer los datos de su defunción y la existencia de alguna actividad que reseñe su existencia.	El silencio como espectador.

Tabla 1. *Bloques temáticos guía para las entrevistas*. Elaboración propia a partir de la investigación de Carmen Pulpón (PULPÓN, 2015, pp. 49-50).

La revisión teórica ha sido paralela al desarrollo del trabajo biográfico. Se han revisado y reformulado estos presupuestos en función de los bloques temáticos abordados, lo que ha



supuesto la búsqueda constante de ideas clave sobre los hechos consultados en archivos, bibliotecas y hemerotecas y centros de documentación.

En esta revisión teórica llevada a cabo durante la fase de desarrollo hemos acudido a centros oficiales, que intuíamos podían ofrecer documentos que mostrasen la presencia de nuestro objeto de estudio. Estos lugares han sido archivos históricos, bibliotecas y centros de documentación del flamenco.

También se ha recurrido en otras ocasiones a la consulta de fuentes secundarias, la mayoría de las revistas a través de internet, en los repositorios habituales de las universidades y otras instituciones. Las revistas tradicionales sobre el mundo flamenco fueron consultadas en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera, útiles para la reconstrucción de la imagen del baile en el contexto social decimonónico. La consulta de documentos hemerográficos, audiovisuales e iconográficos, se ha visto facilitada por el acceso electrónico en red.

1.5.1.3. FASE DE ANÁLISIS

El análisis comienza tomando notas a partir de las entrevistas que se llevaron a cabo y continúa con la transcripción, sistematización y análisis de los contenidos de las mismas, así como de los documentos recopilados.

Al tratarse de datos cualitativos y trabajar con material primario recopilado a partir de las grabaciones, nos hemos formado una visión de conjunto previa al proceso de sistematización, surgiendo nuevas categorías en el proceso de interpretación y teorización.

En esta fase hemos analizado los relatos que componen la biografía de Amparo Álvarez, priorizando los temas, cuestiones y preguntas que caracterizan la investigación. Este



proceso implica el contraste, la comparación, ordenación de datos, establecimiento de relaciones y nexos, así como la especulación y planteamiento o revisión de hipótesis e ideas secundarias.

La reflexión sobre los contenidos de las entrevistas ha implicado la integración de tres componentes: elementos teóricos, documentales y testimonios. Esta organización se ha realizado en base al esquema que ha guiado el análisis de la información, aunque la revisión de los apartados y subapartados de este trabajo siempre ha estado presente.

Esta fase se ha desarrollado entre 2013 y 2017. Para la comunión de los resultados, hemos dedicado el último año y medio de la investigación, entre noviembre de 2015 y febrero de 2017. Esta fase ha comprendido las labores de transcripción de las entrevistas, sistematización⁶² y análisis; el trabajo con los documentos de todo tipo compilados; la realización de un esquema de redacción; la teorización de los resultados a partir de la integración de testimonios y documentos en la teoría e hipótesis iniciales y las que sucesivamente hemos ido adoptando, al hilo de nuestras lecturas y reflexión, y por último la redacción del documento final.

La finalidad del proceso de análisis es seleccionar e interpretar la información recabada. En este sentido debemos tener presente el establecimiento de conexiones significativas, y el minucioso cuidado en la descripción e interpretación de los datos. No obstante, esto no significa que la interpretación resultante sea la única posible en función de los datos obtenidos, ya que desde el paradigma teórico que abrazamos, admitimos cierto grado de subjetividad en el establecimiento de las relaciones y explicaciones; pero en esos

⁶² La sistematización de las entrevistas ha consistido en la anotación de los diferentes contenidos relevantes y su localización, la relación como las conexiones de los mismos con las referencias consultadas y con la teoría.



casos, así lo constataremos, quedando registrados todos los datos que hemos manejado, ya sean obtenidos en fuentes escritas u orales.

De nuevo, y por lo que se refiere a las fuentes orales, en nuestro trabajo los datos cualitativos que se van a analizar son contenidos obtenidos a partir de las aportaciones adquiridas en las entrevistas. El posterior análisis cualitativo ha consistido en la comparación y búsqueda de relaciones en los discursos y la posibilidad de su inclusión en los datos históricos obtenidos.

Debido al carácter histórico del estudio, el acceso a las fuentes documentales no orales ha sido fundamental. La búsqueda y recopilación de estas fuentes ha sido compleja, sobre todo por la poca abundancia de trabajos críticos que aborden el estudio del flamenco desde una perspectiva holística. De otra parte, la escasez de publicaciones que refieran a nuestra protagonista ha sido una constante desde los orígenes de nuestra investigación. Los documentos a los que hemos tenido acceso provienen en su mayoría de los archivos y centros de documentación de titularidad pública.

1.6. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO

El presente trabajo se estructura en cuatro capítulos, estando el primero dedicado a una introducción general que presenta la finalidad principal del trabajo y el enfoque adoptado, el planteamiento de las hipótesis, los objetivos del estudio, el estado de la cuestión, las cuestiones metodológicas y la organización del contenido.

En el capítulo segundo expondremos el contexto histórico previo al momento de aparición de nuestra protagonista: la bailarina bolera Amparo Álvarez. Este apartado es imprescindible, pues a través de él podemos dilucidar cómo la danza se estaba convirtiendo en una práctica social primordial a la que todos podían tener acceso, y que pese a los períodos de



hambruna, pandemias, guerras, o prohibiciones reales y arzobispales, la práctica aparecía en todos los entornos y celebraciones como una constante.

En el capítulo tercero analizamos las aportaciones de las entrevistas y daremos forma a los datos biográficos obtenidos, enmarcándolos en un contexto histórico local con referencias constantes al ámbito artístico español y las trayectorias profesionales que se producían respecto de la danza.

En el capítulo cuarto esbozaremos la protohistoria del baile flamenco, reflexionando sobre aquel periodo de la historia del baile en el que sus códigos aún no habían llegado a una primera canonización o periodo de clasicismo, hecho al que contribuyó de manera destacada la figura de *La Campanera*, y a partir del cual creemos necesario revisar la historia del baile flamenco. A partir de este momento abordaremos la caracterización de la *Escuela sevillana de baile* y su proceso de configuración a través del flamenco. Será entonces importante hacer constar la importancia de la codificación del baile flamenco, pues nos ayudará a determinar qué rasgos son propios de esta *escuela*, y cuáles la diferencian de otras prácticas.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



2. ESPECTÁCULOS DE BAILE Y DANZA PREFLAMENCOS

En el presente capítulo expondremos el contexto histórico previo a los primeros indicios del baile flamenco. Comenzaremos aclarando el uso y significado de los términos baile y danza a lo largo de la historia, con el fin de analizar desde el período barroco, los diferentes contextos donde solían tener lugar. Se plasmará en este gran apartado cómo la danza y/o los bailes fueron prácticas principales que aparecen como una constante en todos los estratos sociales y celebraciones y a la que todos podían tener acceso.

Existe una constante a lo largo de todo el capítulo, y es la retroalimentación siempre presente en las danzas en la corte, el teatro o el baile popular. Esto conlleva que en España parece haber existido siempre una búsqueda constante de la creación basada en el diálogo entre manifestaciones de bailes populares –más entre las clases urbanas que entre las rurales– y las danzas cortesanas académicas o “distinguidas”. Estas creaciones unas veces reflejan la simple imitación, otras la readaptación, e incluso la reinención, no pocas veces con el propósito de esquivar numerosas prohibiciones y censuras.

Como advertía Juan Antonio de Iza Zamácola⁶³, *Don Preciso*, este proceso de inspiración y depuración se ha repetido una y otra vez a lo largo de la historia. Los maestros de baile se inspiraron en los bailes populares y, a partir de ellos, elaboraron sus propias creaciones teatrales. Luego, el pueblo hizo a su manera los bailes que veía sobre las tablas de los teatros. Y, de nuevo los maestros de danzar volvían a inspirarse en esas versiones populares de sus propias creaciones para volverlas a recrear.

⁶³ De Iza Zamácola, Juan Antonio. (1802 [1982]). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid. Reeditada por Ediciones Demófilo, Córdoba.



Dedicamos tres subapartados al teatro, a los volatines, a la práctica dancística en Carnaval y en festividades como la del Corpus, porque fueron focos que, aunque bien diferenciados, promovieron la danza como espectáculo más o menos independiente. Un hecho que, junto al poder decisivo del público, se presentó muy influyente en la evolución de la danza.

También se abordarán las características de los bailes en las festividades populares, deteniéndonos especialmente en las fiestas andaluzas *de candil*, por ser el ambiente festivo con presencia de bailes más próximo a las primeras manifestaciones flamencas. Asimismo, se presta especial atención al momento de inserción del elemento gitano en las mismas, un hecho que marca la desvinculación del cante, el toque y el baile tal y como se presentaban en estas celebraciones, estableciéndose en fiestas organizadas con un fin económico.

Finalmente, trataremos acerca de la conformación de la *Escuela española de danza*, y su evolución hasta la *Escuela bolera*, de la que trataremos desde su nacimiento hasta su reflejo en otros estilos o tendencias españolas, como la *danza estilizada* y el flamenco.

2.1. LA DANZA EN EL TEATRO: BAILES NACIONALES Y EXTRANJEROS

En el siglo XVII encontramos la danza como parte indisociable del espectáculo teatral. En efecto, son constantes las referencias acerca de las principales compañías que representaban tanto en palacio como en el Alcázar y el Buen Retiro. La danza y el baile poseían durante los siglos XVII y XVIII funciones específicas dentro del contexto dramático:

(...) bien se encuentran inmersas en la acción por esta requerirlo, bien sirven para aminorar o suspender momentáneamente la tensión dramática, bien para reforzar el carácter de un personaje en las comedias, autos y piezas de teatro breve, bien para sublimar lo absurdo de una situación o simplemente para remontar un final flojo de comedia haciendo intervenir a toda la compañía (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 304).



Conforme nos vamos adentrando en el siglo XVIII, la danza parece haber mantenido la significación en el teatro, así lo observamos con la importancia que llegan a adquirir las tonadillas durante la segunda mitad de siglo en los intermedios de las comedias. En este repertorio, así como en las zarzuelas, aparecían bailes españoles. Esbozaremos un breve recorrido histórico-analítico por la danza en el género breve a partir del siglo XVII, con el fin de acercarnos a aquellos bailes que posibilitaron el paulatino auge de los bailes de *jaleo* en el último cuarto del siglo XVIII. Los bailes unas veces aparecían como colofón del sainete o de la tonadilla, otras como movimiento coral acompañando un texto cantado, pero fueron, en la mayoría de los casos, el final prácticamente obligado. Las evidencias preflamencas parecen más bien encontrarse en el teatro breve en el siglo XVII y en sainetes y tonadillas en el siglo XVIII.

Con respecto a la diferenciación entre los conceptos baile y danza, encontramos intentos de delimitar los términos ya en períodos anteriores al siglo XVII. Estas definiciones solían caracterizarse por establecer desemejanzas desde el ámbito social y/o el punto de vista estético. Como nos traslada María José Moreno Muñoz⁶⁴ en su estudio sobre la danza teatral en el siglo XVII, ya en 1592, se escribe sobre la danza popular y el baile teatral:

(...) que se les pasa con el hervor de bailar en una plaza con mujeres casadas y doncellas honradas, rodeadas de sus padres, maridos y otros parientes, a cuya presencia acude la danza sin que se deje ver cosas deshonestas ni que ofendan. Donde con este recato no se baila, pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman zarabanda, yo no sé cómo puede dejar de concurrir ofensa de Dios, y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro cómo sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de los miembros (Fray Marco Antonio de Camos, *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos*, citado por MORENO MUÑOZ, 2010, p. 88).

⁶⁴ Moreno Muñoz, María José, (2010). *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Córdoba. Córdoba.



A lo largo del estudio de Moreno Muñoz, queda claro que en general las danzas se caracterizaron por la realización de figuras que se formaban por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc. El número de pasos era muy importante para determinar una mudanza u otra. En estos pasos, deslizados más bien con solemnidad y sobriedad, los brazos raramente subían por encima de los hombros y a menudo se entrelazaban con los de la pareja. El torso solía permanecer inmóvil y la expresión de la cara estaba casi ausente. En algunas piezas, como el *zapateado*, estas características cambiaban: el hombre podía mover más agitadamente las piernas para zapatear y saltar, pero los brazos raramente intervenían. La medida, la simplicidad y la solemnidad en los movimientos fueron las características más importantes.

Y por otro lado,

Los bailes poco a poco van alternado la realización de figuras con la de pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad como consecuencia de la mejora progresiva de la técnica utilizada obteniéndose gran variedad de ellos. Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres los realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que hasta ahora eran mostrados raramente (MORENO MUÑOZ, 2010, pp. 90-91).

Una vez determinada esta diferenciación técnica y estética, precisamos también que la misma llevaba implícita una diferenciación social y/o contextual. Las danzas se relacionaban con los reyes y la nobleza, mientras que los bailes se atribuían al pueblo (ESQUIVEL NAVARRO, 1642 [2012], p. 42).

En general solía ocurrir así, pero también existió una interesante retroalimentación entre los diferentes géneros, hecho que se observa en el trabajo de Esquivel, *Discurso sobre el arte del Dançado*, pues el *repertorio dancístico que toda persona debe conocer* contiene tanto danzas aristocráticas o cortesanas como algún baile popular: "Enséñese comúnmente el Alta,



quatro mudanças de Pavana, seis passos de Gallarda, quatro mudanças de Folías, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de Gibado y Alemana" (ESQUIVEL NAVARRO, 1642 [2012], p. 26). Como se ve, danzas y bailes al alimón muy probablemente, porque estos bailes ya eran bailes teatrales, "adecentados" para la aristocracia o la nobleza o para sus funciones públicas o teatrales.

Y es que en una sociedad como la del siglo XVII español, donde, como sabemos por tratados como los de Esquivel, se defendía por escrito la honestidad de las danzas enseñadas por los maestros y el halo de las censuras estaba siempre presente, consideramos plenamente acertada la tesis que defiende la doctora Moreno Muñoz sobre lo que estaba ocurriendo con las danzas y bailes en el momento: los bailes teatrales⁶⁵ se estaban consolidando como un nuevo género y su auge estaba ejerciendo una importantísima influencia en las demás modalidades danzables. Su explicación es muy equilibrada:

Es difícil pensar en un intercambio de danzas en las distintas clases sociales en una época en que la distinción era tan radical que la marcaba el nacimiento, y el decoro y la moral vigente impedían actuar fuera de las normas que dictaba la sociedad. Más bien parece responder al apogeo del teatro y de los bailes teatrales, lo que lleva a que surjan versiones de algunos de estos bailes, pero con características propias de la clase social que las realiza y el lugar donde tienen lugar aunque mantiene otras características que los asemeja a los bailes de origen, de la misma forma que en otras ocasiones se realizan danzas de corte en alguna representación y no se hacen exactamente como son, sino con alguna modificación (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 93).

En cuanto a las clasificaciones que se han realizado respecto a las danzas y bailes a partir de la permeabilidad declarada, nos centraremos en los estudios de Deleito y Piñuela⁶⁶, Emilio Cotarelo⁶⁷, Pfandl⁶⁸ y Díez Borque⁶⁹, de los que obtenemos la siguiente clasificación:

⁶⁵ No nos estamos refiriendo al género breve llamado *baile teatral*.

⁶⁶ Deleito y Piñuela, J. (1944). *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid.

⁶⁷ Cotarelo e Mori, (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* Vol. I, (Edición facsímil, Casa editorial Bailly-Bailliére, Madrid, 1911), Universidad de Granada, Granada, 2000, p. CLXIX.



<p>Danzas de cuentas</p>	<p>de ceremonia y buena sociedad.</p>	<p>La Pavana, la Pavanilla, la Gallarda, el Rugero, la Españoleta, la Alemana, el Pie de Gibao, el Bran de Inglaterra, el Turdión, el Hacha, el Caballero, la Dama, la Alta, la Baja, el Rey don Alonso el Bueno, el Canario, las Folías, el Furioso, el Gran Duque, Madama de Orliens, la Morisca, Nizarda, las Paradetas, el Saltarelo, el Sarao, el Torneo, etc.</p>
<p>Danzas de cascabel</p>	<p>descompuestas y populares.</p>	<p>La Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga,</p>

⁶⁸ Pfandl, L., (1959). *Cultura y costumbres del pueblo español en el siglo XVI Y XVII*, Barcelona, Araluce (5a ed.).

⁶⁹ Díez Borque, J.M. (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona.



		el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, etc.
Danzas mixtas	participaron del carácter de ambas.	Danzas de bodas, de hortelanos, de gitanos, de doncellas, de moros, de negros y salvajes, de zagales, de turcos, de indios, de zapateadores, de espadas, alegóricas, mitológicas, caballerescas, etc.

Tabla 2. Clasificación de las danzas según Deleito y Piñuela y Emilio Cotarelo (DELEITO Y PIÑUELA, 1944; COTARELO, 1911[2000]).Elaboración propia.

Bailes de salón	Coincide con las danzas de cuentas de Deleito y Piñuela
Baile popular *En baile teatral cita el Entremés, la Mojiganga y la Jácara, donde se entremezclan elementos musicales, coreográficos y teatrales, siendo fundamentalmente bailes populares lo que se realiza en la parte danzada: la Zarabanda , la Capona, el Rastreado, etc...	Las danzas de cascabeles, folías, seguidillas, etc.
	Danzas en ruedo o corro ejecutadas por gremios o danzantes profesionales o aficionados en fiestas o



Baile profesional (grupal)	conmemoraciones de algún hecho, pagados por autoridades municipales: danza de los palillos, danza del cordón, la Zambra, danza de las espadas, danzas alegóricas e históricas-legendarias (estas últimas frecuentes en las fiestas del Corpus).
Bailes religiosos	Podían realizarse las llevadas a cabo por profesionales o aficionados anteriormente expuestas.

Tabla 3. *Clasificación de los bailes según Ludwig Pfandl (PFANDL, 1959). Elaboración propia.*

Danzas de cuentas	Distingue entre danzas de cuentas o cortesanas, realizadas en la corte, en fiestas aristocráticas. Gallarda, Pavana, Alemana, Nizarda, Pie de Gibao, Torneo, etc.
Bailes de cascabel	Realizados en corrales (bailes descriptivos y bailes de espectáculo), en festejos religiosos, en acontecimientos familiares...: Pollo, Hermano Bartolo, Villano, Rastrojo, Canario , Zarabanda , Escarramán, Capona, Seguida, etc.
Danzas mixtas	Tienen semejanzas con las danzas cortesanas, pero son tan populares como los bailes.

Tabla 4. *Clasificación de los bailes y danzas según Díez Borque (DÍEZ BORQUE, 1978). Elaboración propia.*



Como podemos observar a partir de la clasificación planteada, muchos de los nombres de bailes y danzas aparecen indistintamente en una u otra clasificación. Así, por ejemplo, algunos *bailes de cascabel*, de los que Esquivel escribe con desprecio al definirlos como bailes de la calle, populares y deleznable para cualquier persona de bien, son incluidos como ejemplos en el grupo de danzas que se deben conocer, tal es el caso de la *chacona*. Este hecho denota cuanto veníamos advirtiendo: permeabilidad entre los distintos géneros y falta de delimitación clara de los mismos. Y también la adaptación, por parte de maestros de danzas, de danzas o bailes populares a otros ámbitos, fundamentalmente los teatrales pero también los aristocráticos.

María José Ruiz Mayordomo, especialista en danza histórica, apunta el uso de un mismo nombre para referirse a la danza en la corte, el teatro o el baile popular, como ocurrió con el *canario*, el *villano* o la *zarabanda*, entre otras. Según la autora los géneros se influyen entre sí, bien por el deseo de ascender de algunos, por el gusto de las clases altas por lo popular, o bien por el deseo de agradar en el teatro buscando los recursos más espectaculares. En todo ello subyace la lucha por romper las barreras sociales de la época. (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 275).

Ideas éstas que ya había apuntado bastantes años antes el estudioso Aurelio Capmany⁷⁰:

En la 2ª mitad del siglo XVII la confusión entre danzas y bailes se había operado. En España, no obstante, indudablemente durante el s. XVII, parte del anterior y del posterior, se estableció una división entre danza y bailes, o a lo menos se pretendió establecerla. Ambos géneros lucharon defendiendo tales divisiones; pero, como sucede casi siempre en las manifestaciones que son del dominio popular, difícilmente mantienen las prescripciones dadas por los eruditos o dirigentes, según podrá deducirse de las explicaciones que más adelante daremos de cada baile o danza. Dichas divisiones aparecen a menudo sin conservar la verdadera pureza del calificativo, al extremo

⁷⁰ Capmany Aurelio, (1944). "baile y la danza" en Carreras y Candil. *Folklore y costumbres de España*, tomo II, p. 174. Barcelona, casa editorial Alberto Martin.



de que es bastante difícil incluirlos en uno o en otra, pues a veces pretenden pertenecer a ambos al mismo tiempo. (CAPMANY, 1944, p.174 en MORENO MUÑOZ, 2010, p. 98).

Este hecho, además, resulta sorprendentemente extrapolable a cuanto ocurrió un par de siglos después con determinados bailes y su *aflamencamiento*. De hecho, en nuestro trabajo prestaremos especial atención a determinadas danzas y bailes mixtos, a los que consideramos matriz de los *jaleos* populares. De la lectura y análisis de los trabajos que han tratado estos bailes y danzas extraemos también un dato diferenciador que nos resulta de crucial interés, tanto para la clasificación que estamos abordando, como a la hora de concretar los caracteres que se mantienen a través del tiempo, esto es, el canto y/o la instrumentación.

Según María Asunción Flórez⁷¹, en la mayoría de los textos consultados aparece la guitarra, con coplas, las castañuelas, las sonajas y los panderos asociados al baile. La autora alude a Madame D'Aulnoy en una cita que muestra cómo las bailarinas tocaban admirablemente bien las castañuelas. Se cita también zapateados, palmas y una magnífica base rítmica. En cuanto a las danzas, los instrumentos más utilizados eran cordófonos frotados y pulsados: violines y sobre todo guitarras y arpas, muy habituales en el teatro (FLÓREZ, 2006, p. 74).

El listado de los bailes más practicados durante el siglo XVII es, como hemos visto, muy ambiguo y extenso, por lo cual procederemos ahora a definir sólo los más significativos en la época y los que consideramos más importantes por su posterior repercusión en nuestro tema de estudio. Procederemos, pues, a resumir cuanta información hemos recabado acerca de la *zarabanda*, el *canario* y la *chacona*.

⁷¹ Flórez, María Asunción, (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, ICCMU, 2006.



La **zarabanda** fue un baile popular que tuvo mucha importancia en la época, con su posterior repercusión en el teatro, siendo prueba de ello los numerosos escritos que dedica Miguel de Cervantes⁷² a este baile entre la primera y segunda década del siglo XVII.

Fue uno de los bailes que más censuras y prohibiciones sufrió debido a los movimientos lascivos, contorsiones del cuerpo y balanceos de cadera poco apropiados que la caracterizaban. El hecho de que sean numerosas las censuras denota su perdurabilidad y éxito, tanto en España como en el extranjero, pero “los testimonios en España se refieren más al baile que a la danza, mientras que en Francia y en Italia encontramos las dos formas” (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 129). Todo indica que no sólo fue su popularidad, sino las constantes prohibiciones, lo que hicieron que fuera un baile cambiante, al necesitar reelaboraciones e incluso nombres diferentes. Prueba de ello es la evolución de la música en la obra de Gaspar Sanz⁷³, en 1674. Flórez observa que desde 1620 aproximadamente la *zarabanda* comenzó su salida al exterior, cosechando triunfos en Francia, donde se adaptó como una danza social de éxito, transformándose más adelante en pieza instrumental. A partir de ahí los tratados de guitarra españoles e italianos citan dos tipos de *zarabanda*, la española y la francesa. Esto ya se ve en efecto en el método de Luis de Briceño⁷⁴, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol* (FLÓREZ, 2006, p. 65).

En el caso de la *zarabanda*, como en otros bailes, se usa el mismo término en danza de corte y baile popular, pero además, existía otra modalidad, la teatral.

En cuanto a la ejecución,

⁷² Miguel de Cervantes la menciona en varias de sus obras: en las novelas ejemplares, *El celoso extremeño* (1613), *El coloquio de los perros* (escrita entre 1604-1605), *La ilustre fregona* (1613), *La gitanilla* (escrita posteriormente a 1610), y en los entremeses *El rufián viudo* (compuesto entre 1612-1614?), *El retablo de las maravillas* (compuesto en 1612?) y *La cueva de Salamanca* (compuesto entre 1606-1610?) (MORENO MUÑOZ, 2010, p.124).

⁷³ Sanz, Gaspar (1674). *Instrucción de música para la guitarra española*. Zaragoza.

⁷⁴ Briceño, Luis. (1626). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol*, París.



Luis Horts habla de dos tipos de Zarabanda, una de un ritmo más rápido, según aparece en alguna fuente, pero enseguida dice que cambió en la corte, al adquirir un carácter solemne y noble y, por lo tanto, un ritmo más lento, a pesar de que frecuentemente se bailaba con castañuelas. Esta modalidad constituía el tercer movimiento de una Suite, llegando a ser el movimiento lento cuando la Suite evolucionó hasta la forma Sonata (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 126-127).

Con respecto a los dos tipos de *zarabanda* y sus especificaciones agógicas, podemos estar más o menos de acuerdo, pero en realidad, lo que creemos que estaba sucediendo tiene que ver más con las modificaciones a través de la práctica, es decir, todos los datos apuntan a que existió una práctica con un aire más popular, y a continuación vendrían las diversas adaptaciones teatrales o cortesanas a cargo de los maestros de danzar, como también hubo adaptaciones musicales que se separaban de sus modelos primitivos.

Ruiz Mayordomo afirma que la *zarabanda* es junto con su sucesora *la jácara*⁷⁵, “el máximo y único exponente coreográfico del género femenino; es decir, ningún otro tipo de danza o baile teatral es asociado en exclusividad a las mujeres” (RUIZ MAYORDOMO, 2003, p. 284). La historiadora defiende que según los comentarios de la época, era un baile con ritmo ternario, interpretado mayoritariamente por mujeres, muy popular y aprendido sobre todo por las mujeres jóvenes en todo tipo de ambientes.

En el trabajo final de Máster de Luis Martínez Campo⁷⁶ se sitúa la *jácara*, atendiendo a los estudios de Ezquerro⁷⁷ y Torrente⁷⁸, “en la estela del baile popular *El Vito*” (MARTÍNEZ

⁷⁵ La *jácara* se va configurando como una pieza teatral breve, pero mantuvo ciertas características musicales propias en cuanto a su ritmo y melodía que la hicieron fácilmente reconocible, y que posiblemente irían asociadas a una forma determinada de baile (FLÓREZ, 2006, p. 70).

⁷⁶ Martínez Campo, Luis. (2015). *La Jácara en el siglo XVII. Literatura y Música entre las fuentes escritas y la tradición oral*. Universidad de Salamanca.

⁷⁷ Ezquerro, Antonio. “Jácara”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, pp. 523-529

⁷⁸ Torrente, Álvaro. “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácara?’” p. 164 en M.L. Lobato y A. Bèhue (eds.) *Literatura y música del hampa en los siglos de Oro* (Madrid, Visor, 2014).



CAMPO, 2015, p. 12). Se advierte que su ritmo es muy apto para los versos octosílabos con acentuación en la tercera sílaba y no específico sólo de la *jácara*. Según Martínez Campo, en el caso de la *jácara*, parece que al principio solamente designaba una cierta temática a modo de poesía, después pasó a designar un esquema armónico-rítmico o quizás incluso una melodía específica, y por último, una dimensión coreográfica. En todo este proceso la *jácara* no perdió ninguna de sus dimensiones, de hecho, el autor reseña una dimensión más: un género de teatro breve (MARTÍNEZ CAMPO, 2015, p. 52).

En lo que respecta al *canario*, fue una danza que alcanzó gran popularidad dentro y fuera de la Península. Como nos indica María Asunción Flórez, “las principales características del canario eran sus frases de cuatro compases, su ritmo ternario con puntillos, y un paso que se danzaba haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos” (FLOREZ, 2006, p. 53). Es decir, un zapateado que, según indican las obras teatrales, parece haber sido su cualidad principal, de lo que deducimos podríamos estar ante el precedente del baile conocido con ese mismo nombre, el *zapateado*.

Moreno Muñoz resalta el compás de 3/8 o 6/8 y la combinación del saltillo y el pateo en este baile, además del hecho de alternar del tacón y la suela en el pateo como signos característicos. Amplía en su estudio la definición de esta práctica cuando nos traslada, en palabras de Curt Sachs⁷⁹:

se trataba de un baile o danza cuyo ritmo era vivo y se caracteriza por la utilización de la punta y el talón, el zapateado, los deslizamientos rápidos, las batteries de pieds, las piruetas, las cabriolas y otros movimientos de este tipo. En realidad, se considera un baile difícil que requería una buena técnica para su perfecta ejecución (Sachs, Curt. Citado en MORENO MUÑOZ, 2010, p. 111).

⁷⁹ Sachs, Curt. (1943). *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943, p. 369.



De las alusiones a esta danza o baile en distintos entremeses podríamos deducir que era fundamentalmente una danza bailada por una persona, normalmente un hombre, y así lo indicaba Cervantes en su entremés *El rufián viudo*: “Escarramán: El Canario, si te toca, / a solas quiero bailar”. Sin embargo, los tratados de danza italianos y franceses que la describen indican que fue también una danza de pareja. La segunda mitad del siglo XVII se caracterizó además de por sus zapateados, por ser una danza cantada con un estribillo característico cuyo texto (rufa y fa) permitía encajar el zapateado básico (FLOREZ, 2006, pp. 54-55).

La *chacóna*, junto al *escarramán*, fue heredera de la *zarabanda*, al menos en sus pasos de baile, y también muy criticada; sin embargo, y siguiendo también nuestro argumento de la adaptabilidad de estas danzas, el mismo Esquivel la incluye entre las danzas que se enseñaban en las escuelas. Aunque se le asigna un tempo rápido, normalmente eran bailes interpretados con castañuelas. En palabras de Sachs,

En lo que se refiere al carácter de la Chacóna, se la considera más apasionada y deshonesto que la Zarabanda. Del orden y los pasos en sí mismos no se sabe nada, tan sólo que se bailaba con castañuelas y se acompañaba por panderos y guitarras. En consonancia con su origen era sensual y salvaje, siguiendo la opinión de Cervantes, que dice que “vierten azogue los pies” (Sachs, Curt. Citado en MORENO MUÑOZ, 2010, p. 129).

A principios del siglo XVIII apenas se hace mención a la *chacóna* en España, por lo que podemos deducir que como baile popular o danza de corte estaba ya en desuso, pero se mantuvo, readaptada musicalmente en los escenarios europeos, como muestra las composiciones de autores de la talla de Purcell, Couperin, o Bach.

Los bailes hasta ahora expuestos fueron el centro de las preocupaciones de las autoridades, aunque las noticias sobre cómo se bailaban son escasas. A partir del indudable auge que obtuvieron, *a posteriori* se produjo una evolución técnica y coreográfica. Será principalmente la autonomía y el éxito del teatro en esta época, el determinante de la consolidación de la danza como espectáculo, que en un futuro próximo la convierte en



espectáculo independiente. En este hecho no debemos obviar el poder del público, que representa una gran influencia en la evolución de la danza en esta época.

Con referencia a lo que se bailaba en los distintos géneros y ámbitos de representación, podía tratarse de cualquier pieza, siendo variable la letra, el estribillo, así como la coreografía, de forma que los repertorios podrían reelaborarse. Si bien habría una serie de movimientos, figuras y pasos, y un estilo, propios de cada baile, que serían los que más a menudo se realizarían y lo caracterizarían, en otras ocasiones lo que variaba era el nombre de la pieza, manteniéndose los movimientos y pasos principales.

A pesar de no reflejarse estos importantes avances en los tratados de danza del siglo XVIII, la reaparición de muchos de los elementos musicales y coreográficos de estas danzas lleva a concluir que todas estas características tuvieron su continuidad en la danza profesional española del siglo XVIII, perdurando y evolucionando hasta la *Escuela bolera*, pero también, y como veremos, influyendo en los otros estilos españoles como la *danza estilizada* y el flamenco.

2.2. DEL CORRAL DE COMEDIAS AL TEATRO DE VOLATINES

En el siglo XVII y XVIII se produjeron sustanciales cambios en las manifestaciones culturales, como respuesta a las nuevas relaciones que se estaban forjando entre los grupos sociales del momento. En esas manifestaciones la danza comenzó a adquirir gran relevancia y carácter profesional, dejando de ser un entretenimiento para pasar a ser un espectáculo remunerado, y a la larga independiente, realizado por profesionales.

En este apartado comenzaremos centrando el corral de comedias como el lugar en donde se produjeron los avances más notables en lo referente a la técnica y trabajo coreográfico de las danzas y los bailes, debido principalmente al éxito del teatro. Asimismo,



otro de los aspectos que este hecho conllevó y que también merece nuestra atención por los cambios que supuso -y su repercusión en épocas venideras- fue el establecimiento del público. El espectador, además de pagar por ver el espectáculo selecciona al que va a asistir, teniendo, consecuentemente, una gran influencia en la evolución de la danza en esta época.

No fue hasta Lope de Rueda, considerado precursor del *siglo de Oro* del teatro en España, cuando surgió el término de “espectáculo teatral profesional, en un entorno en principio abierto, para un público abierto” (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 192). Lope de Rueda con su teatro ambulante recorrió las plazas de los pueblos y ciudades, utilizó la arquitectura fija que estaba a su alcance, y adaptó cuantas posibilidades disponía para agradar con sus textos, gestos y bailes a los que hasta sus espectáculos se acercaban. Así se llevaron a cabo las primeras comedias, pasos y entremeses, durante distintas fiestas patronales, las del Corpus y cualquier otra, en las ciudades y pueblos de Castilla, Andalucía, el Levante y Cataluña, hasta que se habilitaron lugares fijos y cerrados, como el patio de un hospital; el patio de una venta; un corral; o “un edificio techado, lujosamente amueblado, y construido a propósito y exclusivamente para casa de comedias, como sucedió en Sevilla, Córdoba y Valencia” (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 193).

Además de toda la jerarquía que se estaba estableciendo en torno al espectáculo teatral, y en lo que a nuestro interés respecta, en la danza, no debemos obviar un hecho que subyace en todo lo expuesto: la capacidad de adaptación de las danzas, los bailarines y de los maestros del danzar –cuyas obligaciones debían responder a ambos menesteres- frente al público al que se exponían.

Tal fue la fama que adquirieron las compañías que desarrollaban su actividad en los corrales públicos que en algunos casos fueron contratadas en Palacio, realizando las mismas danzas y bailes. Al poder disponer de más espacio, de más bailarines, de los músicos de la real capilla y de mayor presupuesto para vestuario y *atrezzo*, se llegó a una cierta una mayor



espectacularidad, así como a una mejora coreográfica y técnica. La utilización de los corrales supuso un cambio decisivo en el desarrollo del espectáculo teatral, pues hace posible la aparición de un teatro comercial, “que deja de ser un hecho esporádico para convertirse en mercancía vendible, sometida, por lo tanto, a las leyes de producción y de la oferta y la demanda” (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 223).

Hemos de puntualizar también que la construcción de corrales no fue una constante en todas las ciudades, pero lo interesante es que los lugares que no contaban con ellos no dejaron de representar, usándose para los mismos fines desde las carretas donde viajaban los comediantes a modo de escenario de representación, la propia calle, hasta los conventos, universidad o la iglesia. Esto denota nuevamente la capacidad de adaptación que comentábamos anteriormente, además de la diversidad que estaba caracterizando al nuevo público.

Entre otros espectáculos, en principio ambulantes, durante los siglos XVI y XVII aparecen las compañías de volatines –también llamadas gimnástico-acrobáticas del arte escénico-, que fueron popularizándose en las plazas y teatros españoles. Cristóbal Suarez⁸⁰, que clasificó a los volatineros entre el grupo de espectáculos que se aprovechaban gratuitamente de la calle a cambio de limosnas, nos lo trasladaba así:

También me parecen de esta jaez los que llaman volatines, gente prodigiosa en materia de saltos, por hacerlos de mil maneras, al parecer no con poco peligro; y así tienen algunos nombres de mortales. Fuera de ello andan, y bailan sobre una maroma con el compás de un palo (...) (SUÁREZ, 1615, p. 325).

Estas compañías de volatines nos interesan por el desarrollo técnico que llegaron a alcanzar sus bailes, muchos de ellos individuales, muy bien acogidos durante el siglo XVIII, y

⁸⁰ Suarez, Cristóbal. (1615). *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Madrid: Imp. Luis Sánchez.



sobre todo a finales del mismo, cuando las peculiaridades de la práctica de volteadores y volatines, títeres y juegos de habilidad, se hicieron predilectos de un pueblo que podía acceder al teatro.

Según carteles conservados, por la cantidad de números que se presentaban y el modo en que se anunciaban en Sevilla, se intuye que el público respondía con destacada afluencia. Era una práctica, sin duda, grata al pueblo y de larga tradición. Así, Francisco Aguilar Piñal⁸¹ en su estudio sobre el teatro sevillano del XVIII nos transmite:

Carecemos de datos sobre los detalles de arrendamiento del local a la Compañía de teatro, pero lo cierto es que ésta alternaba sus actuaciones con la ópera y aun con otras de titiriteros, de los que tenemos noticia por los carteles conservados. En uno de ellos se afirma, sin posible errónea interpretación, que las funciones de volatines se efectuaban en el Patio de las Comedias, siendo el precio de la entrada un real y la hora, la acostumbrada de las siete y media (AGUILAR PIÑAL, 1974, p. 132).

El éxito de estas y otras actividades parateatrales era común en toda España en épocas como el período de Cuaresma, cuando los locales cesaban de montar piezas teatrales por respeto religioso o programaban conciertos. La prohibición de escenificaciones teatrales en tiempos de Cuaresma propiciaba como vía de entretenimiento las compañías de volatines, en cuyos bailes “hemos de resaltar que se encuentran muchas semejanzas temáticas y visuales (tramoya) entre las pantomimas, bailes, entremeses y tonadillas de la época” (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 311).

Por el anuncio del 16 de agosto de 1777, que a continuación se cita, deducimos que el baile era una práctica más que establecida entre las acrobacias y las piruetas del momento:

⁸¹ Aguilar Piñal, Francisco. (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

el baile que finalizará dicha función será divertido y nuevo, intitulado Los volatines. Donde bailarían en la maroma y hará el payaso muchas habiliadades. Se dará fin a este baile con una contradanza de máscaras, en la que saldrá a bailar la mayor parte de la Compañía de canto. Y en la función del 16 de agosto de este mismo año se añade que al fin se hará otro gran sainete nuevo de máscaras, donde se verá una mutación magníficamente iluminada, y lleno de máscaras muy bien vestidas con mucho gusto y primor, y se bailará por una pareja un minué a solo con todo arte, y otro figurado con una divertida contradanza y una alemanda, y por fin de fiesta bailará el famoso y celebrado Romano un baile inglés y fandango (AGUILAR PIÑAL, 1974, p. 129).

También se solía añadir la práctica de baile en la Maroma, al que solía ponérsele fin con una *contradanza de máscaras*.

En este específico contexto, pero en el teatro del Coliseo de la Cruz, encontramos por primera vez, en la Cuaresma de 1791, el *bolero* anunciado como danza; los bailarines que lo interpretaron fueron Manuel y Paula Luengo, y es a partir de este momento cuando tenemos constancia de que los bailarines profesionales de *Escuela española* son denominados boleros, y los que ejecutaban el baile extranjero eran denominados únicamente bailarines. Tenemos, pues, una de las primeras diferenciaciones terminológicas en lo que respecta a la especialización y reconocimiento de la *Escuela bolera* (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 311). A partir de 1800 fueron prohibidas las comedias en Sevilla durante casi una década debido a la epidemia de fiebre amarilla, pero encontramos entre 1806 y 1808 noticias donde se anunciaban espectáculos de música y volatines, entre los que intuimos tuvieron lugar espectáculos de baile, siempre en la oferta y la demanda de los españoles (AGUILAR PIÑAL, 1974, pp. 205-231).

Hasta aquí hemos querido hacer constar la importancia que tuvo la danza en la sociedad en el entorno del espectáculo teatral, tanto en el contexto cortesano como en el popular. Muestra del gran éxito popular que obtuvo el teatro comercial, ya con una previa organización administrativa, fue la constante asiduidad de sus espectadores. Ante la interrupción de la actividad teatral que se producía en períodos como la Cuaresma, las compañías de volatines suplieron este vacío, insertando bailes en espectáculos aislados, tal fue



el caso del *fandango*, el *baile inglés* o el *baile historial*. Es por ello que pensamos que en estos espectáculos con tendencia a la práctica de bailes individuales los profesionales tuvieron la posibilidad de contribuir con su impronta en la personalización de ciertas danzas.

2.3. LOS BAILES DE MÁSCARAS DURANTE EL CARNAVAL

Los bailes de máscaras durante el Carnaval fueron prácticas que nos muestran cómo en los contextos palaciegos -donde primaban ambientes afrancesados muy característicos del siglo XVIII- *lo popular* se hacía presente en la ejecución de los bailes, tal fue el caso del *fandango*. Asimismo, el auge de este tipo de eventos dio lugar a la venta de entradas y al establecimiento de unos requisitos estéticos mínimos para la danza, que, con remarcada diferenciación social, colaboraron con el surgimiento de un espectáculo dancístico diferente al teatral. Se estaba configurando un público cada vez más cercano y aficionado a prácticas dancísticas debido a la cierta posibilidad de intervenir en ellas.

“Las fiestas celebradas por Carnaval marcan el cierre del invierno y el inicio del ciclo de festejos primaverales (...). El Carnaval es una fiesta pagana, pero a su vez comprende elementos cristianos, al fijarse su fecha en el calendario con relación a la Cuaresma (que depende del ciclo lunar)” (ALVAR, 1999, p. 184). Durante el siglo XVII esta relación pudo verse también en la práctica de la danza por parte de *los seises*, ya no sólo durante la Octava y en varios momentos de la procesión del Corpus Christi, con el tiempo se llevaron a cabo en la festividad de la Inmaculada Concepción y en el Triduo de Carnaval, siendo los lugares donde se ejecutaban sus danzas “dentro de la Iglesia, en el presbiterio bajo, frente al altar mayor y el coro” (GONZÁLEZ BARRIONUEVO, 1992, pp. 156-158).

Con respecto a la coreografía de estas danzas no sabemos con seguridad cómo eran los pasos y las figuras que realizaban. Aunque según el trabajo de Herminio González



Barrionuevo⁸² se percibe una cierta relación entre las *danzas de los seises* y otras profanas de la época, que se realizaban en todo tipo de fiestas religiosas. Los pasos bien pudieran estar relacionados con las danzas *de espadas, de sarao, con la morisca*, y posteriormente con el *minué* y la *seguidilla*. Previo al uso de las castañuelas portaban broqueles, dagas o lanzas, simulando el desarrollo de un combate, lo que nos hace deducir que las danzas paganas gozaban de gran popularidad y no sólo se realizaban en las fiestas religiosas, sino que seguramente tuvieron una gran influencia en el nacimiento o desarrollo de las *danzas de los seises* (GONZÁLEZ BARRIONUEVO, 1992, pp. 224-245).

Antes de proceder a la explicación detallada de los bailes de máscaras como nuevo concepto de baile adaptado a los estratos sociales urbanos de clase media del siglo XVIII, vemos conveniente hacer mención de la *mojiganga*, que también tuvo su origen en los festejos del carnaval.

La *mojiganga* fue una de las piezas breves que se incluían en el espectáculo teatral del siglo XVII, generalmente era un entretenimiento de palacio. Según Buezo⁸³ y Moreno Muñoz, estaríamos ante una piecicilla dramática bufa compuesta por la mezcla de distintos bailes burlescos (Catalina Buezo, 2005. Citada en MORENO MUÑOZ, 2010, p. 247).

Entre sus principales características estaban el uso de disfraces, el tono burlesco y la importancia de la música y la coreografía. Es destacable que en un principio las *mojigangas* “se

⁸² González Barrionuevo, H. (1992). *Los seises de Sevilla*, ed. Castillejo, Sevilla.

⁸³ Buezo, Catalina. (2005). *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Cátedra, Madrid.



incorporan a los tablados como *baile*⁸⁴ insertado entre la segunda y la tercera jornada, contando –al igual que la jácara- con un tañido o son específico” (MORENO MUÑOZ, 2010, pp. 247-248). Las *mojigangas* adquirieron gran fama en la época, llegando a convertirse en los bailes entremesados de moda.

Durante el siglo XVIII los bailes de máscaras fueron un nuevo concepto de baile, adaptado a nuevos estratos sociales, con una burguesía emergente deseosa de participar de las diversiones que anteriormente estaban destinadas a la nobleza.

Madrid, Valencia y Sevilla son las tres ciudades de las que poseemos mayor información. De las dos primeras mediante los ejemplares de libritos de contradanzas compuestas especialmente para estos bailes, y de Sevilla, a través de la transcripción efectuada por Aguilar Piñal del Reglamento para el baile de máscaras de Sevilla en 1768 (Apéndice V, pp. 261. Citado en RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 312).

Sólo cinco temporadas estuvieron permitidos en España los bailes de máscaras, entre 1767 y 1773. *A posteriori* fueron prohibidos inmediatamente cuando el conde de Aranda fue sustituido por el obispo Manuel Ventura Figueroa en la Presidencia del Consejo de Castilla (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 183).

En Madrid, los bailes de máscaras se celebraron primero en el Corral del Príncipe y a partir del segundo año en el de los Caños del Peral. Tenían lugar dos veces por semana, desde Navidad hasta bien entrada la Cuaresma y duraban desde las ocho de la tarde hasta las cuatro de la madrugada. Las instrucciones dictadas mostraban una cuidada organización a la par que

⁸⁴ El nacimiento del *baile* como género se puede situar hacia la década de 1620-30, en el momento en que la palabra, la música y la danza aparecen unidas formando un todo orgánico desarrollando una acción argumental con unos personajes. Puede reconocerse este género también como entremés cantado, baile entremesado, o simplemente *baile* (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 391).



descubrían el carácter selectivo y aristócrata que tenían estos bailes, en contra de la supuesta popularidad a la que a veces se ha aludido.

Los bailes de máscaras fueron diversión de la nobleza y de la burguesía ciudadana acomodada, ya que el elevado precio de sus entradas restringía el acceso a un público amplio, que, además, debía ir vestido de acuerdo con normas estrictas, que convertían los trajes en artículos caros -aunque no lujosos según la ordenanza-, especiales para la ocasión:

Los trages feràn decentes, como de lienzo pintado, indianas, olandillas, y generos de feda lisos; a faber tafetanes, mueres, rasas, u otros iguales; pero no de terciopelos rizos, ni cortados; ni de telas floreadas; ni de plata finas, o falsas; ni con guarniciones de dichas especies en fondo liso; ni con encages, blondas, gasas, flores, canutillos, pieles finas; ni con adornos de pedrerlas, o perlas, aunque fean falsas; ni con bordados, o fobrepuestos, aunque fean de feda, o eftambre; pues unicamente fe consentiran guarniciones de tafetan, felpillas, o cintas lisas. Tampoco se guarneceran veftidos de plumas finas de manguitos; permitiendose únicamente las de aves caseras, que notablemente no fon equivocables a la vifta. En los fombrosos, gorros, o turbantes de ambos fexos, folo fe podran llevar plumages de la calidad, que fe usan en los fombrosos; y en quanto a flores de mano de ninguna forma en ellos, ni al pecho, ni en la mano; y folamente las mugeres usaran en fu tocado aquellas flores, y plumas que fe lo adornen. (Baile de máscaras en el nuevo amphitheatro de los Caños del Peral, para el carnaval del año 1768. Y sucesivos en esta Corte, a la orden del Señor Corregidor de Madrid, y gobierno de sus Caballeros Regidores, Impreso con licencia en Madrid, por D. Antonio Sanz, Impresor del Rey nuestro Señor y de su Consejo, en Diciembre de 1767. p. 19, citado en RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 184).

En este contexto también era muy cuidada la corrección del trato, por lo que se ordenaba que las máscaras y sus discursos

(...) fean indiferentes, reflexivos, y moderados, de modo, que ninguna fe refienta de las palabras de otra. Se previene, que sera el punto menos tolerable, el insulto de unos a otros de palabras, ni de hecho, o poca compostura al tropezarse; de tal forma, que acudiendo la persona provocada a la Justicia, Directores, o Tropa, que asistiran a la quietud del Baile, y descubriéndole sus circunstancias, se procedera inmediatamente a la captura de la que huviere dado motivo, por ser el origen de la desa zon, para separarla de la sociedad humana, como gangrena, de ella (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 185).

En la organización de los bailes se trataba de proporcionar diversión decente a los ciudadanos acomodados, intentando controlar al máximo la situación:



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

se ha de reflexionar la tranquilidad, decoro, y prudencia, con que se debe concurrir; pues el efecto de la Máscara iguala a quantos la usan, en la confianza de ser todas personas bien intencionadas, respetuosas de Público, de civil educación, y adictas a las disposiciones del buen Gobierno: a quien se ha de contemplar siempre vigilante, para reprimir los excesos de los malignos, o inconsiderados, y proteger a los inocentes, y reflexivos (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 185).

Las autoridades se hallaban presentes a través de sus representantes en múltiples lugares, siendo la entrada el acceso de control. Para ello los carruajes debían colocarse en dos filas con el fin de agilizar la bajada de los asistentes. En el guardarropa se evitaba el uso anticipado de las máscaras, y en la salida, último foco de control, los asistentes debían abandonar el uso de las mismas, junto con el de mantos y mantillas, armas de fuego o armas blancas.

Según los caracteriza Rubio Jiménez (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p.185), una vez dentro, en la sala de baile, los asistentes podían permanecer con o sin máscara. Lo habitual era la asistencia de cuatro directores con bastones altos y cintas coloreadas, que velaban por el buen desarrollo del baile. Junto a estos también se hallaban dos maestros de danzar, característicos por el uso de un bastón bajo. Éstos serían los encargados de introducir en el baile a las parejas en filas para los *minuettes* y *contradanzas* sin dar la opción a discutir sus órdenes.

Por tanto, cada uno tenía su lugar indicado, y las máscaras no debían contradecir a directores y maestros de baile. Los criados y sirvientes de la cocina, que “fe distinguirim con un fobretodo, y gorra de ollandilla azul”, no debían dirigir palabra a las máscaras, debiéndose caracterizar por mantener la compostura debida (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 186).

Y para evitar todo lo que pudiera dar lugar a alguna transgresión del orden social, se advertía explícitamente acerca de la imposibilidad de llevar máscaras que remedasen a los magistrados, eclesiásticos, órdenes religiosas, colegios o hermitaños:

No fe permiten por trages de Máscara, los que fean de Magistrados, ni de Eclesiafticos, ni de Ordenes Religiosas, ni de Colegios, ni de Ermitaños: no falo en su genero natural, pero de ningún



otro (...) igualmente se prohíbe el uniforme de cualquiera Tropa, tanto de este servicio, como de otro extranjero (RUBIO JIMÉNEZ, 1994, p. 186).

Y todavía iban más lejos las ordenanzas. Se aconsejaba no utilizar trajes bajos -arrieros, caleseros, toreros, etc., por no ser considerados los más propios para tales concurrencias. A pesar de todas estas prohibiciones se produjeron altercados, como se deduce de los expedientes abiertos para aclararlos, particularmente en 1772. Podemos decir que fueron tan previsibles como inevitables.

En lo que respecta al repertorio, también fue regulado, componiéndose sobre todo de *minuettes* y *contradanzas*. Para la organización espacial ya estaban, como advertimos, los maestros de baile que normalmente ordenaban las *contradanzas*, prefijaban las parejas y las instruían. Pero a pesar de este aparente orden, al final primaba el espíritu nacional con la insistente petición de bailar *fandangos*.

El repertorio de *contradanzas* fue extenso, aunque aún no ha sido abordada la reconstrucción, el análisis y la comparación de los repertorios de las distintas ciudades españolas con el repertorio francés, italiano y portugués. Los libritos de *contradanzas* eran meras recopilaciones sin autor determinado, que generalmente se atribuían al impresor.

Las formas coreográficas nos hacen distinguir entre las *contradanzas* inglesas (formación en filas), francesas (con *paso de rigodón*) y españolas, aunque de estas últimas todavía no podemos establecer unas características precisas.

Ya en el siglo XIX Los bailes de máscara tenían consideración de bailes de sociedad, con espacios vinculados a las necesidades de los danzantes. Estos bailes poseían grandes similitudes con los *bailes de salón*, donde los músicos habían de situarse en un estrado elevado, la superficie era rectangular y estaba flanqueada por sillas en las que se situaban las



damas, con una parte central dedicada a las evoluciones coreográficas. Los repertorios sufrían las modificaciones propias de las influencias en boga.

Los bailes de máscaras que se celebraban por carnaval estaban minuciosamente cuidados y estudiados. Los repertorios se componían con el fin de presentar danzas variadas, tales como el *rigodón*, el *vals* y la *polca*, y “se alternaban varias orquestas situadas en una tribuna específica. Los programas -e incluso el texto de algunas de las piezas- solían presentarse de forma impresa” (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 332). También podía ser habitual en este entorno la venta de guantes y el alquiler de disfraces.

El constante intercambio coreográfico que podemos inferir a partir de todo lo expuesto en este apartado nos permite intuir la práctica dancística como uno de los patrimonios artísticos más ricos y variados en el tránsito de mediados del siglo XVII a principios del XIX. En todos los contextos estaban presentes los sustratos sociales referidos a la práctica, desde las ordenaciones aristocráticas hasta las inquietudes que suscitaban las ejecuciones más cercanas al entorno popular. En cualquier caso, este *pastiche* cultural es un ejemplo más de las vinculaciones que producía la ejecución de bailes y danzas en la sociedad, por encima del devenir de los tiempos.

2.4. EL BAILE EN LAS FESTIVIDADES POPULARES Y OTROS ESPECTÁCULOS

En anteriores apartados hemos expuesto ejemplos del danzar ejecutados principalmente en espacios cerrados. No obstante, los bailes en exteriores también tuvieron cabida a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, hecho que posibilitó otra dimensión, tanto desde el punto de vista del espectador como de la simbiosis música-danza.

Si en contextos teatrales la perspectiva del espectador se caracterizaba por la relativa distancia y se empleaban instrumentos de cuerda adaptados a una determinada acústica, en el



exterior el factor distancia hacía posible nuevos matices, primando danzas basadas en la espectacularidad de los trajes y/o movimientos y el dibujo geométrico del espacio coreográfico. En este caso solían emplearse instrumentos de viento, capaces de responder a la necesidad dinámica de superar la sonoridad provocada por las multitudes que presenciaban los eventos.

La función de la danza no variaba en los cortejos, “únicamente varían las danzas con argumento, que en los casos civiles ensalzan de modo alegórico a las figuras políticas homenajeadas, mientras que en las religiosas el motivo es, obviamente religioso, basándose en algún pasaje bíblico” (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 305).

Antes de entrar a estudiar las festividades que contextualizaban los *bailes de candil*, la aparición y auge de los *jaleos*, e incluso los lugares referenciales más influyentes en la acogida de elementos gitanos que adoptó el baile, convendrá dedicar un breve espacio a la festividad del Corpus Christi, donde el baile tuvo una trayectoria histórica reconocida, sobre todo en ciudades como Sevilla y Granada.

Muy sonadas y variadas fueron las danzas del Corpus de Sevilla, de las que Simón de la Rosa (1904, [1992]) enumera ya treinta danzas a mitad del siglo XVI, sostenidas por los gremios hasta 1559 y amparadas después por el Ayuntamiento.

De 1593 tenemos datada la práctica de la *zarabanda* en el Corpus Christi sevillano, un baile muy influyente en posteriores géneros, como fue el caso de los bailes de *jaleo*.

La presencia de la *zarabanda* en el Corpus y en fiestas cortesanas es sin duda otra señal de que en la segunda década del XVII el baile ya había sido adaptado y asimilado socialmente, perdiendo gran parte de su carácter indecoroso.



Tal fue la variedad, popularidad y fama de las danzas del Corpus de Sevilla que hasta Miguel de Cervantes en su novela *La Tía fingida*⁸⁵ escribe:

Estando en este deporte y conversación con la repulgada dueña del huy y las perlas, venía por la calle gran tropel de gente, y creyendo los músicos y acompañados que era la Justicia de la ciudad, se hicieron todos una rueda, y recogieron en medio del escuadrón el bagage de los músicos; y como llegase la Justicia, comenzaron a repicar los broqueles y crugir las mallas, a cuyo son no quiso la Justicia danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Corpus de Sevilla, sino pasó adelante, por no parecer a sus ministros, corchetes y porquerones aquella feria de ganancia (CERVANTES SAAVEDRA, 1575 [1818]).

El esplendor de las fiestas del Corpus no decayó en el siglo XVII. Las danzas del Corpus continuaron teniendo su apogeo en el baile de *los seises*. De entre las danzas del Corpus de Sevilla de 1640 nos llega la caracterización de los hombres con sombreros blancos y plumajes, el uso de las castañuelas y las mujeres con máscaras, al parecer, bailando *mojiganga*, baile burlesco que, como ya advertimos, a lo largo del tiempo fue adquiriendo un carácter más dramático.

⁸⁵ Cervantes Saavedra, Miguel.(1575 [1818]). *La tía fingida*. Franceson-Wolf , Berlín, G. C. Nauck.

Extraído de:
http://www.culturandalucia.com/corpus_christi_en_sevilla_art%C3%ADculo_de_Romualdo_de_Gelo.htm el 7 de marzo de 2016.



Figura 1. Los seises de Sevilla bailando en la catedral ante el Santo Sacramento⁸⁶.

A la llegada de Jaime Palafox y Cardona⁸⁷ a Sevilla, fueron notorios los intentos de corregir lo que él estimaba corruptelas, refiriéndose a las danzas principalmente. El 25 de mayo de 1690, día del Corpus, Palafox prohibió la participación de las danzas en la procesión, obteniendo como respuesta por parte de la ciudad el recurso contra el mandato. Finalmente,

⁸⁶ Extraída de: Franco, Fátima. (2007). *La indumentaria en el baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda, p. 39.

⁸⁷ Fue un sacerdote español que recibió los nombramientos de arzobispo de Palermo el 8 de noviembre de 1677 y arzobispo de Sevilla el 13 de noviembre de 1684. Falleció en Sevilla a los 59 años.

Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206304> el 10 de febrero de 2017.



el Cabildo Eclesiástico y la Audiencia resolvieron y la procesión salió, sin faltar las danzas, tarascas y autos sacramentales.

La prohibición que inició Palafox tuvo sus modificaciones en años posteriores, aunque siempre intentó obstaculizar las prácticas relacionadas con la danza en la procesión del Corpus. Las danzas que más tardaron en ser suprimidas fueron las de *cascabeles*, *gitanos*, *de espadas*, *de historia*, entre otras (SANZ SERRANO, 1997, p. 6).

El 21 de junio de 1780, Carlos III, por Real Pragmática dispuso definitivamente que

"(...) en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Catedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere" (BUSTOS RODRÍGUEZ, 2009, p. 37).

Pero según nos apunta el testimonio de José Blanco White a finales del siglo XVIII, sobre una visita a la procesión del Corpus sevillano, los bailes proseguían: "Formaba parte de la procesión una grotesca danza que bailaban al son de la flauta y el tamboril, a más de otros grupos; uno de ellos ejecutaba una danza de espadas y al final, venían los intérpretes de un viejo baile español" (BUSTOS RODRÍGUEZ, 2009, p. 37).

El autor creía que el baile pudiera tratarse de la *chacóna*, aunque no lo afirmaba con seguridad. Lo indudable es que el baile popular siguió participando pese a los grandes obstáculos que le habían sido impuestos. Y esto fue así porque música y danza tenían una importante función comunicativa que ofrecer al espectador, es decir, trasladaban el mensaje religioso y moral de una forma fácilmente entendible y amena, ayudando a crear ambiente, manteniendo la expectación de la acción, o simplemente caracterizando a los propios personajes.

En el caso de Granada, el ambiente de convivencia y tolerancia se hacía evidente en la permisividad otorgada a las manifestaciones musicales del siglo XVI, sobre todo en el marco de



la música y la danza. De hecho, se ofrecían incluso muestras de las diferentes culturas a través de los bailes que ejecutaban públicamente, tal como recogen algunas noticias sobre el caso de Granada en la festividad del Corpus Christi:

“El arzobispo santo [refiriéndose a Gaspar de Ávalos] (...) holgaba que acompañasen el Santísimo Sacramento en las procesiones del día de Corpus Christi, y de otras solemnidades, donde concurrían todos los pueblos a porfía unos de otros, cual mejor zambra sacaba, y en la Alpujarra, andando en la visita, cuando decía misa cantada, en lugar de órganos, que los había, respondían las zambras, y le acompañaban de su posada a la iglesia” (MÁRMOL, 1797, p. 70, citado en MARTOS SÁNCHEZ, 2008, p. 3).

Sobre las danzas del Corpus, sobre todo la *de los seises*, no se han encontrado prolijos datos en relación a la catedral de Granada⁸⁸, aunque en la segunda mitad del siglo XVI estas prácticas desempeñaron un papel importante en las *chansonetas* y en otros géneros similares, y los principales ejecutantes de estas danzas fueron *los seises*. De la importancia adquirida por las danzas de los niños por entonces en la procesión del Corpus, da cuenta el hecho de que, entre 1568 y 1580, invitaran varias veces a *los seises* para que danzasen en otros eventos.

En décadas posteriores, los cambios litúrgicos introducidos provocaron la desaparición paulatina de *los seises* de las capillas de música religiosa, y en general, de la práctica musical y dancística en sí, aunque conocemos que durante el paseo de la procesión, cuyo objetivo era contemplar los altares que se alzaban a lo largo del recorrido hasta llegar a la catedral e incorporarse al desfile eucarístico, la ordenación refería lo siguiente: “(...) Lo encabezaban los diablillos y gigantes, tras los cuales seguía la tarasca y los carros triunfales y , entre ellos, cuatro o cinco danzas” (ARROYO DURÁN, 2006, p. 127). Vemos así de nuevo que los bailes

⁸⁸ A partir de la primera mitad del siglo XVI quedó patente la participación de *los seises* en la procesión del Corpus Christi granadino, como se recoge en las obligaciones de *los seises* de la catedral perfiladas hacia 1580. También parece que desempeñaron un importante papel en la música extralitúrgica, dado que fue “...en la catedral de Granada, en los entremeses, ensaladas, chansonetas y villancicos de las grandes fiestas, como el Corpus y la Navidad, donde ejercieron su otra faceta de danzantes, aunque por muy pocos años; sólo parece ser que en el siglo XVI” (SANTAMARÍA DIAZA, 1995, p. 3).



eran acogidos por los ciudadanos, franqueando prohibiciones y censuras, adaptándose a los cambios y necesidades en cuanto a movimientos y términos definitorios con el fin de seguir dándole continuidad a la práctica. Este comportamiento es muy interesante en nuestro análisis para entender la importancia y auge de la danza desde la sociedad barroca hasta la prerromántica, realidad que influyó en la profesionalización de los espectáculos de baile, y por tanto, en el surgimiento de la oferta y la demanda de nuevos géneros.

Con este apartado, dedicado a uno más de los entornos de la práctica popular, junto con los ya tratados volatines y bailes en carnaval nos hemos asomado, aunque muy brevemente, a los repertorios existentes en el período previo a la conformación del arte flamenco. Todas estas prácticas causaban el fervor de un pueblo que participaba, ya fuera de una forma activa, ya como espectador.

2.5. LOS BAILES DE CANDIL

Entre los siglos XVIII y XIX encontramos abundantes referencias en muchos tipos de textos relativas a *bailes andaluces de candil*, siendo la mayoría de ellas fuentes que ayudan a entender esta práctica como precedente de los bailes flamencos.

Si en la indagación sobre las músicas preflamencas los investigadores han solido acudir a fuentes escritas de autores entre los siglos XVI y XIX, cuyas obras pudieran mostrarnos, por ejemplo, datos sobre la ejecución de *zarabandas, jácaras, fandangos de autor*, etc., para los bailes de tradición española se han buscado referencias que preanunciaran a la *Escuela bolera de baile* u otras *escuelas*, sin embargo aparecen poco tratados los bailes andaluces realizados en su entorno tradicional o popular.

Siendo así que la música y los bailes preflamencos practicados en ambientes populares se han transmitido en gran parte, por tradición oral, la referencia bibliográfica en la que más



fuentes hemos encontrado para este tipo de bailes y ambientes se encuentra en el trabajo *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*⁸⁹, de nuestro director de tesis.

En efecto, la tesis principal de esta obra es que los llamados bailes o *fandangos de candil* fueron los ambientes populares que más preanuncian lo que a partir de los años 30 y 40 del siglo XIX comenzaron a ser las primeras fiestas flamencas. Contamos con abundantes referencias escritas e iconográficas de los siglos XVIII y XIX respecto a este tipo de fiestas. La mayoría vienen dadas por escritores y pintores costumbristas, así como por viajeros extranjeros, pues fueron muy populares por todo el sur de la geografía española, manteniéndose en algunos lugares su ritual bastante inalterado hasta incluso los años 60 del siglo XX.

Existían en estas fiestas populares unas características que se reiteraban, salvando las variaciones de época y lugar. Muchas de ellas fueron heredadas y transformadas en las primeras fiestas flamencas. Estas constantes en las fiestas donde tenían lugar los *bailes de candil* eran las sucesivas:

La ocasión en que tenían lugar
El lugar de la reunión

⁸⁹ Berlanga, Miguel Ángel. (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Diputación provincial de Málaga.



La autoridad de esas fiestas
La petición de pareja
El abrazo ritual
La improvisación de coplas
El palo al candil (fines de fiesta violentos)
Ausencia de profesionalización

Tabla 5. *Constantes en los bailes de candil* (BERLANGA, 2000). Elaboración propia.

De todas estas características nos centraremos, a continuación, sólo en algunos de sus elementos. Concretamente destacaremos las peculiaridades más influyentes y/o diferenciadoras en el surgimiento de las primeras manifestaciones flamencas, tal fue el caso del ambiente de comunidad, la ausencia de escenario -con proximidad y cercanía de los espectadores-, la aceptación de foráneos -a los que se les hacía llegar notas publicitarias en sus lugares de hospedaje-, así como la paulatina profesionalización y progresiva presencia gitana y de bailes *a solo*.



Si tuviéramos que establecer una comparativa entre los *bailes de candil* y las primeras funciones flamencas comenzaríamos tratando el carácter del contexto en el que tenía lugar la danza. Los *bailes de candil* tenían un carácter vecinal, mientras que las primeras fiestas flamencas de las que tenemos referencias escritas se organizaban para foráneos, ya fueran extranjeros ávidos del exotismo que habían leído en los escritos de sus coetáneos, ya fueran españoles de clase media, políticos u otros personajes destacados buscando momentos de entretenimiento.

Si para los *bailes de candil* se hacía uso de una plaza o un patio de vecinos (y en las fiestas más caseras y menos ritualizadas, cualquier habitación de una casa particular), las primeras manifestaciones flamencas nos hablan de espacios que, aún siendo herederos de esta ausencia de escenario de los *bailes de candil*, muestran una organización espacial con intencionada jerarquía a la hora de ubicar a los espectadores, ya fueran en patios vecinales o en salones preparados para la ocasión. Ese público de las primeras manifestaciones flamencas eran ya espectadores ajenos a la práctica, llevados por el interés que les suscitaban las notas publicitarias que anunciaba el baile, y a veces eran ellos mismos los encargados de sufragar los gastos del evento.

De otra parte, tenemos como factor diferenciador de ambas expresiones danzadas el elemento gitano. En los *bailes de candil* el elemento gitano podía aparecer o no, pero en los testimonios escritos o iconográficos consultados, sobre todo en aquellos pertenecientes a los siglos XVIII y principios del XIX, los gitanos no figuraban, y de hacerlo, nunca fueron el elemento principal de la fiesta. En cambio, en estas primeras fiestas flamencas que nos describen los románticos Estébanez Calderón⁹⁰ en *Un baile en Triana*, Richard Ford⁹¹ en el

⁹⁰ Estébanez Calderón, Serafín. (1846 [2007]). *Escenas Andaluzas. Un baile en Triana*. Ed. Extramuros, Sevilla.

⁹¹ Ford, Richard. (2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales*. Turner, Madrid.



Manual para viajeros por España y lectores en casa y William Beckford⁹² en *Un inglés en la España de Godoy*, los gitanos son los protagonistas destacados y con frecuencia son ellos los organizadores.

En continuidad con este trabajo, “Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco” Berlanga destaca que antes de la consolidación de la oferta que supuso la práctica flamenca, ya existieron testimonios de fiestas gitanas que eran propiamente *bailes de candil*, pero que ya mostraban elementos próximos al flamenco, como ocurre en la fiesta descrita por Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (fecha en 1789), donde los gitanos fueron los principales protagonistas. Berlanga analiza el texto de Cadalso y reflexiona sobre el tipo de evento:

Hubo cante y baile, bajo la tutela y control del tío Gregorio, jefe del clan y animador principal de la velada (Cadalso, 1971: 38-41). Se reseña el ambiente ruidoso de la fiesta, los bailes a solo a cargo de destacadas jóvenes gitanas (se cita un polo bailado), la presencia de castañuelas, palmas, guitarra... Modos muy cercanos a lo flamenco.

Pero era una fiesta privada ocasional, no constituida como oferta organizada. En una hacienda rural no existe la posibilidad de demanda que ofrece la ciudad. El flamenco es un fenómeno urbano y organizado. Reparar en este detalle no es una simple sutileza: es lo que más distingue un baile de candil tradicional –en principio cerrado a los extraños– de una fiesta flamenca (BERLANGA, 2012, p. 109).

En los *bailes de candil* se ejecutaban sobre todo bailes de pareja -tipo *fandangos* o *sevillanas*-. Pero no era infrecuente que en algún momento de la fiesta las bailarinas más experimentadas ejecutaran también bailes *a solo*. Fueron precisamente esos bailes *a solo* los que más tarde pasarían a ser el centro de las fiestas flamencas.

Las letras de las coplas se adaptaban textualmente incluso a peticiones de algún participante, pudiendo aparecer también cantos *a solo* para el baile, sobre todo en los intermedios, que podían ser tanto *arias* a la moda (en fiestas de clases más distinguidas),

⁹² Beckford, William. (1996). *Un inglés en la España de Godoy*. Taurus, Madrid.



como *tiranas* o *canciones andaluzas*, así como cantos más tradicionales en las reuniones de corte popular. Esta secuenciación o sucesión de momentos de baile con otros ocasionales de canto *a solo* en donde se improvisaban coplas de *jaleo* también lo heredarían las primeras fiestas flamencas, aunque en éstas se manifestó desde el principio una mayor predilección por el baile *a solo* de mujer⁹³.

Los instrumentos utilizados para acompañar la práctica en los *bailes de candil* eran comunmente idiófonos (castañetas y sonajas, almirez, cañas, etc.), membranófonos (panderos principalmente) y cordófonos pulsados, tal es el caso de la guitarra y el laúd. Bien es cierto que en algunos textos aparece el relato de un ciego violinista⁹⁴ como herencia de una práctica popular antigua, pero el abandono de este instrumento fue bien rápido, sustituyéndose por el protagonismo y la progresiva profesionalización de la guitarra flamenco, que pasó a ser el referente instrumental de la práctica flamenco. Si en las fiestas llamadas *bailes de candil* no existió ningún tipo de profesionalización en el cante o en el baile, en las ya propiamente flamencas se observa la creciente profesionalización de los bailes *a solo* que propició una mayor organización en el cante, el toque y el baile, requerida en las exhibiciones que comenzaban a presentarse.

La especialización que requería el cante, el toque y el baile marcó el paso hacia la profesionalización, hecho muy ligado a la prestación económica que se pedía en las fiestas flamencas, cosa que nunca sucedía en los *bailes de candil*, donde la participación instrumental dependía de los instrumentos que se tuvieran en cada ocasión. En las primeras fiestas

⁹³ Extraído de: <http://www.ugr.es/~berlanga> el 25 de febrero de 2015.

⁹⁴ En la obra *Viaje por España*, de Charles Davillier y Gustav Doré, publicado en 1862, se describe a *La Campanera* ejecutando el *jaleo de jerez* siendo acompañada de un pésimo violinista. Davillier propone al ciego que preste su instrumento a un aficionado que se ofrecía a reemplazarlo: “pareció encantado de desembarazarse de su tarea y dimos el violín a Doré, quien se puso a tocar el *jaleo* con una maravillosa inapiración” (citado en CABRAL DOMÍNGUEZ, 2008, p. 133).



flamencas poco a poco se fue gestando la profesionalización en el uso de la guitarra, que en la mayoría de los casos⁹⁵ era interpretada por hombres. Del mismo modo ocurrió con el cante en los entornos flamencos, también relegado –principalmente- a la práctica masculina. En el baile, sin embargo, la tendencia hacia el baile femenino *a solo* se mantuvo en la práctica flamenca, aunque los bailes de pareja no desaparecieron en un principio, de hecho se mantuvo por un tiempo incluso el ritual del *abrazo* final, como muestra la ya citada obra de Estébanez Calderón, *Un baile en Triana*:

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Uno recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás, diestra y donosamente. Aquel con las palmas sostenía la medida, y según costumbre, ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847 [2007], p. 217).

Cuando los bailes *a solo* comienzan a desvincularse de los contextos de los *bailes de candil*, se prescinde del acompañamiento rítmico que ofrecen las castañuelas al baile, así como el resto de idiófonos y membranófonos, pero, como nos hace llegar Victoria Cavia en su trabajo *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*, comienza a ser “habitual que cuando las flamencas bailen hagan sonar los dedos imitando los efectos de las castañuelas” (CAVIA NAYA, 2013, p. 75). Vemos por tanto en este aspecto, la evolución de esa herencia de la tradición popular, que es academizada por la *Escuela* española de danza, pero de la que el flamenco prescinde en la mayoría de sus manifestaciones, si bien no en todas.

Queremos terminar este apartado mencionando, a la luz de los datos recién aludidos, que los escritos de Cadalso, Richard Ford, Estébanez Calderón y Charles Davillier son, entre otros, fuentes primordiales a la hora de describir las primeras fiestas flamencas de las que

⁹⁵ Para mayor conocimiento acerca del tema y sus excepciones consúltese “Women Guitarists in the History of Flamenco”, en *Flamenco on the Global Stage* (2015), Jefferson, North Carolina.



tenemos noticias. Con ello queremos mostrar la similitud de cuanto narrábamos respecto a los *bailes de candil*, citando este pasaje de Estébanez Calderón:

El acto principia también por un suspiro, la guitarra o la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por mi menor, pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición a otra, y la derecha hiere las cuerdas a lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente, según la intención y sentido de la copla. El cantador o cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora, con sus rótalos de granadillo o de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile que allí se llama paseo.

Y son muy de notar, por cierto, los toques y particularidades de este canto que, por lo mismo de ser tan melancólico y triste, manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite o la combinación estudiada e ingeniosa de la nota italiana; pero en cambio, ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar al alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador, arrobado también como el ruiseñor o el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamiento y de la soledad.

Al entrar en la copla el cantador, entra en mudanza la bailadora, ya sola, ya acompañada con su pareja, y los tocadores imprimen en las cuerdas aquellos sonos que más les sugiere su buen gusto y su sensibilidad. En aquel punto el que baila, el que canta y el que toca se unen en un propio sentimiento, se arroban, se entusiasman, y este con sus trinos, aquella con sus movimientos, y el otro con sus suspiros y gorjeos tristísimos, de tal manera arrebatan a los concurrentes que todos prorrumpen en monosílabos de placer y en gritos de entusiasmo (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847 [2007], pp. 206-207).

Con este devenir de influencias y evoluciones, las fiestas vecinales *de candil* fueron transformándose y poco a poco desapareciendo (a principios del siglo XX), sobre todo en las ciudades, aunque perduraron en los elementos rituales de las primeras fiestas flamencas, sus herederas⁹⁶.

⁹⁶ Extraído de: <http://www.ugr.es/~berlanga> el 25 de febrero de 2015.



2.6. GITANERÍAS, INFLUYENTES REINTERPRETACIONES

Atendiendo a las definiciones que podemos encontrar en la vigesimotercera edición del Diccionario de la Real Academia Española⁹⁷, el concepto gitanería pudiera asociarse con los siguientes enunciados:

1. f. Carácter gitano.
2. f. Reunión o conjunto de gitanos.
3. f. Dicho o hecho propio y peculiar de los gitanos.

No obstante, en este apartado intentaremos ofrecer una aproximación histórica acerca del origen de dicho concepto, con el fin de mostrar que la aportación gitana fue una de las influencias en la configuración del germen flamenco, pero no la única. En párrafos venideros intentaremos aclarar los momentos en los que tuvo lugar.

“Los gitanos cruzan los Pirineos e inician su viaje al sur a mediados del siglo XV, sabiendo convertir su extraordinaria habilidad para la interpretación de cantes y el bailes en una de las formas más rentables de ganarse la vida” (NAVARRO y PABLO, 2005 [2010], p. 13). La evolución de estas habilidades unida a la capacidad improvisatoria y organizativa a la hora de crear espectáculos hizo que su errático caminar ligado al nomadismo que los caracterizaba en origen pudiera transformarse en una vida más sedentaria. Todo esto, unido a las Reales Pragmáticas⁹⁸ promulgadas contra ellos, hizo que el pueblo gitano quedase cada vez

⁹⁷ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid, España.

⁹⁸ En 1499 aparece firmada por los Reyes Católicos la primera pragmática contra el pueblo gitano. El 19 de septiembre de 1783, promulgada por el rey Carlos III y conocida como una *Pragmática contra los Gitanos*, se da continuidad y se hace vigente hasta la Ley de 1878 bajo el reinado de Alfonso XII la misma intención: el asentamiento o la expulsión de los gitanos. La última época fue quizás la más tolerante, pero ambas fueron continuistas de la *Pragmática de los Reyes Católicos*.



más asentado en determinadas regiones españolas, ocupando aquellas que más posibilidades laborales ofrecían, ya fuera en la herrería, la campiña, el ganado o la organización de espectáculos de música y baile.

Como nos muestra Bernard Leblon en su trabajo “Gitanos y Flamenco. Sobre los orígenes oscuros del cante jondo”⁹⁹, la aparición del flamenco supone una adaptación muy lograda de la comunidad gitana en las provincias andaluzas, y sobre todo en las de Cádiz y Sevilla, donde el arraigo es antiguo. Estas familias sedentarias eran reconocidas como útiles en sus pueblos, y cuando tuvo que cesar la actividad profesional de los gitanos con motivo de las prohibiciones y persecuciones repetidas, particularmente en la época de la prisión general de mediados del siglo XVIII, todo este legado autóctono se quedó asimilado y adaptado en el seno de las familias gitanas, ya como algo apropiado.

Tomando como referencia esta labor artística estudiada por Leblon (LEBLON, 1999, pp. 53-68), referimos también las agrupaciones familiares en forma de *troupes*, que utilizaban ese repertorio de bailes populares que habían aprendido en cada lugar, y al que poco a poco añadieron sus peculiares características hasta impregnarlos de su idiosincrasia y carácter propios:

Formaban compañías propias o *troupes*, con las que se bastaban para crear sus funciones, repartiéndose entre ellos los distintos papeles: unos cantaban, otros tocaban y las jóvenes bailaban, encandilando con su voluptuosidad y su exotismo al público que se arremolinaba a su alrededor. La dirección corría a cargo de la más respetable y experimentada, generalmente una vieja, a la que llamaban la capitana y que se cuidaba muy mucho de darle la mayor rentabilidad a cada ocasión (NAVARRO y PABLO, 2005 [2010], p. 13).

Extraído de <http://gestindelamemoria-felix.blogspot.com.es/2011/11/texto-pragmatica-sancion-de-los-reyes.html> el 8 de marzo de 2017.

⁹⁹ Extraído de <http://aecgit.pangea.org/memoria/pdf/Bernard%20Leblon.pdf> el 10 de mayo de 2017.



De la novela costumbrista *La Gitanilla*¹⁰⁰ de Miguel de Cervantes, no podemos sacar verdades absolutamente ciertas, aunque sin duda reflejan una práctica concreta. Esta nos servirá para recoger interesantes reflexiones en torno al baile y la práctica gitana de los mismos. Desde el principio en la novela se plasma el baile, exponiéndose en este caso la práctica de Preciosa, una joven de clase elevada criada por una gitana. Los rasgos de la personalidad de la protagonista se describen en torno a la ejecución de su quehacer, que Miguel de Cervantes acuña como una singular “bailadora”. También escribe de ella que “era hermosa y discreta, y, aunque criada por una gitana, revelaba una educación propia de una clase más elevada”, diciendo además que era “en extremo cortés y bien razonada” (CERVANTES SAAVEDRA, 1613 [1994], p. 23).

Continúa relatando el autor que, a pesar de ser desenvuelta, no caía en la deshonestidad, y delante de ella ninguna gitana osaba reproducir cantares lascivos ni palabras no buenas. Sin embargo más adelante apunta: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire” (CERVANTES SAAVEDRA, 1613 [1994], p. 24).

Preciosa no sólo bailaba, también parece que se desenvolvía bien en el cante. Es interesante observar que las modalidades especificadas por Cervantes eran *villancicos*, *seguidillas* y *zarabandas*, cantares en muchos lugares y momentos censurados. Por tanto, esa advertencia de no caer en la deshonestidad y que en su presencia ninguna gitana se atrevía a reproducir cantares lascivos, no cuadra con la *zarabanda* a no ser que, como apuntábamos

¹⁰⁰ Cervantes Saavedra, Miguel. (1613 [1994]). *La gitanilla* en *Novelas ejemplares*, ed. Alberto Blecua, Planeta, Barcelona, pp. 23-111.



arriba existieran diversas modalidades, capaces de adaptarse a los contextos según las prohibiciones o censura con las que tuviesen que lidiar.

En cuanto a la forma de bailar y cantar de Preciosa y la atracción que tenía sobre los demás por su manera de manifestarse, es interesante este otro párrafo de Cervantes:

Acabáronse las vísperas y la fiesta de Santa Ana, y quedó Preciosa algo cansada, pero tan celebrada de hermosa, de aguda y de discreta y de bailadora, que a corrillos se hablaba della en toda la Corte. De allí a quince días, volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y con un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres, pero todos honestos; que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miraron en ello y la tuvieron en mucho (CERVANTES SAAVEDRA, 1613[1994], p. 28).

Podemos caracterizarlos casi con toda seguridad como *bailes de cascabel*, tan populares en el momento, caracterizados por bailarse precisamente con cascabeles, esas sonajas que menciona el autor. Sea como fuere, todos los bailes referidos eran populares, aunque reelaborados de algún modo, con el fin de formar parte de un espectáculo con el que agradar a un determinado público.

Es ésta una buena muestra de que el entusiasmo de los diferentes estratos sociales por el baile, ya fuera más o menos académico, no estaba reñido con el posicionamiento social. A pesar de ser un relato corto que trata los diferentes contextos que caracterizaba la práctica artística de la protagonista, citaremos el momento en que Preciosa embelesa a aquellos que la presencian, y además hacía que pagasen gustosos por ello.

Nunca se apartaba della la gitana vieja, hecha su Argos, temerosa no se la despabilasen y traspusiesen; llamábala nieta, y ella la tenía por abuela. Pusiéronse a bailar a la sombra en la calle de Toledo, y de los que las venían siguiendo se hizo luego un gran corro; y, en tanto que bailaban, la vieja pedía limosna a los circunstantes, y llovían en ella ochavos y cuartos como piedras a tablado; que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida (CERVANTES SAAVEDRA, 1613 [1994], p. 28-29).

Moreno Muñoz acerca de esta novela y de las versiones que del baile popular se realizaban para la aristocracia y para el teatro, escribe lo que sigue:



La Gitanilla, deduciendo que ella, por pertenecer a la clase noble, realiza una versión de los bailes más acorde a su posición, pone de manifiesto la existencia de versiones diferentes de un mismo baile: tanto versiones aristocratizadas de bailes en principios populares (los bailes que realiza Preciosa), como versiones teatrales (a Lope, el guitarrista, le reclaman los mismos bailes, pero le especifican, que sean a la manera como se hacen en las comedias). Además Cervantes, ubicando la acción en las puertas de una posada, pone de manifiesto que la costumbre de bailar era grande y se extendía a muchos lugares, gentes y circunstancias vitales diversas, así como el gusto de las danzas y bailes teatrales, al trasladar estos desde las representaciones a otro lugar y situación, siendo muy significativo el hecho ya que nos indica el peso específico que va adquiriendo la danza teatral, lo cual desembocará en un futuro no muy lejano en la danza como espectáculo independiente (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 307).

Y para completar la descripción del espectáculo independiente de cante y baile que Cervantes nos estaba describiendo, completamos con un pasaje en el que se nos habla de la retribución obtenida. Cuando le ofrecen a Preciosa “un doblón de oro de a dos caras” para que baile, el autor refiere: “Apenas hubo oído esto la vieja, cuando dijo: -Ea, niñas, haldas en cinta¹⁰¹, y dad contento a estos señores” (Cervantes Saavedra, 1613, citado en NAVARRO Y PABLO 2005 [2010], p. 14).

La participación gitana fue muy representativa en la mayoría de las celebraciones populares, sobre todo entre los siglos XVII y XVIII. Tenemos muestra de la práctica gitana incluso en festividades religiosas como la del Corpus, con las llamadas *danzas de zapateadores* (NAVARRO GARCÍA, 2003, p. 81); pero también en las fiestas patronales la comunidad gitana solía dar muestra de sus exhibiciones dancísticas con el fin de honrar a las patronas e imágenes. Haciendo exhibición de bailes se desplazaban actuando por las calles y plazas, así como en contextos más íntimos, como los salones particulares de personalidades influyentes

¹⁰¹ Haldas en cinta: Recoger las faldas en las cintas; aquí, ¡a bailar!. Frase que además del sentido recto, metafóricamente da a entender que alguno está dispuesto para ejecutar una cosa con ligereza. Extraído de <https://books.google.es/books?id=thg-e85K180C&pg=PA472&lpg=PA472&dq=Ea,+ni%C3%B1as,+haldas+en+cinta,+y+dad+contento+a+estos+se%C3%B1ores%E2%80%9D&source=bl&ots=3LUeGGUYuH&sig=uQZFKk549sDZjeZi3V7-JzCszo0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjt5uT1m6vTAhVDtxQKHc7bAloQ6AEIJTAA#v=onepage&q=Ea%2C%20ni%C3%B1as%2C%20haldas%20en%20cinta%2C%20y%20dad%20contento%20a%20estos%20se%C3%B1ores%E2%80%9D&f=false> el 21 de marzo de 2016.



que demandaran sus servicios. Tal y como nos transmiten Eulalia Pablo y José Luis Navarro en *El Baile Flamenco: Una aproximación histórica*, en sus actuaciones podían advertirse “vueltas en redondo, voladizos, lazos, cruzados y zapateados. Y muy frecuentemente, los bailarines cantaban y jaleaban al tiempo que bailaban” (NAVARRO y PABLO, 2005 [2010], p. 14.). He aquí la exposición de tres elementos indispensables en el posterior espectáculo flamenco: el cante, el baile y el acompañamiento, ya fuese instrumental o rítmico.

En el ámbito teatral también encontramos su significación, tanto en las *tonadillas escénicas*, protagonizadas por personajes caracterizados como gitanos, como en las acotaciones teatrales dirigidas a los cómicos que debían interpretar bailes al modo de los gitanos. Sabemos que el repertorio de bailes interpretado en el siglo XVII eran *romances* y *seguidillas*, el baile nacional por excelencia. Es decir, se bailaba lo mismo que se exhibía en los teatros de todo el país, reflejo de las prácticas populares en fiestas y celebraciones. Estos bailes irían evolucionando o siendo sustituidos por otros, y junto a ellos se hacían también danzas que gozaban del aprecio del pueblo. De entre todos, *el zapateado* fue el más significativo. Conocido entonces, según nos transmitió Miguel de Cervantes en *La elección de los alcaldes de Daganzo*¹⁰², como pisar el polvillo:

Pisaré yo el polvico

Atán menudico;

Pisaré yo el polvó

Atán menudó.

En esta práctica lo fundamental era “la agilidad, la gracia y la rapidez de ejecución” (NAVARRO Y PABLO, 2005 [2010], pp. 14-15).

¹⁰² Cervantes Saavedra, Miguel. (2010). *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Linkgua, Barcelona.



Hacia mitad del siglo XVIII encontramos documentos que nos hacen llegar nombres de gitanas que hicieron del baile su profesión, dirigiendo e interpretando danzas; eran conocidas como “autoras de danza”. Entre ellas podemos destacar a la nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana según Jerónimo de Alba y Diéguez, quien nos dejó un cuaderno manuscrito titulado *Libro de la gitanería de Triana* de los años 1740 a 1750 escrito por el Bachiller Revoltoso. De esta misma bailaora se dice que, en 1746, en una fiesta organizada por don Jacinto Márquez, Regente de la Real Audiencia, llegó con su *troupe* y bailó a requerimiento de las señoras presentes una de aquellas danzas desvergonzadas: El *Manguindoy* (NAVARRO Y PABLO, 2005 [2010], p. 17). A más de un siglo de distancia, este hecho nos retrotrae al ya expuesto análisis de los pasajes que tratamos en *La Gitanilla*, pero con una gran diferencia, en este caso los espectadores son los que eligen la práctica, que parece decantarse por una estética alejada de su posición social.

Hacia finales del siglo XVIII encontramos mayor afluencia de escritos donde los bailes se notificaban como bailes característicos (en la práctica) *de gitanos*. Pero debemos apuntar que José Deleito y Piñuela en 1944 dedicó parte de su trabajo a clasificar los bailes y danzas, y ya señaló bailes de gitanos en el siglo XVII. Aunque su clasificación corresponde más a las características de los bailes que a la que fue la práctica de los mismos, es indudable el origen que se pudiera acuñar al término.

El 9 de Junio de 1781 en la Venta de Caparrós, a las afueras de Lebrija, tenemos uno de estos ejemplos de *bailes de gitanos*. Sobre el grupo y el repertorio que protagonizó el espectáculo nos llega que lo formaron cuatro parejas de hombres y mujeres y que bailaron la *mojiganga del caracol* y la *zarabanda* -ambos bailes muy caracterizados por el trabajo del tronco inferior, sobre todo las caderas-. Como advertíamos en líneas anteriores, solía ser una mujer la encargada de dirigir e interpretar las danzas, siendo en este caso “Andrea, la del pescao”, la directora de la cuadrilla (NAVARRO Y PABLO, 2005 [2010], p. 18).



Décadas después, aún se sucedían estas prácticas, como nos trasladó Serafín Estébanez Calderón, en *Un baile en Triana*: “No hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas en algunas ferias de Andalucía” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847 [2007], pp. 204-205). Pero fue a partir del siglo XIX cuando en determinados ambientes andaluces los gitanos protagonizaron la transformación de ciertas celebraciones, como fue el caso de las fiestas donde se ponían en práctica los ya tratados *bailes de candil*. Hubo celebraciones que acabarían convirtiéndose en fiestas propiamente flamencas, como ya hemos detallado arriba a propósito de los *bailes de candil*. Se encuentran algunos elementos nuevos referentes a los lugares donde se ejecutaba la práctica, la profesionalización del baile, la práctica instrumental y la vocal, así como la aparición del público que aportaba su prestación: la práctica se había convertido en una fiesta-espectáculo.

Estaríamos, por tanto, ante el comienzo de un arte-espectáculo aún no académico, pero muy influyente incluso en la práctica teatral, a la que también acabó llegando el elemento gitano, ya fuera a través de las protagonistas¹⁰³ de la práctica, ya a través de la estética y la nomenclatura de cuanto se bailaba. Por esta época es muy común encontrar anuncios que publicitan la práctica teatral de *jaleos gitanos*¹⁰⁴.

Sin olvidar en ningún momento el orientalismo y la visión romántica de los elementos gitanos que se impuso en el siglo XIX, lo que acabó resultando es una forma de danzar que ayudó a los gitanos a subsistir y abandonar la vida nómada que se les prohibía, y finalmente acabó por convertirse en un elemento diferenciador, identitario de los gitanos andaluces. Este hecho aún hoy provoca el desencuentro entre quienes siguen teniendo una idea muy genérica del primer baile flamenco y su vinculación con el pueblo gitano, y quienes tratamos de

¹⁰³ La gaditana Josefa Vargas, contemporánea de Marie Guy Stephan, es buena muestra de ello.

¹⁰⁴ Consúltese *¿Se sabe algo?*, de José Luis Ortiz Nuevo (1990).



vincularlo con otras tradiciones de danza, entre lo andaluz popular y lo gitano y entre lo teatral y lo popular. Debemos subrayar que en el siglo XVIII y XIX los bailes gitanos no dejan de ser versiones gitanas en estilo de los bailes andaluces, *jaleos* agitanados.

En su trabajo “Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco”¹⁰⁵, Berlanga especifica:

no fueron los bailes de pareja o *de palillos* (tipo fandangos y sevillanas, los más abundantes en los bailes de candil) los que más influyeron en el surgimiento de los primeros bailes flamencos, sino los *jaleos*, una categoría genérica de danzas a solo que hemos podido datar en las fiestas populares de baile durante la primera mitad del siglo XIX -la época inmediatamente anterior al surgimiento del flamenco-. Y que una vez “transformados” en *jaleos agitanados*, su continuo contacto -especialmente desde la década de 1840/50- con sus versiones académicas o *jaleos teatrales*, contribuyó a su perfeccionamiento técnico.

Esta hipótesis no soslaya el papel clave de muchos artistas gitanos en este proceso, ni ignora que ellos han contribuido de manera destacadísima a otorgar al cante y baile flamenco su ethos particular. Pero considera el flamenco más que como “nueva creación” a partir de no se sabe bien qué, como una *recreación* –todo lo genial que se quiera- a partir de tradiciones previas. Lo que hacemos es englobar el diálogo entre bailes gitanos y académicos, en uno más amplio entre danzas de ámbitos populares/festivos y danzas de ámbito académico/teatral. El ámbito temporal de este proceso lo situamos entre las últimas décadas del siglo XVIII y la mitad del XIX, con una prolongación que llega al menos hasta finales del XIX, pues hubo un tipo de *jaleos* que no se subsumieron en el nuevo estilo flamenco, sino que convivieron con él –con los bailes flamencos- durante todo el siglo XIX¹⁰⁶ (BERLANGA, 2016 b¹⁰⁷).

¹⁰⁵ Berlanga, Miguel Ángel (2016 b). “Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco”, *Sociedad Española de Musicología*. SEdeM.

¹⁰⁶ Pastora Imperio, Amalia Molina, Encarnación López y otras bailarinas o bailaoras, siguieron haciendo danzas teatrales de este tipo en el primer tercio del XX. La primera danza registrada de la historia del cine, la de Carmen Dauset Carmencita (<https://youtu.be/-15jwb1ZTMA>), que data de 1894, la retenemos como una de las versiones teatrales de este tipo de danzas. Lénica Reyes (2012) la ha identificado como una petenera, que fue muy popular en escenarios andaluces, particularmente desde 1854 hasta finales del siglo XIX. Vid. los interesantes trabajos de Kiko Mora sobre Carmen Dausset: “Carmencita on the Road. Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”, en *Lumière*, 2011, y “Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense”, en *Zer*, vol. XIX, n. 36, 2014, pp. 13-35 (BERLANGA, 2016 b).

¹⁰⁷ No especificamos página concreta en esta cita textual, por no haberse publicado aún las propuestas aceptadas en el IX Congreso SEdeM Madrid, el 19 de noviembre de 2016.



De este modo, se constata que existió en los ambientes populares andaluces una tradición preflamenca de bailes *a solo* que fue gradualmente agitanándose ya desde el siglo XVIII y quizás antes. Estos datos ayudan a matizar las antiguas teorías sobre el flamenco¹⁰⁸ que defienden la autenticidad del elemento gitano en el flamenco y por ende, la pérdida de su carácter al mezclarse con lo andaluz.

2.7. LA CONFORMACIÓN DE LA ESCUELA ESPAÑOLA DE DANZA

A mediados del siglo XVII la *Escuela española de danza*, tanto teatral como cortesana, se presentaba ya bastante estructurada y codificada, teniendo como muestra de ello El *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias*, escrito por Juan Esquivel¹⁰⁹, que nos refiere pasos de danzas y bailes de reconocimiento internacional y estilo español. Su trabajo conceptualiza, clasifica y define pasos de baile hasta hoy utilizados en la tradición española, muchos de los cuales se han mantenido en la nomenclatura usada en danza española, y en el flamenco.

El tratado de Esquivel mostraba una clara intención pedagógica, además de reivindicar el reconocimiento de ciencia para la danza. Pero en este espacio, lo más significativo de su escrito es el intento de disección que se realiza en cuanto a la clasificación de los bailes que debían conocerse y aquellos que eran “propios de la calle, de bajo prestigio moral y deleznable para cualquier persona de bien” (ESQUIVEL NAVARRO, 1642 [2012], p. 45). Se enumeran los bailes que estaban de moda, tanto en el pueblo como en la corte, y aunque el

¹⁰⁸ Nos referimos a los escritos de Antonio Machado y Álvarez y Francisco Rodríguez Marín (en torno a 1880), los de Manuel de Falla y Federico García Lorca, escritos en los inicios de la década de 1920 con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, y los de Ricardo Molina y Antonio Mairena (décadas de los 50 a 70) (BERLANGA, 2016 b).

¹⁰⁹ Esquivel Navarro, Juan. (1642 [2012]). *Discursos sobre el arte del danzado*. Madrid. Sevilla. Libros con Duende.



trabajo de Esquivel estaba destinado a un público distinguido, la falta de una delimitación clara en los tipos de danzas de la época nos hace pensar que las prácticas populares -como los *bailes de gitanos* o *bailes de cascabel*, muy aplaudidas a finales del siglo XVII- llegaron a ejercer su influencia en los ambientes palaciegos, aunque en mayor medida lo hicieran las versiones teatrales de danzas populares. De ahí que, a pesar de la negativa del autor a la hora de aceptar este tipo de danzas, incluyese en su repertorio algunos bailes populares. En las sucesivas líneas nos proponemos trazar los posibles caminos a través de los cuales se produjo esta influencia.

Como apuntábamos en el apartado dedicado a los bailes y danzas en el teatro, la permeabilidad entre los distintos géneros, las posibles versiones que de ellos surgieron, así como el apogeo del teatro y con este, de los bailes teatrales, ocasionó características que fueron conformando particularidades definitorias en cada una de las prácticas. La danza era

(...) una manifestación que propicia, por un lado, la participación, ya que la mayoría de la gente tiene conocimientos de las danzas y los bailes de moda, lo que hacía que, en caso de poder intervenir, no existiera ningún problema; por otro lado, hace posible una cierta integración de todas los estamentos sociales, a diferencia de otros entretenimientos más elitistas y minoritarios (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 59).

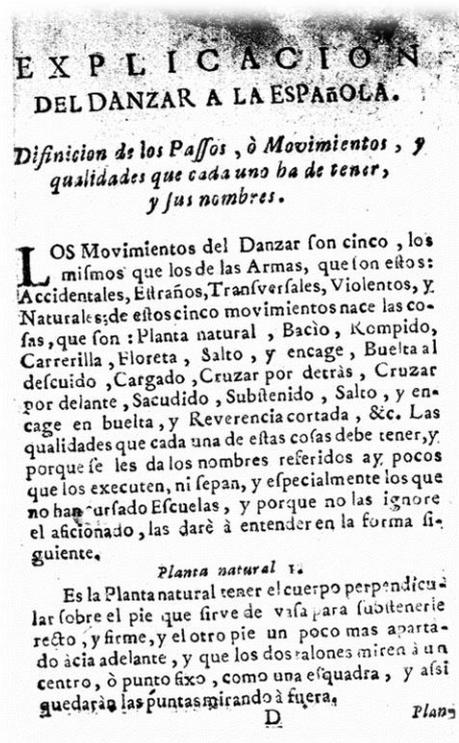
En este entorno, la danza fue una práctica habitual llevada a cabo por todos los sectores sociales, que con el tiempo acabó codificándose y adquiriendo complejidad en su ejecución, pero sobre todo, destacaba su gran relevancia social, de ahí que Bustos Rodríguez nos hable del formulismo social al que se debía responder. Nos lo explica así:

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. Tal es así, que en la mayoría de los casos la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder adecuadamente. Del mismo modo, fue una práctica de naturaleza comunicativa de primer orden (BUSTOS RODRÍGUEZ, 2009, p. 36).

Al trabajo de Esquivel, -que refleja ambientes más distinguidos, incluida la misma Corte, y a ellos parece ir destinado- luego siguieron los tratados de Minguet e Irol, donde



quedó patente la continuidad del lenguaje coreográfico y el germen del nacimiento del bolero que llegó hasta nuestros días codificándose como *Escuela bolera*. Nos detenemos a continuación a reseñarlo.



ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA,

ADORNADO CON QUARENTA Figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del Minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo: Y en quatro Figuras, el modo de danzar los tres Passapies. Tambien están escritos en solfa, para que qualquier Mufico los sepa tañer.

SU AUTOR

PABLO MINGUET E IROL:
Abridor de Laminas, y Sellos, &c.

CON PRIVILEGIO:

AÑADIDO EN ESTA TERCERA impresion todos los passos, ò movimientos del danzar à la Española, con seis danzas al ultimo, que son, Pabana, Gallarda, Española, Villano, Imposibles, y la Hermosa; sacado de los mejores Maestros Españoles.

Figura 2. Portada del breve tratado de los pasos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, el fandango y otros tañidos, de Minguet e Irol. Madrid, 1764¹¹⁰.

Figura 3. Portada del tratado de Minguet e Irol, Arte de danzar a la francesa. Madrid, 1737¹¹¹.

¹¹⁰ Extraída de: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000061855> el 10 de mayo de 2017.

¹¹¹ Extraída de <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2012/08/28/arte-de-danzar-a-la-francesa-adornado-con-quarenta-figuras-de-pablo-minguet-e-irol-yrol/comment-page-1/> el 10 de mayo de 2017a



El siglo XVIII fue crucial para la cristalización de la *Escuela española de danza*, teniendo el lenguaje coreográfico que encontramos en Esquivel su continuidad en el tratado de Minguet e Irol, *Arte de Danzar a la Francesa*, editado en Madrid hacia 1737. Tres décadas después y similar en cuanto a contenido, el autor publicó como extensión del anterior *Breve tratado de los pasos del danzar a la Española que oy se estilan en seguidillas, Fandangos y otros tañidos*¹¹², de aproximadamente cuarenta páginas y en castellano, igual que los otros cuatro¹¹³.

Esta fuente es muy interesante, ya que se presentan ordenados y descritos cuarenta y seis pasos de la danza española. Tras la descripción de estos pasos en prosa, de la que podríamos pensar que fue una transcripción de los ya citados por Esquivel –aunque con una organización y reformulación del discurso–, sigue un capítulo de “Danzas a la española para los que las han sabido y se les han olvidado” en el cual describe la ejecución de la *pavana*, la *gallarda*, la *españolita*, el *villano*, los *imposibles* y la *hermosa*.

Es importante aclarar que en ningún momento hace alusión explícita a ninguna obra musical con las que se danzaban estas coreografías, como sí solía pasar con las coreografías presentes en tratados italianos o franceses.

Otro dato relevante en el trabajo de Minguet es que hace explícita la idea de que la danza española estaba siendo muy influida por la francesa, reflejo sin duda del asentamiento de la Casa de Borbón en España y en el sur de Italia, que había supuesto la inserción de

¹¹² Minguet e Irol, Pablo. (1764). *Breve tratado de los pasos del danzar a la Española que hoy se estilan en Seguidillas, Fandangos y otros tañidos*. Madrid.

Recuperado en <https://bibliografiadanzaespanyola.wordpress.com/2012/08/29/breve-tratado-de-los-pasos-de-danzar-a-la-espanola-de-pablo-minguet-e-irol-yrol/> el 16 de octubre de 2016.

¹¹³ Estos tratados son: *Arte de danzar a la francesa*, *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas*, *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas*, *El noble arte de danzar a la francesa*, y pueden ser consultados en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/4203(2), o de forma on line, através de la página The Library of Congress.



maestros del danzar franceses y, por influencia de las nuevas reinas (María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio), del arraigo de la ópera italiana¹¹⁴, también con su cuerpo de baile.

Entre otras exposiciones, en el tratado se comenta cómo los pasos descritos han sido introducidos en otras danzas extranjeras como *minuettes* y *contradanzas*, hecho que muestra nuevamente la diferenciación de la tradición española de danza. Entre líneas se resalta la diferencia de los movimientos en comparación con la tradición francesa o italiana, valorándose el movimiento característico español de piernas desde la cadera y no desde la rodilla. El tratado muestra un mayor virtuosismo en pasos y movimientos, con la especial inserción del giro. Por tanto, la terminología propia y dinámica característica, junto con lo innovador de los movimientos de la *Escuela de danza española*, quedaron reflejados en la acuñación del término “danzar a la española”, utilizado por Minguet entre los años 1735 y 1764 (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 293).

El repertorio dancístico más practicado en la España de la primera mitad del siglo XVIII no sufrió grandes cambios, pero se despertó el interés y el dominio de la técnica española y la italiana en los bailarines del momento. Las relaciones coreográficas entre España, Italia y Francia se fueron afianzando, y aunque la labor de los maestros de baile en Palacio quedó durante décadas relegada sobre todo por la influencia de la danza francesa¹¹⁵, la *Escuela*

¹¹⁴ La afición por la ópera italiana tuvo sus repercusiones en la danza. Coreográficamente supuso la llegada de bailarines con cierto conocimiento técnico internacional. Así lo muestra, por ejemplo, Gennaro Magri, que antes de su llegada a España, ya contaba con un apartado dedicado a las *posiciones españolas* y *pasos* en su *Tratatto Teorico-Prattico di Ballo* (MAGRI, 1779, p. 30).

¹¹⁵ Con el advenimiento de la dinastía borbónica se afianzan las relaciones coreográficas entre España y Francia. Si antes era extraordinario introducir pasos franceses en comedias palaciegas, por entonces se normaliza la llegada a la corte de maestros de danzar franceses, como el caso de Gaudreau. Sin embargo, la educación coreográfica mantiene la dualidad en las dos *escuelas*. De otra parte, las nuevas reinas, María Luisa de Saboya e Isabel Farnesio, como italianas, marcan las pautas culturales, instalándose la ópera italiana con sus bailarines. Coreográficamente, la similitud entre las características españolas e italiana son: cabriolas y giros (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 305-306).



española de danza encontró en el teatro mayor repercusión -bien como colofón del sainete y más aún de la tonadilla- en el último cuarto del siglo XVIII, por influencia del majismo.

En el teatro musical español de finales del siglo XVIII podíamos encontrar danzas predominantemente colectivas, que tendían a situarse siempre dentro de la acción dramática. Las coreografías aparecían y se perdían en función de las obras, por eso, a pesar de las minuciosas anotaciones y partituras que podamos encontrar de la época, las danzas se adaptaban según iban evolucionando las representaciones teatrales, del mismo modo que se acomodaban a nuevas modas y necesidades. Es aquí donde los bailes ocuparon el intermedio de las comedias, siendo los protagonistas el *baile inglés*, el *fandango*, la *guaracha* y el *bolero*, aunque también aparecieron creaciones coreográficas destinadas a melodías específicas.

Tampoco podemos olvidarnos de los *bailes*, “género breve en principio independiente del entremés”, cuya letra describía a veces los movimientos coreográficos a realizar, ejecutándose suelto o al final del entremés e incluso a veces, sin incluir el texto del baile, invitándose a los comediantes a realizar el baile que estimasen (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 251).

También la *jácara*, incorporada a la representación teatral como una música para cantar o bailar, (o como sucedía a mediados del XVII, un baile realizado al son de la *jácara*) evolucionó gracias a la aparición continua del baile. El mismo Esquivel incluyó en su tratado la *jácara*, aclarando: “y aunque ay rastro, *jácara*, zarabanda y tárraga, estas cuatro piezas son una misma cosa; si bien el rastro tiene sus mudanzas diferentes, y por diferente estilo” (ESQUIVEL NAVARRO, 1642 [2012], p. 30).

En tiempos de Esquivel la *jácara* ya presentaba un esquema armónico-rítmico, quizás incluso una melodía específica, y claramente, aludía una dimensión coreográfica (MARTÍNEZ CAMPO, 2015, p. 52). Por tanto, se tocaría y cantarían una determinada melodía y se realizarían unos movimientos y pasos característicos. Ahora bien, si *jácara* y *zarabanda* eran



“una *mesma cosa*”, o como especificó la profesora María José Ruiz Mayordomo¹¹⁶, en realidad eran dos entidades diferentes que formaban parte de una unidad (conviviendo un tiempo y siendo sustituida la *zarabanda* por la *jácara* a partir de la mitad del siglo XVII) estamos ante un hecho muy relevante para nuestro estudio: los bailes *a solo* en la actividad teatral española. A esto añadimos también una observación de gran interés, y es que si existía una cierta libertad a la hora de modificar determinadas danzas por parte de los propios bailarines, y algunos bailes dependían de la personal opción del propio comediante, si a esto sumamos la intención de contentar al espectador y la progresiva afirmación de lo popular que comenzó a aflorar de manera creciente durante la segunda mitad del XVIII, estaríamos esbozando la cronología de los precedentes directos que desarrollaron el germen flamenco.

En el último tercio del siglo XVIII el teatro breve y la literatura satírica ayudaron a estereotipar negativamente los personajes y modas francesas e italianas, lo que llevó a la búsqueda y consolidación de un distintivo no sólo estético, sino también sonoro. Las danzas se acompañaron de cantos con sus peculiaridades en el habla y se hicieron acompañar por guitarras, bandurrias y castañuelas, principalmente. El *baile majó*, conocido posteriormente como *bolero*, estaba ya establecido, y aunque las castañuelas estaban ya incorporadas en algunas danzas españolas de los siglos XVI y XVII, no es hasta la profusión del *majismo* (a finales del XVIII) cuando se relaciona indisolublemente con la *Escuela española de danza*.

En los años de entresiglos (XVIII-XIX), los bailes aparecían incluso sin trama argumental, como intermedios de obras, pudiendo darse bailes de pareja –una o más, o en trío– y bailes *a solo* tipo *tiranas*, como el *zorongo*, el *polo*, el *olé* o la *cachucha*. A caballo entre lo popular y lo

¹¹⁶ Ruiz Mayordomo, María José. (2003). “Jácara y zarabanda son una mesma cosa” en *Edad de Oro*, XXII, pp. 283-307.



académico, el auge de los bailes *a solo* –desde el último cuarto del siglo XVIII– experimentó un proceso paralelo de agitanamiento, hecho que podemos advertir primero en los *zorongos*, *polos*, *tiranas*, *cachirulo*, etc., y ya en el siglo XIX, en el *olé*, la *cachucha*, el *jaleo de Jerez*, la *malagueña* y el *torero* o el *vito*, entre otros.

Conforme avanzaba el siglo XIX se fueron advirtiendo cada vez más bailes intercalados en los sainetes, hecho que según Cantos Casenave¹¹⁷ protagonizaron -además de los ya expuestos- “los *boleros*, las *sevillanas corraleras*, el *jaleo* y el *zapateado*”, bailes de moda en la escena teatral de principios de siglo XIX. En esta enumeración hemos de reparar en la mezcla de elementos populares (no academizados) y boleros, de los que hablaremos más adelante (CANTOS CASENAVE, 2006, pp. 89-90). La explicación de esta hibridación la resume también Celsa Alonso¹¹⁸ en su estudio sobre el “*Bel canto* y el españolismo musical” cuando nos analiza el baile justo en el período previo:

En cuanto a las danzas de influencia popular, boleros, seguidillas, fandangos, polos y tiranas se escuchaban y bailaban en romerías, verbenas, bailes de candil, en el teatro, *academias*, salones de baile y saraos desde finales del siglo XVIII. En torno a 1780 algunos de ellos fueron sistematizados en reglas fijas, y se añadieron pasos nuevos, convirtiéndose en bailes nacionales. Con el cambio de siglo, aquellos bailes nacionales siguieron gozando de buena salud en los teatros españoles, con gran aceptación entre el público: en tonadillas y sainetes (donde su misión era incuestionablemente la de excitar el sentimiento nacional y las veleidades castizas de los espectadores), en las denominadas funciones *miscelanea*, y en las funciones de verso en los entreactos de comedias y dramas. De hecho, durante el primer tercio del siglo era costumbre que todas las funciones teatrales finalizaran con unos bailes nacionales.

Sin embargo, en salones y reuniones filarmónicas ya a finales del siglo XVIII se perdió el elemento coreográfico (considerado en exceso lascivo, de tal manera que polos, tiranas, seguidillas,

¹¹⁷ Cantos Casenave, Marieta. (2006). “José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX”. En Romero F. Alberto / Moreno M., Andrés. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 87-106.

¹¹⁸ Alonso González, Celsa. (2006). “*Bel canto* y el españolismo musical”. En Romero F. Alberto / Moreno M., Andrés. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 175-190.



boleros y fandangos se convirtieron en *aires nacionales* que se arreglaban para voz e instrumento (una guitarra o un pianoforte), al igual que otros *aires americanos*, así denominados en las partituras impresas de los años veinte (...).(ALONSO GONZÁLEZ, 2006, p. 176).

Ahora bien, este último párrafo del texto de Celsa Alonso hemos de matizarlo, pues como apunta Marieta Cantos Casenave, el auge de los bailes perduró durante la primera década del siglo XIX, y nos muestra que ininterrumpidamente se publicitó en cartelera gaditana a través del *Diario Mercantil*. Especifica que en 1802 “sigue viva la tradición de baile nacional, andaluz más concretamente, que González del Castillo había incorporado a la escena” (CANTOS CASENAVE, 2006, p. 89). De la importancia de las boleras como baile escénico nos escribió:

Nos da una idea el anuncio de los nombres de los ejecutantes, -Francisca Medina y Mariano Garcías, son los más citados en 1805, la primera también se atreverá con otros bailes como el zapateado-, pero además debe tenerse en cuenta que estos años, bailes como el bolero, el zapateado o el ole se presentan como manifestaciones de baile nacional, en la misma línea que habría que interpretar seguramente la representación de los sainetes (...) (CANTOS CASENAVE, 2006, p. 90).

A pesar de esta pluralidad de bailes nacionales, para los visitantes extranjeros “el *fandango* fue el emblema coreográfico español durante el siglo XVIII “ (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 309), ya que, como recoge Judith Etzion, “(...) the fandango was the dominant perception of the dance as the epitome of unrestrained passion” (ETZION, 1993, p. 232). Teníamos constancia de este baile por su nombradía en todo el siglo XVIII, bailado por el pueblo, las clases altas, los cómicos, los boleros en academias y teatros, y también reinterpretado por los gitanos. En la mayoría de las descripciones se destacaba la indecencia e inmoralidad de sus movimientos y actitudes, y tal fue así, que ya en 1761 dejó muestra de ello el Marqués de Casinas, quien proporcionó una nota manuscrita a las autoridades municipales gaditanas haciendo constar que el *fandango* era una “alacridad a la lujuria cuando lo interpretaban gitanos” (NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 108).



El repertorio de baile teatral español de finales de siglo XVIII y principios del XIX¹¹⁹ se mantuvo y se exportó¹²⁰, apareciendo también coreografías con una denominación propia, como la *cachucha*, el *olé* (más en ambientes populares), el *zorongo*, el *zapateado*, el *manguindoy*, y a partir de mediados del XIX prosigue este hecho en bailes como el *vito*, el *olé* de la *Curra*, el *jaleo de Jerez*, *Los panaderos de la Flamenca*, etc. De este modo, las nuevas características estéticas de la escena hicieron posible que bailes como el *zapateado* comenzaran a presentar sus diversas variantes en los teatros europeos, especialmente desde la década de 1820, y que se produjeran personalizaciones de bailes como el *olé* o los *jaleos* a partir de 1840. Fue a partir de este hecho cuando los bailes comenzaron a independizarse.

Como defiende Miguel Ángel Berlanga acerca de la diferenciación de las prácticas de los bailes nacionales, existió una vertiente más ortodoxa, la de la tradición bolera, y otra con una tendencia más popular y marcadamente andaluza, donde cobraban gran relevancia los bailes *a solo* llamados poco más tarde *danzas teatrales andaluzas* o *bailes de jaleo*. Haciendo uso de sus propias palabras destacamos:

Sabemos que hasta aproximadamente la década de 1820 o 30, los más ortodoxos boleros se mantenían en las tablas por encima de los bailes a solo. Así en la prensa gaditana de 1813, predominan los boleros (a veces intermediados con cachucha), pero hay ya continuas referencias a bailes a sólo, destacando la cachucha, el zapateado, la guaracha y el ole (BRAVO LIÑÁN, 1993: 7-42). Pero en la década de los 40 el auge de los jaleos acabó por desbancar a los boleros en muchos espacios (BERLANGA, 2016 a, p. 189).

¹¹⁹ Otro de los aspectos a reseñar en este siglo es la independización de la danza dentro de la estructura laboral de los teatros. La danza se independiza como arte, aunque sigue ligada al teatro musical tanto en la ópera como en la zarzuela, géneros que aunque no hemos abordado, presentan ya a partir de 1850 el baile o la danza como agregado o como componente de la misma. Los bailes españoles se hacían en el siglo XVII principalmente en el teatro breve, así como en la zarzuela, en la que aparecían, sobre todo, *jácaras* y *seguidillas*, y en el XVIII en tonadillas y sainetes. Aún sabiendo que en las zarzuelas también se producían danzas españolas, no abordaremos el género de la ópera española o la zarzuela por centrar el estudio en la relación del baile con los precedentes del flamenco, atendiendo repertorios españoles y su repercusión y reconocimiento europeo (PLAZA, 2013) y americano (SHAY, JESCHKE y ATWOOD, MORA, 2015).

¹²⁰ Nuestros bailes nacionales conocen los escenarios parisinos, siendo además, recreados por bailarines y coreógrafos del momento, aunque no hay que obviar que estos bailes fueron adaptándose y resignificando de manera flexible en los distintos momentos de la historia.



Podemos decir, pues, que el *bolero* como baile principal de referencia de la *Escuela española* fue un baile de *escuela*, más ortodoxo, que tuvo una popularidad por encima de todos los bailes mencionados entre 1770 y 1830, aunque una década después acabó siendo desbancado por los bailes *a solo* genéricamente designados también como *jaleos*. Esta novedosa aportación viene a solventar la carencia existente en el estudio de las tendencias del baile español¹²¹.

Quienes protagonizaron los bailes *boleros* ya eran reconocidos en muchas ocasiones por el dominio de una doble técnica (la nacional y la internacional) pues a principios del siglo XIX era habitual esta doble formación, que venía sucediéndose desde las influencias artísticas instauradas con en el establecimiento borbónico. De esta forma se entiende que numerosos bailarines que figuraban como *boleros*, tuvieran apellidos italianos, tal fue el caso de la saga de los Barbieri o los Luengo. Pero en la supervivencia y desarrollo de la *Escuela española de danza*, España fue el único país europeo que integró unas danzas autóctonas en una escuela internacionalmente reconocible, precisamente debido a la consolidación de las características

¹²¹ Las investigaciones que han estudiado el auge que los *bailes nacionales* a finales de siglo XVIII en los teatros españoles tras la prohibición por Real decreto de 1799 de la representación de bailes extranjeros han sido llevadas a cabo por Cristina Roldán quien ha documentado la creciente representación de los bailes a principios del siglo XIX en los teatros de Madrid, y Guadalupe Mera, que ha estudiado la postura de los ilustrados ante los bailes nacionales y extranjeros. Ninguna de ellas refleja ese auge creciente de los bailes a solo estudiado por Berlanga en su trabajo “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”, donde alude a la diferencia entre una práctica más ortodoxa o académica de los bailes, y otra de tendencia más popular, protagonizado por los *jaleos*.

ROLDÁN FIDALGO, Cristina (2015) “Bailes y danzas en los teatros de Madrid”, en Sanjuán, José Ignacio, Estudios Musica- les del Clasicismo. Danza y ballet, 2, Madrid y San Cugat, Arpegio, pp. 51 a 87.

MERA, Guadalupe. (2011) “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, pp. 174- 195.



estéticas que se produjo en los bailes y su posterior internacionalización a través de bailarinas como Trinidad Huertas¹²², Carmen Dauset o María Pialras¹²³, entre otras.

En las propias palabras de Ruiz Mayordomo, España fue “el único país europeo que conservó en el teatro una danza autóctona e internacionalmente reconocida. Las formas autóctonas italianas, inglesas o alemanas desaparecieron, quedando sustituidas por el ballet, que fue adoptado como lenguaje único para la expresión escénica” (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 324). De este hecho deducimos precisamente que gracias al proceso de academización que se produjo a través de la *Escuela bolera* fue posible que se conservaran, mantuvieran e internacionalizaran nuestros bailes autóctonos. Son predecibles, por tanto, las influencias de esta tradición dancística teatral en el baile flamenco, por lo que podemos afirmar que los ambientes de teatro menor contribuyeron al surgimiento de la *Escuela* de baile flamenco en una de sus vertientes: la teatral, en la que lo andaluz popular agitanado fue adquiriendo una progresiva presencia. Este hecho se evidencia en las continuidades entre, por un lado la *zarabanda*, las *jácaras* o los *canarios*, ya populares en el siglo XVII, y por otro el *olé* y el *vito* de la tradición bolera, así como con los *jaleos gitanos* de principios de siglo XIX, o las *soleares* y *alegrías* de unas décadas después.

2.7.1. EL CALZADO COMO ELEMENTO SONORO Y VISUAL DISTINTIVO DE LA DANZA ESPAÑOLA

¹²² Para mayor información consúltese: Ortiz Nuevo, José Luis, Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko. (2016). *La valiente. Trinidad Huertas “La Cuenca”*. Sevilla. Libros con duende.

¹²³ Kiko Mora en su artículo “Carmencita *on the road*. Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”, menciona a la pareja formada por Rafael y María Pialras, que llegaron a Nueva York en agosto de 1889 junto a Carmen Dauset. Los tres venían de actuar en el Nouveau Cirque de París y tenían un contrato con el Niblo’s Garden de la ciudad de los rascacielos. Para mayor información, consúltese: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php



A principios del período romántico encontramos un significativo cambio en la escena, como el paso de los músicos y el director del escenario al foso. Debemos tener presente este hecho, pues provocó un importante cambio en la disposición de los espectadores hacia los artistas. Es en este momento cuando los pasos comenzaron a tomar amplitud, siendo los pies perfectamente visibles.

De este modo, los conceptos estéticos y artísticos comenzaron también su evolución. En este momento se inició una de las caracterizaciones más distintivas de la danza española: el calzado, con un especial uso estético y sonoro de zapatos con tacón, al igual que del zapato con pequeño tacón -también conocido como zapatito español o españolitas-, o el uso de las zapatillas planas (de media punta). La elección de uno u otro calzado se regía, y aún hoy, en función del repertorio¹²⁴ y las necesidades expresivas y sonoras que el mismo requiere (POZO MUNICIO, 2003. p. 59).

En definitiva, este ejemplo del calzado ya establecido a principios del siglo XIX viene a ser el reflejo de las tres formas básicas del baile español que se había establecido: La *Escuela bolera*, los bailes populares y el flamenco. La conjugación de estas tres modalidades hace hoy posible la *Escuela española de danza*.

2.7.2. EL NACIMIENTO DE LA ESCUELA BOLERA O BAILES DE PALILLOS

¹²⁴ Los *panaderos*, el *zapateado* y el *fandango* se ejecutaban con zapatos, las *seguidillas* y la *cachucha*, con zapatillas tipo españolitas y el *bolero* con zapatillas planas, por ejemplo.



Rocío Espada¹²⁵, a través de su investigación sobre el aprendizaje y la conservación de la danza española, sitúa y define el *bolero*¹²⁶ coincidiendo (en cuanto a los cambios agógicos en la ejecución) con las ideas que nos transmitió Cairón en el *Compendio de las principales reglas del baile* en 1820. Espada lo traslada así:

El bolero, como tal, nace con posterioridad a 1770. Seguidilla, bolero, seguidilla bolera y boleras son palabras que actúan como sinónimos al referirse a la forma musical que se ha llamado genéricamente bolero. El cambio de nomenclatura desde seguidilla hasta seguidilla bolera y luego bolera o, simplemente bolero, se debió y aludió, únicamente, a un cambio en el baile que determinó una ligera modificación en la música para hacerlo más lento. La palabra fue en un principio utilizada como adjetivo, que pasó luego a categoría de sustantivo (ESPADA, 1997, p. 115).

De otra parte, Javier Suarez Pajares¹²⁷ nos hace constar la existencia del *bolero* en el último tercio del siglo XVIII, apareciendo reflejado como término en 1793 en el tratado de baile de Felipe Roxo de Flores¹²⁸, desde donde se menciona: “El humor de las gentes ha proporcionado a su antojo las diversiones que ha creído más acomodadas, llamando en el día la atención la Guaracha Agua de nieve y Bolero” (SUÁREZ PAJARES, 1992, p. 187).

Ambos autores sitúan en el último tercio del siglo XVIII la presencia del *bolero*, hecho que tiene relación con su creciente reconocimiento a partir de la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, que “prohibía la representación de obras dramáticas que no estuvieran en

¹²⁵ Espada, Rocío. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.

¹²⁶ Para diferenciar el término *bolero* referido a baile del término bolero referido al bailarín que ejecutaba las danzas propias de esta *Escuela* haremos uso de la cursiva, con la que estaremos determinando el primero de ambos casos.

¹²⁷ Suárez Pajares, Javier. (1992). “El Bolero. Síntesis histórica”. En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 187-193.

¹²⁸ Roxo de Flores, Felipe. (1793) *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores*. Imprenta Real, Madrid.



castellano y no fueran interpretadas por actores españoles, así como la ejecución de bailes extranjeros” (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 53).

Pero hasta la temporada 1799-1800 convivieron los dos tipos de bailes, los pantomímicos y los nacionales, además del género breve llamado *baile* (canto, declamación y baile). Los bailes extranjeros o pantomímicos tenían un argumento con partes bailadas y otras de pantomima o expresión corporal para hacer avanzar la acción. Acompañaron a óperas de compañías italianas o a tragedias de compañías españolas (en los Caños), y eran compuestos por maestros extranjeros e interpretados por bailarines italianos y franceses. Por el contrario, los bailes nacionales o populares “carecían de libreto o argumento y solo constaban del baile” (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 52). Solían acompañar a las comedias en los Caños, Príncipe o de la Cruz, normalmente por bailarines españoles, y también dentro de las tonadillas y finales de fiesta.

Con este ejemplo se viene a mostrar la convivencia en escena de las distintas prácticas hasta la Real Orden, que provocó la continuidad y el auge del baile nacional y la ausencia temporal de los pantomímicos. Este hecho lo ha estudiado ampliamente Cristina Roldán Fidalgo¹²⁹ en una investigación sobre los bailes y danzas en los teatros de Madrid, documentada a través del Diario de Madrid y de los fondos conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid. En su trabajo muestra cómo los años comprendidos entre 1800 y 1808 actuaron a modo de paréntesis entre el periodo de máximo esplendor del baile pantomímico y su recuperación a partir de 1806-1807. Como afirma la investigadora, “esta situación provocó el aumento de los bailarines españoles en los teatros”, encontrando de forma muy regular la

¹²⁹ 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.



presencia de figuras como José González, José Barbieri, los hermanos Luengo, Manuel León, Joaquina López, o Francisca Medina, entre otros (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 54).

Gracias a este estudio se muestra también la proliferación del baile nacional con respecto a las temporadas anteriores, contribuyendo así a paliar el vacío documental en la historia del baile teatral español existente hasta la fecha. Debemos puntualizar aquí que esta situación influyó favorablemente en la conservación en el teatro de las danzas españolas, que, como ya habíamos advertido, en otros países habían ido desapareciendo dejando paso al ballet.

Roldán Fidalgo destaca que en los teatros madrileños de inicios del siglo XIX, las representaciones solían constar de una obra en varios actos (una comedia, un drama o una ópera), y concluían con lo que se denominaba fin de fiesta, que podía consistir en un sainete o un baile. Pero esta estructura no siempre se respetaba y era frecuente que la tarde de teatro se compusiera de una miscelánea de varias piezas de corta extensión (comedias en un acto, operetas, arias, dúos o sinfonías) separadas por géneros breves (bailes, sainetes o tonadillas). Entre estos intermedios teatrales, el baile fue adquiriendo un especial protagonismo ya en los primeros años del siglo XIX .

En cuanto a la terminología, el trabajo de Cristina Roldán nos especifica que en la época baile popular y/o tradicional se usaban de forma confusa, pues se denominaban como nacionales a los bailes sin argumento, en contraposición a los extranjeros o pantomímicos. Y a veces como populares, quizá por ser menos refinados. Pero “bajo estos términos se incluyen bailes que, en realidad, son danzas (es decir, poseen una coreografía determinada) de origen extranjero y de tradición histórica: como el *minuet*, la *alemanda*, la *contradanza* y la *gavota*” (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 60). Y también bailes que como la *polaca* o el *sueco* eran foráneos de origen. Así, encontramos en un anuncio fechado el 18 de julio de 1803 en el coliseo de los Caños del Peral el siguiente texto:



En el coliseo de los Caños del Peral a las 8 de la noche se representará la comedia en cinco actos intitulada “La buscona”; concluido el primer acto bailará una polaca la Sra Antonia Oliver; enseguida el segundo y tercero cantarán la tonadilla de los Majos de rumbo la Sra Laureana Correa y Manuel García; entre el tercero y el cuarto cantarán otra tonadilla titulada “El zorongo” la Sra Antonia Prado y Miguel Garrido; entre el cuarto y quinto bailarán el bolero los dos hermanos Luengos; y para finalizar la función bailarán los mismos el minué afandangado y el fandango (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 59).

Según la investigadora, sería más preciso atender a una nueva clasificación, donde los bailes de tradición popular fueran el *bolero*, el *fandango* o el *zorongo*; las danzas de tradición histórica el *minuet*, la *alemanda*, la *contradanza* o la *gavota*; y los bailes de moda o de presencia efímera (populares, históricos o académicos), pudieran haber sido el *baile inglés*, la *guaracha*, el *parrús*, el *baile de gitanos*, el *pas de deux*, el *terceto*, las *seguidillas manchegas*, la *polcada* o el *sueco*. Puntualizando esta nueva propuesta de Cristina Roldán, hemos de anotar que *zorongo* y *guaracha* fueron muy próximos y populares ya a finales del XVIII y bien pudieran considerarse ambos bailes de *jaleo*.

A partir de 1808 el *bolero* continuó dominando los escenarios y apareció el llamado *bolero afandangado*, que se convertiría en una variante frecuente en la cartelera teatral. El *bolero* no decayó a pesar del resurgir del baile pantomímico, etapa que *a posteriori* se designó como la de enriquecimiento del bolero.

Los bailarines de teatro, antes de alcanzar el punto en que se había quedado el fundador [A. Boliche], dejaron la ruta que había trazado para ir más lejos en otra dirección: quisieron rivalizar con los bailarines grotescos italianos llevando a cabo pasos que contenían muchos trenzados a 6, lo que consideran como el “no va más” en su arte. Despreciaban el talento de los bailarines que se atenían al tipo primitivo de bolero y no conseguían más que bailar por alto (ROLDÁN FIDALGO, 2015, p. 65).

En esta cita se muestra la deriva tecnicista que por la influencia francesa e italiana estaba adquiriendo el bolero, contribuyendo con esta afirmación a reforzar la hipótesis de Berlanga que plantea dos vertientes que se vislumbraban ya desde el primer auge de los bailes



nacionales: una más académica, refinada y técnica, y otra de corte más popular, protagonizada tanto por los *jaleos* como por un modo menos refinado y técnico de interpretar el *bolero*.

De este proceso de academización y estudio de las danzas españolas del siglo XVIII surge La *Escuela bolera*, que “llegó a alcanzar su época dorada entre 1835 y 1880¹³⁰, dentro del romanticismo y post romanticismo del ballet europeo, y entre 1940 y 1965, con el desarrollo de las compañías privadas que llevaban en su repertorio piezas de mencionada *escuela*” (ESPEJO AUBERO, 2009, p. 120).

Es a partir de esta influencia de la tradición de danza clásica de donde probablemente provenga la introducción de los ejercicios de barra y centro destinados a fortalecer al bailarín y dotarlo de técnica, lo que iría otorgando gradualmente el carácter de *escuela*, pues una vez conseguida la técnica, se aplicaba a los bailes, que quedaban sometidos a estructuras fijas, reduciéndose la posibilidad de improvisación por parte del bailarín¹³¹. De otra parte, la principal característica que recibió del *bolero* fue la capacidad expresiva a través del rostro, el torso y los brazos, y la utilización de las castañuelas o palillos al bailar. Los rasgos característicos de los bailes de la *Escuela bolera* descritos por autores contemporáneos fueron la gracia y elegancia de sus movimientos, así como la riqueza y dificultad de sus pasos. En ellos sigue patente lo que en su día escribió Antonio Cairón, desde su postura academicista, sobre el *bolero*:

Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos tanto bajos como altos; en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bienparados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas o palillos, práctica que

¹³⁰ A partir de esta época es cuando la *Escuela Bolera* se ampara en las academias y se va estancando, quedando menos dinámica y menos notoria que otras prácticas populares coetáneas, como la de los *jaleos* y el incipiente flamenco que surgía. Aunque paradójicamente, también ganó en técnica y especialización, como bien representa la saga de los Pericet, iniciada por Ángel Pericet Carmona.

¹³¹ Extraído de <https://www.danzaballet.com/escuela-bolera/> el 7 de marzo de 2017.



aparece recogida ya en los primeros tratados de danza que se ocupan de estos bailes (CAIRÓN, 1820 [2013], p. 103).

Del *bien-parado* a continuación añade que es uno de los requisitos principales, que sumado a la descripción de sus partes o “regla invariable del bolero”, indica que “en cuarenta años que se baila, aún no ha tenido alteración alguna, pues solo lo que se ha reformado ha sido el bailararlo un poco más despacio de lo que se acosumbraba antiguamente” (CAIRÓN, 1820 [2013], p. 109).

Siguiendo con referencias a la técnica, los bailes de la *Escuela bolera* se ejecutaban, como hoy en día, con zapatillas de media punta, pero en casi todos los pasos sólo se apoyaban en el suelo las yemas de los dedos de los pies. Los brazos acompañaban los movimientos de los pies, coordinando perfectamente los movimientos de ambos, rasgos que también han permanecido hasta la actualidad. Era imprescindible tener una buena preparación física y un conocimiento general del baile, siendo imprescindibles la flexibilidad, la elasticidad y una muy buena elevación. En cuanto al cuerpo, de la cintura hacia abajo había un gran parecido con la danza clásica en la posición corporal. Sin embargo, como nos explica María de los Desamparados Espejo en su trabajo sobre *Las necesidades documentales y terminológicas en la Escuela bolera*:

Hacia arriba se crea un dibujo global diferente, más ligado y redondo. El torso que se entrega, que avanza y se equilibra con la posición de la cabeza, es el inicio del dibujo curvo de los brazos moviéndose en círculos que se acercan o se alejan del centro corporal (ESPEJO AUBERO, 2009, p. 122).

También sobre aspectos técnicos nos hace Cairón su resumen, al que prosigue con extensas páginas detallando tanto las partes de compases como los movimientos y pasos donde encajarlos. Volvemos a mencionar este autor porque en la cita que referenciamos se hace patente su posición academicista; en este caso para el maestro no existen matices interpretativos, sino la imitación:



Pretenderá hacer un imposible el que no combinando los movimientos de los pies con el de los brazos, y queriendo solo poner todo su cuidado en los pasos únicamente, se persuada que podrá ejecutar con perfección este célebre baile. A los franceses, ingleses, italianos, y a todas las naciones de la Europa les sirve de placer el ver bailar el bolero: todos lo aprenden, y pocos son los que llegan a ejecutarlo medianamente. Aunque se gastasen muchos pliegos en hacer una exacta explicación de todas las gracias, de todos los encantos y perfecciones de este baile, aun creo que se olvidarían muchísimos requisitos; por lo tanto describiremos exactamente el método y las reglas de bailarlo, dejando al arbitrio de la fantasía del que aprende, el imitar después a aquel de quien más se haya prendado habiéndolo visto ejecutar antes. El bolero consta de tres partes iguales, que se llaman coplas, y en cada copla se hace una suspensión, a la que se llama bien-parado, que sirve para descansar entretanto que repite el ritornello (CAIRÓN, 1820 [2013], p. 106).

En todo el proceso de enseñanza-aprendizaje al que estamos aludiendo cobra especial relevancia la labor conservadora de los docentes. Así pues, en la definición mostrada en el expediente para la obtención de reconocimiento de la *Escuela bolera* como bien de interés cultural se reseña esta tarea:

la Escuela bolera, o Baile de palillos es un tipo de baile estrechamente vinculado desde su nacimiento con Andalucía. Hoy es el conjunto de pasos, figuras y movimientos resultantes de la codificación y reelaboración artística de los bailes populares, así como el repertorio de los bailes teatrales que se hicieron en los escenarios españoles y que han llegado a nosotros gracias a la labor conservadora y docente de varias generaciones de maestros de baile, o de danzar, como en un principio se denominaron (CARRASCO, GÓMEZ y NAVARRO, 2011, p. 5).

Entre estos maestros, cabe destacar al murciano Antonio Requejo¹³² en Madrid y la Compañía Lefebre en Sevilla, al que *a posteriori* sucedería la academia de Amparo Álvarez y la saga que continuó su discípulo, Ángel Pericet. José Gelardo Navarro nos resume así la intervención de Requejo y otros maestros en lo que a la *Escuela bolera* se refiere:

¹³² El maestro de Baile Requejo dictó unas normas a partir de las cuales mitigar los movimientos violentos y estrepitosos, pretendiendo ajustarlos a compases más lentos y pausados. Además, incorporó técnicas de las danzas cortesanas y del ballet francés e italiano, con el fin de otorgarle mayor elegancia. Las técnicas incorporadas implicaban ejercicios de barra y de ballet por parte de los bailarines, que ofrecían mayores capacidades para ofrecer mayor complejidad a los pasos. En contra, se produjo una cierta pérdida de espontaneidad, pasando a ser danzas creadas para exhibir en el escenario, danzas de *escuela*.

Extraído de <http://www.olcades.com/paginas/Otras%20Actividades/Goyesco/OtrasActividadesGoyesco5.htm> el día 7 de marzo de 2017.



Desde la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, los primeros boleros (fundadores), tales como Pedro de la Rosa, Antonio Boliche, Sebastián Cerezo "El Manchego" y El Requejo comenzaron, como profesionales de la danza, la amalgama o fusión entre ésta y el baile, o lo que es lo mismo, iniciaron la fusión entre el ballet clásico y romántico ("ballet d'action") y los bailes de origen popular que cristalizarían en la Escuela Bolera. Lo popular se hizo castizo, se sofisticó y cultivó, hasta el extremo de pasar del pié descalzo a la zapatilla de punta, aunque más tarde se utilizara el zapato de tacón o el españolito por las mutuas influencias y, también, por el contacto con el flamenco del que el baile de palillos nunca se apartó totalmente. La influencia del ballet romántico francés y más tarde el italiano favorecieron el nacimiento y el desarrollo de nuestro ballet español, es decir de la Escuela Bolera (GELARDO NAVARRO, 2013, p. 2).

Pedro de la Rosa, Antonio Boliche, Sebastián Cerezo y Requejo iniciaron una labor, luego continuada por Lefebre y los Pericet, con una línea más academicista, de tendencia más europea, que distaba de la otra, más andaluza y próxima a los referentes populares. Aunque de esta última vertiente hablaremos en el siguiente apartado, anotamos ahora que paralelamente a la tendencia afrancesada existieron unas danzas teatrales que acogieron a los *jaleos* en sus exhibiciones¹³³. En esta tendencia popularizante, y como veremos más abjo, preflamenca, *La Campanera* fue protagonista, aunque el "aflamencamiento" venía advirtiéndose en el período de entresiglos (XVIII - XIX). Es la doble vertiente de la práctica que venimos advirtiendo a lo largo de este apartado.

En cuestiones terminológicas seguiremos, en parte, una de las hipótesis de Espejo, que analiza la gran cantidad de nombres que ha recibido *La Escuela bolera* debido al desconocimiento y la escasa documentación al respecto. Esta ignorancia provoca con frecuencia falta de precisión y la utilización de relaciones lingüísticas equívocas, haciendo que se competan campos que son diferentes, pero fáciles de confundir. Es por ello que mencionaremos la principal terminología usada desde la aparición de la *Escuela bolera* hasta su posterior consolidación. Esta línea es, no obstante, la que menos abordamos por ser la

¹³³ También sufren un cierto proceso de academización, y parecen conectar con aquellas danzas barrocas tipo *zarabanda, canario, chacona, capona, gorrana*, etc.



menos confluyente con el flamenco. Pero aunque sea de soslayo, trataremos esta cuestión, debido a la formación bolera que caracterizó los comienzos dancísticos de Amparo Álvarez.

Es interesante constatar que el uso de determinados términos -referidos a las diferentes clasificaciones de la *Escuela bolera*- van modificándose o encontrando variantes a modo de sinónimos, muestra de las influencias en boga del momento. Es por esta razón que algunos han llegado a designar con dos nombres diferentes la misma *Escuela bolera*, asignando unos bailes a una y otros a la otra, de modo que podemos encontrar referencias que usan el término *Escuela de bolero* en Madrid, *Escuela de fandango* en Andalucía, o *Escuela bolera* madrileña y/o *Escuela bolera* andaluza. La razón estriba, como advertíamos, en que “en cada zona los bailes se modificaron en función del contexto, adquiriendo matices propios” (ESPEJO AUBERO, 2009, p. 124). Y a esta ejemplificación debemos sumar la nomenclatura generalizada de bailes o *danzas Goyescas*, debido al ambiente que el cosmopolita Francisco de Goya inmortalizó en sus cuadros.

Este planteamiento de Espejo ya delimita dos contextos que refieren cierta diferenciación técnica, pero no vemos que esta diferencia se relacione exclusivamente con los bailes y danzas propios de las tendencias geográficas, pues en muchas academias y escuelas andaluzas existieron ambas tendencias, tal fue el caso de compañía Lefebre en Sevilla o la saga de los Pericet, que como veremos en el capítulo cuarto de nuestro estudio, tuvieron sus comienzos también en la capital hispalense.

En Andalucía primaron las danzas teatrales, siendo las *seguidillas* y *fandangos* la base de los *boleros*. Ambos bailes fueron llamados por Más y Prat¹³⁴ *bailes de palillos*, ya fueran populares o académicos. Pero también existió una práctica teatral o popular *a solo*,

¹³⁴ Más y Prat, Benito, “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”, *La Ilustración española y americana*, año XXVI, n. 28, Madrid 30. VII. 1882.



caracterizada por los *bailes de jaleos*, cuya vertiente teatral fue designada por Más y Prat como danzas teatrales andaluzas. Su auge estuvo estrechamente relacionado con la decadencia del *bolero* de mediados del XIX.

En Madrid también acabaron por imponerse históricamente las danzas teatrales andaluzas en torno a 1850, como recoge Luis Lavaur en uno de sus capítulos de su *Teoría Romántica del Cante flamenco* titulado “Bailarinas y bailaoras en el Madrid romántico (1840-1850)”. De este modo, consideramos que no es del todo acertado separar geográficamente las prácticas, tal y como propone Espejo. Sí puede ser cierto que en las academias se percibiese esa polaridad, al igual que ciertos rasgos estéticos. De la misma manera, cabe apuntar una nueva tendencia que tuvo su repercusión fuera de España, conocida como la *Escuela bolera catalana-valenciana* debido a la procedencia de sus intérpretes. Esta *escuela* dio lugar de nuevo a estilos diversos, siendo el más reconocido el influenciado por la *jota*, tal y como se nos muestra en el estudio biográfico del maestro bolero Francisco Miralles, *Pasos de baile para una leyenda*, de Rosario Rodríguez Lloréns¹³⁵.

En definitiva, creemos que las principales diferencias radicaban esencialmente en aspectos propios de la ejecución, de la que planteamos una modalidad al aire, con grandes saltos y vueltas sofisticadas, más compleja, y otra más pegada a tierra, caracterizada por aquellos bailes de la vertiente más popularizante, pero que inevitablemente también sufrieron un proceso de academización. Estos últimos fueron los que albergaron el germen flamenco que comenzó a dar luz, entre otras pero de manera muy destacada, *La Campanera*.

De otra parte, fueron muchos los elementos coreográficos comunes en ambas tendencias y contextos geográficos, de modo que podríamos decir que la *Escuela bolera*

¹³⁵ Rodríguez Llorens, R. (2015). *Francisco Miralles, Pasos de baile para una leyenda*. Valencia: SGAE.



destaca por determinados y característicos usos, que plasmamos resumidamente en el siguiente esquema:

castañuelas	Posticeos, carretillas, golpes	
Pies	redoble	sencillos.
		dobles
		de planta
		de tacón
		mixtos
	golpes	dobles



		tríos.
vueltas	normales naturales a tiempo quebradas de pecho tordín detour dans l'air giradas tordines pirouette o vuelta girada a la corva por detrás de tornillo (en dehors ou en dedans) (à l'extérieur ou à l'intérieur)	

Tabla 6: *elementos coreográficos de la Escuela bolera*. Elaboración propia a partir de la investigación de María de los Desamparados Espejo (ESPEJO AUBERO, 2009, p. 133).

2.7.3. LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA DE LA ESCUELA BOLERA, UNA MUESTRA MÁS DE LAS POLARIZADAS TENDENCIAS

Tras el período de convivencia que caracterizó el proceso de academización de las danzas populares con las otras tendencias que se practicaban en España, resulta difícil clasificar qué pasos son propios de la *Escuela bolera* y cuales no. En cambio, podemos analizar la evolución estética partícipe en su propulsión gracias a la gran cantidad de fuentes iconográficas al respecto. En este caso partiremos de unos comienzos con estética casticista,



surgida en la segunda mitad del siglo XVIII en España como reacción al predominio de lo italiano y lo francés en las modas, hecho que afectó también a la danza.

La *Escuela bolera* presentó desde entonces esas influencias casticistas¹³⁶ tanto en la expresión, la pose y el gesto, como en la vestimenta, heredera de “las danzas mixtas de siglos anteriores, un cierto refinamiento dieciochesco –del que no logra sustraerse– y el aludido majismo y andalucismo” (BERLANGA, 2012, p. 107).

Respecto a la indumentaria que Goya retrató en repetidas ocasiones, y que influenció hasta el punto de atribuir al vestuario de danza desde entonces el término de *goyesco*, desapareció a mediados del siglo XIX (los majos *goyescos* se vistieron así sólo a título de evocación). La escisión de clases representada por el pintor se exponía de manera explícita, advirtiéndose una rica ornamentación en los vestidos y trajes, que sí continuaron presentes en el atuendo para danzar.

Como factor común en la indumentaria *goyesca* adaptada al baile podemos decir que la primera característica que cambia es el color, pasando de las anteriores tonalidades oscuras de las majas dieciochescas a otras más llamativas. Se funden también elementos del traje andaluz, así como el empleo de elementos taurinos, pero si hemos de especificar los aspectos más diferenciadores puntualizamos que:

Uno de los aspectos más característicos de la *majeza* madrileña fue la *redecilla*, que ajustaban a sus cabezas como adorno bizarro en fiestas y verbenas para guardar el pelo después de atarlo en una especie de rodete o castaña. Estas redes eran de malla o *felpilla* de colores muy vivos, combinados en un solo color, y por regla general negras, llevándolas atadas con cintas de seda. Los majos ricos y de más prestancia las solían rematar con un par de borlas.

La mujer solía llevar *jubón* de terciopelo o raso de color llamativo, con media *pechera* blanca, grandes *solapas* de raso o *manteleta* de gasa blanca o encajes, y aplicaciones de gasa con

¹³⁶ Este casticismo, muy presente en sainetes y tonadillas, se forjó con una buena dosis de referentes tópicos del sur peninsular –particularmente andaluces– y madrileños, entre los que predominó la imitación de usos y costumbres populares de Andalucía, lo gitanesco y la *jerga* en caló (BERLANGA, 2012 a, pp. 106-107).



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

madroños de colores en los hombros y bocamangas. La falda de raso satinado y tul que se adornaba con encajes o madroños. Medias blancas de hilo o seda y zapatillas o zapatitos de raso o terciopelo, con hebillas doradas o plateadas. En la cabeza cofia de tul o encajes rematada arriba con una lazada, denominada "caramba", o redecilla pendiente, de cordón de seda con madroños. Pendientes largos, pelo recogido y como adorno, pendentis de cintas, camafeos, etc.

Para los hombres camisa blanca de hilo fino con pechera escarolada o chorrera. Chaquetilla breve con hombreras o manguitas sobrepuestas a veces con cuatro faldellines, chaleco y calzón corto de terciopelo o pañete brillante de color atractivo, pero discreto. Todo ello guarnecido con adornos de color oscuro o cintas de seda, y en lugar de botones, madroños. Faja de seda de vivos colores, a la cintura, a la sevillana, medias blancas de hilo o algodón y zapatillas de cuero negro o castaño, con o sin hebillas. Redecilla colgante a la cabeza a la cabeza, casi siempre de color negro, a veces con un gran lazo de seda (ESPEJO AUBERO, 2009, p. 138).





Figura 4. Francisco de Goya, *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777)¹³⁷.



Figura 5. Francisco de Goya, *La gallina ciega* (1788)¹³⁸.

Si mencionábamos en el subapartado anterior que los bailes podían diferenciarse según su mayor o menor academicismo y los lugares donde iban a ser interpretados –o de los que habían surgido-, el atuendo respaldaba, de la misma manera, tal segmentación. La indumentaria (sobre todo de las mujeres) en la época también era -según en qué contextos- ostentosa y rica, fundamentándose en base al uso de ornamentos. Destacamos, también, el proceso de retroalimentación entre la Corte y el pueblo, siendo ambos espejos donde inspirarse de cara al mantenimiento de la diferenciación social y al uso de abalorios. En principio, los encajes y puntillas estaban reservados para las personas que pertenecían a la Corte o nobleza, frente a los madroños que llevaba la clase popular. Así,

¹³⁷Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-a-orillas-del-manzanares/9a7fd0ca-37d4-40d5-8b1c-8d86394dd729> el 20 de mayo de 2017.

¹³⁸Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/0e23d968-5a4a-426f-ab7b-075d1dc1c03b>

el 20 de mayo de 2017.



Las clases aristocráticas españolas encontraron su medio de afirmar simbólicamente su nacionalidad adaptando y reinterpretando el atuendo de los majos que gozaban de un cierto prestigio, porque encarnaba una actitud de enfrentamiento popular ante las élites. Así pues, calzones de buen paño, polainas de cuero repujado, sedas y terciopelos adornados con rica pasamanería, zapatos de cordobán o terciopelo sobre medias de seda bordadas, cintas y madroños y el gusto por los colores vivos, fue adaptado por aristócratas y burgueses castizos (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 137).

Con los cambios estéticos sobrevenidos al comenzar el Neoclásico, los trajes de maja se adaptan, subiendo sus talles y estrechando sus faldas, yendo con el nuevo gusto y comodidad de la época. Buen ejemplo de ello serían los expuestos en el Museo del Traje de Madrid de principios del siglo XIX, o la imagen que retrató Dutailly en 1805, titulada *El bolero en Granada*.



Figura 6. El bolero en Granada, Dutailly (1805)¹³⁹.

¹³⁹ Extraída de: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_de_la_casa_de_los_tiros_museo_de_artes_y_costumbres_populares/el_bolero_en_granada.html el 20 de mayo de 2017.



Figura 7. Principios del siglo XIX. Museo del Traje de Madrid¹⁴⁰.

Sin embargo, en Andalucía se produjeron además otras adaptaciones en la indumentaria que veníamos refiriendo. En tiempos donde la *Escuela bolera* contaba con grandes referentes en Sevilla, a partir del uso que determinadas sevillanas -como Amparo Álvarez- ofrecieron a los volantes de las faldas en sus bailes -principalmente *a solo-*, y a la ornamentación de flores naturales para el pelo (algo propio que sucedía en las ferias de ganado y otras fiestas andaluzas), encontramos referencias que remarcan esta *estética* en los escenarios retomando mencionadas innovaciones.

Rocío Plaza escribió a partir del testimonio de S.T. Wallis las siguientes palabras refiriéndose a *La Campanera*:

“...una de las cigarreras (...) se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su cabellera y la retaguardia estaba cubierta por la reina

¹⁴⁰ Extraída de: <http://modadossiglosatras.blogspot.com.es/2012/09/moda-goyescael-majismo.html> el 22 de mayo de 2017.



Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

de la tarde, a quien ellos llamaban La Campanera... Ella era una hermosa mujer, incluso en Sevilla, de formas finas y elegantes andares, y quizás no tuviera ni dieciocho años. Su saya era a la moda gitana de variadas y brillantes colores, guarnecida por completo de volantes” (S.T. Wallis, *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*. New York, 1849, p. 186 citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 641).



Figura 8. *L'Espagne*. Charles Davillier (1874)¹⁴¹.

Figura 9. *La Feria de Santiponce*. M. Rodríguez de Guzmán (1855)¹⁴².

Como mostraremos en las imágenes que adjuntamos a continuación, para llegar al uso del atuendo que se describe en Amparo Álvarez, y que bien pudo representar la imagen de su coetánea Petra Cámara, la indumentaria para el baile se fue conformando en base a diferentes influencias, contextos y herencias del pasado. Sin embargo, en el ámbito teatral de Sevilla,

¹⁴¹ Extraída de <http://www.funjdiaz.net/grab1.cfm?pag=10> el 12 de marzo de 2016.

¹⁴² Extraída de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/719.htm> el 15 de mayo de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Cádiz y Jerez de la Frontera, cuando comenzó a imponerse como reclamo los bailes de *jaleos* tanto en el teatro como en las fiestas privadas, en ambos contextos la indumentaria mostraba la herencia de la *estética clásica bolera* y el traje de maja, desde el corpiño negro y la voluptosa falda, los tejidos y ornamentos -basados en terciopelo, sedas, encajes, cintas y madroños-, hasta el uso del zapatito español y las castañuelas. Pero también existió una variante más cercana al atuendo de las ferias y festividades andaluzas, que sin separarse aún del vestuario clásico, comenzaba a hacer uso de tejidos menos rígidos e introduciendo incluso el uso del zapato con medio tacón, prescindiendo a veces de las castañuelas. Este hecho viene a mostrar el poder de lo popular en Andalucía, y su influencia e interacción con los modos académicos.

Como escribió el viajero inglés Robert Semple al describir cuanto observaba en un teatro en 1807: “El baile de las bailarinas es el de las andaluzas, llevado hasta el exceso en ornamentos, lentejuelas y flecos, pero produciendo un rico y seductor efecto” (*Observations on a Journey through Spain and Italy to Naples*. London, 1807, citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 142).



Figura 10. *Jaleo de Jerez* (1830)¹⁴³.

Figura 11. Petra Cámara dispuesta a interpretar el *Jaleo de Jerez*. H. Valentin (1855)¹⁴⁴.

El fervor casticista y los préstamos del estilo gitano que comenzaron a advertirse en ciertos elementos del vestuario de los bailarines tuvo una destacada tendencia taurina y/o contrabandista del traje de hombre para el baile sobre todo en Andalucía. En el vestido para la mujer reseñamos el uso de la mantilla y el mantón, y los marcados volantes, que causaron la búsqueda de la ligereza en los tejidos.

¹⁴³ Extraída de: http://www.diariodejerez.es/jerez/Cantos-funciones-teatrales-XIX-XX_0_121788123.html el 13 de mayo de 2016.

¹⁴⁴ Extraída de: http://www.jerezsiempre.com/index.php?title=Antonio_Pizarroso_y_Garc%C3%ADa_Corval%C3%A1n&redirect=no el 12 de marzo de 2017.



Figura 12. *El Ballet Español*. Édouard Manet (1862)¹⁴⁵.

Por tanto, podemos decir que en el último período de plenitud de la *Escuela bolera*, se conformó una indumentaria para la danza con características muy similares, aunque más influido por la estética andaluza. Tuvo ligeras variaciones en los colores, así como algunos adornos, tal es el caso de la madroñera, que a veces era sustituida por la mantilla. Se solía acompañar de peineta, en lugar de caramba, y fue evidente el uso de mayor número de volantes en sus faldas. Podemos decir que existió un imaginario derivado de esta tradición de la que hablamos, que se significa paralelamente al auge de los bailes *a solo*, hecho que comenzó poco después a protagonizar los primeros elementos que conformaron la indumentaria flamenca.

A finales del siglo XIX el vestuario para el baile empezó a ganar una mayor importancia. “Servía como señuelo para el público y buscaba vistosidad, jugando con el colorido y con la estética. Los vestidos para el baile comenzaron a presentarse con faldas largas de vuelo y

¹⁴⁵ Extraída de: <http://agenda.obrasocial.lacaixa.es/en/-/edouard-manet-el-ballet-espanol> el 26 de mayo de 2016.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

mantón, y en el caso del hombre, con pantalón largo, fajín, chaquetilla y montera o calañés” (FRANCO, 2007, p. 78).



Figura 13. *El Jaleo*. John Singer Sargent (1882)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Extraída de: http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/1st_floor/spanish_cloister/el_jaleo el 26 de mayo de 2017.



Figura 14. *Un café-cantante*. José María Alarcón (1850-1904)¹⁴⁷.

En cuanto a la línea interpretativa de la *Escuela bolera* resultaría imposible hacer referencia a todos los estilos, debido, en primer lugar, a las peculiaridades que determinaba cada contexto, así como las que implantaban aquellos que protagonizaron y profesionalizaron este danzar. Existe, por otro lado, gran desconocimiento de algunos interpretes que fueron referenciales en el estudio de la *Escuela bolera* en su nacimiento. De acuerdo a los bailes que pertenecieron o se han configurado dentro de la *Escuela bolera*, podemos encontrarlos reflejados en la publicación del Encuentro Internacional sobre *Escuela bolera* celebrado en Madrid en 1992¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Extraída de: <http://www.papelesflamencos.com/2009/12/cafe-cantante-un-cuadro-de-alarcon.html> el 26 de mayo de 2017.

¹⁴⁸ VVAA. (1992). *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*. Madrid, MEC.



Existe todo un corpus terminológico dedicado a los pasos y al estudio de la clasificación de pasos y bailes que, a pesar de no reflejarse aquí, es interesante mencionarlo porque muestra la germinación de esta *escuela*, y las influencias de las que bebió para su conformación, que como aludimos al inicio de este apartado, fueron principalmente, los bailes populares y la danza clásica, de los que toman sus principales características: el uso de las castañuelas o palillos y el especial empleo de quiebros y movimiento de los brazos.

A partir de este momento la danza profesional continuó en constante intercambio cultural, pues las visitas de extranjeros a nuestro país prosiguieron y muchos de nuestros bailarines comenzaron sus giras internacionales, aunque cada vez fueron quedando más diferenciadas las prácticas, que, como hemos venido advirtiendo, partieron de un icono común, el de maja dieciochesca, pero evolucionaron según el contexto y el entorno que caracterizó la ejecución, bien hacia una tendencia academicista, más refinada y técnica con un vestuario clásico, bien hacia una línea más popularizante, que hizo uso de elementos clásicos, pero introduciendo innovadores elementos o prescindiendo de los tradicionales, tal fue el caso del cambio de los tejidos para las faldas, la variedad de uso en el calzado o el progresivo desuso de las castañuelas.

Este tema lo volveremos a retomar en el apartado dedicado a la indumentaria flamenca a través de su conformación y las aportaciones que *La Campanera* pudo proporcionar.

2.7.4. LOS BAILES DE JALEO, PRECEDENTES DE LOS BAILES FLAMENCOS

Parfraseando el título del artículo que Miguel Ángel Berlanga publicó en diciembre de 2016, haremos uso de su trabajo en este subapartado, con el fin de acercarnos a una de las principales prácticas que caracterizó Amparo Álvarez durante la primera mitad del siglo XIX,



momentos en los que el término *baile de jaleo* no aludía a una categoría aún bien definida, pero sí una de las más habituales en los ambientes populares.

Comenzando por una de las posibles definiciones del término, el *Diccionario analítico de todas las palabras castellanas que pueden tener en la oración diferente significado*¹⁴⁹, de Félix Massip y Moyá, lo refiere así:

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.

-Primera persona del presente de indicativo del verbo *jalear*. V.gr.: Por más que jaleo el perro viejo, no quiere correr.

Como se intuye, se detallan dos significados principales. Uno, el de animar la danza y otro, una reunión festiva de gente común. Ambos significados están relacionados con la tercera propuesta en las definiciones de Massip y Moyá, de la que inferimos podría relacionarse con ambas, pero sobre todo, con la primera, animar el ambiente.

Respecto a este significado del verbo jalear, algunas han sido las fuentes iconográficas que han reflejado este tipo de práctica. Ejemplo de ello es *Jaleando a la puerta del cortijo*, de Manuel Cabral Aguado Bejarano, donde se representa el baile *a solo* de una bailarina que es jaleada por un cantaor en actitud de cantar y tocar las palmas. Por tanto, si de cuanto

¹⁴⁹ Massip y Moyá, Félix. (1866). *Diccionario analítico de todas las palabras castellanas que pueden tener en la oración diferente significado*. Valencia. Imprenta de Don José María Ayoldi.

Recuperado en:
https://books.google.es/books?id=2cRDpxzG24cC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false el 2 de enero de 2017.



exponemos deducimos que predominaba una costumbre de jalear a la bailaora, podríamos decir que “el uso coloquial de *jalear* (animar en el baile, sobre todo a la bailaora, secundariamente al bailaor y a la pareja de baile), parece estar en el origen de la expresión *bailes de jaleo*” (BERLANGA, 2016 a, p. 186).



Figura 15. *Jaleando a la puerta del cortijo*. Manuel Cabral Aguado Bejarano (1854)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Extraída de: <http://coleccioncarmenhyssen.es/work/jaleando-a-la-puerta-de-cortijo-1854/> el 14 de marzo de 2017.



Por lo que se refiere al término *jaleo* aplicado a la práctica dancística, se observa que desde la época de auge del *bolero*, -aproximadamente en 1780 aunque algunos la identifican con la del surgimiento de la Escuela bolera¹⁵¹-, parecen dibujarse dos tendencias en el baile español: una más academicista y otra más popularizante. La primera era una práctica “más académica, refinada y técnica, la del *bolero* propiamente dicho (...). Su paradigma musical, el *aire* o *son* al que se bailaban mayoritariamente, fueron las *seguidillas boleras*” (BERLANGA, 2016 a, p. 189).

La otra, más caracterizada por los bailes *a solo*, menos técnicos y menos academizados inicialmente, tuvo una designación genérica más extendida en el siglo XIX a través de los *bailes de jaleo*. Ya hemos visto algunos textos y fuentes que muestran que esta segunda tendencia fue ganando en aceptación desde finales del siglo XVIII, entre el público de los teatros y en fiestas privadas y salones, pero no tanto entre algunos maestros de baile españoles¹⁵². Finalmente, en torno a 1840 y más aún desde los 50, llegó a ser, al menos por un tiempo, la tendencia dominante.

Uno de estos maestros de baile que dio muestras de su rechazo fue Cairón, que llegó a decir de estos bailes que,

Todos eran parecidos unos a otros, y todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos” (CAIRÓN, 1820 [2003], p. 101).

¹⁵¹ Hay autores a quienes no convence esta explicación, según la cuál la tradición de la danza clásica española se funda entonces. Aunque nosotros creemos que proviene de bastante más atrás. Para mayor información, véase:

Gosálvez Lara, José Carlos, (2011). *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.

¹⁵² Suponemos que por la influencia de las ideas ilustradas, sea el caso de Antonio Cairón (1820), que rechazaba los jaleos por pícaros y truanescos, a favor del bolero.



A continuación matizó que “se bailan al capricho del maestro” sin necesidad de estudio o reglas, añadiendo:

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.

No constan (...) más que de media docena de movimientos (que ni siquiera se deben llamar pasos), unos rastreros y otros retorcidos que no sirven sino para deshacer lo que el estudio y las verdaderas reglas del baile mandan (...). Ninguno cuya idea fuese la de dedicarse al baile debería perder su tiempo en aprender semejantes bagatelas (CAIRÓN, 1820 [2003], pp. 101-102).

Está claro que Cairón da por sentado sus orígenes populares, y si al principio de este apartado citábamos referencias donde elogiaba y desarrollaba explicaciones que afectaban al *bolero*, era de esperar que su postura academicista le hiciera posicionarse en contra de una práctica más despegada de esa vertiente, aunque esto nos venga a mostrar que no obviaba su éxito a nivel popular, que estaba siendo ya más que evidente.

Sin embargo, no todos los maestros de baile optaron por esta postura. El coreógrafo italiano Carlo Blasis, en 1830 refleja en su *Manuel complet de la danse* la popularización que los *jaleos teatrales* estaban alcanzando en Europa desde principios del siglo XIX. Aunque este maestro plasma la importancia que aún conservaban el *fandango* y el *bolero* por esos años, lo interesante es que además de analizar las danzas españolas *a solo* como grupo con entidad propia, contraria la postura de Cairón, categorizando esas prácticas como “originales, variadas y elegantes” (BERLANGA, 2016 a, p. 183).

Luis Lavour recoge el parecer de Blasis, que incluyó en sus escritos un capítulo dedicado a las danzas teatrales españolas *a solo* por ser las únicas que, según él, merecían la pena. Decía así el coreógrafo:

Se baila, bien sola por un hombre o una mujer, aunque sea más adecuada para esta última, y está admirablemente adaptada a la música que la acompaña; serena, a veces; otras, picante, y vivaz y apasionada y expresiva, en algunas ocasiones (LAVOUR, 1999, p. 111).



Carlo Blasis aporta también su visión acerca de cómo se adaptan los bailes a las exigencias de lo que fuera de España se entendía y esperaba de los bailes españoles. En este aspecto narra la rivalidad entre Marie Taglioni, *La Silfide*, y la llegada a la Ópera de París de las hermanas Elssler en torno al año 1837 (LAVAUUR, 1999, p. 112). Estas reflexión nos resulta muy interesante a la hora de abordar estudios acerca de la exitosa salida al exterior de estos bailes, pues viene a mostrarnos que ya contaban con unos rasgos bien diferenciados que determinaban su reconocimiento.

Los *jaleos* no se bailaron casi nunca al son de *seguidillas boleras*, sino de *tiranas* o *canciones andaluzas*, en el caso de los *jaleos teatrales* o *de salón*, y de *coplas de jaleo* en el caso de los *jaleos populares*¹⁵³. El auge de este tipo de danzas, aunque sólo eclosionó en España en torno a 1850, se observa en progresivo aumento quizá desde 1770. Sus nombres más paradigmáticos fueron los *zorongos*, *cachirulos*, *guarachas* y *zapateados* del último tercio del siglo XVIII, los *olés*, *oles* u *holles* y *cachuchas* del primer tercio del siglo XIX, y *el vito* o *el jaleo de Jerez* de mediados del mismo siglo.

Algunos autores como José Luis Navarro o José Luis Ortiz Nuevo, opinan que el encuentro que se produjo en las academias -particularmente las de Sevilla en las décadas de 1840/50 en adelante- entre estos bailes, llevados a cabo por bailarinas boleras teatrales, y los bailes de las gitanas, muy expresivos pero menos técnicos¹⁵⁴, habría influido muy directamente en el surgimiento del baile flamenco. Una de las primeras bailarinas con dominio de los pasos del baile clásico español o *bolero* y el estilo y modos de *baile gitanos* trianeros,

¹⁵³ Esta terminología no era unánime y a veces se mezclaba.

¹⁵⁴ Este hecho quedó evidenciado a partir de la publicación, en 1990, de *¿Se sabe algo?* de José Luis Ortiz Nuevo.



fue Amparo Álvarez, *La Campanera*, quien contribuyó con su hacer a la configuración del baile flamenco.

A finales del siglo XIX el baile flamenco tenía ya más o menos definidos ciertos *referentes clásicos*, como los *pasos*, ciertos movimientos, modos de hacer distintivos y característicos, etc. Esta primera unificación de códigos expresivos debió fraguarse mayoritariamente en los *café cantantes*, siendo algunas de las tendencias definatorias:

a) Predominio del *baile a solo* de mujer, que se expresaba sobre todo con los brazos y manos, la cintura y la expresión de la cara, aunque ocasionalmente con la introducción de grupos de pies.

b) El hombre bailaba menos y lo hacía sobre todo de cintura para abajo, haciendo amplio uso del zapateado. Movía muy poco los brazos salvo en los cierres y careos.

c) Escaso uso de las castañuelas (mucho menor que en los *bailes de palillos* y en los *boleros*).

d) Se evitaban los saltos, siendo los pasos y desplazamientos predominantemente laterales. Era un baile pegado a tierra.

e) Las bailaoras comenzaron a llevar algunos atuendos característicos: bata de cola, mantón, sombrero de ala ancha...etc., abandonando progresivamente el calañés y el uso de la mantilla.

d) El baile tenía mucho de diálogo con el cante: no eran bailes instrumentales sino cantados.

Si a esto añadimos las observaciones obtenidas del análisis textual y gráfico de estampas, cuadros y litografías de mediados del siglo XIX de los que hemos hecho uso para elaborar esta investigación, obtenemos gran coincidencia en muchos de los rasgos expuestos



con la práctica de ciertos *jaleos*. Ambos tipos de bailes eran mayoritariamente de mujer *a solo*, cantados, con un uso destacado del braceo y de los giros que evitaban los saltos (al menos eran mucho más pegados a tierra que los *boleros*), el uso del mantón o del sombrero en algunos pasos de baile, el ocasional uso del zapateado, etc. Son muchos los indicios de nos hacen pensar que fueron los *bailes de jaleo* los que más elementos transmitieron a los flamencos, suposición que se refuerza al comprobar que tales *bailes* teatrales o *de jaleo* tuvieron su época de auge en torno a los años 1780-1850, unas décadas clave para la conformación del primer flamenco¹⁵⁵.

Pero esta práctica tan en auge de *los jaleos* más populares convivió con la práctica del *bolero* o los *jaleos* más academizados. Así, si consideramos

los bailes flamencos como versiones gitanas o agitanadas de *jaleos* populares, también permiten concluir que se perfeccionaron a través de su contacto con estas danzas teatrales que el maestro Otero enseñaba a sus alumnas en la década de 1890, como habían hecho antes Miguel y Manuel de la Barrera, La Campanera, Luis Rico, José Segura y otros maestros desde mediados de siglo (BERLANGA, 2016 a, p. 192).

El diálogo entre *bailes gitanos* y *boleros* debió enmarcarse en los ámbitos populares/festivos de danza y académico/teatrales que venían del último tercio del siglo XVIII, aunque con antecedentes que se pueden retrotraer hasta finales del XVI. Esto se debió prolongar al menos hasta finales del siglo XIX, porque los *bailes de jaleo teatrales* –no así los populares– no se incluyeron del todo en la *nueva Escuela de baile flamenco*, sino que ambos tipos de bailes convivieron durante todo el siglo XIX (MÁS Y PRAT, 1882, p. 58 y CAVIA, 2013, p. 57). De hecho los bailaron *Pastora Imperio*, Amalia Molina, Encarnación López y otras bailarinas-bailaoras, en el primer tercio del siglo XX. Basta con ver el documental de

¹⁵⁵ Autores como Ortiz Nuevo o Navarro sitúan el surgimiento del primer flamenco más o menos clásico en torno a las décadas de 1850-60. Pensamos que son fechas prematuras.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Carmencita grabado por Th. A. Edison para reparar en que lo que Carmen Dauset¹⁵⁶ bailaba en 1894 bien pudiera ser un *baile de jaleo* (BERLANGA, 2016 a, p. 180).

Cerramos este capítulo concluyendo, pues, que fue la tendencia de los *bailes de jaleo* la que de manera paulatina derivó hacia la *nueva Escuela de baile flamenco*, sin que se disolvieran plenamente en ella. Por esta razón podríamos considerarlos, sin duda, bailes preflamencos.

¹⁵⁶ Para más información acerca de este tema consúltese:

<https://cadaverparaiso.wordpress.com/2017/01/24/the-carmencita-leaks-sobre-deontologia-profesional-y-mala-praxis-en-un-caso-de-investigacion-sobre-el-flamenco/> y <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer36-01-mora.pdf>

Extraído el 27 de enero de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



3. AMPARO ÁLVAREZ, LA CAMPANERA: FIGURA CLAVE EN LA DEFINICIÓN DEL BAILE FLAMENCO

En este tercer capítulo plasmamos la semblanza biográfica de quien protagoniza nuestro estudio. Con todos los datos recabados, principalmente a través de las fuentes decimonónicas consultadas y las entrevistas realizadas, daremos forma a los datos biográficos obtenidos, enmarcándolos en el contexto histórico de Sevilla en el siglo XIX. Además, haremos referencias constantes a las principales tendencias en el ámbito artístico español del momento, así como a las trayectorias profesionales que se producían respecto de la danza.

En el último subapartado destacamos la estética dancística que caracterizó la práctica de Amparo Álvarez, labor que se ha podido llevar a cabo gracias a las descripciones de viajeros románticos que la vieron bailar y a una minuciosa búsqueda a través de la prensa sevillana decimonónica. En esta labor nos ha facilitado enormemente el trabajo la publicación de José Luis Ortiz Nuevo¹⁵⁷, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*.

Con el manejo de esta información, finalmente hemos elaborado unos gráficos que responden al análisis del repertorio de *La Campanera*, desde los escenarios donde tuvieron lugar, hasta los géneros más reincidentes. Con ello pretendemos dar luz acerca de la tendencia que caracterizó su práctica, determinando así su implicación con el flamenco y más concretamente con la *Escuela sevillana de baile*.

¹⁵⁷ Ortiz Nuevo, José Luis. (1990). *¿Se sabe algo?: Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*. Sevilla. El carro de la nieve.



3.1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Amparo Álvarez Rodríguez nació en la Giralda de Sevilla un 24 de febrero de 1828, teniendo ya entonces su padre, Juan Álvarez Espejo, el cargo de Campanero de la Torre (BOHÓRQUEZ, 2013).



orden del Excmo. Ayuntamiento se ha mandado formar el Padrón prevenido por la ley de 2 de Noviembre último, y que cada uno de los vecinos de esta ciudad cabeza de familia, cualquiera que sea su condición, dé una noticia exacta de ella, poniendo en este papel bajo su firma y responsabilidad la que tenga de ambos sexos y de todas edades, en inteligencia que de omitir a alguna persona se le castigará con la multa de cuatro ducados.

NOMBRES.	Edad	Sexo	Profesión	PAIS.	Padre o madre y sus apellidos	Madrina	Año de 1838
Juan Álvarez	57	Var	Campanero	Sevilla	Juan Álvarez
...	55	Muj
...	11	Muj	...	De los Arroyos de San...
...	10	Muj	...	De los Arroyos de San...
...	3	Muj	...	De los Arroyos de San...
...
...	53	Muj
...	33	Muj

Figura 16. Acta de nacimiento de Amparo Álvarez Rodríguez (1828)¹⁵⁸.

Figura 17. Certificado de empadronamiento de Amparo Álvarez Rodríguez con sus padres y hermanos en la Torre de la Giralda (1838)¹⁵⁹.

Sus familiares defendieron siempre su formación académica, que bebió del gran auge que acogió en Sevilla el establecimiento de “La Compañía de la familia Lefebvre” en 1810. Este estudio ha sido profundizado por Antonio Álvarez Cañibano¹⁶⁰, que abarca en esta temática

¹⁵⁸ Extraída de: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/> el 20 de mayo de 2016.

¹⁵⁹ Extraída de: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/> el 20 de mayo de 2016.

¹⁶⁰ Álvarez Cañibano, Antonio, (1992) "La compañía de familia Lefèvre en Sevilla", en *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, pp.63-69.



hasta 1814. A partir del mismo destacamos la gran acogida social de las actuaciones casi a diario de esta familia francesa en la capital hispalense, así como el aprendizaje del repertorio de danzas españolas que caracterizó la mayoría de sus trabajos, reconocidos como propios del repertorio nacional.

El entorno familiar de *La Campanera* mostró cierta disconformidad con su faceta artística, especialmente con su profesional relación con el flamenco a partir del encuentro con los maestros de la Barrera¹⁶¹. Siempre fue conocedor de sus idas y venidas trianeras, por la zona de la Cruz Verde y La Macarena, donde la bailarina perseguía una constante búsqueda de nuevas influencias. Amparo Álvarez no se hacía acompañar en sus actuaciones de familiares como sí lo hicieran otras bailaoras de la época. Este acompañamiento con doble función - gestión del cobro y protección de la artista ante la mayoritaria afluencia masculina de espectadores- fue inexistente aún cuando regentó en solitario su salón, La Aurora.

Sí contó Amparo Álvarez con apoyo familiar en su labor docente en la calle Tarifa, donde acogía a las hijas de las personalidades más notorias de la sociedad sevillana decimonónica. También tuvo relación profesional con el diseño, del que destacamos su participación en el reconocido taller de costura de su hermana Encarna, situado en la calle Mateos Gago, en su barrio de Santa Cruz. Estas colaboraciones tuvieron que ver con el diseño de trajes para la danza, ya fuesen de uso *amateur* o profesional (MOLINA, 2014).

Tras una vida artística entregada a todo lo concerniente al baile, y centrada en los contextos de Sevilla en los albores decimonónicos, Amparo Álvarez se retiró a Villalba del

¹⁶¹ Nos referimos a los célebres boleros Manuel de la Barrera y Valladares y Miguel de la Barrera y Quintana.

(Para más información, consúltese: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/06/16/los-celebres-boleros-hermanos-de-la-barrera-no-eran-ni-siquiera-primos/>).



Alcor, en Huelva, donde residió en la calle de la Fuente sus últimos años junto a su hijo Paco. Viuda y con su hija Carmen fallecida, la bailaora murió el 6 de diciembre de 1895 a causa de una tuberculosis pulmonar. Tenía 67 años y fue enterrada en el nuevo cementerio de San Sebastián, de la ya mencionada villa onubense (BOHÓRQUEZ, 2013).



Figura 18. Acta de defunción de Amparo Álvarez Rodríguez (1895)¹⁶².

¹⁶² Extraída de: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/> el 20 de mayo de 2016.



3.2. BOSQUEJOS DE SU PROFESIONALIZACIÓN MATRIZ

Para conocer cómo se fue gestando la cultura popular y profesional flamenca a partir de quienes tuvieron participación en ella centramos nuestras reflexiones en el momento de la germinación del baile flamenco en Sevilla, estudiando las aportaciones que desde la danza española le vinieron de la figura de la bailarina bolera Amparo Álvarez, *La Campanera*. Con el fin de resumir este proceso reseñaremos las diversas referencias consultadas, muestra de la actividad profesional de Amparo Álvarez Rodríguez a mediados del siglo XIX.

Se trata de insertar la figura de *La Campanera* dentro de las tendencias de configuración del flamenco tal como estaban en esa época. Nuestra hipótesis a desarrollar en las próximas líneas es que ella no solo recogió las tendencias del baile flamenco de su época, sino que también contribuyó a configurarlo. Y que es una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870, y en qué medida una bailarina bolera como Amparo Álvarez pudo confirmar y/o modificar la práctica del baile flamenco.

Más en concreto, estudiaremos la incesante relación de Amparo Álvarez, *La Campanera*, con los ambientes que posibilitaron la aparición del flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de la mayoría de *flamencos* de la época.

3.2.1. LOS CONTEXTOS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE AMPARO ÁLVAREZ

Previa a las primeras referencias escritas que nos aproximan a la actividad empresarial y a la práctica dancística pública de Amparo a partir de 1853, hemos de suponerle una inevitable relación con las manifestaciones artísticas locales.



Así,

cuando en la ciudad de Sevilla todavía no había cafés cantantes que programaran flamenco, en la primera mitad del siglo XIX, dos célebres boleros ya enseñaban el baile andaluz en sus respectivas academias, de las que se ocuparon los periódicos y los viajeros románticos, como el célebre Barón de Davillier. Miguel de la Barrera y Quintana, apodado *El Platero* por ser este su verdadero oficio, abrió academia en la céntrica calle Jimios, al lado de la mismísima Giralda, documentada ya en 1838. En esta academia fue donde recibió sus primeras lecciones la famosa bolera Amparo Álvarez (BOHÓRQUEZ, La Gazapera, 2012).

Hemos de tener en cuenta que el lugar de residencia que caracterizó sus inicios profesionales estaba situado próximo a uno de los focos de mayor tránsito de extranjeros y por ende, de representaciones protagonizadas por el cante, el toque y el baile: la Alameda de Hércules.



Figura 19. La Campanera. *Castle and Andalusia*. Louisa Tenison (1853)¹⁶³.

Figura 20. La Campanilla/Campañila, the daughter of the keeper of the Giralda bell-tower. *Life in Spain: Past and Present*. Thornbury Walther (1859)¹⁶⁴.

¹⁶³ Extraída de: <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2014/11/en-torno-la-campanera.html> el 20 de octubre de 2015.



A comienzos del mes de enero de 1853 se registró en el diario *El Porvenir* un incremento en la difusión de los bailes gracias a la labor de las academias, entre las que se encontraba la dirigida por Amparo Álvarez y Manuel de la Barrera, situada en calle de los Conteros número 14. En la publicación se define a la bailaora como “bolera de postín, a quien los tiempos futuros conocerán como La Campanera” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 49). A finales del mismo mes, Amparo aparecía también relacionada con el ámbito teatral, del que nunca se desligaría, ejecutando principalmente sus afamados *jaleos* y *malagueñas* en el teatro Hércules y El Principal.

En febrero del mismo año la prensa relató el creciente auge que estaban alcanzando los bailes del país, que abarcaba los *bailes de palillos* por un lado, y de *jaleo*, por otro. Tanto fue así, que se promovieron las convocatorias de bailes durante los fines de semana. Fue este uno de los momentos que testimonió la convivencia de la danza bolera y los *jaleos* andaluces, estilo de bailes que retenemos como el principal germen del género flamenco.

En la acreditada academia de Amparo y Manuel de la Barrera tenían lugar semanalmente los afamados ensayos públicos. Era en éstos donde las discípulas de los maestros de baile acudían, normalmente en fines de semana, a mostrar a los espectadores su saber hacer. En este marco, donde la propaganda y el espectáculo se aseguraban tanto como el abono, era usual contar con la participación de Amparo en los intermedios, donde no sólo mostraba su faceta dancística, pues dejó constancia también de sus conocimientos en la práctica del canto y el toque (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 50).

¹⁶⁴ Extraída de:

https://books.google.co.in/books?id=7fotAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=the%20daughter%20of%20the%20keeper%20of%20the%20Giralda%20bell-tower el 31 de mayo de 2017.



En Noviembre de ese mismo año de 1853, Amparo Álvarez se separó de la actividad empresarial llevada a cabo junto a Manuel y emprendió una nueva labor regentando en solitario el salón de la Aurora, antes colmado del guitarrista *El Barbero* (BOHÓRQUEZ, 2013), situado en la calle de la Plata número 4. Se anunció por primera vez en prensa el día 9, compartiendo publicidad a partir de entonces en los diarios junto al Oriente.

Desde que comenzó esta labor en solitario cuidó aún más el repertorio y la puesta en escena, dejando constancia escrita de ello en numerosas ocasiones:

En el elegante salón de la Aurora, que bajo la dirección de doña Amparo Álvarez se ha establecido en la calle de la Plata número 4, habrá hoy miércoles ensayo de bailes nacionales, al que asisten todas sus discípulas y las mejores boleras de esta capital, en el que además de los bailes acostumbrados se ejecutarán el Polo de la Contrabandista, la Sal de Andalucía, la jota Valenciana, la Malagueña y el Torero por la señora Barrios, la Madrileña por la señora Álvarez (7 de diciembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 51).

Respecto a los bailes que se citan, podemos decir que concretamente el *polo del contrabandista*, la *sal de Andalucía*, la *malagueña* y el *torero* y la *madrileña* eran *jaleos* o pasos a dos tipo *jaleos*, danzas teatrales andaluzas, no propiamente *boleros*. La *malagueña* y el *torero* fue un baile andaluz muy teatral, pero no un *bolero*, y tampoco un *jaleo a solo*. Encontramos un repertorio muy similar dos meses después, pero en el contexto teatral. Las reseñas publicitarias del teatro Principal de Sevilla el 16 de febrero nos indicaban como piezas de baile: “el polo de Contrabandistas por doña Amparo Álvarez y Don Manuel Casas y cuatro parejas más. *La Malagueña* y *el Torero* por la señorita Álvarez y el señor Casas” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 172).

Manuel de la Barrera, por otra parte, el 19 de junio de 1854 anunciaba su perseguida estabilidad en calle Tarifa número 1, Salón al que llamó El Recreo. Fue este un año de inundaciones y hambrunas, pero en cada uno de los anuncios de los tres salones referentes del momento, ya fuese El Oriente, La Aurora o el Recreo, convivía la práctica artística del baile, el cante y el toque, y en muchas ocasiones éstos empezaban a delimitarse y a ser reconocidos



por profesionales y nuevo público, lo que nos hace intuir que a mediados del siglo XIX no sólo existían unos patrones coreográficos y estéticos, sino el deseo de la búsqueda constante del factor novedad aplicado a la puesta en escena, en convivencia con la tradición. Los anuncios para la fecha nos trasladaban así la propuesta de bailes:

Por el invierno, LA AURORA resplandece y se presenta en vanguardia de novedades. Bailándose el jaleo de la Macarena, un jaleo nuevo sacado de la zarzuela El Marqués de Caravaca, el Olé de la Curra y el de la Esmeralda, la Madrileña, los Panaderos, concluyendo con los jaleos andaluces (4 de noviembre) .

Bajo la dirección de doña Amparo Álvarez habrá esta noche una gran función de bailes nacionales y de palillos, a la que asistirán, además de sus discípulas, las mejores boleras de esta capital, como son las muy conocidas señoritas Josefa Moreno, Mercedes Rodríguez y la muy distinguida Campanera, por la que se bailarían diferentes bailes andaluces, los más modernos, dando principio a las ocho (18 de noviembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, pp. 51-52)

El salón La Aurora se anunció por última vez el 21 de julio de 1855, quedando para la temporada de otoño abiertos únicamente El Recreo y Oriente. No tenemos certeza acerca de las razones que animaron a *La Campanera* a desligarse de su actividad empresarial, pero al contraer matrimonio apenas unos meses antes de la clausura de su salón, bien pudiera haber sido este uno de los motivos. Amparo se casó en el Sagrario de la Catedral de Sevilla el 16 de marzo de 1855, con el sanluqueño Francisco Sánchez Torres, carpintero de profesión (BOHÓRQUEZ, 2014). No obstante, ni con el nacimiento de sus hijos¹⁶⁵ se apartó del baile, y mientras su relación con la danza fue activa, tampoco se alejó de Sevilla.

La actividad pública de *La Campanera* seguía un orden cíclico más o menos estable. Los meses de primavera y verano, junto con los principios de año se presentaban constantes en cuanto a la práctica en los teatros, y la temporada fuerte de los salones. Los periodos desde

¹⁶⁵ Amparo Álvarez tuvo dos hijos, Carmen y Paco Sánchez Álvarez.



septiembre hasta el final de la primavera, se caracterizaron por su labor docente y el protagonismo de sus bailes en las academias.

El 4 de febrero de 1855 Amparo Álvarez protagonizó en el Teatro Principal un nuevo baile al que tituló *La feria de Sevilla*, mostrando su incansable labor en la creación dancística, que al decir de sus discípulos¹⁶⁶ se caracterizaba por el equilibrio entre la búsqueda de innovaciones y el conocimiento de la tradición. Terminó ese día en solitario con *la malagueña*, que meses después, retomó en el mismo teatro, pero esta vez con Francisco Velázquez y el cuerpo coreográfico (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 173).

La inauguración de la temporada del Salón Oriente en septiembre de 1857, fue protagonizada por parejas de boleros, entre quienes se encontraba, cómo no, Amparo Álvarez. A pesar de regentar locales propios, Miguel y Manuel de la Barrera y Amparo Álvarez supieron colaborar conjuntamente, jugando un papel importante en la vertebración del género. Con sus academias propiciaron un lugar para el aprendizaje de las reglas del arte, pero por otro lado, contribuyeron a la difusión de nuevos espacios para el flamenco, hasta entonces bastante relegado sólo a una afición no muy numerosa. Este hecho histórico, básico en la germinación de los incipientes *café cantantes*, hizo que los salones también se consideraran el principal refugio de los *bailes del país*, aunque la práctica en los teatros prosiguió. En el teatro Hércules encontramos el 1 de Septiembre del 57 prueba de ello:

Baile.- El domingo 13 tuvo lugar uno, dado en obsequio de los señores oficiales del regimiento de Caballería del Príncipe, en la calle Verde número 6, por el maestro don Félix Moreno, asistiendo cinco parejas, tres de ellas vestidas a lo majo, señalándose doña Amparo Álvarez y doña Dolores Ruiz, una en el jaleo de Jerez y otra en el zorongo, recibiendo multitud de aplausos, como igualmente los recibió el señor Reina y los aficionados el señor Ricardo y el señor Carrillo. Por lo bien que bailaron el bolero. El director bailó con su hijo menor entre otras cosas el fandango, donde ejecutaron pasos muy difíciles inventados por él. La concurrencia que era muy elegante y numerosa no paraba de darles miles de bravos, tanto al padre como al hijo, y permaneció animada como sucede siempre en los bailes que dirige el Señor Moreno.

¹⁶⁶ José Otero Aranda y Ángel Pericet Carmona, entre otros.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Nosotros nos alegramos que no sólo de bailes a los primeros personajes extranjeros transeúntes en esta capital, sino que también los españoles se complazcan en concurrir a su academia (Remitido).

Manuel V. Moreno (*El Porvenir*. 19 de septiembre de 1857) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 379).

En 1858 se unió al *Porvenir* las publicaciones de otro diario, *La Andalucía* (el primer número aparece el 31 de diciembre de 1857), un nuevo periódico que se editó en Sevilla y que también dio muestras de la actividad artística que se estaba configurando en el momento. En palabras de José Luís Ortiz Nuevo, “a los salones continuaron asistiendo las gitanas y cantadores de los de más fama”(ORTIZ NUEVO, 1990, p. 57).

La encomiable gestión de Miguel de la Barrera llevó al Oriente a convertirse en teatro. Este proyecto vio la luz el 5 de febrero de 1859, con el estreno de la obra *El arte de hacer fortuna*. Entre tanto, un día después de la reapertura del Oriente, en El Recreo se anunciaba la actuación de *La Campanera*, quien recién llegada de Gibraltar, asistía por vez primera aquella temporada. Es este dato uno de los pocos que evidencia la salida del país de la bailaora, quien tras el intento de establecerse profesionalmente en la ciudad vecina, regresó a su Sevilla natal, donde continuó con su actividad dancística en salones y teatros, retomando también su labor docente. En las palabras de Francisco Cuenca Benet encontramos la explicación de su escaso registro en el extranjero, además de otra de las salidas internacionales de la bailaora:

El temor que inspiraban en aquella época los viajes al extranjero y la dificultad de realizarlos, fueron el motivo por el cual *La Campanera*, mientras estuvo soltera, no salió de Sevilla, no obstante que el Emperador de Brasil Don Pedro de Braganza, que la vio bailar, quiso llevarla a América.

Después de casada estuvo en Lisboa, cosechando grandes aplausos y de vuelta en Sevilla abrió una Academia de Bailes que llegó a hacerse famosa (CUENCA BENET, 1921, p.25).

El contexto que propiciaba la enseñanza de los bailes fue, en mayor medida, el de las academias y salones, que junto con el teatro, conformaron los ámbitos preferenciales de la danza. De otra parte, es obvio que según las fuentes que abordamos, quien protagonizaba en



mayor medida las representaciones artísticas, era el baile; el cante y el toque tenían la función principal de acompañar, aunque no única, como muestran los hechos puntuales abordados. La estratificación y el reparto de papeles en la escena flamenca estaba a punto de florecer.

Un hecho que cambió la historia del espectáculo que venimos advirtiendo, previo a la llegada de los *cafés cantantes*, nos hace retrotraernos a marzo de 1862. En varias actuaciones en las que se anunciaba la participación de Amparo Álvarez como bailarina del evento hay un término no usado hasta ahora, que consideraremos el punto de inflexión en el programa de las representaciones artísticas decimonónicas; de los ensayos públicos se pasó al gran concierto.

(...) Gran concierto de baile y canto esta noche, por los cantadores Sartorius, Miracielos y El Cuervo, en unión de las mejores boleras de esta capital, entre ellas doña Amparo Álvarez (La Campanera). Principiará a las diez y concluirá a las tres y media. Los carteles darán más pormenores (27 de marzo) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 64).

Si analizamos los términos del escrito y comparamos con los anuncios anteriores, descubrimos no sólo este apunte, sino también el equilibrio en la importancia del baile y el cante, que hasta entonces quedaba relegado mayoritariamente a su función de acompañamiento del baile. Al hilo de este dato analizamos el hecho de realizar la presentación de los flamencos antes que las bailaoras, que viene a mostrar la progresiva importancia que iba adquiriendo el género en sus diferentes manifestaciones artísticas.

Con objeto de celebrar la festividad del Corpus Christi ese mismo año, el salón Oriente anunció bailes de sociedad y palillos, mencionando un listado de las mejores boleras de la capital con una ordenación determinada de las figuras de baile. Amparo Álvarez, como venía siendo habitual, ocupaba el primer lugar. Ya era muy usual encontrar en las descripciones de los espectáculos de baile expresiones que aludiesen al toque al hablar del cante como “acompañado de guitarra para lo flamenco”, o al solo cante: “cantadores a lo gitano de los más afamados” (ORTIZ NUEVO, 1990, pp. 70-85).



El término flamenco estaba cada vez más presente en las notas de prensa, reflejo sin duda del interés social que protagonizaban los espectáculos en el momento. Empezaba a utilizarse como apelativo de un *modus operandi*, otras veces como sinónimo de gitano, pero además cobraba entidad en tanto en cuanto los espectadores reconocían los elementos y el repertorio propios de esta práctica.

Dando un paso más allá de la propia configuración del espectáculo flamenco, sería conveniente detenernos por un momento en aquellos recortes de prensa que, en 1865, aludían por vez primera a los atuendos que caracterizaban a los bailarines. En ellos se hacía mención, cómo no, de la figura de *La Campanera*, y conociendo sus colaboraciones en los diseños para el prestigioso taller de costura de su hermana Encarna, bien pudiéramos pensar en la existencia de algún nexo relacional.

(...) Desde el sábado 26 darán principio las fiestas del país. Asistiendo las mejores boleras con los trajes verdaderos andaluces y las aficionadas para los jaleos con los trajes llamados macarenos y los boleros y aficionados vestirán el de currito; el director acompañará en las seguidillas y malagueñas a doña Amparo Álvarez (La Campanera) y tocará la guitarra el afamado Enrique Prado, que también cantará las malagueñas y danzas con varios tonos: La Campanera bailará el jaleo haciendo las suertes de capear y matar al toro, cantándolo Ramón Sartorio, el más célebre para estos juguetes, y bailar jaleos de todas clases. El divertido bailarín y cantador Quiqui, cantará y acompañará a Dolores Moreno y otras, que tanto gustan en el jaleo, y de este modo alternarán los bailes del país con los de jaleos y canto de todas clases, repitiéndose todo cuanto al público le agrade, no dejando de trabajar todos hasta que se retire la concurrencia. Cada media hora habrá quince minutos de descanso.

Nota.- una pareja de niños de siete años bailará seguidillas y boleros y la niña varios bailes sola. En los intermedios de los bailes habrá entretenimiento de pandereta por un aficionado de los mejores de esta capital. El baile dará principio a las diez en punto de la noche. No se darán contraseñas. (24 de agosto) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 69).

La interpretación diversa de *jaleos*, entre otros *palos*, fue una constante en los anuncios de las actuaciones de Amparo Álvarez, sin embargo, pocos fueron los recortes de prensa que, como este, destacaban las actuaciones de niños y niñas en los entornos de los grandes conciertos. No es casual esta publicación, pues viene a mostrar la labor que La



Campanera venía llevando a cabo en los últimos tiempos. Como ya lo hicieran sus maestros, Amparo Álvarez también impartía “clases de bailes a domicilio, como igualmente en los colegios de señoritas que gustasen llamarla” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 82); esta actividad venía realizándola desde 1854.

Fue 1865 un año prolífico en manifestaciones artísticas, pero desde septiembre a finales de noviembre “discurre el cólera en Sevilla. Se prohíbe entonces el tránsito desde Triana, y no pueden las gitanas acudir a los acostumbrados saraos de los sábados. Entre tanto mantendrán los salones sus puertas abiertas para dar los domingos bailes de sociedad” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 70). En diciembre volvió la práctica del flamenco, como era de costumbre.

Desde este momento y hasta finales de la década de los 60 y principio de los 70 hay un vacío documental en cuanto a la publicitación de los eventos relacionados con el baile en las academias. Sin embargo sí encontramos anunciadas las actuaciones de *La Campanera* en el ámbito teatral, en los teatros Duque y de Rioja, Principal y Hércules principalmente. En concreto una reseña de prensa detalla el repertorio que bailó en el Teatro de Rioja, el 30 de enero de 1868. Amparo Álvarez interpretó un *jaleo gitano*, *el olé* y una pieza andaluza llamada *La cigarrera de Cádiz*. El razonamiento de esta disminución en la oferta lo ofrece muy claramente Ortiz nuevo:

Después, y exactamente igual que sucediera en el caso de las academias Salones de baile y los Cafés Cantantes, algún mal viento ideológico-publicitario apartó del diario *El Porvenir*, casi por una década, las informaciones que tanto había prodigado antes, y únicamente fue *La Andalucía* el transmisor de noticias como esta:

El sábado próximo se pondrá en escena en el teatro de San Fernando una comedia en un acto y en verso titulada *La gitana de Sevilla*. Según nuestras noticias esta obra es una nueva producción debida a la pluma de un joven poeta sevillano a quien el público ha aplaudido en otras ocasiones.

(*La Andalucía*, 24 de enero de 1872) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 158).



Un dato que refuta este cese lo encontramos en los comentarios que nos ofrecía *La Andalucía* sobre Amparo Álvarez el 3 de octubre de 1872. En el listado de los artistas que se publicó para anunciar la reapertura del Teatro Rioja se señalaba a *La Campanera* como primera bailarina, de la que se exponía también su vuelta a la escena -de donde estaba retirada-. Este hecho tuvo lugar gracias a los ruegos de aquellos concurrentes al teatro que solicitaron su demanda a la empresa, con lo cual, la noticia no deja lugar a dudas acerca del reconocimiento público de la artista. Durante los siguientes años, su presencia fue una constante, como también el anuncio de bailes de carácter andaluz o gitanesco en los teatros sevillanos hasta finales de siglo.

3.2.2. TESTIMONIOS DE SU PRAXIS

La lógica que se auguraba en la proyección artística de las bailaoras del momento no se cumplió en el caso de Amparo Álvarez.

A partir de 1845 saldrían paulatinamente de los teatros sevillanos las más afortunadas, la Nena Petra Cámara, Josefa Vargas o Amparo Álvarez para danzar por Europa y no volver a esta provinciana ciudad en el mejor de los casos más que para morir, puesto que una vez alcanzado el dinero y prestigio en Francia, Inglaterra o Austria preferirían retirarse en los teatros catalanes o madrileños (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 610).

No encontramos referencias escritas, ni datos provenientes de las fuentes vivas consultadas que nos muestre las salidas al extranjero de *La Campanera*, más que el ya mencionado intento de asentamiento profesional en Gibraltar, que no llegó siquiera al año, y sus éxitos en Lisboa. Encontramos buena razón de ello en el hecho de que Sevilla se estaba convirtiendo entonces en la sede de las mejores bailarinas andaluzas, papel que antaño había correspondido a Cádiz; era pues, “el alambique donde se mezclaban, cristalizaban y posteriormente se exportaban los nuevos bailes por el mundo” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1846 [2007] citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 611).



El público de *La Campanera*, tanto en lo concerniente al teatro como en los salones, posibilitó que hoy tengamos testimonios de su danzar. Los relatos que hablan de su práctica se presentan en forma de notas de prensa de los diarios *El Porvenir* y *La Andalucía* principalmente, aunque, según lo usual en la época, se encargaban más de anunciar que de detallar. Paralelamente estaban los viajeros que en la época visitaban la ciudad de Sevilla, quienes tenían como costumbre la elaboración de sus cuadernos de viaje. Con frecuencia esas páginas están impregnadas de relatos en los que se destaca lo que a ellos les resultaba exótico, por alejado y contrapuesto a sus culturas. Cada detalle observado se presentaba cargado de interpretaciones y descripciones escritas, llegando en algunos de los casos a complementarse con ilustraciones gráficas a través de los grabados, como es el caso bien conocido del Barón Davillier y Gustav Doré.

Los contextos que presenciaron las personalidades que visitaban Sevilla se movían entre las fiestas privadas, muchas de ellas organizadas por las mismas compañías de bailes de los teatros, y las academias, que luego pasaron a conocerse más como salones.

En las fiestas privadas eran peculiares las actuaciones de los bailarines de las listas de teatros; estos espectáculos se vieron favorecidos por el asentamiento de familias extranjeras en la ciudad, ofreciéndoseles múltiples ejemplos con gran variedad de espacios, y no siempre tenían lugar en casas privadas o espacios legales, como las academias, a veces bastaba con ser locales acondicionados para estas exhibiciones.

Alejandro Dumas y Théophile Gautier, buenos testigos del momento, retrataron de forma sencilla y emotiva el ambiente y la necesidad que vivían las mujeres que se dedicaban a la danza, y transcribieron sus emociones en lo referente al danzar de las boleras. En palabras de Dumas, a través de *Impressions de voyage. De París a Cádiz*¹⁶⁷, “las mujeres se movían

¹⁶⁷ Dumas, Alejandro (1847 [1992]). *Impressions de voyage. De París a Cádiz*. París, Silex Ediciones.



libremente, con movimientos y giros sueltos sin las amarras del corsé; que cuando desaparecía el hechizo del baile también desaparecía su libertad” (citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 623).

También plasmó Alejandro Dumas un especial escrito¹⁶⁸ acerca de las luces y sombras cuando escribió:

(...) cuatro quinqués humeantes iluminaban, un gitano con su guitarra sobre sus rodillas y un trozo de cigarro en la boca.

Cuando llegué, la sala de baile estaba llena; el aspecto resultaba triste; todos los jóvenes con chaqueta parda o negra con sus sombreros redondos hacían una estampa bastante mala contra los muros blancos; bajo la pobre luz de los quinqués. Pero hay que decir, que en medio de ellos destacaban como tres puntos luminosos, como tres estrellas brillantes en un cielo oscuro, las tres reinas de la noche(...) Ellas llevaban mantones sobre sus espaldas y esperaban el momento de bailar, acompañadas de sus madres, de sus hermanas y de sus novios (citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 627).

Este acompañamiento o protección, habitualmente protagonizado por familiares o la pareja de la artista, que describió Alejandro Dumas podía ser sustituido por la labor de las *duennas* o dueñas. Eran mujeres que velaban por la castidad de la doncella a su cargo y solían caracterizarse con un manto negro, que usaban para cubrir los hombros de las bailarinas al cesar la práctica. Davillier se lo narraba a Doré de una forma muy singular:

La acompañaba una mujer gruesa, muy morena, cuya cara roja y velluda estaba llena de labanillos y de toda clase de vegetación. Sin duda, era la madre. Mira (le dije a Doré) la más cabal dueña que nunca hayas tenido ocasión de dibujar. Y al instante, la bolera y su madre se añadían a los numerosos dibujos de su álbum (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 661-662).

Amparo Álvarez quizás hiciera uso de las dueñas, al carecer del apoyo familiar en cuanto a la práctica dancística que se extralimitara del teatro o las academias.

¹⁶⁸ Ver Edmon Vallés. (1974) “Dumas revolucionario”, *Historia y Vida*, 81. Diciembre, p. 129.



En 1847, tras las continuas lluvias de invierno y las dificultades económicas que sus consecuencias supuso, “Se declaró a la ciudad [de Sevilla] en estado de sitio, imponiéndose graves penas físicas y penitenciarias a los perturbadores del orden público” (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 639). Ni siquiera entonces se dejaron de organizar fiestas donde poder apreciar manifestaciones de cante, toque o baile, y aunque el teatro estaba prohibido, los bailes privados seguían teniendo cabida, como muestran las palabras del abogado, fiscal y literato americano Severn Teackle Wallis, quien vio bailar a *La Campanera*, ya reconocida como una de las más afamadas en su tierra:

Una chica de aspecto gitano y de ojos negros, una de las cigarreras del disturbio, tomó la iniciativa, un bonito ejemplar, en su modesto aspecto, no son las señoritas españolas una raza de Amazonas, pero están formadas en todas las hechicerías del arte del amor. Su inteligencia, elegante figura se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su pelo, y engalanado a lo largo de sus ropajes. Sobre lo sedoso de sus medias no se debe hablar (si uno pretende ser pudoroso), las ejecuciones eran excelentes para contemplarlas. En la forma y en el movimiento tenía poco parecido a la furia que, dos días antes, había gritado - ¡Muerte al jefe político!- y había roto las cabezas de sus defensores. Después de la Cigarrera vino una tropa de jovencitas, en traje de maja, corto, brillante y amplio, y la retaguardia estaba cubierta por la reina de la tarde, a quien ellos llamaban la Campanera, ya que era la hija del campanero de la catedral y vivía con él, arriba entre los halcones en lo más alto de la Giralda. Ella era una bella mujer, incluso en Sevilla, de formas finas y elegantes andares, y quizás no tuviera ni dieciocho años. Su saya era de la moda gitana, de variados y brillantes colores, cubierta por completo con volantes, y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas (...) (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 641-642).

Este relato es uno de los primeros en mostrarnos la puesta en escena, el vestuario y la práctica de *La Campanera*, resaltada frente a las demás por los atuendos, los modos y sus cualidades físicas. Poco después, sobre la década de los 60, el traje de las bailarinas se unificó en las características: cortado a la rodilla, con amplio vuelo desde la cintura y grandes escotes. También dedicó Wallis unas palabras al repertorio, que como el propio del momento, se debatía entre los bailes andaluces y los *bailes de palillos*. La primera parte se caracterizó por el



estilo bolero, ejecutándose *sevillanas, jarabes, boleras y jota aragonesa*. En el cierre de la fiesta Amparo Álvarez bailó un *olé*, que el foráneo describió con entusiasmo:

El Olé como las pirámides debe permanecer para siempre donde fue plantado, y tú puedes con una discreta seriedad intentar embarcar la tumba de Keops a Francia, así como conseguir el tono del Olé, pero no debería ser interpretado por nadie más que por alguien nacido en Andalucía. No puedo describirlo, por supuesto, y llegué a pensar que había merecido un decidido elogio en la manera en que la Campanera lo interpretó; tras el revoloteo por toda la habitación con las miradas derritientes, las sacudidas de los brazos, los giros y los saltos que el caso requería, ella titubeó por un instante justo delante de mí, y zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docili tremore llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento, de las cuales, como hombre vivo que estoy, doy crédito del dibujo de un círculo con su pie, con respecto a mi cabeza; fue uno. Un extraño sentimiento se apoderó de mí, como si la habitación fuera a desmoronarse, y cuando mi asombro terminó, el Olé era un sueño informe.

Considerada artísticamente, habría sido muy difícil para la Campanera haber quedado eclipsada, pero el baile español, y especialmente el Olé, no es nada de arte. No hay poesía de la emoción, o filosofía metafísica no ninguna tontería de este tipo. Es un asunto de realidad, una labor de amor(...) Excitada por la admiración, ella había ganado, la maja dio vueltas más impetuosas y victoriosas que nunca, cuando de repente hizo una pausa frente a alguien, si se puede llamar pausa, a un continuo movimiento vibratorio y probablemente antes de que se lo pensara se lo lanzó a los pies(...) (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 642-643).

El Barón de Davillier, por otra parte, también dio muestras del reconocimiento público del hacer de Amparo Álvarez, y nos resumió claramente los espacios donde acudir para presenciar el arte de la hija del Campanero.

(...)Hay pocos extranjeros que durante su estancia en Sevilla no han tenido ocasión de ver a la Campanera, en el teatro, en la escuela de baile o incluso subiendo a la Giralda; pues la bailarina vivía en el campanario de la catedral con el campanero, su padre, un buen hombre que se preciaba de hablar francés, como lo atestigua su frase favorita: Je toque les campanes (...) (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 643).

No sólo conoció Charles Davillier las diversas facetas interpretativas de Amparo, también clasificó las danzas españolas según demandaba la mirada exterior. Dividió los bailes en bailes de academia, las danzas populares, las de teatro, y las de las *escuelas* de baile. Todos estos conocimientos los fue afianzando desde un punto de vista teórico y práctico. La información de las academias eran enviadas a hoteles y casas de huéspedes en forma de



publicidad informativa, con la peculiaridad de estar traducido a otros idiomas, como fue el caso del que conservó y comentó Davillier. En ella se mencionaba la figura de *La Campanera*, como estrella de las academias en un programa especial para los extranjeros. De dicho evento el Barón comentó:

Una vez metidos en la fiesta y preparando el ambiente, ya comenzados los bailes, los aficionados nacionales no se contentaron con los acordes del violinista, y cuando a la Campanera le llegó el momento de bailar el Jaleo mostraron su disconformidad, y ante el asombro de los extranjeros solicitaron la despedida del ciego entre murmullos y gritos de: ¡fuera el violín! ¡Venga la guitarra! Los andaluces ya no querían más violín. Pero qué hacer? El guitarrero oficial fue buscado por todas partes, pero no había llegado aún. Sin embargo el ciego, acobardado por su poco éxito, había dejado de tocar y la Campanera se había parado de pronto.

Doré se ofreció voluntario para acompañar al violín a Amparo, despertando un gran entusiasmo entre los espectadores que mostraban signos evidentes de diversión con sus palmas y gritos (...)el tan deseado guitarrero llegó al fin, escoltado por varios cantadores. Era un buen mozo de Sevilla que llevaba con gran orgullo el traje andaluz. se llamaba Enrique Prado, pero corrientemente era conocido por el Peinero, apodo que le había valido su profesión, según una costumbre muy extendida por Andalucía. El peinero tenía una buena voz, aunque algo nasal, defecto común de la mayoría de los andaluces. Después de algunos arpegios llenos de originalidad, empezó a cantar esas coplas de baile tan populares en Andalucía (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 660).

En las últimas palabras expuestas que testimoniaron la *praxis* encontramos una tímida introducción de lo que luego nos llegaría como cuadro flamenco, compuesto por aquellos capaces de poner en práctica cante, baile y toque en un espectáculo. El contexto de *La Campanera*, sin duda, comenzaba a marcar una tendencia artística a caballo entre los residuos del bolero afrancesado al aire, que décadas antes se mostraban en auge , y el baile flamenco que maduraría en los *cafés cantantes*. De los *bailes boleros* al aire se mantuvieron las *sevillanas boleras* y alguna versión de los *panaderos*, pero los bailes que abundaron en estas fiestas fueron los *jaleos andaluces*, bailes gitanos o *bailes de palillos populares*.

Los extranjeros seguían acudiendo en la búsqueda de la madurez artística de Amparo Álvarez, aunque por entonces contara ya con unos 32 años. No se mostraban ajenos a la diferencia de edad de la afamada con respecto a las jóvenes discentes que participaban



también en el evento; Charles Davillier y Gustav Doré, de nuevo, lo presenciaron y recogieron sus impresiones:

La Campanera era una hermosa morena esbelta y cimbreante, hizo su entrada con gran soltura y desparpajo. Su seguridad casi no hizo pensar en aquella bailarina española armada de castañuelas y de descaro de la que habla Gramont en sus Memorias. Doce o quince años antes habíamos visto bailar a la Campanera por primera vez. Ya no era una principiante, pero el arte reemplazaba en ella a la juventud que se iba(...) A pesar de no contar con la frescura juvenil de sus compañeras era la más solicitada, sobre ella caía el peso de la función y la responsabilidad de divertir a los extranjeros, para los que bailó el tan solicitado Jaleo de Jerez.

A un importante personaje de largas patillas rojas, acompañó de sus más encantadoras sonrisas, le tiró un pequeño pañuelo bordado mientras se alejaba.

El inglés examinó el objeto y nos miró con aire de asombro; le explicamos que una vez acabado el Jaleo, las bailarinas andaluzas como las bayaderas de la India, tienen costumbre de tirar su pañuelo, a uno de los espectadores, y que éste, a cambio de una distinción tan halagadora, se lo devuelve generalmente con un durillo anudado en una de las esquinas. El inglés lo hizo así de buena gana, y la Campanera, después de haber guardado una moneda de oro, le dio las gracias bailando un nuevo paso en atención suya (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 663-664).

Al hilo de la actuación debemos aportar, por un lado lo común de ese tipo de actos, con el que las boleras veían incrementar el precio de su práctica, y por otro, el desacuerdo que muchos de los extranjeros manifestaban ante tal costumbre. En octubre de 1860, frente a lo que se estaba empezando a considerar una exigencia, tenemos muestra de la advertencia de Miguel de la Barrera, quien “previene a los caballeros que gusten asistir que no serán molestados por las boleras arrojándoles pañuelos con objeto de que las regalen; cuyo abuso tiene prohibido el director del establecimiento” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 60). Se mantuvo, en cambio, la cierta distensión existente entre las boleras y los visitantes para dialogar, así como la aceptación de regalos, que en forma de flores y dulces principalmente, solían recibir con cierta regularidad.

3.3. LA CONFIGURACIÓN DE UNA ESTÉTICA DANCÍSTICA IDENTITARIA



La manera de posicionarse, de estar en el escenario, así como la realización de los movimientos de la bailaora o el bailaror fueron conformando los valores, significados y símbolos que caracterizaban la propia personalidad e individualidad de los artistas. Además, la cierta especificidad de la vestimenta les otorgó una idiosincrasia más rotunda en el uso de instrumentos, tal fue el caso del traje de volantes, el mantón, el abanico o los zapatos de tacón, entre otros. Todos estos elementos eran habituales en los bailes teatrales andaluces, encontrando también grandes similitudes con los que se usaron en las primeras manifestaciones de baile flamenco.

Todo ello colaboró en la gestación de una estética flamenca, a la que se sumó el predominio de la majeza de las clases populares españolas y andaluzas, así como una puntual intrusión de determinadas tendencias estilísticas externas.

Ya a principios del siglo XIX los autores describieron con detalle el vestido tradicional e incluso el campesino en Andalucía. Según Laver¹⁶⁹, hoy tenemos constancia de que entre los 40 y los 50, décadas de mayor actividad artística de Amparo Álvarez, se imponían las faldas muy amplias y fruncidas, con plisados u otras decoraciones. Estos fueron los atuendos más usados en el baile sevillano decimonónico. Debemos aclarar, pues, que la estética flamenca que nos ha llegado hoy difiere bastante de la que se nos describe a finales del siglo XIX, mucho más cercana a la práctica bolera ortodoxa que al zapateado, poses cortas y brazos flamencos que sí se establecerían con marcada tendencia a principios del siglo XX. Así pues, podríamos hablar de unas tendencias dancísticas a partir de 1850 a las que de igual manera se acuñaban con el término flamenco. En ambas, Amparo Álvarez se nos dibuja como la principal bolera en

169 James Laver fue un escritor e historiador del arte inglés. Realizó una importante y pionera tarea como historiador de moda. Para mayor información, consúltese:

Laver, James. (1995). *Costume and fashion: a concise history*. London: Thames and Hudson Ltd.



Sevilla en la década de los 50 y 60 y transmisora de la técnica a las bailaoras gitanas del momento.

A pesar de su ausencia de formación en el extranjero, *La Campanera* mantuvo una constante relación con bailarines del ámbito teatral llegados a Sevilla desde Francia e Italia, principalmente. La competencia entre las bailarinas nacionales y las extranjeras que triunfaban en los teatros en 1850 es, como apunta Luis Lavaur “el punto de partida para la bifurcación de los rumbos del baile andaluz entre la versión tradicional y la agitanada” (LAVOUR, 1999, p. 158).

Referente a este proceso de agitanamiento de bailes, el adjetivo macareno¹⁷⁰ empieza a ser sustituido por el de flamenco (CLAVERÍA, 1951, pp. 23-34). Extranjeros y nacionales los consideraban igualmente; era la expresión genuina de lo español y más específicamente de lo andaluz e incluso lo sevillano, por lo que se colige que la estética escénica, y en ella la indumentaria, tuvo que ser también un elemento a tener en cuenta para la adjudicación del término.

3.3.1. AMPARO ÁLVAREZ Y LA CONFORMACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA

La indumentaria flamenca surgió a mediados del siglo XIX, siendo portadora de un contenido simbólico heredado de las majas dieciochescas y las cigarreras; este contenido fue reconocido por la comunidad del momento, llevando, por tanto, un incuestionable sentido identitario. Rosa María Martínez Moreno nos explica en su estudio *El traje de Flamenca*¹⁷¹,

¹⁷⁰ Fue el término usado para designar los bailes andaluces de corte gitano.

¹⁷¹ Martínez Moreno, Rosa María (2009). *El traje de Flamenca*, Sevilla. Signatura Ediciones.



que los acontecimientos que confluyeron en el nacimiento de esta vestimenta fueron principalmente el movimiento romántico, la consolidación del flamenco y la creación de la Feria de abril de Sevilla, en 1847 (MARTÍNEZ MORENO, 2009, pp. 132-135). De cada uno de ellos ofreceremos a continuación una breve justificación.

La reacción del pueblo español contra el afrancesamiento impuesto a raíz de la invasión napoleónica en 1808 provocó en los sectores populares la interiorización de una tipología estética que fue asumida como modelo. En Andalucía esta interiorización adquirió peculiares características, que nos llegan a partir de la interpretación que hacemos de las muestras escritas y pictóricas de los viajeros románticos.

Tal y como nos apunta la autora del estudio sobre el traje de flamenca:

Las clases aristocráticas españolas encontraron su medio de afirmar simbólicamente su nacionalidad adaptando y reinterpretando el atuendo de los majos que gozaban de un cierto prestigio, porque encarnaba una actitud de enfrentamiento popular ante las élites. Así pues, calzones de buen paño, polainas de cuero repujado, sedas y terciopelos adornados con rica pasamanería, zapatos de cordobán o terciopelo sobre medias de seda bordadas, cintas y madroños y el gusto por los colores vivos, fue adaptado por aristócratas y burgueses castizos (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 137).

En la época del primer auge de los viajes de europeos a España ya existía un traje consolidado en Andalucía. No obstante, la correspondencia entre aquellos ilustres intelectuales venidos al país y aquellos que tenían la intención de hacerlo propició la búsqueda de una tipología estética. El Caso de *La Campanera* se nos aparece como un buen ejemplo de la focalizada búsqueda de la otredad en el baile femenino. En los escritos de viajeros existen connotaciones que demuestran que ya muchos la buscaban en el momento de pisar tierras sevillanas. Tiene su explicación, pues el Barón Daviller, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas fueron quienes más influencia ejercieron en la mirada exterior y su demanda consecuente.

El segundo acontecimiento en la definitiva configuración de la indumentaria flamenca fue, como advertíamos, la consolidación del flamenco. Si situamos sus orígenes a principios del



siglo XIX, como resultado de la conjunción de tradiciones populares y teatrales reinterpretadas por gitanos. Previo a este momento,

(...) entrada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió en España una corriente casticista, populista, expresión de la reacción frente al predominio de lo italiano y lo francés en las modas, y por ende en la danza. Este casticismo, muy presente en sainetes y tonadillas, se forjó con una buena dosis de referentes tópicos del sur peninsular –particularmente andaluces– y madrileños, como la imitación, entre la gente joven acomodada, de usos y costumbres populares de Andalucía, de lo gitanesco y la jerga en caló. Caro Baroja (1993: 364) lo caracterizó como gitanofilia, estilización, postura estética agitanada, manierismo, gusto por la juerga y la guasa: “Dar el golpe bailando, Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco cantando, luciendo, retando [...] hay como una afectación de 'dandysmo' popular que extraña a ciertas gentes y ofende a otras” (BERLANGA, 2012, pp. 105-112).

Y paralelo a este surgimiento, según podemos comprobar en base a los posados que nos muestra la iconografía del momento y la vestimenta, la estética bolera reforzó las tendencias previas del baile español, en concreto la importancia del braceo y las castañuelas, ambos de alta complejidad técnica e interpretativa. Esta tendencia ya se había configurado en la década de 1780, como nos muestra Julio Caro Baroja¹⁷² en su *ensayo sobre literatura de cordel*:

Casi todos los artistas fueron hombres y mujeres del Sur, o vinculados más con Andalucía que con otras regiones. El profesionalismo de algunos es absoluto. La seguidilla sufre ya así una transformación técnica hacia 1780, introducida por el maestro Sebastián Cerezo, de la que habla el mismo “Don Preciso”, cambio que dio como resultado el “bolero”; del bolero salieron las “boleras” y así luego van introduciéndose más novedades y se dan nuevos virtuosos y virtuosas que cantan y bailan guarachas, matracas, polos, boleros, etc. Con letras y músicas que tienen mayor o menor vigencia (CARO BAROJA, 1990, p. 276).

A principios del siglo XIX los bailes en boga se situaban entre lo popular y lo académico, obteniendo mayor reconocimiento *los boleros, las sevillanas corraleras, el olé, el zorongo, el*

¹⁷² Caro Baroja, Julio. (1990). *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid. Ediciones Istmo.



jaleo y el zapateado. Justo en este período la práctica dancística teatral comenzó a reseñarse *a solo*, e iniciándose en un proceso de agitanamiento que podemos constatar en los nombres de los propios bailes, primero con el nombre de *zorongos, polos, tiranas, cachirulos...* entre tantos; y ya en el siglo XIX, bajo los nombres de *El olé, la cachucha, el jaleo de Jerez, la malagueña y el torero, El vito...*etc.

Las fiestas flamencas privadas vivieron su cénit entre los años 30 y 40 del siglo XIX, años en los que el exotismo de lo español se había puesto de moda en Europa, con Francia a la cabeza. Apuntemos nuevamente la importancia de las bailarinas teatrales en este logro, pues fue la salida al extranjero de las mismas lo que propició la popularización de la estética en la práctica y la indumentaria a la española. De este aspecto nos explica ampliamente Gerhard Steingress¹⁷³ en su publicación *... y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*:

La oferta de bailes, cantos y obras teatrales españoles en París es un elemento importante para comprender el papel del género español en la capital cultural de Europa. Pero la oferta de bailes, cantos y obras teatrales de origen español no se puede explicar sólo por la influencia de la nostalgia de la colonia española exiliada en París. Fue más bien el emergente interés por España, mostrado por el público de la capital francesa, lo que explica su eco cultural y estético en el extranjero. No obstante, los acontecimientos políticos del pasado, las estrechas relaciones dinásticas y los contactos tanto pacíficos como conflictivos en la historia de los dos países nutrieron la visión romántica de una España percibida como tierra con una cultura profundamente enraizada en el mundo árabe, exótico y (sobre todo) erótico.

(...) España siguió siendo objeto de una amplia fascinación romántica. Ésta se vio reforzada debido al exilio de muchos intelectuales, políticos liberales y artistas españoles a Gran Bretaña y Francia, que se convertirían en mensajeros y protagonistas de los tópicos españolistas producidos y reproducidos en la vida cultural de las capitales europeas (...). Se encendió la llama de una peculiar afición francesa por la España pintoresca. Por otro lado, los años anteriores a la ocupación francesa ya coincidieron con viajes de compañías de baile a España, donde aprendieron las seguidillas,

¹⁷³ Steingress, Gerhard. (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba. Almuzara.



fandangos, boleros y cachuchas que, de vuelta a París, hicieron delirar al público fascinado por la nueva estética y voluptuosidad escenificada.

(...) El creciente espejismo estético culminaría en una escenificación musical y coreográfica tanto de determinadas costumbres y tradiciones musicales españolas como de su hibridación acorde con el gusto, la moda y las proyecciones del mundo francés en una España mistificada y pintoresca. Mas el aprendizaje de los boleros, fandangos, cachucas, etc. No fue una simple reproducción de los bailes autóctonos, sino que al mismo tiempo conllevó una reelaboración fantástica del género español por artistas profesionales, tanto españoles como extranjeros, en los teatros europeos (STEINGRESS, 2006, pp. 62-64).

Pero con el deseo de enmarcar en el verdadero contexto a estas bailarinas, muchos extranjeros viajaron a España, colaborando con ello en el asentamiento de algunas características escénicas del baile flamenco: por un lado en lo referente a los espacios, pues muchas de las fiestas se organizaban -previo pago- para este perfil de visitantes, en lugares tan reducidos como privados; y por otro, dándoles la imagen que venían a buscar, esto es, una indumentaria cargada de andalucismos y una vivencia sonora y visual tan lejana de sus previas experiencias teatrales, que llegara a impactarles. Los principales testimonios los encontramos en textos de Estébanez Calderón, Richard Ford y William Beckford en la década de los 30, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas en la década de los 40, y Charles Davillier en la de los 60, entre otros.

Con la aparición de las academias de baile, las fiestas siguieron organizándose – también previo pago- pero con un carácter más público. Los bailes gitanos ya eran bastante conocidos en Triana entonces, pero su entrada en las academias de baile les ofrecía, además de un nuevo espacio para la práctica, una estructura y organización escénica prefijadas. José Luis Navarro reflexiona sobre este intercambio de influencias entre los ámbitos gitanos y académicos, situando este hecho en la figura de nuestra bailarina, la sevillana Amparo Álvarez, de la que escribe que en torno a 1850, “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco.



Conjugó como pocas la elegancia de la escuela bolera con la garra” (NAVARRO, 2005 [2010], p. 42).

El tercer acontecimiento que apuntábamos a comienzos de este apartado, y de suma importancia en la definitiva configuración del traje flamenco, fue la creación de la Feria de Abril en Sevilla, autorizada en 1847. Las ferias andaluzas eran el principal contexto de lucimiento de la indumentaria de los majos y majas. Y en concreto la feria de Sevilla fue derivando su primitivo carácter ganadero y agromercantil, “hasta convertirse en todo un acontecimiento social” (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 147).

Los sevillanos y sevillanas acudían a la Feria vestidos a la usanza popular. En lo que a indumentaria tipificada respecta, la consolidación no se produjo hasta 1869, momento en el que se desencadenó un rápido cambio en la forma de vestir de la calle. Si antes eran las clases aristocráticas quienes seguían las modas en exclusiva, de manera progresiva las clases populares del momento fueron entrando paulatinamente en el fenómeno de la moda. El traje masculino se presentaba por entonces a *lo contrabandista*, y en el caso del atuendo femenino, se produjo un alejamiento de los enormes miriñaques, siendo sustituidos por frescos vestidos claros de verano, aderezados con peinas, flores y mantones. De todo cuanto hemos referido escribió Gustavo Adolfo Bécquer¹⁷⁴ en su artículo “La feria de Sevilla”, publicado en *El Museo Universal*, en abril de 1869 (citado en MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 149). Asimismo, su hermano Valeriano, nos inmortalizó la imagen de esa estética a la que nos veníamos refiriendo.

¹⁷⁴ Bécquer, Gustavo Adolfo. (1869). “La feria de Sevilla”. *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869. Pp. 131-134.



Figura 21. *Tipos españoles de la feria de Sevilla.*

Ilustración de Valeriano D. Bécquer para *El Museo Universal*, 25 de abril (1869)¹⁷⁵.

Como bien destaca Rosa María Martínez, el periodo de consolidación de la Feria, de 1870 a 1909, lo es también del atavío flamenco femenino, que acaba por constituir una pieza híbrida en la que aún estaban presentes ciertos elementos del traje de maja, junto con otros de las nuevas modas y los préstamos del estilo gitano. En esta época vestían a la flamenca las niñas y jóvenes que conformaban los cuadros flamencos de las academias. El resto de las mujeres solían lucir mantón y mantilla, peineta calada y las siempre presentes flores en el pecho o en el pelo.

¹⁷⁵ Extraída de: Martínez Moreno, Rosa María (2009). *El traje de Flamenca*, Sevilla. Signatura Ediciones, p. 150.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Acerca de esta esta confluencia podemos decir que en el último tercio del XIX, las jóvenes que asistían a las academias provenían de muy diversos estratos sociales. Si en el S. XVIII y principios del XIX las jóvenes de la burguesía recibían clases privadas por parte de los maestros de danza, las que provenían de estratos sociales populares aprendían, por lo general, de maestros y maestras gitanas en los corrales y patios de vecinos. Las primeras academias propiciaron que ambos elementos se mezclaran en el aprendizaje del arte de la danza, que se enseñaba tanto en las versiones agitanadas como en las más tradicionales.

Y este hecho también se advertía en la indumentaria, pues, si en las academias prevalecía fundamentalmente la *Escuela bolera*, pero “también se daban bailes de máscaras y de sociedad, ampliándose el repertorio con otros bailes (Vito, Jaleos, Panaderos, Tangos de Negros, Seguidillas gitanas, Rondeña, Zapateado, Malagueñas...etc.) acompañados de cante y guitarra con vistas al turismo” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 10), el vestuario también daba muestra de ello. De la siguiente imagen cabe reseñar el atuendo más cercano al estilo de maja en la figura femenina de la izquierda, y aquel que se presenta con tejidos más vaporosos y una estética más pegada al atavío gitano en la figura de la derecha.



Figura 22. Academia de baile del Maestro Otero (1909).

Archivo Serrano. Hemeroteca Municipal de Sevilla¹⁷⁶.

Lo andaluz, quizá desde los años 20 del siglo XIX, comenzó a ser considerado paradigma de lo español y el interés de los viajeros por recrear una realidad imaginada hizo de Andalucía uno de los destinos privilegiados. A finales del XIX y como proceso de esta estilización de la cultura popular, encontramos ya conformados los dos trajes femeninos folclóricos o tradicionales¹⁷⁷ de mayor influencia romántica en Andalucía: el de maja y el de gitana o flamenca.

¹⁷⁶ Extraída de: Martínez Moreno, Rosa María (2009). *El traje de Flamenca*, Sevilla. Signatura Ediciones, p. 164.

¹⁷⁷ En la actualidad, debido a las festividades que marcan el uso de esta indumentaria, casi todas las provincias andaluzas han vinculado el vestido de flamenca a la feria o fiestas patronales, desapareciendo el de maja, salvo en espectáculos vinculados a la danza. En Cádiz, por el contrario, el vestido tradicional es conocido como *vestido de piconera* o de *goyesca*, y mantiene las características de la majeza que veníamos advirtiendo. Es la indumentaria tradicional requerida en los actos oficiales en la ciudad en tiempos de Carnaval.



Podemos afirmar, por tanto, que el traje flamenco se configuró a partir del legado de las majas dieciochescas, del que extraemos, según las descripciones de los testimonios que nos llegaron a través de los escritores decimonónicos: la forma entallada, los volantes en la falda, las enaguas propias para lucirse en las evoluciones del baile, la mantilla -que aparece como reacción españolizante ante el afrancesamiento a partir de la invasión napoleónica-, el mantón, los zapatos, el abanico, tocados, aderezos y las castañuelas. También debemos tener en cuenta que el traje de maja, como lo fue en tiempos pasados, sólo fue visible en este momento en los contextos de la danza española profesional.



Figura 23. Majas a finales del XVII¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Extraída de: Franco, Fátima. (2007). *La indumentaria en el baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda, p. 38.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



Figuras 24, 25 y 26. Sevilla. Bailes andaluces. *La Malagueña y el torero, Panaderos y El Vito*¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Extraídas de: <http://www.todocoleccion.net/postales-galantes-y-mujeres/lote-3-postales-bailes-andaluces-vito-malaguena-torero-panaderos~x50302906> el 5 de abril de 2016.



A la situación detallada existente debemos añadir la conocida colaboración que Amparo Álvarez mantenía con su hermana Encarna, propietaria de un conocido taller de costura situado en su barrio de Santa Cruz, entre las calles Ángeles y Fabiola. Esta colaboración tuvo que ver con el diseño de trajes para la danza, ya fuese para las actuaciones en academias, en el teatro, o para pasear la feria. Encontramos esta relación directa con el diseño en palabras de Amantina Cobos (1917):

También hacía con rara perfección flores artificiales y toda clase de bordados. La duquesa de Medinaceli y la Emperatriz Eugenia, que tanto brillaron en las típicas ferias de Sevilla, se hacían adornar por la Campanera, que confeccionaba sus trajes al estilo del país, de ceñida falda y airosa chaquetilla recamada de oro y plata (COBOS, 1917, p. 61).

Por tanto, la figura de Amparo Álvarez vuelve a presentarse relevante, en este caso en la gestación de la indumentaria flamenca.

Y aunque el siglo XIX se caracterizó por reseñables catástrofes -terremotos, epidemias, guerras, cambios de gobierno, etc.- éstas también fueron determinantes en la configuración del atuendo flamenco. Por un lado, la crítica situación del país impulsó el asentamiento de la población marginal, lo que facilitó la localización de la búsqueda pintoresca de los viajeros, mientras que los asentados exhibían con mayor exageración aquello que los otros venían buscando. Por otro lado, la escasez de tiendas a principios de este siglo, pero no de ornamentos como los encajes y flecos, hizo que la ropa se transformara en base a las modificaciones que pudieran lograr tales adornos. De ahí que encontremos descripciones que nos hablan acerca de la consideración del vestuario a pesar del decadente entorno: “Cientos de las clases obreras están reunidas es un escabroso patio al aire libre, los hombres y jóvenes todos vestidos con la chaqueta de majo y sombrero, las jóvenes, en su mayor parte, en vestido de gitano de media fiesta” (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 144). En este aspecto, del gusto por la vestimenta de *La Campanera* habíamos comentado:

“...una de las cigarreras (...) se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba



claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su cabellera y la retaguardia estaba cubierta por la reina de la tarde, a quien ellos llamaban La Campanera... Ella era una hermosa mujer, incluso en Sevilla, de formas finas y elegantes andares, y quizás no tuviera ni dieciocho años. Su saya era a la moda gitana de variadas y brillantes colores, guarnecida por completo de volantes” (S.T. Wallis, *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*. New York, 1849:186, citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 641).

El corpiño negro se corresponde, sin duda, con la tradición bolera de las bailarinas del siglo XVIII, comúnmente presente en la ejecución de *seguidillas*, *fandangos* y el *bolero*, entre otros bailes con gran acogida teatral. No era un elemento privativo de los bailes teatrales, pues lo encontramos también en imágenes que nos acercan a otros contextos, como el grabado de Gustav Doré *Un baile de candil en Triana* y la posterior imagen que aportamos, pero se convierte en elemento tradicional, sobre todo en el ámbito teatral, tal y como muestra el daguerrotipo de la bailarina bolera decimonónica con castañuelas en la figura 29.



Figura 27. *Un baile de candil en Triana*. Gustav Doré (1874)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Extraída de: <http://www.flamencopolis.com/archives/3452/baile-de-candil-triana-dore> el 20 de marzo de 2017.



Figura 28. Pareja bailando en la transición hacia los *bailes de candil*¹⁸¹.

Figura 29. Daguerrotipo de una bailarina bolera con castañuelas¹⁸².

Las flores en el pelo –sin mantilla–, junto al novedoso uso de los colores en los tejidos de las faldas que se mencionaba en la cita era tendencia a mediados del siglo XIX, marcando una innovación respecto al uso de encajes, madroños, tafetanes y terciopelo oscuros de décadas pasadas (FRANCO, 2007, p. 38). Un elemento que ya aparece en los trajes de las majas del siglo XVIII, y del que seguimos teniendo referencias posteriores en las descripciones de algunos bailes, tiene que ver con los cascabeles como elementos decorativos y sonoros. Como se reseña en la Real Orden de 1743: “La gente iba a la gitanería para distraer el ocio con

¹⁸¹ Extraída de: Franco, Fátima (2007). *La indumentaria en el baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda, p.42.

¹⁸² Extraída de: <http://www.revistadearte.com/2010/12/08/la-primera-fotografia-de-una-bailarina-flamenca-a-subasta-por-60-000e/> el 22 de mayo de 2017.



la cuadrilla de la Jimena, que prepara la danza del Cascabel gordo, en la que iban doce gitanas mozas” (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 172).

Pero esta costumbre, heredera de los bailes de cascabel del siglo XVI que mencionábamos en nuestro segundo capítulo de este trabajo, fue desapareciendo paulatinamente de los ambientes teatrales y flamencos. Véase a continuación la indumentaria de *La Campanera* en el grabado realizado por Doré en 1862; los cascabeles de su chaquetilla nos hacen presagiar que la práctica realizada en ese momento bien pudo tratarse de este tipo de baile.



Figura 30. Amparo Álvarez, *La Campanera*. Gustave Doré (1862)¹⁸³.

¹⁸³ Extraído de: Charles Daviller and Gustave Doré, *Spain* (London: Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1876), en: VVAA. (2015). *Flamenco on the Global Stage*. (N. D. K. Meira Goldberg, Ed.) Jefferson, North Carolina: McFarland and Company. p. 28.



Especial importancia damos también a la evolución del calzado como elemento heredado de las majas dieciochescas. El calzado fue muy descrito por los viajeros extranjeros, que llegaron a describirlo como un “auténtico fetiche erótico” (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 172). Con el paso del tiempo, el zapato se volvió más funcional, presentando el talón cerrado en las últimas décadas del siglo XIX.

Existen narraciones acerca del hacer dancístico de Amparo Álvarez en lo que respecta a su calzado. También a través de este elemento volvemos a comprobar que la bailarina nos mostraba una doble vertiente estilística, la bolera teatral, y otra que podríamos calificar de más cercana a la práctica flamenca de la época en salones y academias, siendo esta última muy pegada al estilo teatral, pero con un hacer que denotaba ya una cierta personalidad, con una estética y un repertorio diferenciado. No nos cabe duda de que *La Campanera*, al tener una formación bolera (MOLINA 2013), ejecutaba su danzar con el zapato propio para tal labor, lo que otorgaba una estética determinada y diferenciada a sus movimientos y cesaciones en el espacio. Podemos afirmar con rotundidad este hecho, pues se nos muestra como un dato objetivo representado en la recién reseñada litografía realizada por Doré (figura 30). Acerca de la velocidad en el movimiento de sus pies, nos traslada Rocío Plaza:

(...) era la hija del campanero de la catedral y vivía con él, arriba entre los halcones en lo más alto de la Giralda(...) y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 641-642).

También nos han llegado descripciones de sus ejecuciones con tacón en los contextos de las academias y fiestas privadas para las que eran solicitadas sus actuaciones. Como ya citamos, al describir la técnica interpretativa del Olé de *La Campanera*, S.T. Wallis nos relató:

... zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docili tremore llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento, de las cuales, como hombre vivo que estoy, doy crédito del dibujo de un círculo con su pie, con respecto a mi cabeza (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 642-643).



Nos encontramos por tanto, ante una figura que contó con el dominio técnico en ambos tipos de calzado, y esta realidad no es sino el reflejo del proceso de conformación que el baile flamenco estaba empezando a bosquejar.

Otros elementos que mantuvieron su presencia desde el atuendo de maja fueron los abanicos, tocados (principalmente florales), peinetas, peinecillos y aderezos, como pendientes y collares. Todos estos elementos se han mantenido, a pesar de las modificaciones según tendencias, hasta nuestros días. Amparo Álvarez es descrita en numerosas ocasiones por la exquisitez de la elección de tales elementos:

Su inteligencia, elegante figura se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su pelo, y engalanado a lo largo de sus ropajes. Sobre lo sedoso de sus medias no se debe hablar (si uno pretende ser pudoroso), las ejecuciones eran excelentes para contemplarlas (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 641-642).

Las castañuelas, por otro lado, merecen también considerable mención, puesto que vivieron, en el período coetáneo a *La Campanera*, el apogeo escénico que precedió a su posterior desuso en el ámbito flamenco.

El uso de las castañuelas es lo que ha caracterizado principalmente a la *Escuela bolera*, aunque también eran usadas de manera destacadísima en las danzas teatrales andaluzas o *bailes de jaleo* teatrales del siglo XIX, danzas muy cultivadas en toda Andalucía y particularmente en Sevilla en todo ese siglo, además de ser las que más convivieron en los escenarios con los bailes flamencos. Encontramos, por tanto, a este instrumento de percusión principalmente en los *jaleos a solo*, en los *boleros en pareja* y en los *bailes de palillos* populares.

Como nos especifica Victoria Cavia Naya en su estudio sobre la castañuela española y la danza,



En mayor o menor medida, los boleros compartían escenario en los cafés cantantes con los mixtos y flamencos, pero progresivamente la demanda se decanta hacia mixtos y flamencos, dejando atrás al baile de boleros y boleras por su mayor dificultad y menor impacto en el gusto del público del momento. Los bailes de palillos más generalizados en el sur de España en ese momento eran el fandango, el bolero y las seguidillas mollaras, manchegas y sevillanas.

La vía intermedia o bailes mixtos, hacía referencia a los bailes de mujer a solo que resultaban de la hibridación entre el flamenco y el de boleros. Herederos de una larga tradición figuran en el repertorio el *Olé*, el *Vito* y el *Jaleo* de Jerez, que se entendían en Andalucía como una vertiente orientalista y propia. En ellos la bailarina bolera trataba de imitar la desenvoltura y provocación de la “bayadera india y de la *almé* africana” pero con un carácter definitivamente español en su velocidad y, sobre todo, en el subrayado rítmico de sus castañuelas (CAVIA NAYA, 2013, p. 64).

Prosigue la autora citando las palabras de Benito Más y Prat, que aportan un claro elemento diferenciador entre la práctica bolera y la flamenca, más allá del instrumento que ahora abordamos: “La bolera (...) salta, gira, se revuelve y agita los palillos en un compás infinitamente 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, p. 59. Citado en CAVIA NAYA, 2013, p. 64).

Las danzas teatrales o *jaleos* academizados se caracterizaron, entre otros aspectos, por los palillos o castañuelas, y el baile flamenco poco a poco se fue apartando de ellos, pero no de manera brusca ni definitiva. No obstante, la práctica gitana, muy competente a la hora de reinterpretar los bailes populares y teatrales del momento, también hizo uso de este instrumento. Así nos lo muestra Caro Baroja al analizar un escrito de 1847:

En estas diversiones se presentan las jitanas muy adornadas con flores, que con abundancia se ponen en la cabeza, peinas tendidas, medias caladas, que usan mucho, zapatos de colores, vestidos claros y pañuelos encarnados y celestes. Casi siempre van prevenidas con castañuelas y guitarras, a las que suelen poner muchos moños y cintas de colores, las que no, cojen el compás de estos instrumentos tocando las palmas o dando golpes en los bancos (CARO BAROJA, 1990, p. 302).

La Campanera, como reconocida bailarina bolera, y especialmente de danzas teatrales andaluza que fue, mostró en las divulgaciones de sus actuaciones y en la práctica de las



mismas el dominio de este instrumento. El baile *de palillos* contaba en esta época, sin duda, con un estimado reconocimiento, anunciándose el 23 de enero de 1858 en el Recreo como los bailes elegidos para festejar el “feliz natalicio del príncipe de Asturias” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 57).

Meses después de esta publicación, los *bailes de palillos* se seguían anunciando en la prensa sevillana como una constante. No obstante, especial atención merece un anuncio de diciembre del mismo año:

Cónstanos que el director del salón Oriente, don Miguel de la Barrera, tiene el proyecto de dar en los próximos días de pascuas dos bailes de sociedad, y uno de palillos; asistiendo a corear los dos primeros días dos sociedades, La Andaluza y el Betis: respecto al baile de palillos, sabemos que hará época en los anales coreográficos, porque además de los cantadores (o guillabaos de cañas) de la tierra, acudirán las mozas más flamencas de la afición. Esta noticia, trae alborotados a los extranjeros; constándonos que algunos que se hallaban aquí, no sólo no han suspendido su marcha, sino que han escrito a otros paisanos a Cádiz y a Jerez para que se preparen a asistir al baile de gitanos que el último día de Pascuas tendrá lugar en el salón Oriente (10 de diciembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 64)

El espectáculo se presentaba con una modalidad coreográfica que lo posicionaba en alza, la afición que se esperaba se puntualizaba flamenca, y la expectación entre los foráneos magnificaba aún más tal evento. Nos encontramos con un hecho precursor del baile flamenco que poco después acabaría estableciéndose en los *cafés cantantes* sevillanos. La conformación del género se intuye cada vez más determinado.

3.3.2. EL REPERTORIO DE LA CAMPANERA

Las reseñas iconográficas y literarias de la actividad artística decimonónica nos han llegado, en buena medida, gracias a los escritos y grabados que testimoniaron la práctica, tales como la prensa del momento, las descripciones de aquellos que presenciaban la puesta en



escena, así como los tratados que se elaboraban con el fin de especificar las particularidades del danzar.

De la documentación bibliográfica estudiada se deduce que el periodo de mayor actividad artística de Amparo Álvarez fue el comprendido entre las décadas de los 40 y 50 del siglo XIX, aunque tengamos testimonios de su quehacer más allá de los 70. Así lo resume José Luis Navarro:

(...) su trayectoria como bolera transcurre principalmente desde 1851 hasta casi finales de los sesenta, en que intenta retirarse de los escenarios. Pero no puede ser. Como rezan las notas de prensa, a ruego de infinitos concurrentes al teatro, que se han acercado a la empresa con este objeto, en 1872 vuelve como primera bailarina al Teatro Rioja. Y en 1874 todavía la vemos anunciada –la simpática campanera– en el salón de Oriente. Cuando, al fin, se retira de las tablas, sigue ligada al arte en la academia que tiene abierta en la calle Céspedes, número 3. Allí sería discípulo suyo Ángel Pericet, fundador de la saga que lleva su nombre. Finalmente, a instancias de su hijo Paco, en 1892, deja a sus alumnos y su local al maestro Seguro y se marcha con él a Villalba del Alcor (NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 242).

Por todo lo que llevamos visto se puede afirmar que la bailarina bolera sevillana fue una de las figuras más emblemáticas de la época, y que jugó un papel importante en el proceso histórico que se estaba dando en esos años: el de la configuración de la estética de la *nueva Escuela de baile flamenco*. Estuvo presente en los contextos dancísticos en los que principalmente esta *nueva escuela* se configuró entre los años 50 y 70 del siglo XIX: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de sus contemporáneos. Por eso, más allá de las características de su danzar, de las que hemos especulado en anteriores apartados, queremos ahora delimitar los bailes que fueron más practicados por *La Campanera*. Pretendemos realizar una revisión que ayude a concretar, por un lado, su predilección en cuanto al género de su preferencia, y por otro, el reconocimiento público del mismo.



Figura 31. La Campanera. *Costumbres andaluzas*. Antonio Chamán (1852)¹⁸⁴.

De su conocimiento de los bailes y de la riqueza de su repertorio nos constan como prioritarios los siguientes bailes: *fandangos*, *malagueñas*, así como todo tipo de *jaleos*, como lo eran *la madrileña*, *el paso de la malagueña*, *la malagueña* y *el torero*, *el polo del Contrabandista*, *el olé* y *el olé de la Esmeralda*. Los bailes de *jaleo* fueron, según el número de publicaciones¹⁸⁵ que recogen sus actuaciones, el género que más la acercó al naciente baile flamenco, y que ella supo aprovechar ante la creciente acogida que obtenían sus ejecuciones.

A continuación, mostraremos un estudio cronológico acerca de las publicaciones que recogen sus actuaciones, con el fin de analizar su principal tendencia en el baile, y poder así

¹⁸⁴ Extraída de: <http://www.setdart.com/subasta/popup/cat=26/obra-gr%C3%A1fica/pid=541337.html> el 10 de mayo de 2017.

¹⁸⁵ Para llegar a este resultado hemos barrido todas las notas de prensa que aludían la publicación de sus prácticas y/o las críticas noticiadas *a posteriori* de las mismas.



determinar si la práctica que la caracterizó fue propiamente flamenco, o fueron bailes andaluces teatralizados, como los *jaleos teatrales* que tanta fama le otorgaron. Asimismo, atenderemos al modo en que los ejecutó, determinando si su práctica se caracterizó más por los bailes en pareja, como el caso de los *boleros*, *fandangos*, *malagueñas*, la *malagueña* y el *torero*, o fue más diferenciada por los bailes *a solo*.

1851.
Teatro de Triana. Función para objeto piadoso. Ejecución del drama <i>El Rey y el Aventurero</i> (María Moreno y Miguel Julián). La Campanera y su maestro Manuel de la Barrera , bailaron el jaleo de Jerez . También se hace referencia a otra pareja de la que no se aportan los nombres (<i>El Porvenir</i> , 13 de agosto de 1851).
Teatro de Triana. Función para objeto piadoso. Ejecución del drama <i>Justicia Aragonesa</i> (María Moreno y Miguel Julián). La Campanera ejecutó la tonadilla y el baile inglés y Mariquita Ramos bailó el jaleo de Jerez . En la nota de prensa se refieren los lujosos vestidos para el baile de ambas. (<i>El Porvenir</i> , 26 de agosto de 1851).

Tabla 7. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1851. Elaboración propia.

1852.
En el salón Oriente se anuncian bailes nacionales o de palillos , bajo la dirección de Miguel Barrera. En la nota informativa del 22 de mayo se plasma la extrañeza de no encontrar la participación de Amparo Álvarez , Amalia Rojo y Enriqueta Gil, “tan celebradas por sus conocimientos y gracias en esta clase de <i>bailes nacionales</i> , sintiendo sea la causa de esta



ausencia ciertas rivalidades pueriles (...) que debía haber zanjado la dirección para no privar al público aficionado de ciertos bailes” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 49).

Tabla 8. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1852*. Elaboración propia.

1853.
Se estrena establecimiento en calle Conteros dirigido por Manuel de la Barrera y Amparo Álvarez (1 de enero).
Teatro Hércules. Tonadilla El Trípili por Amparo Álvarez, La Campanera , que bailó también El jaleo de Jerez (20 de enero).
En la nueva academia de bailes que establecieron Amparo Álvarez y Manuel Barrera en la calle de los Conteros número 14, hubo ensayo de bailes nacionales (como de costumbre los sábados). Se anuncia que asisten todas las discípulas y las mejores boleras de Sevilla, teniendo lugar la ejecución en el patio (elegantemente adornado). En la nota informativa se anuncia la ejecución, durante los intermedios de los bailes, de La Campanera, acompañándose con la guitarra diferentes canciones andaluzas (2 de julio).
Teatro El Principal. El jaleo de Cádiz por todo el cuerpo de baile y paso de la malagueña por Amparo Álvarez y el señor Palma (10 de mayo).
Se anuncia por primera vez La Aurora, el salón que regentó en solitario Amparo Álvarez (9 de noviembre).
Se anuncian bailes del país en el salón La Aurora (establecido en la calle de la Plata número 4), mostrándose los ensayos de los bailes nacionales, al que asisten todas sus discípulas y las mejores boleras. Se publicita, además de los bailes acostumbrados , el polo de



la contrabandista, la **sal de Andalucía**, la **jota valenciana**, la **malagueña y el torero** por la señora Barrios y la **madrileña** por la señora Álvarez (7 de diciembre).

Tabla 9. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1853. Elaboración propia.

1854.
Teatro El Principal. El polo de contrabandistas por Amparo Álvarez y Manuel Casas y cuatro parejas más. La malagueña y el torero por la señorita Álvarez y el señor Casas (16 de febrero).
Se anuncia bajo la dirección de Amparo Álvarez una gran función de bailes nacionales y de palillos , a la que asistirán, además de sus discípulas, las mejores boleras, como son Josefa Moreno, Mercedes Rodríguez y La Campanera . Se ejecutaron diferentes bailes andaluces , los más modernos (18 de noviembre).
La Campanera promueve las clases a domicilio a través del siguiente anuncio informativo: Doña Amparo Álvarez, directora de la academia de bailes que se halla establecida en la calle de la Plata núm. 4, avisa a las señoras que deseen aprender bailes de sociedad o de palillos , que pasará a dar lecciones a las casas de las que tengan a bien ocuparla, como igualmente a los colegios de señoritas que gusten llamarla. Las personas que quieran honrarla podrán avistarse en la casa habitación de dicha directora, en la torre de la Catedral (19 de octubre) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 82).

Tabla 10. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1854. Elaboración propia.



1857.
<p>El <i>Porvenir</i> recoge en calle Verde núm. 6, la participación de cinco parejas, tres de ellas vestidas a lo majo, señalándose a Amparo Álvarez y a Dolores Ruiz, una en el jaleo de Jerez y otra en el zorongo. El señor Reina y los aficionados el señor Ricardo y el señor Carrillo, bailaron el bolero. El director, Félix Moreno, bailó con su hijo menor el fandango, donde ejecutaron pasos complejos inventados por él (19 de septiembre).</p>
<p>El director del salón de Oriente inaugura la temporada de invierno con bailes nacionales o de palillos realizados por parejas de boleros, entre los que se refieren a Amparo Álvarez, Carmen Pérez, y las hermanas Rosario y Salud Granados, todas discípulas del director (25 de septiembre).</p>
<p>Teatro El Principal. Baile nuevo creado por La Campanera, titulado La Feria de Sevilla, dando fin con la madrileña, por Amparo Álvarez (4 de febrero).</p>
<p>Teatro El Principal. El olé de la Esmeralda por Amparo Álvarez (13 de febrero).</p>
<p>Teatro El Principal. Baile titulado la malagueña por Amparo Álvarez, Francisco Vázquez y cuerpo coreográfico (22 de mayo)</p>

Tabla 11. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1857. Elaboración propia.

1858.
<p>Según se anuncia, el salón Oriente, situado en calle Trajano, vuelve a inaugurar sus afamados bailes de palillos, en los que participan Plácida Alcaraz y Amparo Álvarez (6 de marzo).</p>

Tabla 12. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1858. Elaboración propia.



1859.
Se expone la división de la afición en Sevilla en dos lugares concretos y con figuras del baile determinadas, con el fin de atender los reclamos de los aficionados. En el salón Oriente lució sus habilidades Josefa Moreno y en el Recreo hizo lo propio Amparo Álvarez.
Tras llegar <i>La Campanera</i> de Gibraltar se anuncia que asiste a la temporada en el Recreo (7 de febrero).
En feria, los bailes que se van a llevar a cabo (y en los que participará <i>La Campanera</i>) se distinguen del siguiente modo: <i>Bailes de sociedad y de los nacionales o de palillos para los tres días de feria.</i> - Todas las noches de nueve a once tendrán lugar los de sociedad, y desde esa hora en adelante los nacionales o de palillos, al que asisten todas las discípulas del director, en unión de las mejores boleras de esta capital. También asistirán varias gitanas y cantadores de los de más fama para acompañar los bailes conocidos por <i>los panaderos de Cádiz, Zapateado, Vito y Jaleo</i> , con los que terminará dicha función todas las noches (25 de abril) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 58).

Tabla 13. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1859. Elaboración propia.

1862.
El Salón Oriente anuncia un gran concierto de baile y canto, uniendo a los cantadores Sartorius, Miracielos y El Cuervo, con las mejores boleras de Sevilla, entre ellas Amparo Álvarez (27 de marzo).
Para celebrar la festividad del Corpus en el Oriente se anuncian bailes de sociedad y de palillos , al que asisten las mejores boleras de Sevilla: Amparo Álvarez , Salud Granados, Amalia Matesán, Rosario Fernández y Carmen Meléndez, con otras varias. También asisten “varios cantadores a lo gitano de los más afamados” (17 de junio) (ORTIZ NUEVO, 1990, p.



85).

Tabla 14. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1862. Elaboración propia.

1863.

Plena actividad en los diferentes salones que se anuncian, con especial acogida del **jaleo de Enrique Prado** en el Recreo, donde **Amparo Álvarez** y Luisa de la Barrera, además de las gitanas, recogen grandes éxitos.

En las siguientes notas de prensa no se mencionan los nombres de quienes protagonizaron los bailes, pero mostramos los tres recortes de prensa siguientes, por lo interesante del uso del término Concierto de bailes, así como la aparición de la *soledá*, claramente referida al baile, del que no habíamos encontrado referencias escritas en la prensa sevillana desde que la interpretara la señorita Sojuela en 1855 (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 53).

En el salón de Oriente se anuncia un baile concierto a beneficio de las boleras. Asisten también varios cantadores, flamencas, gitanas, y demás actores que animan los espectáculos (18 de marzo).

El salón Oriente vuelve a anunciar un gran concierto de bailes y cantos andaluces, a beneficio de Enrique Prado, que cantará los *panaderos*, *jaleos* y *malagueñas*, entre otros. Asisten las mejores boleras en unión de las discípulas (26 de marzo).

El salón Oriente anuncia una gran función de toda clase de *bailes andaluces*, acompañados de canto, tomando parte en ella varias notabilidades de esta capital, y ejecutándose: *soledá*, *gallegada*, *boleras del Caniyitas*, *jota aragonesa*, *sal de Andalucía*,



zapateado del Poder, panadero, vito y otros varios (23 de mayo).

Tabla 15. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1863. Elaboración propia.

1865.

Manuel de la Barrera, con motivo de las fiestas del país anuncia que a su salón acudirán las mejores boleras con los trajes verdaderos andaluces y las aficionadas para los *jaleos* con los trajes llamados macarenos. De los boleros y aficionados dice vestirán el de currito.

El director ejecutó con *La Campanera* las *seguidillas* y *malagueñas*, tocando la guitarra Enrique Prado, que también cantó las *malagueñas* y danzas con varios tonos. Amparo Álvarez bailó el *jaleo* haciendo las suertes de capear y matar el toro, cantándolo Ramón Sartorio (24 de agosto).

Tras el cólera en Sevilla, el director del Recreo, Luis Botella –con quien *La Campanera* solía colaborar asiduamente-, avisa a los aficionados que el 2 de diciembre se retoman los ensayos de bailes del país y *cantos andaluces*, con guitarra para lo *flamenco* (30 de noviembre).

Tabla 16. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1865. Elaboración propia.

1867.

Se anuncia como **fiesta de bailes del país y cantos flamencos** en el salón Oriente. su director presenta ocho parejas que bailarán vistosos bailes ensayados nuevamente y entre



ellas la primera bailarina fue **La Campanera y otra primera**, de la que no se hace referencia a su nombre, dos parejas de gitanas y José Llorente y una joven aficionada de Triana, que tanto gustó el sábado anterior cantando; y para bailar *jaleo* el incansable Antonio *el Pintor* (*La Andalucía*, 3 de mayo).

El Salón Oriente vuelve a anunciar grupos amplios de baile, en este caso de **nueve boleras y dos alumnas** de las mejores de Sevilla. Entre ellas la **primera bailarina La Campanera**, y los cantadores Ramón Sartorio, Carito, José Lorente y otro, con gitanas y bailadores para los de *jaleo* (*La Andalucía*, 14 de junio).

El Recreo anuncia **una fiesta extraordinaria de baile de sociedad, alternando con los del país** y cantos andaluces, a beneficio de Manuel Peinado y José Alemán. La orquesta será dirigida por el profesor de cornetín don Eulogio Vila; tomando parte en los bailes **la primera bailarina La Campanera**, y los cantadores Juan el Malagueño, Ramón Sartorio, José García y otros (1 de diciembre).

Tabla 17. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1867. Elaboración propia.

1868.

Teatro de Rioja.- Función a beneficio del actor genérico don Pablo Morilla y Montero.- *Los pobres de Madrid*, drama en siete cuadros.- *El maestro de baile*, pieza en un acto.- *Un casamiento en la Cava o el cólera de 1865*, comedia nueva en dos actos.- En el segundo acto bailó el ***jaleo Gitano*** y ***el olé Amparo Álvarez***, dando fin con la pieza andaluza ***la cigarrera de Cádiz*** (*La Andalucía*, 30 de enero de 1868).

Tabla 18. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1868. Elaboración propia.



1872.
Teatro Rioja (reapertura). <i>Compañía de baile</i> .- Primer bailarín y director, don Domingo García.- Primera bailarina Amparo Álvarez, La Campanera , que vuelve a la escena, de donde estaba retirada , a ruego de infinitos concurrentes al teatro, que se han acercado a la empresa con este objeto.- Numeroso cuerpo coreográfico de ambos sexos (<i>La Andalucía</i> , 3 de octubre de 1872).

Tabla 19. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1872. Elaboración propia.

1874.
Se anuncia Gran baile del país con cante flamenco en los salones de Oriente, en los que aisten las mejores boleras de Sevilla, gitanas, cantadores y bailadores para los <i>jaleos</i> , asistiendo La Campanera (<i>La Andalucía</i> , 17 de abril).

Tabla 20. Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1874. Elaboración propia.

Además de este breve recorrido histórico por las notas de prensa localizadas que referenciaron el quehacer de Amparo Álvarez durante veintitrés años, presentamos a continuación, a modo esquemático, un gráfico que plasma a través de los datos anteriormente señalados los contextos donde solía tener lugar su práctica, cuyos escenarios protagonistas fueron los teatros sevillanos Triana, El Principal, Hércules y Rioja y los salones, principalmente El Oriente, La Aurora y El Recreo. También analizaremos la tendencia de bailes *a solo*, en pareja o en gran grupo que la caracterizó, así como la clasificación los bailes que con certeza sabemos le fueron atribuidos. El resultado es muy clarificador: Amparo Álvarez se caracterizó



por la práctica de bailes andaluces teatralizados, o dicho de otro modo, su formación académica y su constante vinculación teatral hace que observemos un repertorio de bailes que, ya fuesen en pareja o *a solo*, la posicionan como una bailarina teatral andaluza con capacidad de adaptarse y adaptar su repertorio a las tendencias en boga.

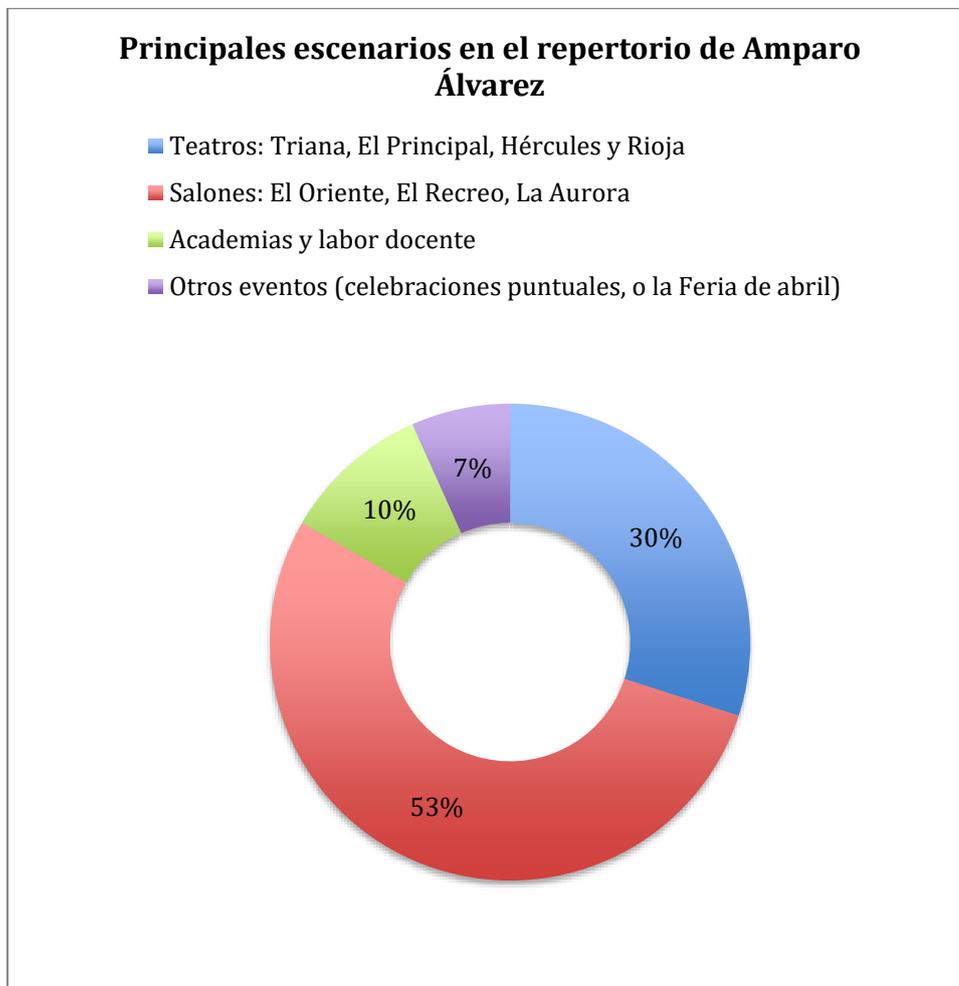


Tabla 21. *Análisis sobre los principales escenarios en el repertorio de Amparo Álvarez.* Elaboración propia.

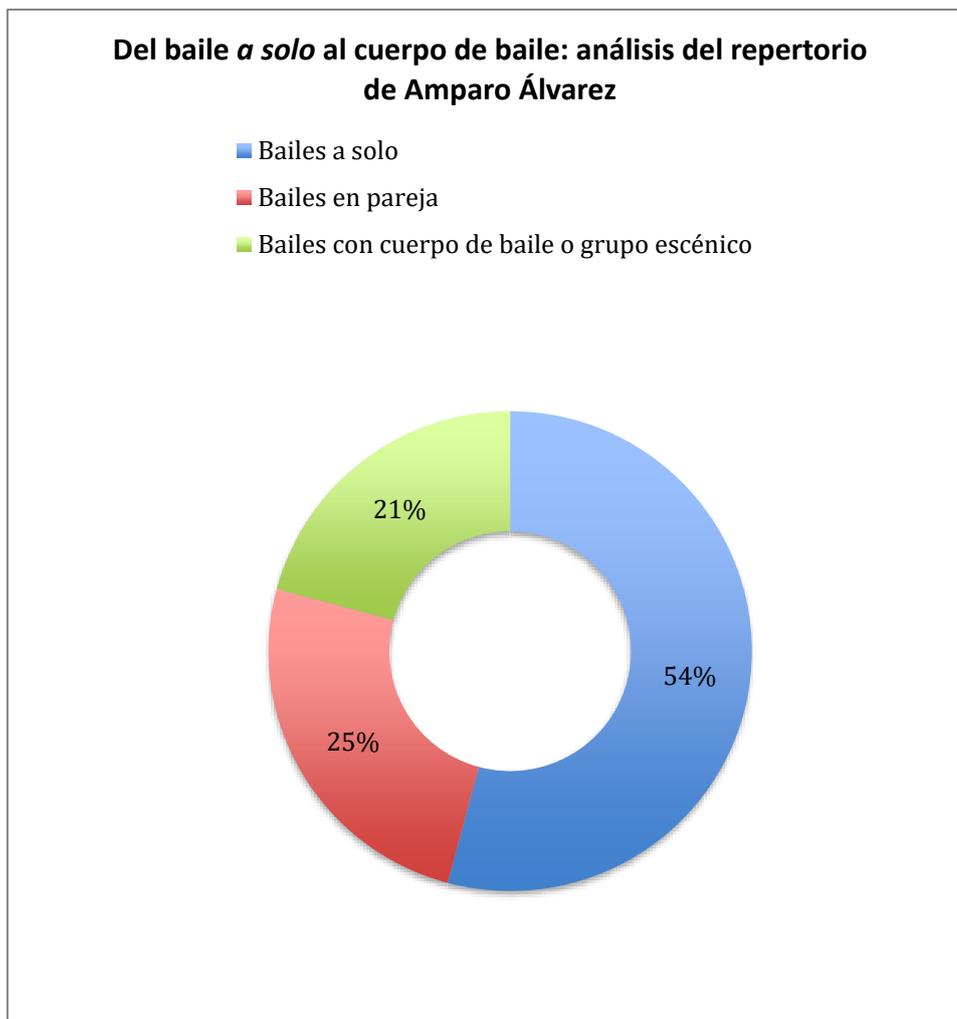


Tabla 22. *Análisis del repertorio de Amparo Álvarez. De los bailes a solo al cuerpo de baile.* Elaboración propia.

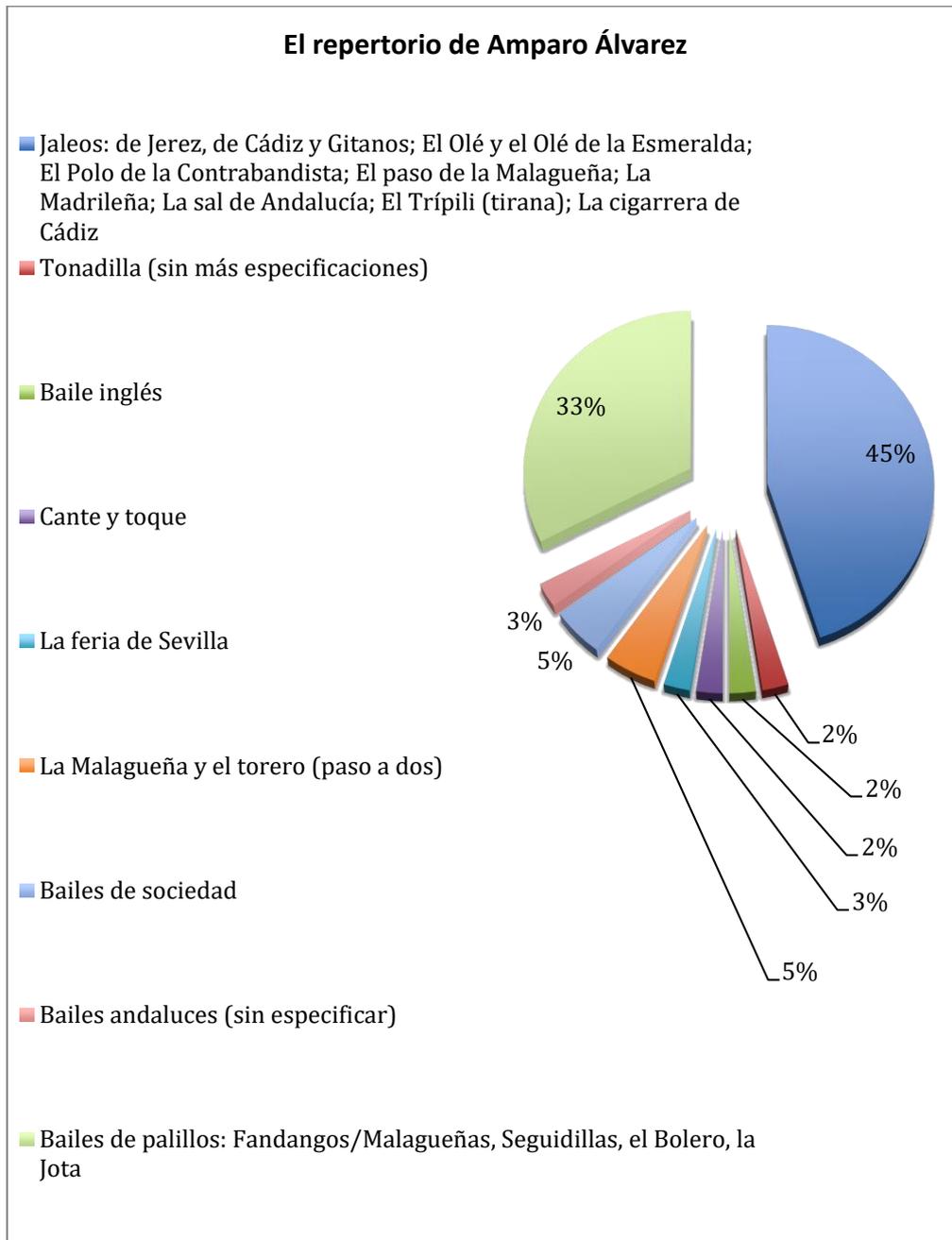


Tabla 23. *Análisis del repertorio de Amparo Álvarez*. Elaboración propia.



Entre las últimas publicaciones que fuimos seleccionado que nos aportaban información sobre su repertorio observamos como los grupos de baile van ampliándose y van protagonizando carteles que hacen uso del término fiesta y flamenco. Creemos que esta vertiente es la base que luego continuaría su discípulo, el maestro Otero en sus “cuadros Flamencos” y “Fiestas andaluzas”, creaciones que se abordarán detenidamente en el segundo bloque del cuarto capítulo del presente trabajo.

En referencia a estos recortes de prensa anotamos también una nueva reflexión: los bailes del país o nacionales pasan a ser sustituidos en término por baile y canciones andaluzas; con estas modificaciones conceptuales se intuye la línea de conferir una mayor importancia y protagonismo al cante, aunque su papel aún era el de acompañar al baile.

De cada uno de los bailes que más interpretó Amparo Álvarez durante su carrera artística daremos en las sucesivas líneas mayores reseñas, pretendiendo establecer en qué medida la colaboración de esta bailarina pudo convertirlos en específicos, y corroborar el análisis obtenido, del que anotábamos su tendencia académica teatral andaluza como su principal vertiente estilística en la danza.

Los primeros registros en los que aparece el nombre de *La Campanera* se encuentran relacionados con el ámbito teatral, siendo la mayoría de sus prácticas bailes boleros en pareja y grupo, y personales ejecuciones que presumimos eran *jaleos*, “una categoría genérica de danzas a solo que también aparecían en muchas fiestas populares andaluzas. Y que una vez transformadas en *jaleos agitanados*, su continuo contacto –especialmente desde la década de 1840– con sus versiones académicas o *jaleos teatrales*, contribuyó a su perfeccionamiento técnico” (BERLANGA, 2016 a, p. 180).

Aún cuando en enero de 1853 se registró en el diario *El Porvenir* el crecimiento en la difusión de los bailes gracias a la labor de las academias, entre las que se encontraba la dirigida por Amparo Álvarez y Manuel de la Barrera, la bailarina no se desvinculó del ámbito teatral,



ejecutando entonces en el Teatro de Hércules la tonadilla *El Trípili* y su afamado *jaleo de Jerez*, y en El Principal, el *jaleo de Cádiz*, junto al cuerpo de baile (ORTIZ NUEVO, pp. 172-180). El Trípili fue una afamada *tirana*, “la principal designación genérica de las canciones de los jaleos teatrales” (BERLANGA, 2016 a, p. 179). Estas, eran con frecuencia bailadas o semibailadas, a la par que cantadas. Todas estas prácticas que se mencionan fueron típicos *bailes de jaleo andaluces*, que por ser bailados por *La Campanera* en sede teatral, se presentan como academizados.

Otro baile diferente fue la *malagueña y el torero*, que aparece vinculado a su práctica en 1853 y 1854. Éste fue un baile teatral andaluz, un *paso a dos*, con historia representada que no fue como el característico *jaleo*, ya que no era un baile *a solo*, sino más bien un baile andaluz delicado y muy académico. Realmente se parecía más al *vito* que a la *malagueña*, y a pesar de ser un tipo de baile que se interpretaba en pareja quizás fue el más cercano a esas *malagueñas* primeras en sede flamenca que eran a compás, con muchos aspectos estéticos boleros o teatrales, pero con tendencia ya aflamencada.

Volviendo de nuevo a los *jaleos* que caracterizó la bailarina, convenimos que el más prolijo fue el *jaleo de Jerez*, pieza obligada del repertorio de cualquier bailarina de la época. Como narró Charles Davillier al escribir sus impresiones de los majos jerezanos: “sus bailes, entre los cuales es preciso citar el clásico jaleo de Jerez, ocupan el primer puesto entre la coreografía andaluza” (citado en NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 180). No debemos olvidar que por *jaleo de Jerez* se entiende no sólo el llegado que tenemos hoy a través de la *Escuela bolera*, sino los bailes de *jaleo* jerezanos, bastante más flamencos que los clásicos.

Alejandro Dumas lo llamó “admirable baile en el que se reúne todo: fiereza, languidez, amor y desdén, voluptuosidad y deseo”, y Teófilo Gautier lo reseñó como el paso más atrevido y descarado de cuantos se han visto en la Ópera, añadiendo, *a posteriori*, los siguientes calificativos:



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

(...) Fue fenomenal, escandaloso, inimaginable, pero fue encantador e inmediatamente destacar los contoneos de caderas, quiebros de cintura, brazos y piernas lanzados por los aires, los más provocativos y voluptuosos movimientos, un ardoroso furor, una acometida diabólica, (...) verdaderamente, una danza para levantar a un muerto (citado en NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 183).

Muchos son los textos que testimoniaron la interpretación de *los jaleos* de Amparo Álvarez, que, más allá del teatro, supo también llevar a sus discípulas en su academia y al salón que regentaba, ya fuera interpretado por ella misma, o por sus coetáneas. Así, en 1854 se anunció:

Por el invierno, LA AURORA resplandece y se presenta en vanguardia de novedades. Bailándose el jaleo de la Macarena, un jaleo nuevo sacado de la zarzuela El Marqués de Caravaca, el Olé de la Curra y el de la Esmeralda, la Madrileña, los Panderos, concluyendo con los jaleos andaluces (4 de noviembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, pp. 51-52).

Ese *jaleo* nuevo al se refería el texto que anunciaba La Aurora debió ser una reelaboración más de las muchas que se elaboraron desde las academias y que luego se mostraban en los ensayos y/o llegaban a los *salones*. En este caso concreto, seguramente se elaboraría a partir de la temática de la zarzuela que se menciona.

Unos años después, en 1857, fue una vez más Amparo Álvarez la elegida entre las demás partícipes para ejecutar nuevamente el *jaleo de Jerez* en un reseñable evento. El texto añadía:

Baile.- El domingo 13 tuvo lugar uno, dado en obsequio de los señores oficiales del regimiento de Caballería del Príncipe, en la calle Verde número 6, por el maestro don Félix Moreno, asistiendo cinco parejas, tres de ellas vestidas a lo majo, señalándose doña Amparo Álvarez y doña Dolores Ruiz, una en el jaleo de Jerez y otra en el zorongo, recibiendo multitud de aplausos, como igualmente los recibió el señor Reina y los aficionados el señor Ricardo y el señor Carrillo. Por lo bien que bailaron el bolero. El director bailó con su hijo menor entre otras cosas el fandango, donde ejecutaron pasos muy difíciles inventados por él. La concurrencia que era muy elegante y numerosa no paraba de darles miles de bravos, tanto al padre como al hijo, y permaneció animada como sucede siempre en los bailes que dirige el Señor Moreno.

Manuel V. Moreno (*El Porvenir*. 19 de septiembre de 1857) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 379)



El *Jaleo de Jerez* fue muy solicitado, pero también lo fue el *jaleo de Cádiz* y otras reelaboraciones artísticas que adquirieron distinto nombre en teatros y salones. Todos estos *jaleos* escénicos convivieron con los *jaleos* populares que no habían dejado de bailarse, contribuyendo este *feedback*, con sus respectivas aportaciones, al nacimiento de estilos del baile flamenco. Este es el caso del *jaleo gitano*, calificativo que consideramos se usó mucho en el siglo XIX con un cierto matiz publicitario que buscaba éxito de expectación, además del carácter diferenciador de su práctica en sí. También este *jaleo* aparece vinculado a la figura de Amparo Álvarez, concretamente en 1868. Seguramente fue un *jaleo* muy flamenco pero ejecutado en el teatro (Teatro Hércules), es decir, interpretado al estilo gitano, pues se efectuó tras *Un casamiento en la cava*, comedia que se ambientaba en la cava de los gitanos en Triana¹⁸⁶, llamada así en el siglo XIX, hoy calle Pagés del Corro.

Encontramos también en el repertorio de Amparo Álvarez El *polo del Contrabandista*, una de las modalidades de *polos* que mayor acogida tuvo en tiempos de *La Campanera*, adquiriendo gran popularidad tanto en España como en Europa. Surgió en el siglo XIX, a partir del *polo Yo que soy contrabandista* que compuso Manuel García para su ópera-monólogo *El poeta calculista*, estrenada en abril de 1805 en Los Caños del Peral de Madrid. Este *polo* – divulgado como *el polo del contrabandista*– no seguía la misma línea de otros que solían tener carácter trágico y fatalista, siendo tal su éxito, que baile y canción se independizaron de la obra, adquiriendo reconocimiento propio (FERNÁNDEZ MARÍN, 2009; NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 153).

Este *polo del contrabandista* se anunció también como *El caballito de Cádiz*, *Los majos de Cádiz* o *el jaleo* (NAVARRO GARCÍA, 2002, pp. 153-154), porque realmente eran *jaleos* teatrales, bailes impregnados de múltiples pinceladas que recordaban al exitoso polo de

¹⁸⁶ Extraído de: <http://www.eldiariodetriana.es/blog/pages-del-corro-la-antigua-cava-de-triana/> El 1 de junio de 2017.



Manuel García. El 16 de febrero de 1854 nos indicaba la publicidad del teatro Principal de Sevilla como piezas de baile a efectuarse “El polo del Contrabandista, por doña Amparo Álvarez y Don Manuel Casas y cuatro parejas más” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 173), lo que nos viene a confirmar la clasificación de esta práctica dentro de las danzas teatrales andaluzas.

Los *bailes de palillos*, práctica constante en gran parte de los recortes publicitarios que refieren a *La Campanera*, son anunciados sin aportar indicios innovadores o personales hasta que en 1867 se apunta, refiriéndose a los mismos, que se “bailarán vistosos bailes ensayados nuevamente” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 72). Por tanto, *fandangos*, *malagueñas*, *la jota* y el *bolero*, fueron en la mayoría de sus exhibiciones bailes académicos en pareja (e intuimos que posiblemente también *a solo* en alguna ocasión) que *La Campanera* hizo destacar por su elegancia, limpieza técnica y lujosa indumentaria, promoviendo una gran acogida por parte del público. Apreciamos una constante tendencia clásica en estos bailes, más allá de los cambios que supondrían esos nuevos ensayos que se refieren. Éstos se perfilan como rasgos estéticos con tendencia a lo aflamencado, que, como se va haciendo notar en las notas de prensa desde 1860, eran bailes aflamencados, muy diferentes a los *bailes de gitanas*.

De las *seguidillas* no encontramos reflejado en prensa interpretaciones suyas, pero aparece la ejecución de las *seguidillas gitanas* de su amiga y coetánea Josefa Moreno en El Oriente, en 1853 (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 50), hecho que, sin duda, nos habla de la cercanía de Amparo Álvarez a todos los bailes nacionales, más allá de las nuevas y personales reinterpretaciones.

Otro de los bailes que tuvo gran acogida, sobre todo en ambientes gaditanos, fue el *olé*, que también fue un tipo de *jaleo*. De él nos queda constancia a principios del siglo XIX por la actuación de Luisa Cañete en 1807, una de las primeras bailarinas del teatro sevillano del momento (AGUILAR PIÑAL, 1974, p. 323). Alexandre de Laborde nos corroboró su popularidad, escribiendo de este género:



Tiene algo de voluptuoso y salvaje a la vez (...) danzas lúbricas que recuerdan a los viajeros bailes negros y africanos (...). Se bailan al son de la guitarra, que acompaña la voz del que la toca. Las mujeres marcan el compás con una precisión única (citado en NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 172).

También el autor se refiere a esta práctica como “danza andaluza de *mujer de clase inferior*” (citado en BERLANGA, 2016 a, p. 187). No obstante, el *olé* contó con muchas versiones académicas. En algunas de ellas creemos encontrar ese aire popular que lo caracterizó. Así lo describe Más y Prat, precisando que contaba con “variantes infinitas”:

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, p. 59. Citado en BERLANGA, 2016 a, p. 188).

Y según el trabajo de investigación de Rocío Plaza respecto al flamenco en el contexto sevillano del XIX, de la ejecución de este baile destaca los siguientes rasgos:

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 sería solicitado para una mujer sola ((PLAZA ORELLANA, 1999, 164).

El norteamericano S. T. Wallis, en 1847 viendo bailar a Amparo Álvarez un *olé*, también nos transmitió su parecer acerca de esta práctica. La describía así:

El baile español, y especialmente el ole, no es artístico. Ni hay en él poesía del movimiento, o filosofía, o metafísica, o ninguna de esas tonterías. Es algo entroncado con la realidad –un trabajo de amor- y no tiene nada que ver los movimientos etéreos y vaporosos de las Sílides (...). El intérprete se mete en él en cuerpo y alma, con brazos y piernas. Los espectadores, hombres y mujeres, lo contemplan con un disfrute embelesado, para el que la palabra entusiasmo es un término muy frío (citado en NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 175).

Las interpretaciones de este baile por parte de Amparo Álvarez prosiguen hasta 1868, donde su madurez otorgaría la experiencia de décadas dedicada a la danza.



La Campanera bailó sola y en pareja, siendo don Manuel de la Barrera, el Sr. Palma, Manuel Casas y Francisco Vázquez los principales boleros que la acompañaron. Existió una tendencia en el baile español que también la percibimos en ella, esto es: la tendencia a hacer a veces bailes de pareja *a solo*, y viceversa, bailes *a solo* en pareja o en coreografía para varios. No sólo fue una intérprete que demostró a lo largo de su carrera artística singular creatividad y dedicación a la enseñanza, también se le adjudicó un selecto sentido escénico. José Otero nos da testimonio de ambas cualidades, así como de su trabajo de pies: “¡cuántos de los que habemos hoy no sabríamos ni mirarlos!”. También nos informa de las aportaciones coreográficas que hizo a la petenera; refiriéndose a Faustino Segura nos traslada: “él enseñaba las de Amparo la Campanera”. Y él nos acercó en sus escritos la capacidad de análisis escénico de nuestra bailaora:

La Campanera fue la primera maestra que modificó [en las sevillanas] el volver a su primitivo sitio, cuando se hace el paseo para hacer las cuatro pasadas últimas de la primera copla y como para todas las demás, y esta forma de hacer la tercera parte, es si se baila en un teatro en que no hay más que un frente y si se quedan en el centro del lugar que ocupaban el caballero se queda de espaldas al público (citado en NAVARRO GARCÍA, 2002, p. 244).

Con el legado que nos ofreció el Maestro Otero dedicando su parecer acerca de *La Campanera* en su reconocido *Tratado de bailes de sociedad*, y con la huella que la propia Amparo Álvarez imprimió al *baile por sevillanas* -que se sigue interpretando hasta la fecha- cerramos este apartado; valoramos, con todo, que *La Campanera* fue mucho más que la figura de una bailarina bolera. *La Campanera* fue una mujer creativa, reflexiva, emprendedora y vanguardista, que supo atender a las demandas de la época; una de las primeras bailarinas que contribuyeron más directamente a la configuración del baile flamenco, dado que su formación y experiencia supieron otorgarle la técnica que lo llevó a escena, y más específicamente, proporcionó unos rasgos que propiciaron la conformación de la *Escuela sevillana de baile*, tema que analizaremos ampliamente a lo largo del siguiente capítulo.



4. EL LEGADO DE LA CAMPANERA Y SU REPERCUSIÓN EN LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE

En este último capítulo partiremos de la descripción de las primeras manifestaciones flamencas constatadas en Sevilla, así como de los diferentes entornos donde solían tener lugar. Reflexionaremos sobre el periodo de la historia del baile en el que figuras como Amparo Álvarez contribuyeron con su formación a dotar de técnica a la práctica, y a partir de este momento abordaremos la importancia de las academias y de la figura del maestro en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la *Escuela sevillana de baile*.

Finalmente, se estudiará el legado de *La Campanera* a partir del estudio de dos de sus discípulos directos, determinando en qué medida fue pionera en el establecimiento de unos códigos que hoy se reconocen como rasgos propios de la *Escuela sevillana de baile flamenco* y que por tanto, se diferencian de otras prácticas o *escuelas* de baile.

4.1. LA NUEVA OFERTA

Hasta ahora habíamos adjudicado a la figura de Amparo Álvarez, *La Campanera*, la importancia de ser una de las bailarinas boleras sevillanas más reconocidas de la época. El estilo de baile conocido por algunos como danzas teatrales andaluzas fue dando un nuevo giro principalmente en Andalucía a finales del siglo XVIII. *Grosso modo*, cabe caracterizarlo inicialmente como la transformación de bailes populares en danzas profesionalizadas con el fin de exhibirlas en salas y teatros. Bien es cierto que como ya hemos visto, tal tipo de danzas cuenta con precedentes muy antiguos en el teatro español. Pero a partir de esta época (principios del XIX) esta tradición de danzas experimenta una nueva transformación y decantación, caracterizada por un cierto agitanamiento (o andaluzamiento, según lo veamos).



En dicho proceso jugaron un papel decisivo las academias, desde donde se trabajó la técnica y el sometimiento a estructura de los bailes.

Y sería en estos entornos académicos donde, gracias al contacto entre bailes populares agitanados con estos bailes teatrales andaluces se inició la primera configuración del baile flamenco. Este baile, en su vertiente más popular y en sus primeros tiempos, no destacó por su complejidad técnica, sino más bien por la expresión (facial y corporal), la gracia en “la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos” (EL DE TRIANA, 1935, p. 197). Pero poco a poco, y gracias a sus contactos con las danzas teatrales andaluzas, fue adquiriendo una mayor complejidad técnica. Por tanto parece darse un doble proceso de confluencia: las danzas teatrales se “agitaron” y los bailes gitanos, al contactar con ellas, adquirieron un mayor bagaje técnico.

La vertiente más “agitanada” o andaluza de las danzas teatrales fue desarrollada por determinadas bailarinas/bailaoras muy populares a partir de la década de 1840, entre las que destacaron Josefa Vargas, Manuela Perea o Amparo Álvarez. Y veremos que esta tradición es la que se recoge en la *Escuela sevillana de baile*. En este cuarto capítulo profundizaremos acerca de esta *escuela* como la que más conjunciones entre ambas tradiciones, la académica heterodoxa o agitanada, y la más popular o gitana recoge.

Los bailes que dio a conocer la *Escuela de palillos o bolera* se siguieron atesorando, aunque con variantes coreográficas, conformando un repertorio muy extenso. Si unos bailes se caracterizaban por la dificultad de los pasos, vueltas y saltos, en otros primaba la actitud frente a la técnica; unos fueron protagonistas en salones aristocráticos, en teatros, en intermedios de comedias, de sainetes e incluso de óperas, mientras que otros quedaban relegados a contextos más reducidos.



A partir de las prácticas dancísticas más intimistas comienzan a describirse formas diferenciadas de lo que parecían ser los mismos bailes, como fue el caso del *zorongo*. Según los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo¹⁸⁷, hacia 1780, el *zorongo* se baila entre “gentes de saya corta y redecilla”, es decir, por majos y boleros. Y por otra parte, cuando *a posteriori* se tienen noticias de las primeras prácticas flamencas, se les ve bailando este mismo aire.

Como bien sabemos, gracias a los escritos de Berlanga (2016) y Plaza Orellana (1999), muchos de los bailes academizados en la *Escuela de palillos* contaban con sus versiones menos estructuradas, tal fue el caso del *Olé*, bailado en *bailes de candil* y entre gitanos en toda la primera mitad de siglo XIX, mucho antes de que se academizara (poco antes de mitad de siglo). Por tanto, podríamos decir que los modos más populares de determinadas prácticas se diluyeron en las versiones flamencas, y por otro lado, también ocurrió que bailes que se consolidaron y academizaron, se han mantenido y transmitido hasta nuestros días en la *Escuela bolera*. Estas dos formas de bailar a veces un mismo baile se mantuvo hasta principios del siglo XIX, provocando una estrecha relación de retroalimentación donde se forjó la base de un nuevo estilo: el flamenco. Estos dos tipos de baile con la misma idiosincrasia andaluza, aunque con diferenciada técnica, conservan conexiones en expresividad, braceo, elementos para el baile como el abanico, el uso de vuelos en las faldas y la desenvoltura de determinados momentos o secciones; pero el baile flamenco comienza a establecer sus leyes, que aún no estaban tan desarrolladas como en las otras modalidades de danza. Por esta razón, evoluciona adquiriendo influencias de los principios dancísticos de otras modalidades, tal es el caso de la *Escuela bolera*. No obstante, “las leyes y códigos del baile flamenco están enfocados al hecho flamenco, entendiéndose como tal, el momento en que sus componentes principales

¹⁸⁷ Extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/gonzalez-del-castillo-juan-ignacio-1763-1800-2587> el 24 de abril de 2017.



(cante, toque y baile) se unen para dar forma al baile. El flamenco tiene sus reglas propias”, que no se hicieron corresponder con otro tipo de danza (ARRANZ, 2009, p. 24).

Mientras la danza bolera estuvo más ligada a la tradición teatral¹⁸⁸ –a la que se fue añadiendo elementos populares–, el baile flamenco siempre conservó una conexión más directa con los ambientes populares, de los que recibió los elementos antiguos tanto en la guitarra y en el compás, como en los pasos de baile (uso abundante del braceo y un particular uso del zapateado).

4.1.1. EL BAILE EN LAS PRIMERAS FIESTAS FLAMENCAS

Reseñada la influencia de la *Escuela bolera*, y con ella, del baile teatral en el surgimiento del flamenco, analizaremos otro tipo de ambientes populares en los que los gitanos tuvieron especial protagonismo en la configuración del baile flamenco: el de las fiestas privadas. Este tipo de encuentros, a partir de los años 20 y 30 del siglo XIX, supuso el reclamo de extranjeros europeos, que venían en busca de lo exótico español en su contexto real, personificándolo en la figura de una bailarina bolera –como *La Campanera*–, dado que la figura de la mujer flamenca aún no había salido de España.

Los gitanos trianeros fueron los primeros que ofertaron con éxito esta especie de alternativa a los espectáculos teatrales. Y un particular tipo de respuesta a esa nueva demanda tuvo entonces un destacado protagonismo gitano. Como recoge Miguel Ángel Berlanga en “Nuevas propuestas para la historia del baile”:

¹⁸⁸ A la consolidación de la *Escuela Bolera* en los escenarios contribuyó el auge de la tonadilla escénica, en las que abundaban los bailes, muy aceptados por el público.



Las primeras fiestas flamencas fueron fiestas de carácter privado y público a la vez: montadas no para el vecindario –para la comunidad que celebra–, sino para invitados distinguidos y para curiosos, previo pago de algún tipo de entrada. Contaban con una novedad de la que carecían los aludidos ambientes teatrales: al ser una especie de reelaboración del ritual tradicional de los bailes de candil, ofrecían un ambiente de cercanía muy distinto al de los teatros: la construcción simbólica del círculo, la relación con el grupo, con la comunidad que jalea y arropa... Ofrecían justamente la 'autenticidad' que comenzaban a demandar los foráneos y una incipiente afición (BERLANGA, 2012 a, p. 109).

Las características propias de estos eventos fueron de gran importancia, pues marcaron las particularidades del baile flamenco, como es el caso de la ausencia de escenario de estos nuevos espacios (casas particulares, patios de vecinos o cualquier área que se prestase a dicho evento), o el marcado protagonismo gitano. Todo esto propició que el baile flamenco se consolidara como un baile de ámbito reducido y *a solo*, características donde mostró su personalidad distintiva. Pero sin duda, el rasgo más novedoso de las primeras fiestas flamencas, que las distinguía de un baile tradicional, era el hecho de ser organizadas para el público que pagaba por ellas. Dicho de otro modo, el baile flamenco se presentó desde sus orígenes abierto a los foráneos. La escena *Un baile en Triana*, de Estébanez Calderón, suele citarse como uno de los primeros textos característicos de las primeras fiestas flamencas. En él se apunta la existencia de una publicidad por parte de los organizadores para captar público, por tanto, una oferta organizada (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847 [2007], p. 253).

En el tipo de fiesta-espectáculo que se describe,

(...) los 'flamencos' trianeros ya ofertaban en algunas casas. Estas fiestas estaban adquiriendo por esos años modos y maneras específicos, recurrentes. Tal tipo de oferta estable no la encontramos, que sepamos, ni en el muy preflamenco Cádiz de los mismos años, ni en la ciudad de Málaga (que seguía con sus bailes de candil en el extrarradio), ni en Granada, cuyos gitanos del Sacromonte todavía no habían organizado sus zambras de manera estable. Incluso algunos datos nos hablan de que en la ciudad de Sevilla esa 'oferta' tenía precedentes aún más antiguos.

Esta actitud, no solo de acogida, sino de búsqueda de un público potencial, comenzaba a ser habitual, al menos en el sevillano barrio de Triana. Precedentes inmediatos de dicha actitud se encuentran también en Triana desde al menos 1812, según nos reseñan varios artículos de prensa de la época. Así lo ve reflejado Ortiz Nuevo en tres artículos periodísticos aparecidos entre 1812 y



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

13 en un periódico de Sevilla (*El Tío Tremenda* o *Los críticos del Malecón*. En: Ortiz Nuevo, 1990, p. 17-28, citado en BERLANGA, 2012 a , p. 110).

De estas fiestas, principalmente organizadas y promovidas por gitanos sevillanos, contamos con el testimonio de los relatos que nos hicieron llegar los ya mencionados a lo largo del trabajo, Estébanez Calderón y Richard Ford en la década de los 30, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas en la década de los 40, y Charles Davillier en la de los 60, entre otros autores. Es significativo que a partir de 1840 aumenten los testimonios de personajes que, tras presenciar bailes españoles representados en teatros, eran invitados a acudir a funciones privadas. Así nos lo transmite Rocío Plaza al recoger las palabras del americano Severn Teackle Wallis en 1849:

Ni el hambre ni la indignación tienen el suficiente poder como para oprimir los animados espíritus de los sevillanos, tal proverbialmente llenos de baile y música. En una de las tardes cuando la ley militar seguía predominando, y el teatro, por supuesto era una cosa prohibida, se me informó por Bailly, que un profesor de baile, un amigo suyo, se iba a refrescar con un baile privado, en el cual, si me apetecía, sería bien recibida mi suscripción (S.T. Wallis, *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*. New York, 1849, p. 186 citado en PLAZA ORELLANA, 1999, p. 640).

Estas fiestas estaban totalmente planificadas y organizadas, desde el punto de vista del intérprete y del espectador, así como del negocio empresarial que esta conjugación suponía. Para ello se habilitaron locales céntricos en Sevilla haciendo uso de un *atrezzo* que simulaba las estancias y/o patios de las casas trianeras; y aunque la organización empresarial no era una actividad exclusiva de gitanos, la presencia de estos parecía un requisito estético indispensable, pues en la mayoría de los relatos aparecen con remarcado protagonismo en el evento.

Durante el segundo tercio del siglo XIX, el estilo bolero y el flamenco se comienzan a reconocer por el público como prácticas bien diferenciadas, y los contextos para su *praxis* se muestran aún más sesgados. Los boleros son la élite, con rango teatral y en contacto con destacados empresarios; los flamencos se manifestaban en lugares menos distinguidos, más



“populares”, pero ya tienen también su público. La difusión de los *café cantantes* a partir de la década de 1860-70 supuso un nuevo acercamiento de ambos estilos, tanto en escenarios como durante los ensayos de las academias, hecho que afectaría irremediablemente a ambas prácticas.

4.1.2. LAS ACADEMIAS DE BAILE

Las academias y salones fueron, entre 1850 y 1870, claves en la formación y definición del flamenco. En el capítulo “Reunión general de danzas” del libro *¿Se sabe algo?*, de Ortiz Nuevo, aparecen diversas reseñas sobre las actividades y el momento en que tuvieron lugar en este periodo de la historia. En este trabajo se clarifica perfectamente lo que supuso la convivencia de fórmulas musicales distintas,

tanto de procedencia culta como folclórica con las de elaboración artística y personal, y en unos escenarios que van desde el teatro a la taberna pasando por las academias, hasta desembocar con personalidad propia en los *café cantantes*. De este mestizaje netamente andaluz, surgió el flamenco, cuyo proceso de evolución e imposición se sigue a través del acontecimiento diario que reflejaba la prensa (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 9).

Obviamente debemos enmarcar todo este proceso en la época de auge del movimiento romántico, caracterizado por la búsqueda y nueva mirada con la que comenzaron a ser consideradas las tradiciones populares de cada país. Ya se ha hecho alusión al ambiente de aceptación que en Madrid estaban teniendo este tipo de prácticas de danza españolas, y particularmente las danzas *a solo* de las bailarinas, tanto españolas, como Pepa Vargas o Manuela Perea, como extranjeras, como la francesa Marie Guy-Stéphan o la italiana Marie Taglioni. Este éxito de las danzas españolas venía a la zaga del ya conseguido en Europa al menos desde una década antes.



Gracias a la meticulosa revisión analítica de la prensa sevillana realizada por José Luis Ortiz se puede afirmar que en esos festejos la supremacía del baile sobre el cante fue una constante. Así pues, en la década 1850-1860 las academias se muestran como

centros de formación y exhibición de danzas, donde prevalecía fundamentalmente la escuela bolera. En esos salones, donde también se daban bailes de máscaras y de sociedad, se empezó a permitir ver los ensayos de los alumnos mediante el pago de un consumo (con vistas al turismo), ampliándose el repertorio con otros bailes (Vito, Jaleos, Panaderos, Tangos de Negros, Seguidillas gitanas, Rondeña, Zapateado, Malagueñas...) acompañados de cante y guitarra (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 10).

Como podemos advertir a través de esta exposición, el proceso de retroalimentación y la convivencia de bailes boleros con otras tendencias populares influyó inevitablemente también en las formas flamencas.

Entre 1860 y 1870 los ensayos de las academias se hicieron públicos, apareciendo un modo de espectáculo donde lucir los conocimientos del/a maestro/a de baile y las habilidades del alumnado. Los/as protagonistas y asiduos a estos lugares hicieron posible que se fundieran los estilos de las bailaoras populares y gitanas y las bailarinas académicas, destacando “en esa época Amparo Álvarez, bailarina bolera que contribuyó a la creación del estilo sevillano, lo mismo bailaba, que cantaba, que tocaba la guitarra” (PEROZO, 2009, p. 55). Las publicaciones y recortes publicitarios de la época comenzaron a destacar nombres relacionados con la práctica flamenca por encima de los referentes boleros, siendo entonces cuando empezó a imponerse el cante.

Es interesante mostrar en este apartado que estos espectáculos desarrollados en las academias nunca aparecen acuñados con el término gitano,

siempre aparecen como bailes del país, bailes de palillos, bailes y cantes andaluces o bailes y cantes flamencos. Inicialmente los gitanos, sobre todo gitanas, aparecen como parejas de baile, para jalear, tocar palmas, algo que posiblemente la mujer andaluza no era capaz de hacer profesionalmente. O sea, una aparición tímida y anónima en ambientes andaluces, incorporándose a un sistema comercial para poner nota de color (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 10).



Sin embargo, en los recortes de prensa trabajados por José Luis Ortiz Nuevo, el término gitano comienza a ser usado como elemento diferenciador de determinadas prácticas de bailes o cantes, así como adjetivo calificativo de quienes las llevaban a cabo a partir del 25 de marzo de 1865, cuando en la gacetilla del salón Recreo se cita la asistencia de “varias gitanas para los *jaleos*” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 10). Este hecho nos confirma la participación de las gitanas en las academias, entornos desde donde se fueron perfilando determinadas prácticas que acabarían siendo características, primero por la idiosincrasia de quienes las ejecutaban, y conforme fueron adquiriendo fama, como adjetivo diferenciador, pues a partir de los recortes de prensa de 1859 son muchos los bailes que se presentan como agitanados.

En torno a esta variedad, José Luis Navarro ha escrito a propósito del intercambio de influencias entre los ámbitos gitanos y académicos, posicionando a la bailarina sevillana Amparo Álvarez, *La Campanera*, en el culmen de su carrera en torno a 1850. De ella escribió: “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco. Conjugó como pocas la elegancia de la escuela bolera con la garra” (NAVARRO, 2005, p. 42).

Se tiene constancia de la gran importancia de la labor de las academias hacia la cuarta década del siglo XIX, siendo este momento en el que comenzaron a adquirir gran protagonismo en Sevilla. Las primeras academias de las que tenemos noticias fueron las de Manuel y Miguel de la Barrera en la Calle Pasión y Calle Tarifa, ambas en la década de los 40 del siglo XIX. Posteriormente, estas academias dieron lugar a los salones, entre los que destacamos el regentado por Amparo Álvarez, *La Aurora*, en calle de la Plata número 4. Como ya mencionamos en el capítulo dedicado a los contextos de su práctica, *La Campanera* también fue conocida por su labor docente, ya fuera a cargo de su propia academia, ya con el servicio de “clases de bailes a domicilio” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 82), actividad que realizó desde 1854.



Fue en estos entornos donde se preludiaron unas determinadas peculiaridades que podemos considerar el origen de lo que hoy conocemos por *Escuela sevillana de baile*, hecho que abordaremos más detenidamente a lo largo de este capítulo. Queremos mostrar que la práctica de *La Campanera* y de la *Escuela sevillana de baile* -sobre todo en el siglo XIX-, no se corresponde con la imagen del flamenco que hoy tenemos, y por tanto, no podemos juzgar el pasado con nuestros conceptos e imágenes del presente. Lo que sí podemos afirmar es que la *Escuela sevillana* es una de las que más condensa la *escuela* académica original, que ni es puramente “bolera” ni puramente “gitana” o flamenca en el sentido actual, sino una particular conjunción de tradiciones académicas con prácticas populares andaluzas y gitanas. Esa hibridación, conformada por la técnica académica y la frescura de lo popular es lo que la caracteriza. Hoy podemos llamarla flamenco, pero teniendo en cuenta que no es el típico baile gitano de la *zambra granáina* ni las *pataítas por bulerías* de Jerez, sino una práctica mucho más delicada y minuciosamente estudiada.

En una estampa publicada en Barcelona en 1842 en el *Álbum del Imparcial*, y recogida después, en 1847, en sus *Escenas Andaluzas*, Serafín Estébanez Calderón nos relataba aquella forma de bailar que ya entonces diferenciaba la práctica sevillana:

Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebros delicados del baile andaluz. En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes pasando por Sevilla no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, a fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1847 [2007], p. 204).

Como podemos observar en esta cita, en Sevilla se practicaban bailes con unas características definidas que muy probablemente estaban ya anunciando el particular sello de la *Escuela sevillana*, que con las lógicas variaciones y añadidos, ha llegado hasta nuestros días



gracias a una enseñanza reglada transmitida de forma generacional en los entornos de las academias y salones de los que hablamos.

Davillier también expresó sus planteamientos respecto a las capacidades creativas de los maestros y profesionales del baile en Sevilla. Advirtió en cuanto a la construcción de pasos que “eran producidos como en una factoría, para venderlos después por los diversos espacios nacionales” (Citado en PLAZA, 2013, p. 294). Esto nos puntualiza tres ideas muy importantes: por un lado, el reconocimiento de la figura del/a maestra/o, por otro, la gran demanda del momento y además, la capacidad de reinención del baile flamenco ya desde sus comienzos, muy alejado del estancado tradicionalismo con el que se le ha querido identificar en lo referente a los orígenes.

Los salones pasaron a convertirse en los afamados *cafés cantantes* entrada ya la segunda mitad del siglo XIX, grandes promotores del arte flamenco en sus tres modalidades: cante, toque y baile. Los bailes que se exhibían ya contaban con una determinada estructura formal, dándose a conocer a partir de entonces en muy diversas zonas de España, lo que supuso el punto de partida en su difusión. En palabras de Ana Rosa Perozo,

Fue en estos *cafés* donde se formaron artísticamente las mejores maestras de esta forma de baile. Destacan entre ellas Rosario Monje, *La Mejorana* y Magdalena Seda Loreto, *La Malena*, que fueron las que más resaltaron, y que a pesar de ser de Cádiz supieron desenvolverse como auténticas sevillanas (PEROZO, 2009, p. 56).

No obviemos esta puntualización que abordaremos más adelante: el baile sevillano en los primeros tiempos de los *cafés* era ya una práctica diferenciada, y se lo “apropiaban” también, como señal de prestigio, artistas que no provenían de esta ciudad. Es el caso de *La Mejorana*, que siendo gaditana era una de las figuras más representativas del baile sevillano de la época. Todo apunta a que se estaban definiendo unos códigos estéticos diferenciadores más o menos implícitos, códigos que bastantes años más tarde encontraremos ya bien definidos en la principal representante de la *Escuela sevillana de baile* en *Pastora Imperio*, hija



de la recién citada *Mejorana*. La interrelación estética en el baile de ambas debió ser indiscutible.

En estos espacios, que aparecen como extensión de las actividades de las academias de baile, se va a desarrollar un nuevo concepto de danza profesional. En principio se ejecutaban los *bailes nacionales* a cargo de los alumnos de las academias, y posteriormente amenizaban los bailarines boleros profesionales, que aunque actuaban en estos espacios, no abandonaban su responsabilidad teatral. Los fines de semana se integraban los bailes de *jaleo agitanados*, diferenciados de los *jaleos* académicos teatrales, que también seguían practicándose. Por sus particulares características, los primeros fueron diferenciándose poco a poco de las demás prácticas; y todo indica que fueron alcanzando un éxito creciente y por la correspondiente demanda de quienes lo reclamaban, estos *bailes de jaleo agitanados* lograron sobrevivir a pesar de la posterior decadencia de los *cafés cantantes*, introduciéndose en teatros y comenzando así su internacionalización.

A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, y como ya vimos que sucedía tiempo atrás con la figura de *La Campanera*, era práctica habitual que un mismo bailarín, o más concretamente, una misma bailaora, protagonizara todas las prácticas, tal fue el caso de Rosario *La Mejorana*, a quien por lo que respecta a la evolución del baile flamenco, se le atribuye el ascenso -poco normalizado por entonces- de los brazos, y la introducción de la bata de cola y el mantón en sus bailes. De ella nos relata Fernando Quiñones:

Rosario Monje es la primera que levantó mucho los brazos en la danza, prestando con ello a la figura femenina extraordinario aire y majestad. La novedad, que ocasionó en principio gran sorpresa, fue aceptada enseguida por la afición y los profesionales inteligentes, creándose así toda una nueva estética del flamenco para bailaoras (Fernando Quiñones, *De Cádiz y sus cantes*, 1974¹⁸⁹).

¹⁸⁹ Extraído de www.flamencasporderecho.com el 22 de abril de 2017.



Acorde a cuanto estábamos apuntando, según Teresa Martínez de la Peña¹⁹⁰, a la etapa de los *café cantantes* debemos las siguientes transformaciones en el baile:

- la evolución del estilo hacia una mayor majestuosidad
- la búsqueda de una mayor precisión rítmica
- la técnica se presenta más compleja, apareciendo la necesidad de una profesionalización en pies, brazos, cabeza, contenido artístico y expresión
- los bailes no hacen uso de castañuelas
- se acentúan las diferencias entre el baile de hombre y de mujer.

Si analizamos esta caracterización o, en palabras de Martínez de la Peña, transformación, realmente casi todos los ítems que esta profesional de la danza contribuye a asentar, aparecían ya en el trabajo de las academias y salones, a excepción quizás, del desuso de las castañuelas, que, efectivamente, en el último tercio del XIX quedó relegado a la práctica teatral o popular en unos bailes determinados: la de los *bailes de palillos* (de pareja) y la de los *jaleos* teatrales no agitanados (llegados hasta nosotros a través de la tradición de la *Escuela bolera*). También puede comprobarse cómo la técnica de la que carecía el baile flamenco a mediados del siglo XIX fue mejorando, sin duda que por el contacto ininterrumpido con esas otras tradiciones dancísticas tan cercanas a la flamenca.

¹⁹⁰ Extraído de <http://muchoflamenco.es/t/ETAPA-DE-LOS-CAF%C9S-CANTANTES.htm> el 18 de febrero 2017.



4.1.3. LOS BAILES A SOLO COMO PRINCIPAL IDENTIFICATIVO DEL ARTE FLAMENCO

El baile flamenco, como expresión artística fue consolidándose y adquiriendo identidad propia junto con el toque y el cante. En palabras de María José Ruiz Mayordomo: “el flamenco nace del hambre de los intérpretes y de las ganas de diversión de los viajeros y de la burguesía acomodada” (RUIZ MAYORDOMO, 1999, p. 330). Efectivamente, no todo fue un camino hacia el éxito y la profesionalización del arte. Hagamos aunque sea sólo una referencia al hecho de que la búsqueda de beneficios del empresario y las necesidades de los artistas se enfrentaron con frecuencia con hechos que, lejos de formar parte del cuadro artístico, lo distorsionaban:

Ha publicado la Gaceta una real orden, reglamentando el funcionamiento de los cafés cantantes. Prohíbese en la disposición que los artistas y el público se comuniquen y que haya cuartos reservados en dichos establecimientos. Se previene también que los contratos de los menores de 16 años, deberán formalizarse con los padres o tutores de estos menores (*El porvenir* 18/03/1909:3, citado en DÍAZ OLAYA, 2011, p. 210).

Pero no siempre los flamencos experimentaban necesidades perentorias. Fue el caso de *La Campanera*, perteneciente a una familia de clase media sevillana, con una red de contactos que la llevaban a relacionarse muy a menudo con las grandes personalidades de la sociedad sevillana del momento, hecho que la distinguía, la posicionaba, y que ella supo aprovechar a la hora de publicitar su profesión y el estreno de cada uno de sus trabajos, ya fueran teatrales o para *salones*.

Por tanto, estamos viendo que el baile flamenco nunca ha dejado de convivir con bailes de ambientes académicos. Si la tradición de los *jaleos populares agitanados* era más bien popular, su interacción con lo académico nunca dejó de existir, como por otra parte sucedía desde antiguo, cuando vimos el ida y vuelta entre ambientes populares y teatrales a propósito de las danzas mixtas de época barroca. El baile flamenco desde el principio recibió



influencias de los principios dancísticos de otras modalidades, aunque siguió un proceso propio de evolución (ARRANZ, 2009, pp. 23-24).

De lo que no cabe duda es de que el baile *a solo*, que era una antigua tradición de la danza española, acabó por identificarse simbólicamente con el flamenco. Vicente Marrero versa ampliamente acerca de esta identificación progresiva que se ha ido dando entre baile *a solo* y flamenco:

El baile solitario es la adquisición más valiosa de la danza española. En él reside su secreto más oculto, su indiscutible acierto. Danzas de corro, o regionales, o cuadros arreglados, o ballets, los hay en muchos países. Sin embargo, bailarines que con una base eminentemente popular nos ofrezcan un baile personal, expresivo, jondo, rico, intenso, vital, espiritual tal como suele encarnarlo el bailarín español, es un fenómeno único que no tiene par en la historia de la danza.

El baile personal español circunscribe su terreno casi al flamenco, máxima expresión de nuestros bailes. No se trata de un sentimiento, sino de una técnica eminentemente personal. No es un baile de escena, ni de gran plaza, como el castellano, el catalán, aragonés, vasco o gallego. Estos bailes regionales suelen ejecutarse casi exclusivamente efectuando movimientos de traslación o dando graciosos pasos en los que se respira cierto aire campero, sano e ingenuo, siendo además, por lo general, colectivos. En cambio, el flamenco apenas necesita espacio. El bailarín genuino casi no se mueve del sitio acompañando la danza con movimientos de brazos y manos. Es una danza eminentemente plástica, monócroma y solitaria, que expresa fuertes pasiones a las que da especial relieve. Pero esta danza solitaria, no por ello deja de ser extravertida: danza (MARRERRO, 1959, pp. 51-52).

Y ya refiriéndose específicamente al baile flamenco, Marrero resume así su parecer comparándolo con otros bailes:

En lo más profundo del flamenco no se observa ningún mimetismo. No tiene necesidad de las gesticulaciones teatrales. Está, incluso, en las fronteras de un arte no figurativo. Es danza, en su significación abstracta, con un espíritu que está tan cerca de lo intuitivo e instintivo como de lo estilizado y aristocráticamente depurado. Como todo lo auténticamente personal, tiene el sentido del cuerpo, del estilo y de la forma que sólo da el espíritu (MARRERRO, 1959, pp. 62-63).

De acuerdo también con esta tendencia distintiva que caracterizó al baile flamenco, la de los bailes *a solo*, Miguel Ángel Berlanga nos justifica que,



La ausencia de escenario de estos nuevos espacios (tenían lugar en casas particulares) y el protagonismo gitano de estas fiestas, propició que el baile flamenco se consolidara como baile solista, de ámbito reducido. Es en el baile a solo donde el baile flamenco mostrará su personalidad distintiva (BERLANGA, 2012 a, p. 109).

No obstante, el baile flamenco se consolidó y adquirió identidad propia, pero junto al cante y al toque. Es por esto que existen unos códigos de comunicación específicos que han de darse obligatoriamente entre sus integrantes, es decir, en la figura del/la bailaor/a, del tocaor/a y del cantaor/a, sin desvincularse durante la escenificación.

Los códigos del baile flamenco se conocen en la medida en que se analiza la relación del baile con el toque y el cante. La puesta en escena de un baile implica -además del conocimiento de unos pasos y movimientos por parte de quien baila-, conocer rítmica, estructural y melódicamente las partes del cante y las falsetas en el toque. Bailar flamenco supondrá, por tanto, hacer visibles esos conocimientos, pero precisa también de una técnica, que debe ponerse al servicio de la expresividad y del sentimiento. Así nos lo trasladó Mariemma:

Si el bailaor sigue los toques de un buen guitarrista oírá que las falsetas son *legatos*, y algunas veces hasta hay que adivinar que entre esos bellos fraseos se esconde el ritmo.

Todo ello deberá tenerlo en cuenta el bailaor al momento de bailar, y como el tocaor, no deberá olvidarse de la dinámica ni siquiera hasta en los momentos más suaves. Sin nervio no hay arrogancia, no hay elegancia, no hay empaque ni pasividad elocuente. Aun en los gestos más dinámicos no puede faltar la arrogancia ni la bella elegancia, si no se quiere resultar vulgar, y hasta alguna vez rozar lo grotesco (MARIEMMA, 1997, p. 91).

También de ello ofreció su opinión Antonia Mercé, *La Argentina*, que consideraba la técnica como fundamental, pero interiorizada, capaz de desaparecer en la apariencia de la ejecución, sin dejar de estar infundida en ella. En el trabajo histórico-biográfico realizado por Ninotchka Devorah Bennahum se expone cómo *La Argentina* apreciaba las múltiples similitudes de las colocaciones del cuerpo de las gitanas al bailar flamenco con su experiencia



en la danza española, hecho que nos acerca de nuevo a esa retroalimentación que veníamos comentando en los entornos de las academias. Así nos lo transmitía la autora:

La colocación del cuerpo de las gitanas flamencas, que se mantenían erguidas, a veces moviendo los brazos y las caderas de lado a lado, pero siempre con control, agilidad y fuerza, no era tan extraña para la Argentina sino que, en realidad, le resultaba natural porque no era tan distinta de la colocación de la parte superior del cuerpo de la escuela bolera (BENNAHUM, 2009, p. 65).

Dato que nos confirma que el baile *a solo* es también algo muy específico de la tradición bolera de danzas teatrales andaluzas o *jaleos* academizados, como lo fue de la *zarabanda* y tantos otros bailes antiguos y como lo era para lo que comenzaba a ser, en la persona de Antonia Mercé, la *nueva Escuela del baile estilizado español*.

Todo cuanto acabamos de traer a colación nos lleva a partir de aquí al inicio del análisis del proceso de codificación del baile flamenco, con el que pretendemos mostrar las características más relevantes en la configuración y transmisión de este arte. También nos hemos preguntado por las posibles razones de tan fervorosa demanda, que lo catapultó más allá de épocas y contextos. En este sentido, consideramos que la capacidad de provocar sentimientos del baile flamenco es un rasgo que lo caracteriza como un arte empático. Asimismo, la universalidad de estos sentimientos hace que ningún espectador pueda mostrarse ajeno o indiferente a la puesta en escena. Como escribió Eva Ordóñez,

El baile flamenco es capaz de expresar una amplia paleta de sentimientos, según de qué baile se trate y la inspiración del intérprete.

En función de la naturaleza del palo, de la expresión y el garbo de los intérpretes, puede ser sobrio, elegante, profundo, serio en la mujer, puede ser igualmente triste, doloroso pero también alegre, simpático, sensual, lleno de temperamento y de malicia (...) El abanico expresivo es más amplio en la mujer que en el hombre (...) Siendo un arte profundamente humano, resalta con naturalidad los rasgos del carácter del hombre y la mujer y los distingue fuertemente (ORDÓÑEZ FLORES, 2001, p. 67).

Al hilo de esta última frase de Eva Ordóñez, nos interesa también resaltar que a lo largo de la historia del baile flamenco se han desarrollado unos códigos bien diferenciados



para el baile femenino y el masculino, del mismo modo que puede advertirse “un trasfondo de igualdad de sexos: la mujer no se relaciona con el hombre en condiciones de dependencia ni de sometimiento”, por tanto, esos “códigos parcialmente diferenciados, trasfondo de igualdad de sexos y un moderno acento en la afirmación de la mujer -mezclado ciertamente con tendencias más recientes hacia un igualitarismo-, ayudan a explicar el éxito del baile en el pasado y en la actualidad” (BERLANGA, 2012 b, p. 89).

Con respecto al proceso evolutivo que el paso de las generaciones ha ido otorgando a la práctica flamenca debemos decir que el proceso de enseñanza y aprendizaje está basado en los códigos clásicos, observándose un especial dinamismo que afecta, ante todo, a la expresión, tal es el caso de las posturas, las poses, y el gesto, sobre todo en paseillos, remates y desplantes. De este aspecto Mariemma aportaba sus observaciones:

El ritmo es imprescindible para el bailarín, pero no debe constantemente anunciarlo al público, sobre todo en el flamenco. Hoy se abusa del ritmo de tal manera (y no digamos del contratiempo), que cuando el bailarín lo para, no sabe hacer otra cosa que andar.

Lo extraordinario de nuestros antiguos bailaores es que cuando parecía que paraban el ritmo, era cuando más bailaban, siguiendo el ritmo interno, sin tanto marcaje. Mientras la bailaora zapateaba rítmicamente, los movimientos de talle para arriba –hombros, cabeza y brazos- eran armoniosos, suaves, en continuados *legatos* que contrastaban con el repetido *staccato* de los pies.

La mano es la que remata artísticamente el gesto. Emplearla suave y armoniosamente acompañando los dedos junto con los movimientos de muñeca, y a veces con el antebrazo e incluso con todo el brazo, hace mucho más armonioso el movimiento. Por lo tanto, los dedos no deben independizarse de la mano porque si esto ocurre dejaría de ser muñequero para centrarse en lo que conocemos como “dedeteo” (movimiento exclusivo de dedos). (...) (MARIEMMA, 1997, p. 91).

Como advierte Mariemma, el gesto (facial y corporal) está presente también en el baile, formando parte de esa expresión indisoluble de cada protagonista, de ese conjunto de rasgos estéticos únicos que timbran una personal forma de danzar. Ese detalle, tan importante como poco profundizado por los estudios flamencos, es crucial para entender su éxito y difusión.



Si el gesto es el recurso principal de la comunicación corporal, en el baile, las manos y la cabeza son las protagonistas de los procesos significativos y socializantes, apelando, por tanto, a la emoción del público. En el baile flamenco estos elementos son protagonistas, por no decir, fundamentales. La postura, paralelamente al gesto, también nos prelude una cierta actitud, que en el flamenco hace referencia a ese talante vanidoso del que muchas bailaoras hablan. En la descripción del baile de Milagros Menjíbar queda muy bien detallado a cuanto nos referimos:

(...) es un puntal imprescindible de la escuela sevillana y su baile es un fiel paradigma de la misma. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que juega con las manos y mueve el cuerpo, los brazos, los hombros, las caderas. Un baile elegante en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile que, como Sevilla y los sevillanos, es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen las maestras, para bailar bien hay que gustarse (PABLO, 2006).

El gesto amplía el discurso informativo, especifica y detalla cuanto se quiere transmitir, siempre entendiéndose en torno a unos patrones culturales, comunes o no, con el que los espectadores se encuentran. Marrero ya en 1959 nos advertía de esta temática escribiendo acerca de lo universal de las emociones que se soslayan en el flamenco. Miguel Ángel Berlanga¹⁹¹ nos lo acerca a través de su artículo “La universalización del flamenco. De música mediterránea a música transnacional” cuando escribe:

La bailaora o bailaor se relaciona con el entorno, con el cosmos, en actitud de *afirmación de la propia personalidad*. El baile flamenco trasluce estos sentimientos y también los fomenta, conduce a ellos. Observaba Marrero que al baile flamenco “poco le viene de fuera”, no quiere imitar: manos y brazos no dibujan ofidios, ni alas de pájaros, ni palmas y corolas. Expresa sentimientos muy humanos, que vienen de dentro. Y esto es universal (BERLANGA, 2012 b, p. 89).

¹⁹¹ Berlanga Fernández, Miguel Ángel. (2012 b). “La universalización del flamenco. De música mediterránea a música transnacional”. *Cuadernos de etnomusicología* n°2. Sociedad de Etnomusicología.



Si el gesto es capaz de transmitir una expresión intencional, tan cargada de sentido como capaz de asociarse y/o reforzar sentimientos, podrá por tanto, responder a los de los espectadores. He aquí una más de las razones de la internacionalizada acogida y auge de este arte, generación tras generación, capaz de traspasar fronteras sociales y culturales.

4.2. LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE

Por *Escuela sevillana de baile* entendemos un estilo de baile con una determinada estética y plasticidad. En este *modus*, tan estilizado como femenino, juega un papel fundamental el tren superior, en el que destacan fundamentalmente brazos y manos.

En esta última sección queremos atender ampliamente al significado que se le ha ido otorgando a este término o concepto de *escuela sevillana de baile* a través del tiempo, en el que consideraremos la implicación e importancia de la *praxis* de Amparo Álvarez, de la que retomaremos las descripciones de su baile con el fin de determinar las características que habría legado a esta escuela. Asimismo, abordaremos a destacados representantes de la *Escuela sevillana de baile*, comenzando por dos de los discípulos directos de *La Campanera* –El maestro Otero y Ángel Pericet–, que aunque cercanos a la tendencia académica estilizada, presentan grandes diferencias a lo largo de su recorrido histórico-artístico.

También se hará referencia a las máximas embajadoras que la *Escuela sevillana de baile flamenco* ha tenido hasta la fecha, exponiendo los rasgos diferenciadores respecto de otras *escuelas* y determinando, finalmente, el nivel de correspondencia que estos tienen respecto a los atribuidos a Amparo Álvarez.



4.2.1. EL MAESTRO OTERO Y LOS PERICET: LÍNEAS DIVERGENTES DE UNA MISMA HERENCIA

En la segunda mitad del siglo XIX Sevilla y Cádiz seguían siendo ciudades portuarias claves en el comercio europeo, conviviendo en estos entornos la aristocracia nacional junto a una burguesía europea de comerciantes. Esta situación permitía que lo castizo, los valores nacionales, se difundieran más fácilmente pero que también coexistiera con la moda internacional. Se constata en ambas ciudades, como en otras, el interés por prácticas como las danzas de origen francés, y por otro, el auge de los bailes nacionales, en todas sus vertientes: *jaleos populares*, cada vez más aflamencados, *jaleos teatrales* o academizados, y otras vertientes más ortodoxas de la danza bolera o en general, *bailes nacionales*.

En este contexto vivieron en Sevilla José Otero Aranda¹⁹², desde su nacimiento en 1860 y Ángel Pericet Carmona¹⁹³, que aunque nacido en Córdoba en 1877, comenzó su formación en el baile en Sevilla desde los 5 años de edad. Ambos fueron discípulos directos de Amparo Álvarez, *La Campanera*, y ambos continuadores de su estética dancística bolera, pero a lo largo de sus formaciones profesionales y recorridos escénicos, cada uno fue

¹⁹² Para la extracción de datos biográficos referidos a José Otero Aranda hemos consultado principalmente las siguientes publicaciones: Ortiz Nuevo, José Luis. *Coraje*. (2012). Sevilla, Tecnographic, S.L., Producciones Editoriales y Otero, José. (1912(2012)). *Tratado de bailes de sociedad. Regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*. Tecnographic.SL. Bienal de Flamenco. Sevilla.

¹⁹³ Para la extracción de datos biográficos referidos a la saga Pericet hemos consultado las siguientes publicaciones: Carrasco, Marta. (2013). *La Escuel Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, así como las siguientes plataformas de información:

<http://www.elmundo.es/andalucia/2014/05/03/5364b1edca4741ea6b8b456c.html> consultado el 14 de febrero de 2017.

http://www.andalupedia.es/p_termino_detalle.php?id_ter=15492 consultado el 17 de febrero de 2017.



posicionándose de una manera diferenciada, asunto que merece una aproximación analítica en nuestro estudio.

Las prácticas del maestro Otero y de Ángel Pericet fueron representativas de entornos académicos y teatrales. Sin embargo, a mitad del recorrido artístico de José Otero, observamos algo que quizá estuvo desde el principio de su carrera en estado latente, y es una cierta dualidad en sus trabajos, que unas veces vemos como bailes *boleros aflamencados* y otras más como *flamenco estilizado*, aunque la diferenciación exacta entre ambas tendencias quizás nunca fue del todo precisa. Esta línea estética en sus trabajos tiene, sin duda, mucho que ver con el auge creciente que de manera clara ya en la década de los 60 estaba adquiriendo el producto flamenco -que se mantuvo en toda la segunda mitad del siglo XIX-, y que el maestro supo aprovechar en sus espectáculos de *cuadros* y bailes andaluces.

En otra línea estuvo Ángel Pericet y sus descendientes. Esta saga siempre se caracterizó por una práctica más docta, con una disposición más pegada a la tendencia estilizada, con mayor predominio de la técnica sobre la expresión. En palabras de Marta Carrasco, “la saga de los Pericet ha sido considerada depositaria y principal difusora de los pasos y danzas de la *Escuela bolera sevillana*”¹⁹⁴.

En las próximas líneas sintetizaremos el recorrido profesional de cada uno en base a los trabajos que sobre ambas personalidades se han realizado, teniendo presente, sobre todo, la bibliografía que mejor ha estudiado el tema: *Coraje*¹⁹⁵, de Ortiz Nuevo, y *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*¹⁹⁶, de Marta Carrasco. Añadimos también como fuente documental

¹⁹⁴ Entrevista a Marta Carrasco para MEMORANDA. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=t6xGf-JjXE> el 19 de marzo de 2017.

¹⁹⁵ Ortiz Nuevo, José Luis. *Coraje*. (2012). Sevilla, Tecnographic, S.L., Producciones Editoriales.

¹⁹⁶ Carrasco, Marta. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte



de valor histórico el material audiovisual que nos brindó *Canal Sur* acerca de la importancia del legado de esta familia. Nosotros haremos mención de dos de ellos, que llevan por título *La escuela bolera de baile y la familia Pericet*¹⁹⁷, y *La escuela bolera de baile, bien de interés cultural*¹⁹⁸. En ambos se analiza el pasado y presente y se reconoce el valor futuro de la labor realizada por los Pericet.

Con todo, pretendemos acercarnos a los conocimientos de ambos maestros a partir de la disciplina artística que los caracterizó, con el fin de analizar cómo unos códigos heredados a partir de *La Campanera*, luego reformulados en órdenes estéticos y reglas, y su posterior enseñanza pudo formar parte del proceso evolutivo que desembocó en la caracterización de la *Escuela sevillana de baile*. Consideramos que esos códigos que se mantuvieron comunes fueron el conocimiento de la técnica, siempre al servicio de la expresividad; el diálogo con la música y el cante, momento de máxima expresión estética y plástica, pero que supone grandes conocimientos estructurales tanto en el cante, como en el toque y el propio baile; y finalmente las cualidades propias o talento natural, donde los bailarines/nas o bailaoras/ras destacan según sus habilidades personales (en una gran precisión rítmica, musicalidad de pies, belleza de las figuras, o un conjunto de rasgos que lo/la hacen distintivo/a).

Precisamente, fue el diálogo con la música lo que diferenció al maestro Otero de Ángel Pericet, siendo más “flamenco” o andaluz el primero y más “nacional” o bolero el segundo. José Otero, al igual que su maestra, *La Campanera*, ejecutaba y creaba bailes que podríamos catalogar como danzas teatrales aflamencadas, o un flamenco muy tamizado de técnica bolera sevillana (de danzas teatrales). Fue un género distintivo de esa época, al que la delicadeza de *Pastora Imperio* aún hacía retrotraernos. Poco a poco esta tendencia se fue agitanando.

¹⁹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=a6vS__TLWE0

¹⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=t6xGf-_JjXE



4.2.1.1. JOSÉ OTERO ARANDA, EL MAESTRO OTERO

José Otero Aranda nació en Sevilla en 1860. Aunque conocemos por su *Tratado de bailes de sociedad*¹⁹⁹ su temprana relación con la danza bolera de la mano de *La Campanera*, no es hasta diciembre de 1896 cuando aparecen las primeras notas de prensa que recogen su labor. No obstante, en base a las fuentes que conforman la colección del diario *El Universal* (1877-1893) podemos encontrar el contexto que observó el maestro en su juventud, donde con toda probabilidad pudo observar las innovaciones de *La Cuenca* y las tendencias y técnica que caracterizaba el baile de *La Mejorana*, entre otras tantas (ORTIZ NUEVO, 2012, p. 11). Pero en cualquier caso, todas las referencias de prensa son coincidentes en el rotundo éxito de la práctica flamenca sevillana a finales del XIX:

Salón Filarmónico.— El género flamenco está en alza y cada día cuenta indudablemente mayor número de aficionados. Buena prueba de ello tenemos en lo concurrido que se ve todas las noches desde primera hora el salón cuyo nombre sirve de título a estas líneas.

Y en efecto, ¿quién en este país no se entusiasma con los acordes de una guitarra, a la que los expertos dedos de un consumado tocador arranca las inspiradas y sentidas notas de unas *malagueñas*? ¿Quién no se siente atraído por el baile andaluz, aéreo, espiritual y material a la vez, donde cada movimiento es una promesa de felicidad, un abismo de belleza que se descubre para quedar cerrado inmediatamente, burlando el deseo, dejando en nuestra imaginación el ardiente recuerdo de este instante de dicha? ¿Quién no ve en el canto andaluz una serie sublime de inspirados acentos que brotan del fondo del alma para expresar todas las penas y todos los deseos? Nadie. (*El Universal*, 11 de octubre de 1878. Citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 12).

Y tal era la expectación que causaba el género, que la práctica fue presentada en privado a la misma reina:

¹⁹⁹ Otero, José. (1912(2012)). *Tratado de bailes de sociedad. Regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*. Tecnographic.SL. Bial de Flamenco. Sevilla.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Habiendo mostrado S. M. la reina deseos de conocer algunos bailes andaluces, según hemos oído decir, recibirá un día de estos a algunas señoritas de familias conocidas a fin de que en su presencia bailen y canten flamenco. Por no tener el permiso necesario, no publicamos los nombres de los jóvenes agraciados con este favor. (*El Universal*, 18 de octubre 1892. Citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 19).

Ya en diciembre de 1896, cuando José Otero contaba con 36 años aparece reseñado su nombre en las exhibiciones del Salón de Oriente, a la par que categorizado como maestro. En este caso bailó *La malagueña y el torero*²⁰⁰, baile típico de la tradición andaluza de la *Escuela bolera*, con Natalia Delgado (ORTIZ NUEVO, 2012, p. 19). A partir de esta fecha son numerosas las publicaciones que nos hablan de su práctica, tanto solista como de maestro, a excepción de la función de director, que adquirió más tarde, pero aún por entonces relegada al maestro Segura.

Las descripciones que relatan los entornos donde se producían las danzas, así como la enumeración de los propios bailes muestran una relevante presencia de bailes académicos y público extranjero. En este contexto se constituyó la “Compañía Sevillana de Bailes” de Otero, cuyas actuaciones se recogieron asiduamente en los entornos donde solían participar: las “fiestas andaluzas”. Las interpretaciones que esta Compañía llevó a cabo eran principalmente bailes andaluces, con predominio de danzas teatrales sobre las danzas gitanas poco estilizadas. Era una estilización andaluza, que acabó culminando en la *Escuela sevillana de baile*, muy alejada de la escuela bolera. En estas fiestas no solían faltar el *jaleo de Jerez*, la *cachucha*, la

²⁰⁰ Hay referencias a una versión grabada de este baile en 1905 por Alice Guy Gaumont, en el trabajo de Cristina Cruces “Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual”, consultado en <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/34435/Pages%20from%203-2.pdf?sequence=1> el 26 de mayo de 2017.

Véase a partir del minuto 4'13'' <https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>

Es un baile teatral, montado a buen seguro en Andalucía, que presenta rasgos de *jaleo teatral* a dos.



flamenca, la malagueña y el torero, el vito, el olé, el carnaval español, el baile de la Macarena, el baile inglés, los panaderos, la Macarena en las astas del toro, o la flor de la Maravilla.

Por tanto, siendo conocedores del ya mencionado auge que había adquirido el flamenco en los *cafés cantantes*, y las constantes publicaciones que narran los bailes de la Compañía de Otero en las “fiestas andaluzas”, podemos advertir dos claros contextos (que a veces se producían en un mismo local, en momentos diferentes) en los que se manifestaba el baile, y que por tanto debieron contar con exhibiciones bien diferenciadas. En los *cafés* las prácticas marcaron las tendencias que caracterizó la práctica flamenca, tales como la carencia de espacio escénico y la tendencia a los bailes *a solo* -dialogados con el cante y el toque-; En las fiestas andaluzas, los bailes del repertorio del maestro Otero eran mayoritariamente académicos, aunque adornados con los elementos estéticos y sonoros del flamenco o los agitanados que estaban en boga. Traemos a colación una cita en la que se nos muestra esta mezcla, ejemplo de esa interacción constante. Y aunque en los cuadros del maestro siempre existió el predominio de lo estilizado académico, encontramos ocasiones en las que las descripciones se presentan como puestas en escena muy aflamencadas.

En el espectáculo que a continuación mencionamos encontramos al maestro fuera de la actuación. Creemos que es la primera vez que Otero estaba realizando la labor de director:

En el Salón Oriente se celebró anoche una de esas fiestas andaluzas que organiza el conocido profesor de bailes Otero.

La concurrencia componíase de extranjeros, principalmente ingleses, franceses y americanos. Figuraban también en ella los delegados marroquíes, y entre ellos Mohamed Torres, quien se mostraba, por cierto, interesadísimo.

Las simpáticas discípulas del maestro Otero, con trajes cortos, de vivos colores y pañuelos de Manila, en su mayoría, hicieron como de costumbre derroche de gracia, bailando sevillanas, manchegas, boleras, el ole, el vito, la maja jerezana, la Perla de Sevilla, el Carnaval español, el jaleo de Jerez, los Caracoles, la Macarena, etc.

Hubo también cante gitano. El baile duró desde las nueve de la noche hasta las once. Los delegados marroquíes ocupaban uno de los palcos. (*El Liberal*, 6 de abril de 1905. Citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 35-36).



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Otra muestra de los matices “préstamo” que estaba introduciendo en sus trabajos la tenemos en el uso del término *cuadro* en agosto de 1906, cuando presentó su espectáculo *El Cuadro de Sevilla* en las fiestas de A Coruña. En *El Liberal* se recogen las siguientes valoraciones de los bailes, acompañamiento instrumental y atavíos:

En el concurso de bailes regionales celebrado en La Coruña, Sevilla, que en este caso es toda Andalucía, ha obtenido, entre todas las regiones, el más señalado triunfo. ^[11] ~~En~~ ^[12] ~~de~~ ^[13] ~~la~~ ^[14] ~~ciudad~~ ^[15] ~~de~~ ^[16] ~~aquella~~ ^[17] ~~ciudad~~ dice a éste propósito:

“Y entró en segundo lugar el grupo de Sevilla que es verdaderamente notable por la riqueza y propiedad de sus trajes y por la maestría con que ejecuta los bailables. Dirige el cuadro sevillano el maestro Don José Otero y Aranda, y forman parte de él Presentación Muñoz, Brígida Alba, Concha Zaldo y Elisa Oller como bailarinas, y Manuel Otero, Luis Sopeña y Plácido Arroyo, como bailador el primero y los otros tañedores de guitarra y bandurria. El público premió con nutridos aplausos la brillante labor de las bailadoras y con más calor el *tango* bailado por el maestro con Presentación, que es muy guapa, y el *vito* en que hizo primores Conchita, que no es tan guapa, por lo menos, como la otra. Y eso que una plaza de toros no tiene condiciones para presenciar una fiesta de baile de mujeres andaluzas, cosa para verla de cerca, mejor cuanto más cerca. Al terminar el *vito*, que es un simulacro del toreo, el público pidió la oreja para la matadora. Muy bien por los de Sevilla que en la tarde de ayer quedaron a gran altura.” (*El Liberal*, 15 de agosto de 1906. Citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 36).



Figura 32. Cuadro de Sevilla en las fiestas de A Coruña²⁰¹.

En este caso, excepto por la posible confusión a la que pudiera llevar el término cuadro, la práctica volvía a caracterizarse por el predominio de bailes boleros. Sin embargo, en la participación del teatro Eslava se produjo un hecho que llevó al mismo escenario las danzas

²⁰¹ Extraída de: Ortiz Nuevo, José Luis (2012). *Coraje*. Sevilla: Tecnographic S.L., p. 37.



de las dos escuelas, teniendo como artistas reseñables en el cante y baile a *Habichuela el viejo, la Macarrona, la Coquera, la Serrana, La Niña de los Peines, El Niño de las Marianas, El Niño Medina* y el maestro Otero (ORTIZ NUEVO, 2012, p. 41).

Esta y otras muchas son las referencias encontradas donde aparece la costumbre de alternar los bailes de academia y flamencos con el cante, tal fue el caso del momento que protagonizó el hijo del maestro Otero y el tocaor Antonio Moreno (ORTIZ NUEVO, 2012, p. 45). Destacamos también el momento histórico para el *bolero* y el flamenco, que protagonizó el encuentro de Otero y Ángel Pericet Jiménez ante la visita de la reina Doña Victoria, en la feria de abril de 1920. *El liberal* recoge la unión de ambos maestros en el trabajo,

“(…) en el que bailaron con gran estilo las *sevillanas*, y después *panaderos, caracoles* y otros *juguillos*. La Niña de los Peines cantó su famoso *tango, peteneras* y *bulerías*, siendo muy aplaudida y teniendo que cantar numerosas coplas. El Niño de Huelva, inimitable, y Centeno, cantó con sumo gusto y afinación. También cantó Ana Tejada, del grupo del maestro Otero. Durante más de una hora se bailó y se cantó todo el repertorio, que no era poco. (*El Liberal*. 21 de abril citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 81).

Y evidencia, además, el éxito que tuvieron tales representaciones:

Doña Victoria y sus hermanos escucharon muy de su agrado todo el repertorio flamenco, felicitando al final al maestro Otero y artistas que trabajaron en la fiesta.

Realmente el maestro Otero, el más genuino representante del baile, el maestro que ha enseñado a bailar —¡a bailar!— a casi todas las *sevillanas* que en nuestra feria han contagiado de su alegría a nuestra soberana, mereció los plácemes de doña Victoria, por la acertadísima composición que hizo del cuadro de artistas y por la elección de las niñas que lo componían (*El Liberal*. 21 de abril citado en ORTIZ NUEVO, 2012, p. 81).

De este evento hemos de reseñar, una vez más, las tendencias diferenciadoras que se advierten y que ya veníamos anotando, muestra de la especial convivencia que se producía en torno al baile en Sevilla. En este caso hay una puntual novedad, la introducción del trabajo de Pericet – de tendencia mucho más estilizada- en este entorno bolero aflamencado y un flamenco ya consolidado más allá de los *cafés cantantes*.



A este aplaudido trabajo de Otero le sobrevinieron éxitos internacionales, como los cosechados en Estocolmo y Berlín, y dos líneas continuadoras de su labor como maestro, a través de su hijo y su sobrino Manuel Castillo, a los que estuvo guiando hasta su trágica e inesperada muerte, en 1934.

4.2.1.2. ÁNGEL PERICET CARMONA Y SU SAGA

La saga de los Pericet se mantuvo mucho más hermética a la hora de recibir influencias de otros géneros; no obstante, en el entorno que acogió sus momentos de consolidación y expansión internacional siempre estuvo presente la sombra del éxito del flamenco.

Como nos advierte Marta Carrasco en su trabajo *La Escuela bolera Sevillana. Familia Pericet*, las tres familias que componen la saga de los Pericet (Pericet-Carmona, Pericet-Jiménez y Pericet-Blanco) son reconocedoras de la influencia que Amparo Álvarez ejerció sobre Ángel Pericet Carmona, discípulo directo de *La Campanera*²⁰².

La importancia de la Campanera en el desarrollo de la danza de Sevilla y más aún en el aprendizaje de Ángel Pericet, fue capital, porque era una bailarina que conocía perfectamente tanto los bailes de candil como los boleros, de los que bebió Pericet desde sus inicios (CARRASCO, 2013, p. 25).

Con respecto a este desarrollo de la danza en Sevilla del que nos habla Carrasco, en el expediente de la *Escuela bolera* para su declaración como Bien de Interés Cultural se nos advierte que la enseñanza ofrecida por los maestros de baile sevillanos desde el siglo XIX se ha mantenido viva hasta el presente gracias a una cadena generacional que se inicia con Félix

²⁰² Véase la entrevista a Eloy Pericet en https://www.youtube.com/watch?v=a6vS_TLWE0. Consultado el 12 de enero de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Moreno y Manuel y Miguel de la Barrera, de los que aprendió Amparo Álvarez, que, a su vez, tuvo como discípulos a Faustino Segura y a Ángel Pericet Carmona, además del ya mencionado maestro Otero.

Hoy podríamos recrear de alguna manera este pasado en la personal anotación que realizó en 1942 Angel Pericet Carmona y su hijo, Ángel Pericet Jiménez en el *Cuaderno Pericet* sobre la secuenciación y la combinación de los pasos en la tradición bolera. En él se reúnen y recogen los distintos cursos y pasos de la *Escuela bolera sevillana*, ordenados de acuerdo con la dificultad de los mismos.

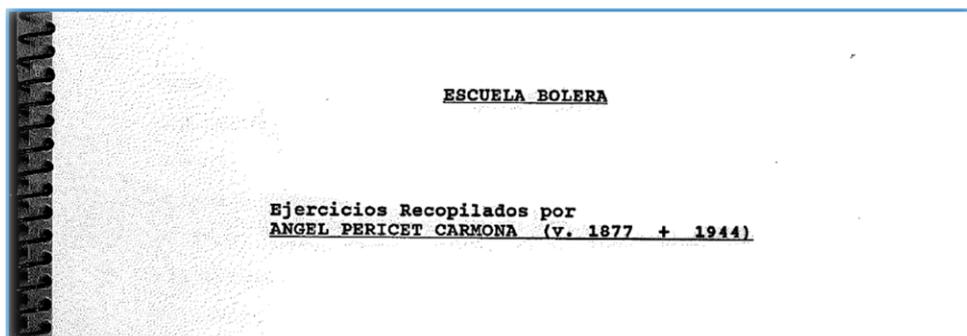


Figura 33. Cuaderno de ejercicios de Ángel Pericet²⁰³.

²⁰³ Extraída de: Expediente de la *Escuela Bolera* para su declaración como bien de interés cultural (2011). En: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/libro-blanco-flamenco/la-escuela-bolera-de-baile> el 12 de marzo de 2016.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



Figuras 34 y 35. El maestro Ángel Pericet Carmona²⁰⁴.

Ángel Pericet Carmona nació el 28 de febrero de 1877 en Aguilar de la Frontera (Córdoba) y murió en Madrid en 1944. Se inició en la danza en Sevilla a la edad de 5 años, siendo su maestra de baile Amparo Álvarez Rodríguez. Al retirarse *La Campanera* a Huelva, Ángel Pericet Carmona continuó sus estudios con otro maestro sevillano, el maestro Segura, también discípulo de *La Campanera* y gran influencia del maestro Otero, con quien permaneció hasta rozar la mayoría de edad. A partir de entonces, se inició en el establecimiento de sus primeras academias de baile, que en 1925 dejó a su hermano Rafael por comenzar sus primeras experiencias transoceánicas. A su regreso continuó con tal labor,

²⁰⁴ Extraídas de <http://www.flamencasporderecho.com/tag/angel-pericet-carmona/> el 1 de marzo de 2017.



abriendo la última academia de Sevilla en la Plaza de Zurbarán 3, heredada más tarde por su hijo, Ángel Pericet Jiménez.

Ángel Pericet Carmona se trasladó a Madrid para continuar su carrera artística, donde permaneció hasta su muerte, y fue allí, en la academia de la calle Encomienda, donde elaboró junto a su hijo el cuadernillo manuscrito de los cursos de *Escuela bolera*. Ambos reordenaron los cursos en grupos y señalaron específicamente pasos, vueltas, giros y demás especificidades, a las que agregaron indicaciones manuscritas. Es un trabajo muy reseñable para la historia de la danza española, pues por primera vez se codificaba la disciplina académica de la *Escuela bolera*.

Otro miembro a destacar en esta saga es Rafael Pericet Carmona, quien tuvo durante más tiempo la academia de baile tras la gira de su hermano Ángel por América. Rafael Pericet se dedicó a dar clases de bailes regionales y de *Escuela bolera*, según las enseñanzas que había recibido de su hermano y del maestro Segura, con quien también se había formado. A la muerte de Rafael en el año 1956, le sucedió en la academia su hijo Juan, que se dedicó a seguir las enseñanzas aprendidas de su padre, sin que tampoco se conserve un sólo documento sobre pasos o coreografías de danzas.

Ángel Pericet Jiménez, hijo del iniciador de la dinastía y creador también del mencionado cuadernillo tuvo cinco hijos (Concepción, Ángel, Luisa, Eloy, Carmelita y Amparo) que también se relacionaron con la práctica bolera. Ofreció en Buenos Aires formación docente en el estudio de su hija Luisa -que actualmente continúa esta labor-, provocando una fuerte afición por la tradición bolera en Argentina²⁰⁵. El recientemente fallecido Eloy Pericet (el 26 de mayo de 2016) hizo constar el valor del quehacer de su familia, transmisora

²⁰⁵ Extraído de <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/05/03/5364b1edca4741ea6b8b456c.html> el 28 de abril de 2017.



generacional de todas las danzas antiguas, de repertorio y coreografías de más de doscientos años en la revista *Jaleo*, en 1984. Nos lo trasladaba así:

Nosotros, los Pericet, hemos preservado exactamente el estilo de nuestro abuelo, tal como él nos lo enseñó. No hemos cambiado un solo paso. Simplemente hemos adaptado la expresión del cuerpo. Hoy en día, el cuerpo del bailarín es muy diferente de lo que era en el siglo XIX. Los bailarines de hoy tienen más facilidad, elevación y gran flexibilidad (citado en MOYA, 2015, p. 126).

En definitiva, la *Escuela bolera* tuvo en los Pericet una sólida vía de transmisión y enseñanza. Supieron definir la estética de la *Escuela bolera sevillana*, y a pesar de tener conocimientos sobre flamenco, se mantuvieron siempre fieles unas formas más bien ajenas a los mestizajes con lo flamenco. La *Escuela bolera sevillana* de los Pericet fue un estilo de baile que empezó a desarrollarse transformando ciertos bailes populares en danzas de exhibición profesional replanteadas desde el entorno de la academia. El sistema seguido fue semejante al método que tenía el ballet clásico, con ejercicios en la barra y en el centro, destinados a crear una técnica que, una vez conseguida, se aplicaba a los bailes, sometiéndolos a estructuras fijas. Todos los bailes que conformaban la *Escuela bolera sevillana* están agrupados bajo una misma denominación, pero repartidos en dos técnicas muy distintas: unos más centrados en los saltos, giros y pasos de elevación de gran dificultad, y otros en la estética de unos pasos y evoluciones que tienden al suelo.

Estas dos formas de danzar se han mantenido hasta nuestros días. Son dos bifurcaciones que parten de una tradición sevillana de academias, una hacia lo *bolero* y otra hacia lo flamenco. Pero ni la tradición flamenca sevillana ha sido ajena a lo académico, ni mucho menos, la tradición bolera sevillana fue ajena a ciertos pasos flamencos, aunque cabe reseñar que sí ha sido mucho más purista. La tendencia sevillana flamenca, la de Otero, supo representar el sabor local que explotó en sus trabajos, mientras que la bolera sevillana de los Pericet tuvo una estética más pegada a la madrileña. No obstante, es gracias a la saga de los Pericet, de su evolución generacional y de la acogida de sus nuevos conocimientos que fue



posible la declaración de la *Escuela Bolera* como Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía en 2012.

Ahora bien, como advertimos hace apenas unas líneas, la formación de Ángel Pericet Carmona por Amparo Álvarez Rodríguez y, tras su retiro, por el maestro Segura, le posibilitó unos conocimientos de ese flamenco que se había forjado en academias y salones, y que evolucionaba y se modificaba en reuniones, patios y barrios sevillanos. A pesar de su íntima relación con la bailaora Francisca González, *La Quica*²⁰⁶, cuyas ejecuciones aparecen ya claramente relacionadas con el flamenco, nunca ofertó su enseñanza ni sus exhibiciones desde esta variante artística. No obstante, la experiencia estética de su formación y el evidente mercado que se advertía tanto en Sevilla como en Madrid durante sus estancias más prolíficas, debió influir en su creación, pues la práctica bolera no se realizaba únicamente en el ámbito teatral. En los *cafés cantantes*, tan pisados por Ángel Pericet Carmona, como en los teatros que lo vieron bailar, los *cuadros* de bailes boleros y flamencos eran contratados por igual. Compartían escenario, pero mostraban diferencias notorias, que iban desde la propia práctica de los bailes, a la música que les acompañaba, la indumentaria, la distante relación de los boleros con el público -lo que recordaba la actitud propia de su pasado teatral-, hasta las presentaciones previas al salir a escena²⁰⁷. Acerca de estos enclaves nos muestra María José Ruiz Mayordomo su parecer:

(...) el café-cantante fue un espacio de desarrollo para la danza, muy especialmente para el flamenco. La profusión de este tipo de establecimientos, sobre todo en la segunda mitad del siglo

²⁰⁶ Transcribiendo las palabras de Fernando el de Triana, Francisca González, *La Quica* fue esposa de Frasquillo y la segunda edición de este en temperamento y arte. Esta mujer, de rostro moreno y esbelta figura vistió con irreprochable propiedad el traje de flamenca, dando la sensación de pertenecer a la más depurada raza cañí, aunque no era gitana. Sin duda alguna fue la bailaora de más temperamento que se conoce y de las que mejor saben llevar las batas de cola y el pañolillo de Manila. (EL DE TRIANA, 1935, pp. 195-196).

²⁰⁷ En el caso del *cuadro bolero* se hacía mención, la mayoría de las veces, del maestro de baile, mientras que en los cuadros flamencos se presentaba a cada una de las personas que protagonizaban la ejecución, incluyendo a los artífices del cante y del toque.



XIX, contribuyó a consolidar el profesionalismo y a definir los géneros integrantes del espectáculo: la escuela bolera y el flamenco. Sin embargo, con el cambio de siglo los cafés-cantantes entran en decadencia y en muchos casos se convierten en salas de variedades donde, además del cante y baile flamenco, se pueden ver todo tipo de espectáculos: baile en general, cupletistas, canzonetistas, números circenses, pelea de gallos, lidia de becerros, cinematógrafo, etc. (RUIZ MAYORDOMO, 1999, pp. 342-343).

A finales del siglo XIX y principios del XX las mujeres flamencas empezaron a sustituir a las bailarinas boleras en casi todos los escenarios, y los espectáculos flamencos fueron llevados a los finales de fiesta teatrales, advirtiéndose una especial predilección por los bailes *a solo*. La *Escuela bolera*, que ya había dado muestras de su decadencia unas décadas atrás, comienza su gran declive en este momento, pues surgió la nueva *Escuela de baile estilizado español*, más dinámica desde Antonia Mercé²⁰⁸ en los escenarios nacionales e internacionales. El flamenco por su parte derivó también hacia los espectáculos de la llamada ópera flamenca²⁰⁹, con *tournées* por todo el territorio nacional. Además,

los locales de entretenimiento urbano se reddecoraron para dar cabida al desfile heterogéneo de los números de variedades con fórmulas estructuradas como el cuplé-espectáculo o los números de bailes modernos. De 1912 a 1931 no deja de aumentar el número de establecimientos pequeños que ofrecen espectáculos de variedades paralelamente a los teatros. La cifra que mueve Saláun es la de entre unos cinco mil o seis mil locales, entendidos por tales los cafés cantantes, salones, divanes y cabarets que tienen entre 15 y 25 filas. Para 1932 Madrid tiene un centenar de salas y Barcelona con su provincia cuenta con alrededor de 225 establecimientos (CAVIA NAYA, 2013, pp. 71-72).

²⁰⁸ Para mayor información consúltese: Bennahum, Ninotchka Devorah. (2009) Antonia Mercé, el Flamenco y la vanguardia española. Global Rhythm Press. Barcelona.

²⁰⁹ Entre los años 1920 y 1955, se celebraban espectáculos flamencos más allá de los teatros. A dichos espectáculos se les conoció como ópera flamenca como estrategia económica de sus promotores, ya que en aquel entonces, la ópera tributaba sólo el 3%, y los demás espectáculos un 10%. En estos años, los espectáculos flamencos se fueron extendiendo por todo el país, y por las principales ciudades de todo el mundo. El público determinó que disminuyeran en escena algunos palos más sobrios, dando paso a otros más airosos, como los cantes y bailes de ida y vuelta. Este fue el punto de partida de la posterior reivindicación de la línea purista que Manuel de Falla y Federico García Lorca promovieron con el Concurso de cante jondo en 1922.



Hemos de decir que este periodo, en palabras de Cavia Naya caracterizado por la moda de “lo moderno”, viene a coincidir con la gran presencia en prensa de una de las primeras representantes de la *Escuela sevillana de baile*, *Pastora Imperio*, de la que hablaremos más detenidamente en el siguiente subapartado. Así pues, quienes habían sido primeros bailarines de la *Escuela bolera* y compartieron las academias con el flamenco vuelven a reencontrarse. No debemos obviar la tendencia nacionalista que comenzaba, en la que los bailarines boleros, con sobrada experiencia coreográfica, daban respuesta a las necesidades escénicas de los compositores, muy interesados en el repertorio de obras clásicas de inspiración popular. Sirva de ejemplo la creación coreográfica de Ángel Pericet Blanco, *Capricho Español*, que estrenó en el Teatro de la Zarzuela en 1902. El flamenco y la *Escuela bolera* en este momento vuelven a retroalimentarse en aras de una incipiente nueva forma: el *ballet* español.

4.2.2. LA ESCUELA SEVILLANA Y EL FLAMENCO

Como habíamos indicado, hacia la década de los cuarenta del siglo XIX aparecen las primeras academias de baile con una doble labor, la de enseñar a los alumnos determinados bailes con reconocimiento social, y mostrarlos públicamente a través de los ensayos y los espectáculos de los salones, en definitiva: publicidad y reconocimiento. En este contexto estuvo Amparo Álvarez no sólo como maestra de baile y encargada de su salón; también ofreció clases a domicilio, lo que le permitió una red de contactos que debió repercutir en la asistencia y acogida de sus espectáculos.

Debemos precisar que la implicación del/a maestro/a en la configuración del término *escuela* surge ante la necesidad de acercarse a otras disciplinas artísticas regladas (la danza



clásica, la *Escuela bolera*, etc.); como bien especifica Ana Domínguez²¹⁰ en su artículo “Evolución del baile flamenco en la escuela sevillana”:

en busca de recursos plásticos, lingüísticos, sonoros... con los que facilitar la transmisión de conocimientos, su difusión y perpetuación, mediante la codificación, estructuración y composición del baile flamenco al compás del cante y el toque de guitarra, ofreciendo según la escuela características similares entre los intérpretes de la época (DOMÍNGUEZ MANZANO, 2015, p.223).

De acuerdo con Domínguez Manzano, el resultado de este complejo proceso termina por ofrecer, según la *escuela*, características similares entre los intérpretes, tal fue el caso de Rosario La Mejorana, su hija Pastora Imperio, y su sobrina Soledad Mejorana.

Pues bien, según el expediente para la propuesta de la *Escuela sevillana de baile* como Bien de Interés Cultural, esas características similares vendrían a definirse en:

Un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. Un baile que es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse (CARRASCO, GÓMEZ y NAVARRO, 2011, p. 2).

Esta cita, junto con la que proponemos a continuación, nos confirma las influencias de los bailes teatrales andaluces en el baile flamenco sevillano. La descripción se acerca mucho a los textos que escribieron los autores que vieron bailar a Nena Perea, Amparo Álvarez o Petra Cámara. Podríamos decir, pues, que el contacto entre el flamenco y las danzas teatrales andaluzas queda recogido en la tradición de la *escuela sevillana de baile*, o dicho de otro

²¹⁰ Domínguez Manzano, Ana. (2015). “Evolución del baile flamenco en la escuela sevillana”, en Gallardo, José, Cenizo y Emilio J., *Presumes que eres la ciencia*. Libros con duende, Sevilla.



modo, la *escuela sevillana de baile* es la que más conjunciones entre ambas tradiciones recoge.

Aunque muchos de sus rasgos pueden identificarse en el baile masculino, el baile de mujer encarna las principales características de la *Esuela sevillana*. Entre sus rasgos básicos cabe destacar:

la composición de la figura (cabeza erguida, hombros alineados y espalda derecha), la colocación básica de los pies en tercera posición, el braceo armonioso, manos gráciles, el movimiento de hombros y caderas, un rostro expresivo, zapateado musical y el uso de elementos externos (bata de cola, mantón, palillos y sombrero). En cuanto a la manera en que ejecutan los pasos y movimientos, se distinguen las siguientes cualidades: naturalidad, elegancia y plasticidad (CARRASCO, GÓMEZ y NAVARRO, 2011, p. 3).

La codificación del baile flamenco de la *Escuela sevillana* se produce gracias a las academias de baile, hecho que colaboró con su posterior institucionalización, convirtiéndose en una disciplina portadora de características definitorias, con sentido identitario. Gracias a estos y a otros aspectos como los que veníamos comentando, ya fuese la labor del maestro o maestra de baile, ya la influencia de otras disciplinas artísticas, el baile flamenco alcanzó cierta codificación, hecho que ha posibilitado la transmisión de conocimientos dentro de instituciones académicas (*escuelas* de danza, conservatorios de danza profesional y superior, universidad, etc.), su difusión dentro y fuera de España, y su preservación a lo largo de la historia. Aunque no debemos obviar que la falta de una nomenclatura específica y el exceso de esencialismo que hasta la fecha ha caracterizado muchos de los estudios sobre el baile flamenco, ha venido dificultando su docta transmisión.

La necesidad de saber cómo una modalidad dancística ha llegado a crear *escuela* nos lleva a plantear la importancia del estudio de aquellos rasgos que puedan ser característicos, esto es, aquellos que se mantienen a pesar de la evolución sufrida en su transmisión generacional. A lo largo de este estudio plasmábamos la importancia de la figura de *La*



Campanera en la configuración del baile flamenco. No obstante, al carecer de fuentes documentales videográficas que sirvieran de base para el análisis de sus movimientos, usos del espacio y su participación dentro del mismo (así como la influencia en su acervo de otras disciplinas artísticas), debemos recurrir, una vez más, a las fuentes escritas que mencionaron su quehacer en Sevilla, a mediados del siglo XIX.

A pesar de la cantidad de documentos y tratados que ya desde el siglo XIX vinieron haciendo costumbristas españoles y viajeros románticos interesados por la *otredad* que le ofrecía nuestro país, existen pocos documentos que nos permitan ahondar sobre qué se hacía en aquellas academias y cómo, poco a poco, fue evolucionando ese arte hasta lo que hoy en día conocemos como baile flamenco. Excepto el *Tratado de bailes*, de José Otero, el más destacable por su análisis detallado sobre la ejecución de los bailes de sociedad y regionales españoles de la época y alguna muestra escrita por parte de aquellos que testimoniaron la práctica de los ensayos en las academias, los datos que hemos trabajado carecen de mayor posibilidad de análisis debido al exceso de literatura que presentan.

Sin embargo, si procedemos a observar el baile en la actualidad, encontramos prácticas bien diferenciadas que responden a tradiciones diversas, tal es el caso de la *Escuela jerezana* y la *Escuela sevillana*, entre otras. Si procedemos a una comparación de ambas tradiciones, comprobaremos que la *Escuela sevillana* integra de modo mucho más claro la tradición académica, llámese bolera o bolera sevillana o andaluza.

Aunque la estética del Flamenco es polimórfica y proteica, su acepción más ortodoxa requiere someterse a ciertas exigencias, entre las que sobresale

la gran cantidad de ejercicios en torno al eje, los numerosos giros, la contracción de los desplazamientos contra los grandes movimientos y el serpenteo de la figura, así como la negativa del empleo de saltos. La figura, con todos estos ejercicios que citamos, tuvo un uso común, y fue a lo largo del tiempo cuando las diferencias genéricas esenciales se hicieron notar con detalles, como la atribución a la mujer de pasos más cortos y comedidos, que en el caso del hombre son amplios, la curvatura de los movimientos de la mujer, cuando en el sexo contrario se indica el estiramiento y la rigidez, o de otra parte, la excesiva ornamentación de caderas, brazos y hombros, en tanto que el



hombre se destaca precisamente por la austeridad y la ausencia de adornos accesorios (CABRAL DOMÍNGUEZ, 2008, p. 136).

Llegados a este punto, cabe apuntar que la diferenciación genérica en el baile de Jerez de la Frontera no estuvo caracterizada por la normativa que se aplica en base al género al que se perteneciera. De hecho, dos bailaores jerezanos de relieve, como Joaquín Grilo y Antonio *El Pipa*, hacen uso de sus caderas, a través de balanceos y otros adornos, como los coqueteos en sus movimientos, poco usuales en la ejecución de un bailar sevillano. El baile que caracterizó la *Escuela sevillana* es un *baile* al que podríamos referirnos como

de cabeza, de brazos, sensible y equilibrado frente al exceso de pies, baile sutil frente al barroquismo hiperrítmico... Escuela sevillana: luz, figuras, formas, estilismo... Figuras rectas, redondeadas, puras, incluso en su mejor barroco: delicado, exquisito, siempre luminoso. Arte de seducción. Baile de cabeza, de actitud, de caderas. Baile redondo, sin una arista. Elegante, plástico, hierático. De gracia. Alegre y contenido. Alado (VERGILLOS GÓMEZ, 2006, pp.187-188).

Pero el modo en que se ejecutaban los bailes nunca fue privativo de un lugar, efectivamente, al igual que referíamos en anteriores páginas el baile sevillano de la gaditana *Mejorana*, el baile de la jerezana Juana Vargas, *La Macarrona*, según en qué contextos era interpretado al estilo jerezano, o pegado a la *Escuela sevillana*. Eso sí, encontramos en esta bailaora, junto a Fernanda Antúnez, *La Malena*, y su hermana Juana, un especial uso de la expresividad racial gitana, llevando este tipo de baile a Sevilla a los *cafés* de Silverio, el Burrero y Novedades, entre otros; fue en estos los lugares donde comenzó la proyección que luego alcanzó Juana Vargas, que además de recorrer los más importantes tablaos españoles actuó en los teatros de Berlín y París, participando también en el concurso de Cante Jondo de Granada así como en el rodaje de varias películas. Según Juan Vergillos²¹¹,

²¹¹ Vergillos Gómez, Juan (2006). *Las rutas del Flamenco en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.



La Macarrona llevó a su cima el arte de la bata de cola y del braceo, iniciando una tradición que hoy tiene en la llamada Escuela Sevillana su mejor continuación. Ella, con Magdalena Seda Loreto, *La Malena*, sentaron las bases del baile de mujer de todo el siglo XX (VERGILLOS GÓMEZ, 2006, p. 267).

Podemos determinar a través de cuanto exponíamos, que existen unos elementos comunes en las prácticas, así como rasgos claramente diferenciadores de las *escuelas*. Proponemos a continuación aquellos que consideramos más específicos de la *Escuela jerezana de baile* (CABRAL DOMÍNGUEZ, 2008, p. 137), con el fin de establecer una comparativa con los rasgos diferenciadores de la *Escuela sevillana de baile*. Así pues,

- El *baile* jerezano ha sido más caracterizado por la fuerza de la expresión racial y la aparente improvisación que por la sensibilidad y la corrección de la figura.
- Los ejercicios relacionados con los pies y las piernas, más asociados a la fuerza del hombre, tampoco han sido una rémora en la estética jerezana de la mujer.
- Los brazos y las manos, a diferencia de la *Escuela sevillana* –con movimientos más abiertos en los braceos y en las figuras que realizan el juego de los dedos y las muñecas– se presentan con una expresión de recogimiento, de abstracción, que se suele acompañar con la curvatura de la figura redondeada y movimientos cerrados.
- El uso de la indumentaria sigue siendo tradicional en el baile jerezano, que en la mayoría de los casos protagoniza los espectáculos con el uso de complementos ya abandonados por otras bailaoras profesionales; este es el caso de los mantoncillos, la bata de cola y los trajes de volantes, sustituidos por las ligeras batas de crepé manejados por un notable número de las profesionales del baile actual. En este punto cabe añadir que en ambientes festeros jerezanos, se produce una actitud polémica respecto al trato de la indumentaria; y es que el alzamiento de la falda nunca estuvo bien visto en la actuación del



baile flamenco. Esta crítica ha venido siendo común en la práctica jerezana desde el inicio de su ejecución.

Existe otra vertiente en Jerez menos pegada a la tendencia expresiva más racial, la de *Angelita* Gómez, más académica y refinada en la estética plástica de sus movimientos y en la técnica. En sus inicios compartió escenario con los grandes intérpretes del *cante* de su ciudad, como *Terremoto* o *Sordera* y al igual que muchas bailaoras, abandonó su labor artística al contraer nupcias, iniciando entonces su ocupación docente, que ejecuta hasta la actualidad en la academia que tiene lugar en la calle Porvera, número veintidós, de su localidad natal. Su baile se caracteriza por ser reposado, con la utilización de braceos y movimientos, pero sin olvidar la elegancia ni la espontaneidad, la fuerza y el temperamento. Hemos de reconocer su incuestionable labor en la *Escuela del baile* jerezano, asimismo, en *Angelita* Gómez cabe destacar el mantenimiento de la tradición en su tarea, de la que se considera discípula María del Mar Moreno, con la que volvió a los escenarios tras cuarenta años de inactividad, en el Festival de Jerez del 2004.

Volviendo ahora a la figura que nos ocupa en este estudio, la de la sevillana Amparo Álvarez, debemos apuntar que se encuentra siempre presente cuando en las fuentes consultadas se menciona el saber hacer de un baile en auge, cuando surgen nuevas corrientes innovadoras, cuando se cita el dominio técnico de elementos en el baile, o cuando se expone la posibilidad del aprendizaje. Es, sin duda, una de las referentes decimonónicas del baile sevillano. De entre todas las citas ya seleccionadas a lo largo de los capítulos precedentes, extraemos como base del análisis de su danzar los siguientes apartados:

- La colocación de su torso (que le vino de su formación bolera).
- El movimiento de brazos y manos (que acompañó con castañuelas, no siempre pero de manera significativa). Esto la vincula con la tradición de bailes teatrales andaluces.



- El uso de las caderas (que Teófilo Gautier describió como contoneos en la práctica de los *jaleos*).
- Los hombros (que solo se descubrían para la práctica y a continuación, se guardaban con la mantilla).
- La colocación de los pies y la musicalidad del zapateado (mostrando gran dominio tanto en el uso de la zapatilla plana bolera como en el uso del chapín y del tacón).
- La expresividad del rostro (las referencias atañen a su forma de mirar y sonreír, principalmente).

En palabras de Matilde Coral resume estas mismas características con su especial poética:

Yo bailo como se baila en Triana. Muy buena cadera redonda, una cabeza muy bonita puesta, los pies muy colocaditos y unos brazos muy redondos y muy al aire. Así baila la gente de Triana. Y eso está en la escuela de Sevilla, es igual (ÁLVAREZ, 2003, p. 81).

Como se aprecia, estos rasgos podrían servir para ser aplicados a profesionales que, sin ser discípulos directos de *La Campanera*, pudieran ser representativos de la estética dancística de la *Escuela sevillana*. Y aunque guarda ciertas similitudes con otras *escuelas*, son muy significativas las diferencias que pueden advertirse. A continuación planteamos un breve esquema acerca de las mismas a modo de comparativa:

<i>Escuela sevillana de baile</i>	<i>Escuela jerezana de baile</i>
Colocación del torso (herencia bolera)	Serpenteos y curvatura en la figura
Movimiento de brazos y manos abiertos (con	Movimientos de brazos y manos cerrados,



posibilidad o no del uso de las castañuelas)	con expresión de recogimiento (las castañuelas no suelen estar presentes)
Hombros alineados	Hombros curvados hacia el centro
colocación de los pies y musicalidad en el zapateado	Los ejercicios de pies y piernas denotan fuerza, con un uso vitalista del zapateado
Delicadeza y fuerza en la expresividd del rostro	Fuerza, dureza y desafío en la expresión del rostro
Depurada técnica, acompasada y con especial intención de mostrarla en escena	Aparente improvisación, con especial uso asincopado de los movimientos

Tabla 24. *Escuela sevillana vs Escuela jerezana: principales rasgos diferenciadores*. Elaboración propia.



Figura 36. Luisa Palicio. *Sevilla*, en Sala Cero (2014)²¹².



Figura 37. Mercedes Ruiz. *Déjame que te baile*, en Teatro Villamarta (2016)²¹³.

²¹² Extraído de: <http://lareinadelalunathequeen.blogspot.com.es/2014/10/luisa-palicio-at-sevilla.html> el 26 de mayo de 2017.



A partir de esta exposición, podemos decir que la tradición sevillana guarda mayor relación con la herencia teatral, mientras que la jerezana se muestra más pegada a la tendencia agitanada. Cabría afirmar pues, que la *Escuela jerezana* pretende mantener esa concepción del baile flamenco más *purista*, en la que el *modus* gitano cobra especial relevancia, mientras que la *Escuela sevillana* es portadora de los rasgos más ortodoxos.

Ahora bien, en base a las peculiaridades más comentadas en los relatos que atañen al baile de Amparo Álvarez, que hemos considerado definitorios de la *Escuela sevillana*, queremos establecer los posibles nexos evolutivos que permanecen en bailaoras posteriores. Para ello analizaremos a unas de las intérpretes más destacadas por su relación con la conformación de la *Escuela sevillana de baile: Pastora Imperio*.

El baile de Pastora Rojas Monje se caracterizó por centrarse en movimientos de cintura para arriba que tan ejemplarmente había caracterizado su madre, *La Mejorana*, donde su trabajo de brazos tenía especial consideración, llegándose a tomar como el ejemplo del buen braceo flamenco. Estos permanecían altos, con forma redondeada y ejecutando giros suaves, naturales y elegantes, con un movimiento de manos que daban sentido al conjunto. Ampliamente nos detalla Ana Domínguez el análisis de la práctica de *Pastora Imperio*:

En lo que a la colocación corporal se refiere, Pastora se presenta alineada de hombros y erguida de cabeza y espalda, con tan solo su presencia en las tablas. Cuando comienza a bailar, se centra en movimientos de cintura para arriba ejecutados a partir de sencillos marcajes donde los brazos siguen líneas redondeadas y las muñecas movimientos semicirculares, expresando en su conjunto: elegancia, empaque, templanza y solemnidad. Características que acentúa con el uso de la expresión y la teatralidad, tan frecuentes en sus bailes (DOMÍNGUEZ MANZANO, 2015, p. 227-228)

²¹³ Extraído de: <http://www.masjerez.com/fotogaleria/33/dejame-que-te-baile-mercedes-ruiz> el 26 de mayo de 2017.



También respecto a los brazos, Manuel Ríos Vargas recupera las que un día fueron palabras de *Pastora Imperio*: “para bailar hay que nacer como los árboles, o sea, hay que interpretar el baile de abajo hacia arriba, de la raíz a la copa; por eso en el baile es tan importante el tronco, pero desde el suelo” (RÍOS VARGAS, 2002, p. 52).

Y en cuanto al uso de la bata de cola, fue considerada gran renovadora, como lo fue su madre, mostrando interés a la hora de descubrir los pies desde el tobillo, dejando ver los dibujos realizados en tercera posición a la hora de zapatear. En el caso del zapateado, sus pies tuvieron una función más estética y musical que técnica. Característica que, junto al uso de la expresión y la teatralidad que tan frecuentes en sus bailes, fueron conformando los rasgos propios de la *Escuela sevillana*.

No debemos obviar la importancia del uso del mantoncillo y más adelante del mantón que caracterizó la práctica tanto de *La Mejorana* como de *Pastora Imperio*, y que hoy mantienen bailaoras referenciales de la *Escuela sevillana*, como Matilde Coral. De la primera nos advierte Fernando el de Triana: “de las que mejor saben llevar las batas de cola y el pañolillo de Manila (EL DE TRIANA, 1935, pp. 196). De *Pastora Imperio* nos traslada Domínguez Manzano que el uso del mantón como elemento externo condiciona “su baile y su técnica a la hora de bailar, ya que sus movimientos van a procurar mantener determinadas posiciones en las cuales poder lucir dicho complemento, así como lucirse con él” (DOMÍNGUEZ MANZANO, 2015, p. 228).

También en esta bailaora, como ocurrió con Amparo Álvarez, la formación en otras disciplinas artísticas anteriores al flamenco (como la danza clásica, la bolera y el folclore), le otorgó seguridad y dominio propioceptivos, pudiendo centrarse de esta forma en expresar mediante el baile aquello que se estaba cantando, sin descuidar la estética y la correcta ejecución de los marcajes, braceos y pies. Fue una fiel defensora de la individualidad del



bailaor como protagonista de la escena, capaz de realizar un baile con unos rasgos que denotasen estar al servicio del cante (y el toque).

El baile flamenco sevillano ha ido desarrollándose a partir de significativas influencias de otras disciplinas artísticas como fueron, desde sus inicios, los bailes populares, los teatrales y los bailes gitanos trianeros, en definitiva, la convivencia de lo académico y lo popular. Gracias a la profesionalización e internacionalización de este arte, la estética dancística del baile pudo mostrar connotaciones tan individuales como innovadoras, sin que ello significase alejarse de los códigos que la identificaban.

Si tuviéramos que esbozar unas breves notas distintivas acerca de las peculiaridades de la *Escuela sevillana* en la actualidad, deberíamos atender a las diferencias y similitudes de aquellos/as que la representan. Pero teniendo en cuenta los rasgos que se han mantenido, podemos decir que la *Escuela sevillana* ha codificado, transmitido y difundido a través de sus máximas representantes²¹⁴ los más destacados, entre los que insistimos la composición de la figura, con la cabeza erguida, los hombros alineados y la espalda derecha; la naturalidad, elegancia y plasticidad de los pasos; el braceo armonioso; los movimientos de hombros y caderas; el rostro expresivo, y el zapateado musical. En definitiva,

Un conjunto de rasgos, de características, que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Son rasgos predominantes, pero no privativos. Los posee el baile de cuantos son identificados con ella, pero los pueden poseer también, en mayor o menor medida, bailaores y bailaoras con un sello propio y/o que pertenezcan a otras escuelas. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen, ni ahogan la individualidad de cada bailaor, porque el flamenco es en su misma esencia un arte de individualidades (CARRASCO, GÓMEZ y NAVARRO, 2011, p.2).

²¹⁴ Destacamos a *Pastora Imperio, Matilde Coral, Pepa Montes, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Loly Flores, Ana Moya, Merche Esmeralda, Isabel Bayón y Luisa Palicio.*



4.2.3. LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE FLAMENCO: DEFINICIÓN Y PRINCIPALES REPRESENTANTES

Según el expediente que figuró para la propuesta de la *Escuela sevillana de baile* como Bien de Interés Cultural, podemos colegir que se trata de

un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. Un baile que es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse. Un baile, en fin, que quintaesencia lo mejor del arte que respira y transmite Andalucía (CARRASCO, GÓMEZ y NAVARRO, 2011, p. 2).

Asimismo, tal y como aparece recogido en el Decreto 518/2012, de 6 de noviembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural:

La Escuela Sevillana es un estilo de baile, un conjunto de rasgos y características que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen ni ahogan la individualidad de cada bailaor/a, pues el flamenco es un arte de individualidades y protagonistas. Entre las artistas hay que destacar a Pastora Imperio que puso los cimientos de la Escuela Sevillana, o a Matilde Coral a quien hay que reconocerle el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido la Escuela Sevillana en su academia, enclavada en el barrio de Triana.

La Escuela de Sevilla no es sólo de profesionales, es una forma de bailar que se respiraba y se respira en cualquier reunión jubilosa, ya sea en un corral de vecindad, en una caseta de feria, o en los momentos de fiesta de una romería. En la Escuela Sevillana el aprendizaje del estilo de *baile de mujer* ha de lograr el dominio de una estética en la que impera la plasticidad. Sus movimientos han de transmitir una determinada noción de feminidad sevillana, entendiendo como tal la consecución de un baile depurado, estilizado, delicado, en el que destaque la gracia en los movimientos del cuerpo, especialmente perceptible en la forma del braceo y el juego de manos y dedos. Esta manera de ejecutar el *baile de mujer* ha de resultar unas veces seductor y coqueto, otras apasionado, y siempre airoso, encantador, y elegante²¹⁵.

²¹⁵ Extraído de <http://ipce.mcu.es/MC/PatrimonioInmaterial/mapasportada/port-pi-and-05.html> el 2 de febrero de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

Tal y como se presenta en ambas exposiciones, la *Escuela sevillana de baile* es un estilo de baile flamenco que debe su sello personal a un estilo que han ido configurando aquellas que caracterizaron un modo de ejecutar el baile que perduró generacionalmente. Encontramos el nombre de Pastora Rojas Monje, más conocida como *Pastora Imperio*, como la figura más representativa de la estética dancística sevillana en cuantos documentos oficiales hacen alusión al término *Escuela sevillana de baile*; no obstante, es justo mencionar también la línea evolutiva que marcaron sus predecesoras, hecho que protagonizó su madre, *La Mejorana*, Francisca González, *La Quica*, Antonia Torres Vargas, conocida como *La Gamba*, *La Jeroma* (aunque era jerezana, fue una de las figuras femeninas de baile más recurrente en el café de Silverio), la internacionalizada María Montero, así como a otras influyentes profesionales (EL DE TRIANA, 1935, pp. 81-141).





Figuras 38, 39 y 40. *La Jeroma*; Francisca González, *La Quica*; y Mercedes León, hija de *La Quica*²¹⁶.

Del mismo modo, merecen ser mencionadas las sevillanas Manuela Perea, Petra Cámara, o la propia Amparo Álvarez, y la gaditana Josefa Vargas, con sede en Sevilla desde los doce años de edad²¹⁷, pues fueron las impulsoras de una estética que en el último tercio del siglo XIX hizo que determinados bailes se empezaran a desvincular de la danza teatral, independizándose y trasladándose a espacios más íntimos, como las reuniones privadas o las actuaciones en salones, precursoras de cuanto aconteció en los *café cantantes*.

No podemos, por tanto, limitar los inicios de la *Escuela sevillana de baile* en la figura de *Pastora Imperio* sin hacer mención de sus antecesoras, de las que aunque lamentablemente no tengamos secuencias en movimiento acerca de su baile, ya manifestaron -a través las imágenes y los textos que describieron su práctica- cierta unidad estética.



Pepa Vargas, por August (1840)



Pepa Vargas, por Giraud

²¹⁶ Extraídas de <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras310.html> y <http://www.flamencasporderecho.com/la-quica-iii/> el 1 de marzo de 2017.

²¹⁷ Extraído de <http://www.flamencasporderecho.com/josefa-vargas-i/> el 2 de mayo de 2017.



Figuras 41 y 42. Pepa Vargas, por August (1840) y Giraud (1854)²¹⁸.



Figuras 43 y 44. Manauela Perea, *La Nena* y Petra Cámara²¹⁹.

Asimismo, en tiempos del maestro Otero, tal y como habíamos comentado, se advierte la evolución de estos rasgos estéticos en las actuaciones de su “Compañía sevillana de baile” o sus “Cuadros flamencos”. Acerca de este estilo, podemos aventurarnos a esbozar unas características o focos de atención en el baile que ya las fuentes decimonónicas y de principios del siglo XX recogían como constantes cuando de describir el baile sevillano se trataba, pero que a lo largo del devenir de los tiempos, se establecen como rasgos definitorios. Estos eran: la colocación del torso, el movimiento de brazos y manos, el uso de las caderas, la alineación de los hombros, la colocación de los pies (especialmente en tercera posición), la musicalidad del zapateado y la expresividad del rostro.

²¹⁸ Extraída de: <http://www.flamencasporderecho.com/tag/pepa-vargas/> el 23 de mayo de 2017.

²¹⁹ Extraídas de <http://www.flamencasporderecho.com/tag/la-nena/> y <http://www.flamencasporderecho.com/?s=petra+camara> el 1 de febrero de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



Figuras 45 y 46. *Pastora Imperio*²²⁰.

²²⁰ Extraída de: <http://museoteatro.mcu.es/actividades/historico-de-exposiciones/2014-2/pastora-imperio-bailarina/> el 7 de mayo de 2016.



Figuras 47 y 48. *Matilde Coral*²²¹.

Igual que reconocemos a *Pastora Imperio* como una de las primeras representantes de la estética sevillana, gracias a las referencias visuales que hasta hoy han llegado y nos constan, debemos reconocerle a *Matilde Coral* la transmisión, codificación y difusión de la *Escuela sevillana*, gracias al trabajo realizado a través de su academia y mediante su legado en el

221

Extraídas

de:

https://www.google.es/search?q=matilde+coral+el+diario+de+triana&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiSxOrmWJLUAhXBuRokHU8PA2EQ_AUICyG&biw=670&bih=733#imgsrc=PHc5G52p4eB4JM el 15 de mayo de 2017

y

https://www.google.es/search?q=matilde+coral+andaluc%C3%ADa+digital&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewjTsb_3wJLUAhUDOBokHe_UAWIQ_AUIByG&biw=670&bih=733#tbn=isch&q=andalucia.org+matilde+coral&imgsrc=F9ZCZRuOT9oA5M el 22 de mayo de 2017.



*Tratado de la Bata de Cola*²²². El baile que *Matilde Coral* ha transmitido como herencia está caracterizado por su elegancia y plasticidad, por lo carente de estridencias, por el protagonismo de brazos y manos, torso y expresión frente al trabajo del tren inferior. De nuevo los elementos que advertíamos como definatorios.

En sus propias palabras, nos transmite así los “códigos de la *Escuela sevillana de baile* y la importancia de bailar como una mujer”:

...El baile flamenco es un coloquio a cuatro... la musa, el ángel, el duende y la bailaora. Cuando los cuatro se hablan en silencio, en el testigo del milagro surge la manifestación espontánea e irremediable del ole (...) En contra de la corriente pesimista, la *Escuela sevillana* no va a morir nunca, pero hay que cuidar de su salud. La escuela sevillana es abierta, diáfana y luminosa, procura siempre que el público no salga compungido aunque la procesión vaya por dentro. La bailaora tiene que seducir, que cada movimiento y cada gesto sea una promesa, que cada movimiento de sus brazos sea como un grito callado de libertad. Proyéctalos hacia el cielo, de los elegidos, modelando sin gubias ni cinceles la más perfecta escultura. Sé mujer, en todo momento y hasta el arrebato, entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible. Cuida hasta la exquisitez la rotación de los brazos. Si es por alegrías, hacia fuera; si es por soleares o seguirillas, hacia dentro, con la cabeza inclinada hacia el corazón. Cíñete en tu cintura, que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice. Las caderas anchas y firmes (...), no olvides que el baile de la *Escuela sevillana* es también insinuación. Por eso en él, insinuación demasiado explícita se edeborda en grosería. Sé femenina, voluptuosamente femenina. Con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores. Desprecia con el pie la cola de tu bata, sin miedo, porque la cola de la bata solo se enreda a las que no saben. Cuidado con el color de tu indumentaria, ni una bata roja para bailar por alegrías, ni una bata blanca para bailar por seguirillas. Cada baile tiene su compás, su furia y su temple (...). El zapateado sí, pero con medida, a compás de los latidos y pulsos, y sin que parezca que quieras triturar el suelo. En el baile de la *Escuela sevillana* están de más las especies agresivas y las manos como palomas en vuelo. Y si el cante y el toque son dramáticos, como palomas heridas. Los hombros encuadrados, ni muy arriba, como si tuvieses frío, ni muy abajo, como si estuvieras a punto de desmayarte. En fin, baila entregándote a ti, tan enteramente que el librepensador más irreductible tenga que decir, bendito sea Dios (Trascripción de la entrevista de Marta Carrasco a Matilde Coral para el Observatorio Flamenco de la Universidad de Cádiz en 2014²²³).

²²² Álvarez Caballero, Á. Valdés, J. y Coral. (2003). *Tratado de la bata de cola. Matilde coral: una vida de arte y magisterio*. Madrid, Alianza Editorial.

²²³ Extraído de: <https://www.facebook.com/marta.carrascobenitez?fref=ts> el 27 de abril de 2017.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

En la actualidad²²⁴ asistimos a puestas en escena que denotan un baile estudiado, pensado y coreografiado al servicio de una idea dramática. Esto permite a la bailaora jugar en la escena, sin dejar atrás rasgos que caracterizan al baile flamenco de su *escuela* pero que, inevitablemente, evoluciona estéticamente. La razón de este proceso está íntimamente implicada con la amplia formación y el conocimiento de otras disciplinas, el uso de recursos técnicos más evolucionados y la búsqueda del impacto en el público a partir del virtuosismo técnico y la calidad estética en la ejecución. A pesar de esta vanguardia, en las protagonistas continúan advirtiéndose aspectos que, a grandes rasgos, vienen caracterizando la *Escuela sevillana de baile flamenco* hoy.

²²⁴ Las protagonistas de generaciones posteriores que, aunque con notorios rasgos personales siguen haciendo uso de las características que engloban esta *escuela* son: Merche Esmeralda, Milagros Mengibar, Pepa Montes, Isabel Bayón y Luisa Palicio.



5. CONCLUSIONES

Dado que esta investigación pretende ofrecer un recorrido por los albores del baile flamenco, con especial hincapié en los primeros momentos de su configuración, hemos creído conveniente destacar los aspectos heredados de otras prácticas, como lo fue la teatral. Fue en el teatro, y desde época barroca, donde los bailes se habían convertido en un modo expresivo predilecto de un entorno que reclamaba un arte centrado en lo visual y representativo, un arte de sensualidades. Consideramos que este hecho merece ser destacado, pues de esta realidad de la danza teatral del siglo XVII surge la danza profesional y primera danza académica de la historia en España, una práctica determinante en la configuración del baile Flamenco.

También hemos indagado en los diferentes contextos en los que se desarrolló la danza antes del surgimiento del flamenco, constatando que en efecto, estuvo presente en todas las clases sociales e integrada en todo tipo de celebraciones festivas. Esto explica la importancia que en España adquirió el maestro de danza.

Los tratados de bailes o danzas consultados nos han ayudado a conocer no sólo detalles de los pasos de baile u otras particularidades de su ejecución, sino que también han aportado un mejor conocimiento del entorno social donde solían ponerse en práctica cada uno de ellos, su representatividad social y su evolución a través del tiempo.

Podemos decir que gracias al creciente éxito que experimentó el espectáculo teatral, donde se ponían en práctica bailes y danzas a lo largo del siglo XVII, se fue conformando un estilo que incluyó la expresividad de los intérpretes, y por tanto, la exigencia de nuevas habilidades. Esta práctica, vinculada a una creciente profesionalización, influyó también en la expresividad de los bailes nacionales, considerándose un elemento de comunicación y conexión entre intérpretes y público, siendo además la característica o el rasgo diferenciador en comparación con el repertorio europeo. Aunque esto no se haya reflejado en los tratados



de danza, esta propiedad se mantuvo a través de la danza profesional española del siglo XVIII, perdurando y evolucionando hasta llegar a la actualidad en la *Escuela bolera*, y también como influencia en los otros estilos españoles, como la *danza estilizada* y el flamenco.

Especialmente en Andalucía el ida y vuelta entre prácticas populares de bailes y su puesta en escena en los teatros a través de profesionales de la danza, particularmente del teatro, es una constante desde al menos el siglo XVII. Si bailes de pareja tipo *seguidillas* y *fandangos* influyeron muy directamente en la configuración de uno de los paradigmas más representativos de las danzas nacionales, como es el caso del *bolero*, bailes *a solo* como *zarabandas* o *canarios* dieron lugar a las danzas mixtas. Es en este campo de las danzas *a solo* donde el flamenco se integra de manera más especial. Los *zorongos*, *cachuchas* y *olés* contaron con versiones academizadas ya más agitanadas, y este proceso de agitanamiento reflejaba el mismo que se estaba dando en los ambientes populares, concretamente en los entornos de los *jaleos* populares.

La elaboración de los bailes flamencos durante el siglo XIX no fue ajena, por tanto, a este proceso de ida y vuelta entre los ambientes populares y los teatrales o académicos, aunque el ingrediente gitano se añadió de manera muy especial, de forma que surge una *nueva Escuela de baile español*, que es el baile flamenco.

La *Escuela bolera* de danza, que tuvo su principal paradigma en el *bolero*, no solo dio nombre a los bailarines que interpretaban este y otras modalidades de los bailes andaluces, sino que, a partir de ellos, surgió una forma de ejecución bien caracterizada. Esta *escuela*, conocida también como *Escuela de palillos*, ha conservado la mayoría de los pasos y mudanzas que formaban parte de los bailes teatrales o de escena, así como muchas de aquellas coreografías que, partiendo del baile popular, evolucionaron hacia formas artísticas, incluida la de las danzas teatrales andaluzas.



La *Escuela bolera* de danza se caracterizó por el empleo de las castañuelas, la expresividad de los movimientos y la técnica del braceo -el llamado braceo a la española-. Fue y sigue siendo una práctica de alta complejidad técnica e interpretativa y en donde se usa repetidamente el contratiempo. Muchos de estos rasgos forman parte del baile flamenco, razón por la que la *Escuela bolera* constituye hoy una enseñanza obligada en la formación reglada de cualquier bailarín o bailaor.

Especial atención hemos dedicado también a las aportaciones de las prácticas en los contextos populares, desde las festividades marcadas según el ciclo del año, hasta aquellas que podían promoverse con cierta espontaneidad, tal fue el caso de las fiestas vecinales *de candil*. De estos entornos hemos destacado principalmente las características que se reiteraron a lo largo del tiempo, muchas de las cuales fueron heredadas y transformadas en las primeras fiestas flamencas, como lo fue la ausencia de escenario -con proximidad y cercanía de los espectadores- y el ambiente de comunidad. También aportó de manera directa al flamenco la práctica instrumental de la guitarra y el cante, aunque ya en las primeras fiestas flamencas se advirtió una tendencia profesionalizante que no era propia de los *bailes de candil*, como tampoco lo había sido la búsqueda de un público que realizara una aportación económica por participar de la fiesta.

En cuanto a los bailes que se producían en estos entornos, se ha visto que en ellos también aparecía la práctica de los bailes *a solo*, que fueron adquiriendo importancia creciente en los espacios flamencos, junto a una destacada presencia de elementos gitanos, ya fuesen simplemente estéticos (gitanizantes), como los propios organizadores del evento, ambos con fines de reclamo comercial.



El aludido diálogo entre baile popular y baile escénico tuvo una importante novedad hacia mediados del siglo XIX, cuando comenzó a manifestarse de manera muy significativa, tanto en los escenarios teatrales españoles, en cuanto producto comercial de moda, como los ensayos públicos o funciones en las academias de baile. En estos últimos espacios, el hecho de que compartieran escenario boleras y gitanas contribuyó a la mezcla de estilo y configuración del estilo flamenco. El *feedback* entre ambas fue inevitable: Las gitanas aprendieron el braceo, la técnica, el manejo de los palillos y control postural de las boleras; las boleras se contagiaron de la impronta y el temperamento de las gitanas, y en estos encuentros iría configurándose la base de lo que muy poco después empezó a ser conocido como baile flamenco.

Este fenómeno de interinfluencias se acentuó en los *cafés cantantes*, con presencia de bailaoras gitanas ya como profesionales (incipientes) del espectáculo. Fue entonces cuando acabaría por surgir lo que propiamente comienza a llamarse una *nueva escuela*, la de los bailes flamencos, como bien registró por los años 80 Benito Mas y Pratt.

Resumir este proceso como la unión de “lo bolero” más “lo gitano”, o caracterizar el flamenco como “bolero agitanado” supone una simplificación. Si pretendiéramos resumir en una fórmula simple el proceso, habría que incluir de manera muy destacada a la tradición secular de bailes *a solo* españoles, desde la *zarabanda* y el *canario* hasta la *guaracha*, el *zorongo* y el *olé*. Afinando más en el tiempo, si nos ubicamos en la época inmediatamente anterior al surgimiento del flamenco, los bailes flamencos podrían verse como *jaleos* populares agitanados y enriquecidos por la técnica de las danzas teatrales andaluzas o *jaleos* teatrales, es decir la vertiente más académica de los bailes *a solo* o de *jaleo*, tal como los hemos denominado.



También hemos dedicado su espacio al ambiente donde los gitanos tuvieron especial implicación, el de las fiestas privadas, que comenzaron a prodigarse en las primeras décadas del siglo XIX, particularmente desde los años 30 y 40. Su novedad era el alejamiento del protocolario entorno de los teatros, el ambiente de cercanía, ya fuera por lo reducido del espacio, ya por la idiosincrasia que mostraban ante la búsqueda de lo exótico por parte de los foráneos.

Tras lo expuesto, concluimos que si el baile flamenco debe a los gitanos la consolidación de la práctica como una oferta estable, así como su destacada expresividad y capacidad de transmitir sentimientos, no es menos cierto que esta *nueva escuela* surgió a partir de un amalgama de influencias previas, entre las que hemos destacado la tradición popular y teatral de los bailes, particularmente los *jaleos* andaluces, tradición con una larga historia en la danza española.

A través del estudio de la *Escuela sevillana de baile flamenco* hemos podido comprobar que figuras como el maestro Otero, discípulo de *La Campanera*, mantuvo una vertiente flamenca muy próxima o muy en diálogo con los bailes teatrales andaluces. Otras tradiciones sevillanas de danza, como la encarnada en la familia Pericet, cultivó más la línea ortodoxa de la danza española, por lo que sin duda ha influido menos en la configuración del baile flamenco que la tradición del maestro Otero.

Al estudio histórico que dio muestras de las principales prácticas preflamencas en el entorno de los bailes y las danzas precedió la organización de los datos biográficos de Amparo Álvarez, de los que destacamos la compleja situación social y familiar que vivió, a la par que la desenvoltura con la que ella supo llevar a cabo labores tremendamente complejas en la época.



La Campanera fue una mujer que aún sin contar con el respaldo de sus familiares, llegó a dirigir en solitario su propio salón, La Aurora, y una academia en calle Conteros; ofreció sus clases a domicilio a las hijas de las más notables familias de la sociedad sevillana decimonónica, y contribuyó a imprimir su estética en el vestuario para la danza sevillana del siglo XIX. Este hecho fue posible al colaborar en los diseños de las confecciones que se llevaban a cabo en el taller de su hermana Encarna, y abarcaban desde las novedosas prendas que las jóvenes comenzaron a usar para pasear en la Feria de abril, hasta el vestuario para la práctica dancística aficionada y *amateur*.

De sus comienzos artísticos públicos hemos destacado los relatos que nos acercaron a una joven que bailaba en los balcones de la torre de la Giralda, hecho que atrajo a quienes se interesaron en acompañarla muy a menudo a la guitarra. De esta situación *La Campanera* supo sacar partido doblemente, primero como reclamo publicitario con ubicación determinada, y además, haciendo que su práctica pública fuese el punto de partida que iniciaba la atracción de los foráneos a la hora de visitar las alcobas de la torre, de lo que obtenía retribuciones extraordinarias, junto a las ya otorgadas por el cabildo. En la figura de *La Campanera* podemos ver una mujer vivaz, capaz de atender a las demandas de la época, disciplinada, trabajadora, y con una capacidad propioceptiva tan innovadora como poco frecuente en los contextos que vivió.

En los entornos de su *praxis* hemos encontrado diversos tipos de indicios flamencos, aunque no podemos determinar que fuese una bailaora flamenca como tal. Sus bailes se presentan dentro de la vertiente de danzas teatrales andaluzas, aunque, siendo los *jaleos* el baile que más interpretó -según nuestro análisis acerca de su repertorio-, debemos especificar que sus aportaciones técnicas contribuyeron, sin duda, en la conformación de ese primer flamenco sevillano ya emergente. Hacemos nuestra una de las hipótesis defendidas y argumentadas recientemente por nuestro director de tesis, sobre la consideración de los *jaleos* como precedentes directos de los bailes flamencos.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco

No obstante, lo que consideramos un hecho que vincula especialmente su práctica con el flamenco sevillano es la estética plástica que impregnó a los bailes, tan presentes en los relatos que narran su danzar, como en las características definitorias de la *Escuela sevillana de baile*.

Del análisis de los textos que han llegado hasta nosotros en los que se describe su baile, extrajimos como principales aportaciones la colocación de su torso, el especial movimiento de brazos y manos, el uso de las caderas, la destacada muestra de los hombros durante la práctica, la colocación de los pies y musicalidad del zapateado y finalmente la expresividad del rostro.

Tales rasgos característicos contribuyeron en gran medida a confirmar y modificar las tendencias y *praxis* de la época, dado que bailarines de reconocido prestigio posterior, como lo fueron sus discípulos José Otero Aranda y Ángel Pericet Carmona, mantuvieron y transmitieron la herencia de Amparo Álvarez, *La Campanera*, una herencia que aún hoy podemos advertir en el baile de quienes representan la *Escuela sevillana de baile flamenco*.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



LA CAMPANERA

Une femme à la mine fière
Tient les clefs de la Giralda,
Et, le sonneur étant son père,
Elle a nom la Campanera.

Tout le jour, à sa porte assise,
Elle est à coudre et s'occuper :
Mais de l'ombre de son église,
Le soir, elle aime à s'échapper.

Où va-t-elle? La cloche à peine
A sonné son dernier appel,
Qu'elle va, dans la nuit sereine,
Se montrer d'hôtel en hôtel.

Mais où je l'aime davantage,
C'est au bal de Miguclito,
Devant quelque Anglais de passage
Dansant l'*olé* ou le *vito*.

Il faut voir la pudeur anglaise,
Sous ce regard étincelant,
Pâlir, rougir, se pâmer d'aise,
Et se rendre... inutilement.

Car, au dernier pas qui s'achève,
Un beau charpentier de vingt ans,
Jette un gros châle sur le rêve,
Et la ramène à ses parents.

Et demain, à la même place,
L'Anglais reverra sa houri,
Raccommodant de bonne grâce
Les chemises de son mari.

Voilà, chrétienne ou musulmane,
Séville, l'étrange cité,
Mélant au sacré le profane
Et l'honneur à la volupté.

ANTOINE DE LATOUR.

Extrait, avec l'autorisation de l'auteur, d'un recueil inedit intitulé *Chemin faisant*



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco



6. REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

ÁLVAREZ CABALLERO, Á., VALDÉS, J. y CORAL, M. (2003). *Tratado de la bata de cola. Matilde coral: una vida de arte y magisterio*. Madrid: Alianza Editorial.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1992) "La compañía de familia Lefèbre en Sevilla", en *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, pp.63-69.

ÁLVAREZ-GAYOU, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Colección Paidós Ecuador.

AGUILAR PIÑAL, F. (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo.

AIX GRACIA, F. (2005). "Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual." *Música oral del Sur: revista internacional*. Actas del Coloquio Internacional.

AIX GRACIA, F. (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.

ALONSO GONZÁLEZ, C. (2006). "Bel canto y el españolismo musical". En A. F. Alberto/ Moreno M., *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española* (pp. 175-190). Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

ALVAR, C. (1999). "Espectáculos de la fiesta. Edad Media". En C. A. Borque, *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

ARRANZ, Á. (2009). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.



ARROYO DURÁN, F. (2006). "La Tarasca en Granada". En VVAA., *Hispania incógnita*. Madrid: Aguilar.

BALTANAS, E. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Sevilla. Fundación J.M. Lara.

BECKFORD, W. (1996). *Un inglés en la España de Godoy*. Madrid: Taurus.

BÉCQUER, G. A. (1869). "La feria de Sevilla". *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869. pp. 131-134.

BENNAHUM, N. D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press.

BERLANGA, M. Á. (2016 b). "Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco". Pro manuscrito. Comunicación al IX Congreso Nacional *Sedem*, Madrid.

BERLANGA, M. Á. (2012 a). "Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco". En Francisco Javier Escobar y José Miguel Díaz Báñez, *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

BERLANGA, M. Á. (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

BERLANGA, M. Á. (2012 b). "La universalización del flamenco: de música mediterránea a música transnacional". (S. d. SIBE, Ed.) *Cuadernos de Etnomusicología*, 2 , pp. 80-100.

BERLANGA, M. Á. (2016 a). Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos. *Anuario Musical* (71), pp. 179-196.

BLAS VEGA, J. (1992). "La escuela bolera y el flamenco". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid.



BLAS VEGA, J., RÍOS RUIZ, M. (1998). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Ed. Cinterco.

BLASIS, C. (1830 [1986]). *Manuel complet de la danse*. (M. S. Evans, Trad.) París.

BOHÓRQUEZ CASADO, M. (2000). *La niña de los peines en la casa de los Pavón: vida y obra de la reina del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

BOHÓRQUEZ, M. (13 de abril de 2014). (M. Cabral, Entrevistadora)

BOHÓRQUEZ, M. (13 de abril de 2014). comunicación personal, correo-e.

BOHÓRQUEZ, M. (16 de junio de 2012). *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2014, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/06/16/los-celebres-boleros-hermanos-de-la-barrera-no-eran-ni-siquiera-primos/>

BOHÓRQUEZ, M. (26 de enero de 2013). *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2013, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/>

BRICEÑO, L. (1626). *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol*, París.

BUEZO, C. (2005). *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Cátedra.

BUSTOS RODRÍGUEZ, A. (2009). "Divertimentos en el siglo de oro español". *Danzaratte* (6) , pp. 36-47.

CABRAL DOMÍNGUEZ, M. (2008). *La identidad de la mujer en el arte flamenco: Estética musical y procesos de comunicación*. Sevilla: Signatura Ediciones.

CAIRÓN, A. (1820 [2013]). *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid: Libros con duende.



CANTOS CASENAVE, M. (2006). "José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX". En M. M. Romero F., *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (pp. 87-104). Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

CAPMANY, A. (1944). "El baile y la danza" en F. Carreras: *Folklore y costumbres de España, tomo II*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín.

CARO BAROJA, J. (1993). *De etnología andaluza*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación.

CARO BAROJA, J. (1990). *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid. Ediciones Istmo.

CARRASCO, GÓMEZ Y NAVARRO (2011). *Expediente de la Escuela Bolera para su declaración como bien de interés cultural*.

CARRASCO, M. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

CAVIA NAYA, V. (2013). *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*. Valencia: Ediciones Mahali.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (2010). *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Linkgua, Barcelona.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (1818). *La tía fingida*. Berlín: Franceson-Wolf.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (1994). *Novelas ejemplares. La Gitanilla*. Barcelona: ed. Alberto Blecua, Planeta.

CLAVERÍA, C. (1951). "Estudios sobre los gitanismos del español". Madrid: *Revista de Filología Española*.

COBOS, A. (1917 [2008]). *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla. S.L. Extramuros Edición.



CRUCES ROLDÁN, C. (2011). "El flamenco como objeto de estudio. La dimensión patrimonial". En J. Y. Díaz-Báñez, *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla: Signatura Ed.

CRUCES ROLDÁN, C. (1996). *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco, Consejería de Cultura.

CRUCES ROLDÁN, C. (2015). "Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco". En *CCD 29, Suplemento, año 11, Vol. 10*. Murcia.

CRUCES ROLDÁN, C. (2003). *Más allá de la música: Antropología y Flamenco (II)*. Sevilla: Signatura Ed.

CUENCA BENET, F. (1921). Biblioteca de Autores Andaluces Modernos y Contemporáneos, BDCAC, 6 vols. Habana: 1921- 1940, vol. 1. Tip. Moderna de Alfredo Dorrbecker.

D'AULNOY, M. C. (1986). *Relación del viaje de España*. Madrid: Akal.

DE CERVANTES SAAVEDRA, M. (1613). "La Gitanilla". En *Novelas ejemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta.

DE IZA ZAMÁCOLA, J. A. (1802 [1982]). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: Ediciones Demófilo.

DE LAS HERAS MONASTERO, B. (2013). "Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal". *Actas Encuentro PIE.FMC*. Sevilla: UNIA arteypensamiento.

DAVILLIER, C. Y DORÉ, G. (1862). *Viaje por España*. Editorial Miraguano: Madrid.

DELEITO Y PIÑUELA, J. (1944). *También se divierte el pueblo*. (E. -Calpe, Ed.) Madrid.



DÍAZ OLAYA, A. M. (2011). "El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares" (1868-1900). En B. MARTÍNEZ DEL FRESNO, & U. d. Oviedo (Ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo.

DÍEZ BORQUE, J. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch.

DOMÍNGUEZ MANZANO, A. (2015). "Evolución del baile flamenco en la escuela sevillana". En J. C. Gallardo, *Presumes que eres la ciencia*. Sevilla: Libros con duende.

DUMAS, A. (1847 [1992]). *Impressions de voyage. De París a Cádiz*. París, Silex Ediciones.

EL DE TRIANA, F. (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.

ESPADA, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.

ESPEJO AUBERO, M. d. (2009). Necesidades documentales y terminológicas en la escuela bolera. *Tesis doctoral inédita*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

ESQUIVEL NAVARRO, J. (1642 [2012]). *Discursos sobre el arte del danzado*. Sevilla: Libros con duende.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1847 [2007]). *Escenas Andaluzas. Un baile en Triana*. Sevilla: Ed. Extramuros.

ETZION, J. (1993). "The spanish fandango. From Eighteenth-Century Lasciviousness to the Nineteenth-Century Exoticism". *Anuario Musical* 48, pp. 229-250.

EZQUERRO, A. (2000). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.



FERNÁNDEZ MARÍN, L. (Junio de 2009). "La estética musical del flamenco en el polo del contrabandista". *La nueva alboreá número 11* .

FLOREZ, M. A. (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.

FORD, R. (2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales*. Madrid: Turner.

FRANCO, F. (2007). *La indumentaria en el baile Flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda.

GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del baile flamenco*. Madrid: Escasa calpe.

GARCÍA GÓMEZ, G. (1993). *Cante flamenco, Cante minero*. Barcelona: Anthropos.

GASPAR, S. (1674). *Instrucción de música para la guitarra española*. Zaragoza.

GELARDO NAVARRO, J. (2013) "Dos bailes. Dos identidades. Escuela Bolera. Baile Flamenco". *Sinfonía virtual* , pp. 1-33.

GELARDO, J., BELADE, F. (1993 [1985]). *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. . Murcia: Editorial Regional de Murcia.

GIRAUDET, E. (1900). *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène, l'éducation*. París.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H. (1992). *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Ed. Castillejo.

GOSÁLVEZ LARA, J. C., (2011). *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.

GROVE, L. et al. (1907). *Dancing*. Londres.



- GUBER, R. (2001). *Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- HERNÁNDEZ, R. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: Interamericana de editores.
- JAQUE, J. A. (1801-1900) *Libro de danzar de Don Baltasar de Rojas*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- JIMÉNEZ ROMERO, L. F. (2015). *Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ APARICIO, J. M. (1958). *El decálogo del buen baile flamenco*. ACDAEA sig. ARS/10/0978-037.
- LAVAU, L. (1999). *Teoría Romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LAVER, J. (1995). *Costume and fashion: a concise history*. London: Thames and Hudson Ltd.
- LEBLON, B. (1999). "Gitanos y Flamenco. Sobre los orígenes oscuros del cante jondo" *Demófilo: Revista de cultura tradicional* núm. 30. pp. 53-68.
- MAGRI, G. (1779). *Trattato teórico-prattico di ballo*. Nápoles.
- MARIEMMA. (1997). *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid: Fundación SGAE.
- MARRERRO, V. (1959). *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Rialp.
- MARTÍNEZ CAMPO, L. (2015). *La jácara en el siglo XVII. Literatura y Música entre las fuentes escritas y la tradición oral*. Trabajo Final de Máster. Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.



MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2000). "Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación". *I Jornadas de Danza e Investigación.*, Coord. por Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, Murcia.

MARTÍNEZ MORENO, R. M. (2009). *El traje de Flamenca*, Sevilla: Signatura Ediciones.

MARTOS SÁNCHEZ, E. (2008). "La zambra en Al-Andalus y su proyección Histórica". *Espiral cuadernos del profesorado*.

MÁS Y PRAT, B. (1882). "Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos". *La Ilustración española y americana*, año XXVI, n. 28, Madrid.

MERA, G. (2011) "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, pp. 174- 195.

MINGUET E IROL, P. (1737). *Arte de bailar a la francesa*. Madrid.

MOLINA, M. (21 de abril de 2014). (M. Cabral, Entrevistadora)

MOLINA, M. (21 de abril de 2014). comunicación personal, correo-e.

MOLINA, M. (9 de abril de 2014). conversación telefónica. (M. Cabral, Entrevistadora)

MOLINA, M. (17 de febrero de 2014). entrevista personal. (M. cabral, Entrevistadora)

MONTOYA, P. (2015). "La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII". (U. A. Madrid, Ed.) *Cuadernos dieciochistas* (16), pp. 39-68.

MORA, K. (6 de abril de 2012). *Lumière. Carmencita on the road*.



MORENO MUÑOZ, M. J. (2010). *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis doctoral inédita. Córdoba: Universidad de Córdoba.

MORI, C. E. (1911[2000]). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas Vol I*. (E. F. Bailly-Bailliére, Ed.) Madrid.

MOYA CAMARENA, A. M. (2015). *Bases del baile flamenco (la escuela bolera)*. Tesis doctoral inédita. Sevilla.

NAVARRO GARCÍA, J. L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.

NAVARRO GARCÍA, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco (Vol. I)*. Sevilla: Signatura Ed.

NAVARRO GARCÍA, J. L. (2004). *Paso a dos de Terpsícore y Talía. La danza-teatro*. Sevilla: Portada Editorial.

NAVARRO, J. L. (2005 [2010]). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Sevilla: Almuzara.

NAVARRO, J. L. (2003). *El ballet flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.

NAVARRO, J. y. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas: claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.

ORDÓÑEZ FLORES, E. (2001). *La Danse Flamenco: Études de son rythme et de son esthetique*. Tesis de Doctorado. París: Université de Paris La Sorbona.

ORTIZ NUEVO, J. L. (2012). *Coraje*. Sevilla: Tecnographic S.L. .

ORTIZ NUEVO, J. L. (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*. Sevilla: el carro de la nieve.



ORTIZ, CASADO Y MORA (2016). *La valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla: Libros con duende.

OTERO, J. (1912 [2012]). *Tratado de baile de Sociedad*. Sevilla: Tecnographic S.L. Facsímil edic.

PABLO, E. (2006). "Entrevista: Milagros Menjíbar". *La Flamenca*.

PEROZO, A. R. (2009). "La importancia de las academias de baile en la configuración del baile flamenco". *csdanzamálaga*.

PFANDL, L. (1959). *Cultura y Costumbres del pueblo español en el siglo XVI y XVII*. Barcelona: Araluce.

PLAZA ORELLANA, R. (1999). *El Flamenco y los Románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Fundación El Monte.

PLAZA ORELLANA, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa*. Córdoba: Almuzara.

POZO MUNICIO, M. C. (2003). *Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de danza española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Medicina.

PUIG CLARAMUNT, A. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Ed. Polígrafa.

PULPÓN, C. P. (2015). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico-etnográfico de casos (1950-1980)*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla.

RODRÍGUEZ LLORENS, R. (2015). *Francisco Miralles, Pasos de baile para una leyenda*. Valencia: SGAE.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2015). "Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)". (J. I. Sanjuán, Ed.) *Estudios musicales del clasicismo 2*, pp. 51-88.



RÍOS RUIZ, M. (2002). *El gran libro del flamenco: Historia, Estilos, Intérpretes*. Madrid: Calambur Editorial.

RÍOS VARGAS, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

ROXO DE FLORES, F. (1793) *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores*. Imprenta Real, Madrid.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1994). "El Conde de Aranda y el Teatro. Los biles de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro". *Alazet. Revista de Filología n. 6*, pp. 175-202.

RUIZ MAYORDOMO, M. J. (1999). "Espectáculos de baile y danza". En A. y. AMORÓS, *Historia de los espectáculos en España* (pp. 273-369). Madrid: Editorial Castalia.

RUIZ MAYORDOMO, M. J. (2003). "Jácara y zarabanda son una misma cosa". *Edad de Oro XXII* (pp. 283-307).

SACHS, C. (1943). *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943, p. 369.

SANJUÁN, J. I. (2015). "Bailes y danzas en los teatros de Madrid". (Arpegio, Ed.) *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet, 2.*, pp. 51-87.

SANTAMARÍA DIAZA, F. J. (1995). "Los seises de la procesión del Corpus de Granada en 1991. Análisis de una tradición en proceso de recuperación". *Gaceta de Antropología 11 art. 15*.

SANZ SERRANO, M. J. (1997). "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: castillos y danzas". *Laboratorio de Arte 10*, pp. 123-138.



SPRADLEY, J. (1979). *The ethnographic interview*. New York: Harcourt Brace Jovanich Collage Publisher.

STEINGRESS, G. (2004). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura.

STEINGRESS, G. (1998). "Social theory and the comparative history of Flamenco, Tango and Rebetika". En W. WASHABAUGH, *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality* (pp. 151-171). Oxford: Berg.

STEINGRESS, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ed.

STEINGRESS, G. (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.

SUÁREZ, C. (1615). *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Madrid: Imp. Luis Sánchez.

SUÁREZ PAJARES, J. (1992). "El Bolero. Síntesis histórica". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 187-193.

TORRENTE, Á. (2014). "Cómo se cantaba al tono de jácara". En L. y BÈHUE, *Literatura y música del hampa en los siglos de Oro*. Madrid: Visor.

VALLÉS, E. (1974) "Dumas revolucionario", *Historia y Vida*, 81. Diciembre, p. 129.

VERGILLOS GÓMEZ, J. (2006). *Las rutas del Flamenco en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

VVAA. (2015). *Flamenco on the Global Stage*. (N. D. K. Meira Goldberg, Ed.) Jefferson, North Carolina: McFarland and Company.

VVAA. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. (A. y. Amorós, Ed.) Madrid: Editorial Castalia.



WASHABAUGH, W. (2005). *Famenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

WASHABAUGH, W. (1996). *Flamenco. Passion, politics and popular culture*. Oxford: Berg.

WASHABAUGH, W. (1998). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. Oxford: Berg.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. *Bloques temáticos guía para las entrevistas.*

Tabla 2. *Clasificación de las danzas según Deleito y Piñuela y Emilio Cotarelo.*

Tabla 3. *Clasificación de los bailes según Ludwig Pfandl.*

Tabla 4. *Clasificación de los bailes y danzas según Díez Borque.*

Tabla 5. *Constantes en los bailes de candil.*

Tabla 6: *elementos coreográficos de la Escuela bolera.*

Tabla 7. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1851.*

Tabla 8. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1852.*

Tabla 9. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1853.*



Tabla 10. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1854.*

Tabla 11. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1857.*

Tabla 12. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1858.*

Tabla 13. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1859.*

Tabla 14. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1862.*

Tabla 15. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1863.*

Tabla 16. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1865.*

Tabla 17. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1867.*

Tabla 18. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1868.*

Tabla 19. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1872.*

Tabla 20. *Repertorio ejecutado por Amparo Álvarez Rodríguez según la prensa sevillana de 1874.*



Tabla 21. *Análisis sobre los principales escenarios en el repertorio de Amparo Álvarez.*

Tabla 22. *Análisis del repertorio de Amparo Álvarez. De los bailes a sólo al cuerpo de baile.*

Tabla 23. Análisis del repertorio de Amparo Álvarez.

Tabla 24. *Escuela sevillana vs escuela jerezana: principales rasgos diferenciadores.*

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Los seises de Sevilla bailando en la catedral ante el Santo Sacramento.

Figura 2. Portada del breve *tratado de los passos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, el fandango y otros tañidos*, de Minguet e Irol. Madrid (1764).

Figura 3. Portada del tratado de Minguet e Irol, *Arte de danzar a la francesa*. Madrid (1737).

Figura 4. Francisco de Goya, *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777)

Figura 5. Francisco de Goya, *La gallina ciega* (1788).

Figura 6. El bolero en Granada, Dutailly (1805).

Figura 7. Principios del siglo XIX. Museo del Traje de Madrid.

Figura 8. *L'Espagne*. Charles Davillier (1874).

Figura 9. *La Feria de Santiponce*. M. Rodríguez de Guzmán (1855).

Figura 10. *Jaleo de Jerez* (1830).

Figura 11. Petra Cámara dispuesta a interpretar el *Jaleo de Jerez*. H. Valentin (1855).



Figura 12. *El Ballet Español*. Édouard Manet (1862).

Figura 13. *El Jaleo*. John Singer Sargent (1882).

Figura 14. *Un café-cantante*. José María Alarcón (1850-1904).

Figura 15. *Jaleando a la puerta del cortijo*. Manuel Cabral Aguado Bejarano (1854).

Figura 16. Acta de nacimiento de Amparo Álvarez Rodríguez (1828).

Figura 17. Certificado de empadronamiento de Amparo Álvarez Rodríguez con sus padres y hermanos en la Torre de la Giralda (1838).

Figura 18. Acta de defunción de Amparo Álvarez Rodríguez (1895).

Figura 19. *La Campanera. Castle and Andalusia*. Louisa Tenison (1853).

Figura 20. *La Campanilla, the Daugther of the Giralda. Life in Spain: Past and Present*. Thornbury Walther (1859).

Figura 21. *Tipos españoles de la feria de Sevilla*. Ilustración de Valeriano D. Bécquer para *El Museo Universal*, 25 de abril (1869).

Figura 22. Academia de baile del Maestro Otero (1909). Archivo Serrano. Hemeroteca Municipal de Sevilla.

Figura 23. Majas a finales del XVII.

Figura 24. Sevilla. Bailes andaluces. *La Malagueña y el torero*.

Figura 25. Sevilla. Bailes andaluces. *Panaderos*.

Figura 26. Sevilla. Bailes andaluces. *El Vito*.

Figura 27. *Un baile de candil en Triana*. Gustav Doré (1874).



Figura 28. Pareja bailando en la transición hacia los *bailes de candil*.

Figura 29. Daguerrotipo de una bailarina bolera con castañuelas.

Figura 30. Amparo Álvarez, *La Campanera*. Gustave Doré (1862).

Figura 31. *La Campanera*. *Costumbres andaluzas*. Antonio Chamán (1852).

Figura 32. Cuadro de Sevilla en las fiestas de A Coruña.

Figura 33. Cuaderno de ejercicios de Ángel Pericet.

Figuras 34 y 35. El maestro Ángel Pericet Carmona.

Figura 36. Luisa Palicio. *Sevilla*, en Sala Cero (2014).

Figura 37. Mercedes Ruiz. *Déjame que te baile*, en Teatro Villamarta (2016).

Figura 38. *La Jeroma*.

Figura 39. Francisca González, *La Quica*.

Figura 40. Mercedes León, hija de *La Quica*.

Figura 41. Pepa Vargas, por August (1840).

Figura 42. Pepa Vargas, por Giraud (1854).

Figura 43. Manauela Perea, *La Nena* .

Figura 44. Petra Cámara.

Figuras 45 y 46. *Pastora Imperio*.

Figuras 47 y 48. *Matilde Coral*.



MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ

Amparo Álvarez Rodríguez: Un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco