



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo
XVIII: *El Bolero*.

D^a. Elvira Carrión Martín

2017



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Doctorado en Historia del Arte
Línea: Arte y sociedad

La danza en España en la segunda mitad del siglo
XVIII: *El Bolero*.

Tesis doctoral presentada por:

D^a. Elvira Carrión Martín

Dirigida por:

D^a. M^a del Mar Albero Muñoz
D. Manuel Pérez Sánchez

Murcia, 2017

ÍNDICE

Tabla de contenido	
Agradecimientos.....	9
I.- Preámbulo e introducción.....	11
1.1.- Preámbulo	11
1.2.- Introducción	20
II.- España baila y danza	57
2.1.- El baile popular: la riqueza del baile en España, estrato fundamental para el nacimiento del <i>Bolero</i>	102
2.1.1.- La <i>Seguidilla</i> , madre del <i>Bolero</i>	132
2.2.- La Danza en la Corte española	145
2.2.1.- El Sarao y sus danzas, origen y decadencia	149
2.2.2.- Calidad y dramaturgia en la danza cortesana. fusión de la danza española con la técnica francesa y la italiana	182
III.- La danza según la tratadística española en la segunda mitad del siglo XVIII	217
IV.- El <i>Bolero</i>	263
4.1.- Introducción	263
4.2.- Definición y origen	298
4.3.- Las castañuelas en el <i>Bolero</i>	329
4.3.1.- Definición y origen de las castañuelas	331
4.3.2.- Las castañuelas armónicas.....	342
4.4.- Influencia del <i>Bolero</i> en otras danzas de la época y creación de nuevos bailes.....	352
V.- Incidencia y repercusión del baile y del <i>Bolero</i> en la sociedad de aquella época	369
5.1.- Moda del baile <i>Bolero</i> y su inclusión en el majismo	369
5.2. Conciencia crítica hacia el baile y el <i>Bolero</i>	418
5.2.1. La sociedad civil: verificaciones y refutaciones en prensa y otros escritos.....	419
5.2.2.- El Estado.....	451
5.2.3.- La Iglesia.....	477
VI.- Declive de la primera etapa bolera	533
VII.- Conclusiones	587
VIII.- Apéndice.....	593
8.1.- Apéndice textos	593
8.2.- Apéndice ilustraciones.....	636
IX.- Bibliografía.....	649

A mi padre, que me apoyó para introducirme en el mundo artístico de la danza siendo tan solo una niña.

A mi madre, gran apasionada de las Artes y de la Escuela Bolera, por estar siempre aportándome la fuerza que me faltaba para poder seguir en este complejo pero muy bello camino.

A mi familia, por haberme permitido robarles tantas horas de convivencia, sin su paciencia por saber esperar a una madre siempre ocupada no hubiera sido posible esta investigación.

Agradecimientos

En estas líneas quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar a D.^a Ana María Guerra Martínez, profesora de Historia Contemporánea durante muchos años en esta facultad de la Universidad de Murcia, por haberme orientado para iniciar el camino y dirigirme así al lugar idóneo para poner en marcha este trabajo de investigación.

Agradecer también a mis compañeros de la Escuela Superior de Arte Dramático el escucharme, asesorarme y prestarme su apoyo durante la trayectoria de esta investigación.

Por último, agradecer a esta universidad, Universidad de Murcia, a su Facultad de Letras y concretamente al Departamento de Historia del Arte el haber admitido años atrás el proyecto de esta ahora ejecutada tesis doctoral y haber podido así realizarla. Especialmente, mi gran agradecimiento al director de tesis, D. Manuel Pérez Sánchez, por la oportunidad que me ofreció al poderle presentar mi propuesta; gracias por atenderme y escucharme, otros ni siquiera lo hicieron; por sentir como yo la necesidad de investigar en esta línea de la Sociedad; por aconsejarme, guiarme y cotitularme con D.^a M.^a del Mar Albero Muñoz, gran investigadora e interesada también en este tema, quien no dudó, igualmente, en apoyarme y considerar esta investigación como un trabajo interesante y muy conveniente por la poca información que había en torno a esta parte de la Historia; a la cual quedo también muy agradecida. Gracias a ambos por acompañarme en esta investigación y dirigirme por el buen camino para llegar a la meta propuesta.

Gracias a todos, porque cada uno de vosotros ha hecho posible que se sostuviera, en ciertos momentos, este trabajo que ahora da su luz, con la esperanza de que sea de utilidad para despertar en otros investigadores el interés por la Historia de la Danza, parte de la Historia de nuestro Arte y Sociedad, pues hay muy poca información escrita sobre ella y es necesaria su difusión y, sobre todo, para que sea utilizado para transmitir a la sociedad esta parte de nuestro Patrimonio que estaba muy confuso, pues la auténtica información sobre el origen del *Bolero* estaba adormilada en los escritos de aquella época, solamente había que indagar y recuperarlos, y así poder contribuir al enriquecimiento cultural de la sociedad.

Ciertamente, son muchos los datos que se deben desempolvar para entender más sobre este maravilloso Arte español, considerado como nuestra verdadera Escuela Clásica de Danza, estilo que sirvió además como fuente de inspiración a muchos escritores, pintores, escultores y bailarines posteriores, incluso a nivel internacional, pues el *Bolero* no desapareció terminado el siglo XVIII sino que sobrevivió en un arduo camino, pero de alguna manera llegó hasta nuestros días, ante lo cual la investigación queda aún abierta a etapas posteriores.

I.- Preámbulo e introducción

1.1.- Preámbulo

“Procurar hermanarnos para dejar a los venideros memoria del siglo de oro contradanzario, uniendo todo lo posible nuestras ideas y adelantamientos para perfeccionar esta ciencia, que ha estado hasta ahora poco menos que sepultada en el olvido”¹.

“los españoles mas adictos á disfrutar de las diversiones, que á dexar memoria de ellas á sus sucesores, han cuidado muy poco de escribir la historia de su tiempo”².

Con estas frases sorprendía ya a finales del siglo XVIII, D. Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín, además de considerar la danza como una ciencia, apostaba por su perfección y transmisión.

Este escritor daba por hecho que se encontraban en el siglo de oro del baile, y pensaba que todos aquellos que tenían que ver con este debían de unir sus ideas y progresos en pro de dejar un legado escrito, hecho que hasta ahora, decía, se había realizado vagamente por ser el español hombre más dedicado al divertimento que a escribir la Historia de su momento.

Esta situación parece haber sido la eterna constante de la danza, pues durante extensos periodos a lo largo de la Historia parece quedar su transmisión escrita aletargada para posteriormente volver al recuerdo la necesidad de ello. Finalizando el siglo XX, Mariemma, bailarina, coreógrafa y maestra de danza, aún seguía opinando lo mismo, la transmisión por escrito

¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), *D. Preciso, Elementos de la ciencia Contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su cas, &c. &c. &c.*, Madrid, im. viuda de Joseph García, 1796, prólogo p. XLVII. En esta investigación se conservan las citas textuales según las hizo el autor, muchas de ellas son anteriores a la normalización del castellano.

² Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, t. II, Madrid, im. de Repullés, 5ªEd?, (1ª ed. 1799), 1816, t. I, discurso, p. II.

sobre danza había sido muy escasa³, y no solamente sucede eso sino que también ha sido insuficiente en su forma interpretativa, pues se ofrecen muy pocos espectáculos sobre Danzas Bolerías, el Flamenco parece haberle quitado el protagonismo aunque son estilos muy diferentes y tan interesante uno como otro⁴.

Esta dejadez por escribir sobre danza no ha sido solamente un hábito de España sino una costumbre a nivel mundial. Los franceses opinaban sobre la danza francesa en el siglo XVII lo mismo que Zamácola sobre la danza española en el siglo XVIII. En Francia se quejaban de que los creadores de danzas pasadas no habían transmitido por escrito los principios, ni reglas de sus danzas porque era una labor difícil de realizar, y que al ser estas como una serie de pinturas enlazadas por la acción que no duraban más que un instante se perdían después de su ejecución, hecho que opinaban no se debía volver a permitir, pues la danza era un arte muy estimado por la sociedad, así manifestó Don Gregorio Sanz:

“De la esencia de los bayles ... Un *bayle* es una pintura ó mas bien una série de ellas enlazadas entre sí por la acción que forma el asunto del *bayle*; la escena es, por decirlo así, el lienzo sobre quien el compositor manifiesta sus ideas; la elección de la música, la decoración y los trajes son su colorido; el compositor es el pintor. Si la naturaleza le ha dado aquel fuego, y aquel entusiasmo, alma de todas las Artes imitadoras, ¿no podría asegurarse la inmortalidad? ¿Por qué no conocemos ningún director de *bayles*? ¿Es porque las obras de este género no duran mas de un instante, y se borran casi

³ “en esta obra recojo mis experiencias coreográficas, pedagógicas y escénicas esperando sean de utilidad a los amantes de esta faceta teatral que sufre de penuria bibliográfica”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, *Tratado de danza española*, “Mariemma” *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, ed. El oficio de la creación, Fundación Autor, 1997, p. 25.

⁴ “La Escuela Bolera en el siglo XXI está casi desaparecida de los escenarios. Salvo algunos intentos particulares de compañías privadas ... o de grupos folklóricos que aún lo llevan dentro del programa de bailes de Escuela Española, el flamenco se ha constituido como la gran estética dancística española por encima del resto”, en Carrasco Benítez, Marta, *La Escuela Bolera sevillana: La familia Pericet*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, Consejería de educación, cultura y deporte, 2013, p. 30.

al mismo tiempo de producir la impresión? ¿Es, porque no quedan ningunos vestigios de las mas sublimes producciones de Batylo y de Pylades? Apenas se conserva una idéa de estos pantomimos tan célebres en el siglo de Augusto. Pero si estos grandes compositores, no pudiendo transmitir á la posteridad sus pinturas instantaneas, nos hubiesen á lo menos transmitido sus ideas y principios sobre su arte: si hubiesen trazado las reglas de un género de quien eran creadores, sus nombres y sus escritos hubieran sobrevivido la inmensidad de las edades, y no hubieran consagrado sus trabajos y desvelos a la gloria de un instante. Aquellos que les han sucedido, hubieran tenido algunos principios, y no se hubiera visto perecer el arte de la pantomima y de la accion que en otro tiempo, llegaron á un punto que pasma aun hoy dia. Despues de la pérdida de este arte, nadie ha dado un paso para hallarle o crearle, por decirlo así, una segunda vez: espantados mis predecesores de las dificultades de esta empresa, la abandonaron, sin hacer tentativa alguna, y dexaron subsistir un divorcio que parecia deber ser eterno, entre la danza puramente así llamada, y la pantomima. Mas osado que ellos, y tal vez con menos talento, me he atrevido a adivinar el arte de hacer *bayles* en accion, á reunir la accion á la danza, y á darla caractéres é idéas. Me he atrevido á abrirme unas sendas nuevas. La bondad del público me ha animado y sostenido en estas crisis capaces de disgustar al amor propio; y mis éxitos parece que me autorizan para satisfacer la curiosidad pública en una arte, que se estima, y al qual he consagrado todos mis desvelos y vigiliass”⁵.

Esta investigación viene ahora a testimoniar este precepto, aunque con la veracidad de que de aquí en adelante no se volverá a incurrir en el mismo hecho respecto a la danza en general, pues actualmente con el gran avance en las tecnologías de la información y comunicación es posible dejar constancia de la danza por medios audiovisuales, quedando así la obra para la posteridad fiel a su momento, pero en el pasado no fue así, y por ser la danza un arte efímero y que en la gran mayoría de épocas se transfirió de forma práctica y generacionalmente, fue sufriendo los cambios que impulsaban las nuevas modas y, por tanto, se fue modificando en su proceso de evolución constante

⁵ Sanz, Gregorio, *Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por Don Baltasar de Irurzun; y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por Don Gregorio Sanz*, Madrid, im. de Sancha, 1791, pp. 427-428.

que acompaña a la sociedad, perdiendo con el paso del tiempo el carácter propio de la época concreta⁶.

Es deber del investigador de Historia, como parte de la sociedad y aprovechando el estar inmerso en diversas instituciones donde poder investigar⁷, el poder recuperar este arte de tiempos pasados, tal y como era, analizar las influencias recíprocas que tuvo con la sociedad y dejar constancia de ello para enriquecer el saber histórico, cultural y patrimonial, elementos suficientes para poder justificar la necesidad de investigar sobre el nacimiento del *Bolero*.

El método más preciso en la búsqueda de datos antiguos se encuentra en las fuentes escritas y la iconografía propia del momento a investigar, metodología que se emplea principalmente en esta tesis, acogerse a obras posteriores adulteraría la información tanto de la forma de bailar como de la opinión de sus coetáneos, pues la sociedad va cambiando progresivamente según lo que va aconteciendo y por tanto variará su forma de bailar, así como la de pensar, pues en el paso de los años todo está en constante evolución⁸. A

⁶ “Cuando yo aprendí las *Sevillanas*, me las enseñó el maestro Avilés, que vivía en la calle Palacios Malaver, antes Botica, haciendo la tercera parte de cada copla por su sitio y al dar la vuelta final quedaban en actitud los dos bailarores sin tener que dar una pancada atravesando á buscar su sitio, como hoy tiene que hacerse. La Campanera fue la primera maestra que modificó el volver á su primitivo sitio”, en Otero Aranda, José, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* (1ªed. 1912), Sevilla. Facsímil, ed. Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987, p.101.

“Al explicar este baile lo hago con la sola idea que los maestros jóvenes y los que me sustituyan puedan apreciar, si quieren enseñar las Manchegas como deben bailarse, no como se bailan hoy, que no tienen mérito ninguno”, *Ibíd.*, p. 140.

⁷ “El futuro de la Escuela Bolera está hoy absolutamente en manos de la sociedad y las instituciones”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, *Op. Cit.*, p. 31.

⁸ “Cuando volví a España encontré que la terminología que aquí se utilizaba era distinta a la que Miralles, mi maestro en París, me había enseñado. Se conoce que con el tiempo, de maestro a maestro, los nombres fueron desvirtuándose”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, *Op. Cit.*, pp. 121-122.

pesar de ello, se ha recurrido también de manera secundaria a la información que presentan algunos estudiosos que han investigado sobre temas que están en conexión directa con el fundamento de esta tesis y, por su puesto, se han tenido en cuenta las partituras musicales y las danzas que han sido transmitidas generacionalmente. Partiendo de todas estas fuentes se podrá recomponer como se bailó en la segunda mitad del siglo XVIII en España: como bailaba el pueblo, como las clases sociales de más alto nivel y como se forjó un nuevo estilo por la interrelación de ambas, el estilo bolero, donde tuvieron mucho que ver los acontecimientos tanto históricos como artísticos que acontecieron en dicha época, estilo que desembocaría en la creación de una nueva escuela de danza española, la Escuela Bolera. También se conocerá la opinión que tenían los distintos estamentos sociales sobre estas danzas y la repercusión que tuvo todo ello en la sociedad de esa época. Todos estos términos serán los temas a investigar en el desarrollo de esta tesis.

El objeto de esta investigación es manifestar la gran importancia que tiene para España el nacimiento del *Bolero*, baile que emergió en la segunda mitad del siglo XVIII, y ya no solo importante porque marcó un estilo de baile y de forma de vida característica en su momento, sino porque fue el punto de partida de un estilo de danza único en el mundo.

El nacimiento, progreso y establecimiento del *Bolero* en la sociedad del siglo XVIII supuso un cambio radical para el baile en el país, marcó una nueva identidad, y de este emergería un nuevo estilo de baile, particular de España pero que fue expandido y puesto también de moda en otros países, estilo

considerado actualmente como la Escuela Clásica de la Danza de España y llamado, a partir del siglo XX, Escuela Bolera⁹.

Una gran problemática, además, se planteaba en esta investigación, la difundida hipótesis en el mundo de las Artes Escénicas de que el *Bolero* fuera un baile creado en la Corte, pues lo que se muestra de él en los teatros así parece reflejarlo debido a sus ademanes refinados, no era nada clara, pues diversos grupos folklóricos danzan sus *Boleros* populares conservados desde tiempos muy antiguos. Tomando como punto de partida esta contradicción nace esta investigación para finalmente poder constatar cual era su verdadero origen: si nació en el pueblo, en la Corte o fue el resultado de la amalgama entre las raíces más autóctonas del baile español, es decir el baile que realizaba el pueblo, con las influencias tanto francesas como italianas que se adentraron en la Corte y que pronto inundaron todo el país, las cuales darían por resultado en el siglo XX al nacimiento de la Escuela Bolera¹⁰.

El *Bolero*, también llamado en su época las *Boleras* para diferenciar al baile del bailarín, que era el *bolero* o la *bolera*, llegó a establecerse hacia el tercer cuarto del siglo XVIII como baile nacional¹¹, categoría que conservó

⁹ “Mariemma ... En el plano teórico defendió la Escuela Bolera como representante de la danza clásica española”, en Cavia Naya, Victoria, “Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943), *Revista Trans* 15, 2011, p. 24.

¹⁰ “La Escuela Bolera de Baile es una expresión dancística, ... gestándose bajo las influencias de los bailes cortesanos franceses e italianos del siglo XVII y obteniendo esplendor en el siglo XVIII, cuando se consolida, tomando como base los bailes populares españoles”, en Real Decreto 521/2012, de 13 de noviembre, BOJA núm. 232, de 27/11/2012, p. 66.

¹¹ “No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trajes para hacer más agradables sus danzas y bailes. ... habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él bailando ... las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria*, ...”, Op. Cit., p. 113.

durante muchos años¹², fue el baile más célebre y gracioso, aunque de muy difícil ejecución¹³ y se situó como la principal moda del momento, hecho que supuso que toda la sociedad quisiera bailar, vestir a su estilo, tocar las castañuelas como se hacía en este baile y realizar fiestas en donde se bailara el *Bolero*, hechos que se ven expresados claramente en la obra de Juan Fernández de Rojas en donde da vida a una señora del momento que dice:

“Antes ... yo no sabía bailar el *Bolero*, ni me pasaba por la imaginación el querer saberle. La precisión de ideas que amaba en todas las cosas, aun en las que me sirven de adorno, me hacía mirar con indiferencia una cosa que carecía de principios; pero luego que he visto que solamente el tocar las castañuelas es una ciencia hecha y derecha, mudé de pensamiento. ... He comenzado a tomar lecciones de *Bolero* tal, cual se halla todavía, ... he dado entrada en mi casa a toda casta de gentes, con tal que sepan tocar las castañuelas, y menear los brazos y las piernas según leyes. Me convidan, me solicitan, me fuerzan a asistir a cuantos festines se celebran con motivo de días, boda, u otra cosa. Conozco, trato, y estimo a todos y todas las que son de la farándula, sea gente alta o baja, o de la esfera que quisiere: el *Bolero* lo iguala todo, y lo suple todo; y a proporción de mis fuerzas, pocas personas habrá en Madrid, que gasten tanto dinero en festines, refrescos, cenas, vestidos, y lo demás que se sabe. Por fin y mis hijos están ya acomodados: a nadie pido nada; con que *Bolero*”¹⁴.

Esta nueva forma de vida en la sociedad desembocaría en el majismo español¹⁵, corriente que alcanzará gran éxito en el siglo XIX.

¹² “El bolero Ruiz es indudablemente el primero en su género, y los aficionados al baile nacional desearían verlo en la próxima temporada teatral ajustado en alguno de los coliseos de la capital”, en *La Epoca*, Núm. 400, Madrid, 25/06/1849, p. 4.

¹³ “*El bolero*. Este es el baile español mas célebre, el mas gracioso y el mas difícil tal vez de cuantos se han inventado”, en Cairon, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile, traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid, im. Repullés, 1820, p. 103.

¹⁴ Fernández de Rojas, Juan, “Francisco Agustín Florencio”, *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*, Madrid, im. Oficina de Don Benito Cano, 1792, pp. XXIV-XXVI

¹⁵ “Hacia 1750 está plenamente definido el fenómeno del majismo que se consolida especialmente en Madrid como respuesta popular a los profundos cambios sociales. El cante, el baile, la gallardía, la valentía y hasta la insolencia son expresiones que quedaron asociadas al majismo y a su estilo de vestir”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en Lolo, Begoña, *Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII, La Tonadilla Escénica*, Madrid, ed. Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 82.

En el ambiente cortesano el *Bolero* fue una danza más depurada y de mayor calidad técnica debido al carácter refinado de la Corte y a las enseñanzas que recibían de los maestros de danza, algunos llegados de Francia e Italia, donde la danza seguía un método estricto de trabajo para su perfección, mientras que el *Bolero* popular, ambiente donde se difundió principalmente esta danza por ser autóctona de ellos, no alcanzaría esa perfección, sino todo lo contrario, como danza popular no disponía de una técnica precisa para su práctica y desembocaría en una danza de movimientos muy complicados y mal realizados por falta de calidad en su ejecución, de ahí que finalmente las autoridades fueran contra ella.

La tesis se dedica exclusivamente a la primera etapa de este estilo, a la eclosión del *Bolero*, sin entrar en las dos etapas posteriores, cuando se refugiará entre el pueblo andaluz o subirá a escena e ingresa en el mundo teatral, en el siglo XIX, ni cuando pasa a ser estudiado exhaustivamente en la escuela, naciendo la Escuela Bolera, ya en el siglo XX.

Se analizan cuáles fueron los acontecimientos históricos y artísticos que hicieron posible que surgieran las primeras manifestaciones de este nuevo estilo, donde se fusionaría con el tiempo el baile popular con la danza cortesana¹⁶, qué dejaron por escrito los tratadistas y comentaristas de prensa españoles de esta época, la incidencia y repercusión que tuvo este baile en la sociedad, tanto a nivel civil, como estatal y eclesiástico, y para finalizar se

¹⁶ “Las raíces populares del folklore español aprendieron a convivir con la música que procedía de los ámbitos cortesanos”, *Ibíd.*, p. 21.

investiga por qué sufrió un declive¹⁷ que le hizo refugiarse en zonas andaluzas¹⁸ o en el mundo teatral¹⁹, lugares donde fue adquiriendo un nuevo carácter y pasando por tanto a otra etapa.

Adentrémonos, pues, en este mundo *Bolerológico*²⁰, pleno de alegría, divertimento y libertad de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII, la que a pesar de estar inundada por influencias extranjeras, principalmente francesas e italianas, supo conservar, tal y como eran, sus raíces más autóctonas de la danza popular, e incluso fue capaz de aprovechar lo que el momento le ofrecía para elevar algunas de estas danzas populares a un estatus superior, como fue en el caso del baile *Bolero*, adquiriendo un nuevo matiz y convirtiéndose en el punto de partida de nuestra verdadera Escuela de Danza Clásica Española²¹.

¹⁷ “¿qué no podría decir aquí del mal ejemplo que promueven ciertos bailarines cubiertos con el título de maestros de bolero, los cuales sin principio alguno de este arte, sin mas reglas que su capricho, sin costumbres, sin conducta, y en fin sin talento para discernir los males que originan á la educacion de las jóvenes que están á su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor á los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia á estas infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto?”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I (II), Op. Cit., Discurso, p. VI- VII.

¹⁸ “reconociendo, por fin, los daños que origina el ejercicio bolerológico, determinaron, de común acuerdo segun inferir devo, hecharlo de Madrid, y fus arrabales. Difuelta la junta y cerradas por orden del Gobierno todas las efuelas, cada maestro ó profesor, apeló á fu primitivo oficio ...determiné con parecer de nueftro exfecretario Pito-Coloni, irme á las Andalucias, en cuyas iluftres provincias, aun eftá en fu fuerza el ufo del bolero”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *Bolerología o quadro de las escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Philadelphia, im. Zacharias Poulfon, 1807, pp. 115-117.

¹⁹ “TEATRO PRINCIPAL. *El Zapatero y el Rey*, terminando con el bolero, por la Sra. Josefa Armengol (nueva) y el Sr, Perales (menor). A las 7”, en El Constitucional, núm. 307, 25/04/1840, p. 4.

²⁰ Término utilizado a menudo en Rodríguez Calderon, Juan Jacinto, en *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Op. Cit, pp. 123.

²¹ “dos de nuestras bailarinas de hoy, Pilar López y Mariemma, tan diferentes en sus artes respectivas, hayan coincidido recientemente en sus declaraciones al considerar nuestra Escuela Bolera verdadera base de nuestro ballet”, en Marrero, Vicente, “El problema de la “Barra española””, ABC, 7/X/1984, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit, p. 425.

1.2.- Introducción

La danza es tan antigua como el hombre, desde tiempos remotos ha sido una manifestación de las diversas culturas y pueblos para expresar los sentimientos humanos²², pero cierto es que unas civilizaciones le han dado más importancia que otras²³.

En la antigüedad destacaron los griegos, quienes consideraron la danza como la más suprema de las artes utilizándola como catarsis para relacionarse con los dioses. En la Edad Media sufrió un gran declive pues el poder que tenía la iglesia hizo prohibir su ejecución y permaneció escondida sin poder desarrollarse, solamente pudieron bailarse ciertas danzas permitidas con motivo de festividades religiosas, como en los Seises, en España, danza que aún se conserva en algunas ciudades²⁴. A partir del siglo XV, entrado el Renacimiento, volvió a resurgir el baile y la danza²⁵ y con el paso del tiempo la

²² “Desde que ha habido hombres, ha habido bailes: este ejercicio ha existido en todos los tiempos: los chinos, los egipcios, los persas, los indios, &c. Todos los pueblos de la tierra se sirvieron del baile para sus cultos y para sus placeres”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile”, Op. Cit., p. X Discurso Preliminar.

²³ Markessinis, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, “La Danza en la Antigüedad”, ed. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L., Madrid, 1995, pp. 15 – 55.

²⁴ “los seises ... baile. El recinto en que tiene lugar es ... en el centro del plano del altar mayor ... ante el Santísimo Sacramento ... diez niños aparecen de pie ... formando dos filas unos enfrente de otros, con el sombrero debajo del brazo y las castañuelas en las manos ... Compónese el paso de la danza de tres movimientos y parecido a la salida o primera posición de las seguidillas, pero sin acompañamiento o balanceo de los brazos ... Bailanse, pues, dos coplas y dos estribillos, y se tocan dos veces las castañuelas”, en Capmany Aurelio, en Carreras y Candi (dir), *Folklore y Costumbres de España*, “El baile y la danza”, cap. IX, Barcelona, ed. Alberto Martín, 1931, pp. 367–368.

V. ilustraciones seises de Sevilla en:

<http://postalesyfotosantiguasdesevilla.blogspot.com.es/2012/12/seises.html>.

²⁵ “La Danza obscurecida por la barbarie con otras muchas Artes, resucitó con ellas en Italia dentro del siglo XV”, en Roxo de Flores, Felipe, *Tratado de recreacion instructiva sobre la danza: su invencion y diferencias*, Madrid, Impenta Real, 1793, p. 73.

“El baile (...) tuvo la misma desgracia que las demas artes; todas desaparecieron con la venida de los bárbaros; pero despues de muchos siglos el grande Médicis las llama; y la Italia atrajo de nuevo la atencion de las naciones (...) entre la pintura y la poesía se dejaron ver el encanto de la música y las gracias del baile”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile”, Op. Cit., p. XI Discurso preliminar.

danza alcanzó, de nuevo, el estatus que había perdido y se volvió a considerar como arte pues se fue perfeccionando e incluso llegó a subir a los escenarios de los teatros, en donde se consagró como un arte escénico, lugar en donde también ingresaría el *Bolero*²⁶.

Diversos estudiosos, en todas las épocas históricas, se han interesado por esta manifestación artística y la han transmitido, algunos han hecho referencia a ella bien, por su importancia dentro de la sociedad, por el interés de su historia y de sus orígenes, para advertir sobre el buen aprendizaje de esta, para contar como era la danza de su época o simplemente para divertir y entretener.

Desde el siglo XV se pueden encontrar en España a autores que así lo manifestaron, como :

- Antonio de Villamayor, también conocido por el seudónimo Pedro Dei Gracia, cronista de los Reyes Católicos, en su obra *La Crianza y virtuosa doctrina*²⁷,
- Lope de Vega con su comedia *El maestro de danza*²⁸,

²⁶ “*El corregidor y la molinera*, que se estrenó en el teatro Eslava en 1917, ... Todos los personajes obran como marionetas clásicas, aunque hayan momentos superiores para pobres muñecos: “Los dos trozos de danza del cuadro primero”, “El fandango de Frasquita” y “El toreo del corregidor”. ... El “bolero” del primer cuadro parece uno de los trozos culminantes que existen en el arte del ballet”, en Pérez Mateos, Soledad, *Apuntes a la danza*, Murcia, ed. Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático, 1974, p. 66.

²⁷ “elementos de buena educación cortesana ... “leer, escribir, tañer, cantar, danzar, nadar, luchar, esgrimir, arco, ballesta, *llatinar e dezir*, ajedrez y *pelota saber bien jugar*”, en Gratia Dei, Pedro, *La Crianza y virtuosa doctrina*, 1486, ed. Tip. De Nebrija: Introducciones (Haeb.459), 1486, p. 17.

²⁸ *El maestro de danzar*, Comedia, Lope de Vega, 1594, en *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, “El maestro de danzar, Comedia famosa”, en Lope de Vega Carpio, Felix, Madrid, ed. Melchor Sanchez, 1653, pp. 131–156.

- Miguel de Cervantes en “La gitanilla” de las *Novelas ejemplares*²⁹ y en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*³⁰,
- Juan Esquivel Navarro en su tratado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*³¹,
- Calderón de la Barca con la comedia núm. 249, del mismo título que su antecesor Lope de Vega, *El maestro de danzar*³²,
- Juan Antonio Jaque con *Libro de danzar*³³;

También se conservan otros documentos, de autores anónimos, pero que son de gran importancia para la Historia de la danza, como:

²⁹ “De entre el son del tamboril y castañetas y fuga del baile salió un rumor, que encarecía la belleza y donaire de la Gitanilla, y corrian los muchachos á verla y los hombres á mirarla; pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, allí fué ello, allí sí que cobró aliento la fama de la Gitanilla, y de comun consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza”, en Cervantes Saavedra, Miguel, *Novelas exemplares; “La Gitanilla”* (1ª ed. 1613), Madrid, im. Don Antonio de Sancha, 1783 , p. 3.

³⁰ 1. “mi señora la duquesa, que estaba recién casada con el duque mi señor, quiso traerme consigo a este reino de Aragón, y a mi hija ni más ni menos, ... canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida”, en Cervantes, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte (1ª ed. 1615, Im. Juan de la Cuesta), cap. XLVIII, p. 3.

2. “Llegó la noche, volviéronse a casa, hubo sarao de damas, ... Vinieron algunas, cenóse espléndidamente y comenzóse el sarao casi a las diez de la noche. Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas ... Estas dieron tanta priesa en sacar a danzar a don Quijote que le molieron, no solo el cuerpo, pero el ánima. ... se sentó en mitad de la sala en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador ejercicio., Ibíd., cap. LXII, p.2.

³¹ Esquivel Navarro, Juan, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, Im. Juan Gomez de Blas, 1642. Facsímil, ed. Librerías Paris-Valencia, s.l., 1998, pp. 15 y 54.

³² Calderón de la Barca, Pedro, *El maestro de danzar*, Comedia núm. 249, Madrid, 1664.

³³ Jaque, Juan Antonio, *Libro de Danzar*, 1680, ePosteriormente *Libro de danzar de Baltasar de Rojas Pantoja*, copiado a mano por el compositor y músico Francisco Asenjo Barbieri en 1881, conservado en Biblioteca Nacional de España, pp. 77.

- *Manuscrito de Cervera*, (Anón, Lérida, c.a. 1468), es el código escrito más antiguo sobre notación coreográfica que se conserva en España³⁴,
- *Reglas de danzar*, (Anón, S. XVI)³⁵,
- *Manuscrito del Hospital*, (Anón, Barcelona, S. XVII)³⁶,

Llegado el siglo XVIII, y con ello la Ilustración, se fomentará la publicación de obras de todo tipo. Esta época fue unos de los momentos clave para informar de cualquier tema, la sociedad española estaba interesada en saber de todo, así se publicaron manuales, diccionarios, reglas, tratados e instrucciones, de temas tan diversos y diferentes como agricultura³⁷, física³⁸, gravados³⁹, pesca⁴⁰, medicina⁴¹, álgebra⁴², derecho⁴³, escultura y

³⁴ Conservado en el Arxiu Històric de la Segarra de Cervera (Lleida), Ver copia ilustración en Cap. 8.2. ilustración nº 1. Investigado por Cecilia Nocilli en su tesis: *La danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)*, “Coreografare l’identità. La danza alta corte aragonesa di Napoli (1442-1502)”, ed. UTET-Università, en la Colección *Tracce di Tersicore*, 2011.

³⁵ *Reglas del danzar* (final siglo XVI) MS 9/1030: Coll. Salazar y Castro, Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia. Reproducido como *Reglas de danzar, aunque se puede mal aprender por solo leer*, S.XIX, pp. 5, procedencia Francisco Asenjo Barbieri, en Academia de la Historia – *Miscelánea* mss. en fol. De la Bibl. Valleumbrosiana – tomo 25, fol. 149v.

³⁶ Conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona, E-Bc M 1410/2. Escrito en catalán, S. XVII.

³⁷ Fray Miguel Agustín, *Libro de los secretos de la agricultura, casa de campo y pastoril* (1ª ed. Juan Piferrer, Barcelona 1717), facsímil, ed. Maxtor, Valladolid, 2001, pp. 496.

³⁸ Piquer, Andrés, médico de S.M., *Física moderna racional y experimental*, (1ªed. 1745), 2ªed. 1780, im. D. Joachin Ibarra, pp. 439.

³⁹ Rueda, Manuel (de), *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para eftampar en colores, à imitacion de la Pintura; y un compendio historico de los mas célebres Gravadores, que fe han conocido defde fu invencion hafta el prefente*, (1ª ed. Joachin Ibarra, Madrid 1761), facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, 2001, pp. 230.

⁴⁰ Sañez Reguart, Antonio, *Diccionario histórico de las artes de la pesca nacional* (1ª ed. Im. viuda de D. Joaquín Ibarra, Madrid, 1791-1795), t. I-V, facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, 2009, pp.2.797.

⁴¹ Alphonse Vincent Louis Leroy, Le Roy, *La medicina curativa o la purgación* (1ª ed. 1798), facsímil, Valencia, ed. Maxtor, 2001, pp.463

⁴² Puig, Andrés, *Arithmética Expeculativa y práctica y arte de algebra* (1ª ed. Barcelona, 1715), facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, pp. 497.

⁴³ VV.AA, *Ciencia del foro o reglas para formar un abogado* (1ª ed. Madrid, Im. de Pacheco, 1794), facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, 2002, pp. 276.

arquitectura⁴⁴, repostería⁴⁵, Historia⁴⁶, tabaco, café, te y chocolate⁴⁷ y música⁴⁸, entre otros y, por su puesto, de danza, entre los que destacan:

- *Arte de danzar a la francesa, adornado con Quarenta Figuras, que enfeñan el modo de hacer todos los diferentes paffos de la danza del Minuete, con todas fus reglas, y de conducir los brazos en cada paffo: Y en quatro Figuras, el modo de danzar los tres Paffapies. Tambien eftàn efcritos en folfa, para que qualquier Mufico los fepa tañer*, (Minguet e Yrol, Pablo, Madrid, 1737)⁴⁹,
- *Reglas útiles para los aficionados a danzar, provechoso divertimento de los que gustan tocar instrvmentos y políticas advertencias a todo genero de personas*, (Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, Capo (Sicilia) 1745)⁵⁰,
- *Coplas del Bolero, donde se declara como el Bolero tiene engañadas con su bayle a todas las danzarinas boleras de la primera tixera que*

⁴⁴ De arphe y Villafañe, añadido por Don Pedro Enguera, *Varia commesuración para la escultura y arquitectura* (1ª Im. Sevilla 1585), 7ª ed. P. Barco López, 1795, pp. XII y 298 y 240 Lám.

⁴⁵ De la Mata, Juan, Repostero de esta corte, *Arte de repostería, en que se contiene todo genero de hacer Dulces fecos, y en liquido, Vizcochos, Turrones, y Natas: Bebidas heladas de todos generos, Rofolis, Miftelas, &c. Con una breve instrucción para conocer las Frutas, y fervirlas crudas. Y diez mesas, con su explicacion*, Madrid, Im. Jofeph Garcia Lanza, 1755, pp. XII y 236.

⁴⁶ Dorado, Bernardo, *Compendio histórico de la ciudad de Salamanca, su antigüedad, la de su Santa Iglesia, su fundación y grandezas, que la ilustran*, Salamanca, ed. Juan Antonio de Lasanta, 1776, pp. 568. Facsímil, ed. Maxtor, pp. XVI y 568 y 1 Lám.

⁴⁷ Lavedan, Antonio, *Tratado de los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, te y chocolate; extractado de los mejores autores que han tratado de esta materia, á fin de que su uso no perjudique á la salud, antes bien pueda servir de alivio y curación de muchos males*, Madrid, im. Real, 1796, pp. 248. Facsímil, ed. Maxtor, pp. X y 237.

⁴⁸ De Torres, Don Jofeph, Organista principal de la Real Capilla, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, y harpa, con folo faber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado*, Madrid, im. de Musica, 1702, pp. 183. Facsímil, ed. Maxtor, 1736, pp. XIV y 143 y XII y VI y 124.

⁴⁹ Minguet e Yrol, Pablo, *Arte de danzar a la francesa ... Añadido en esta tercera imprefion todos los pasos, ó movimientos del danzar á la efpañola, con feis danzas que son, Pabana, Gallarda, Efpañoleta, Villano Impofsibles y la Hermofa; facado de los mejores Maeftros Efpañoles*, impresión por su autor, Madrid, (1ª ed. 1737), pp. 78.

⁵⁰ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, *Reglas útiles para los aficionados a danzar ...*, im. Joseph Testore, Capo (Sicilia) 1745, p. 302.

viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas, para que peguen petardos á todos los majitos cereros ó tenientes de esquina, haciéndoles la obra de caridad de aliviarles el peso del bolsillo, y despues los hacen Colegiales del mayor de Anton Martin, con lo demas que verá el curioso lector, (Anón. Madrid, c.a. 1750)⁵¹

- *Cuadernillo curioso de veinte Contradanzas nuevas*, (Minguet e Yrol, Pablo, Madrid, 1758)⁵²,
- *Breve Explicación de Danzas y Contradanzas demostradas con media Chorografía*, (Minguet e Yrol, Pablo, Madrid. 1760)⁵³,
- *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandango, y otros tañidos*, (Minguet e Yrol, Pablo, Madrid, 1764, 2ª Impresión)⁵⁴,
- *Tratado de la Postura del cuerpo y del modo de prefentarse con gabo, para infruccion de la juventud*, (Chevalier de Londeau, Madrid, ca. 1767)⁵⁵,
- *Contradanzas que se han de baylar en el Theatro de esta ciudad, en los Bayles de mascara del Carnaval de 1768, con su musica y explicacion*

⁵¹ Anón. *Coplas del bolero ...*, Imprenta de Agapito Fernández Figueroa, Madrid, ca. 1750, p. 4, Col. Rodríguez de la Croix, Luis. Ex – libris, signatura 1006, 10, en ejemplar facticio MB 1006 en Biblioteca Histórica de Madrid.

⁵² Minguet e Yrol, Pablo, *Cuadernillo curioso de veinte Contradanzas nuevas*, Madrid, 1758, Anexo para *Arte de danzar a la Francesa*.

⁵³ Minguet e Yrol, Pablo, *Breve Explicación de Danzas y Contradanzas demostradas con media Chorografía*, Madrid, 1760, Anexo para *Arte de danzar a la Francesa*.

⁵⁴ Minguet e Yrol, Pablo, *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandango, y otros tañidos*, Madrid, 1764, 2ª Impresión, impresión por su autor, pp. 14.

⁵⁵ “*Tratado de la Postura del cuerpo y del modo de prefentarse con garbo, para infruccion de la juventud*. Efta abreviada Obra, que folo contiene 66. paginas, es muy útil; y los que no quieren gaftar en tomar maeftros de danza à fus hijos, hallarán en ella todos los principios neceffarios para enfeñarles à hacer la cortesía, y el arte de prefentfe con decencia, El Autor de efta Obra es el Señor Chevalier de Londeau Maeftro de Danza en Paris”, en *Semanario económico*, “*Noticias Literarias*”, 30/04/1767, Madrid, ed. Araus, Pedro, Im. Andrès Ramirez, 1767, p. 244.

- de figuras puestas por Rafael Rivas, y Segismundo Torrents Aliàs Mon, maestros y directores de ellas en el mismo teatro ; Joseph Fabregas, autor de la musica (Fábrega, Josep, Barcelona, 1768)*⁵⁶,
- *Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774, con inclusión de algunas anteriores y seis minues, (Marsset, José, Madrid, 1774)*⁵⁷,
 - *Doce Contradanzas nuevas abiertas hechas para el Príncipe N .Señor, las que se baylaron en este presente año de 1775: con su música de primero, y segundo violín, y la explicación de figuras, (Anón, Madrid, c.a. entre 1780-1785)*⁵⁸,
 - *Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por Don Baltasar de Irurzun; y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por Don Gregorio Sanz, (Madrid, 1791)*⁵⁹,
 - *Crotalogía o ciencia de las castañuelas, (Fernández de Rojas, Juan, “El Licenciado Francisco Agustín Florencio”, Valencia, 1792)*⁶⁰,

⁵⁶ Fábrega, Josep, *Contradanzas que se han de baylar en el Theatro de esta ciudad ...*, Im. Thomas Piferrer, conservado en Biblioteca Nacional, M/922, pp. 2 y 49.

⁵⁷ Marsset, José, *Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774*, Im. Joachim Ibarra, en Biblioteca Nacional, M/924, pp. 72.

⁵⁸ Anón. *Doce Contradanzas nuevas abiertas hechas para el Príncipe N .Señor, las que se baylaron en este presente año de 1775 ...*, Im. D. Joachin Ibarra, conservado en Biblioteca Nacional MC/3602/34, pp. 82.

⁵⁹ Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., pp. 549.

⁶⁰ Fernández de Rojas, Juan, “El Licenciado Francisco Agustín Florencio”, *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, Valencia, 1792, im. Salvador Faulí, 5ª ed, pp. 117.

⁶⁰ Fernández de Rojas, Juan, “Juanito López Polinario”, *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el Bolero*, Imprenta del diario, Valencia, 1792, ed Facsímil, librerías “Paris-Valencia”, 1993, pp. 64.

- *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylor el Bolero*, (Fernández de Rojas, Juan, “Juanito López Polinario”, Valencia, 1792)⁶¹,
- *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*, (Fernández de Rojas, Juan, “El Licenciado Francisco Agustín Florencio”, Madrid, 1792)⁶²,
- *El triunfo de las castañuelas ó mi viage á Crotalópolis*, (Fernández de Rojas, Juan, “Don Alexandro Moya”, Madrid, 1792)⁶³
- *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, (Roxo de Flores, Felipe, Madrid, 1793)⁶⁴,
- *Libro de moda en la Feria, que contiene un ensayo de las historias de los currutacos, pirracas, y madamitas del nuevo cuño, y los elementos, o primeras nociones de la ciencia currutaca, escrito por un filósofo currutaco, publicado anotado y comentado por un señorito pirracas*, (Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), Madrid, 1795)⁶⁵,
- *Elementos de la ciencia Contradanzaria, para que los currucatos, pirracas y madamitas del nuevo cuño aprendan a baylar las Contradanzas por si solos o con las sillas de sus casas, &c.&c.&c.*,

⁶¹ Fernández de Rojas, Juan, “Juanito López Polinario”, *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylor el Bolero*, Imprenta del diario, Valencia, 1792, ed Facsímil, librerías “Paris-Valencia”, 1993, pp. 64

⁶² Fernández de Rojas, Juan, “El Licenciado Francisco Agustín Florencio”, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., pp. 45.

⁶³ Fernández de Rojas, Juan, “Don Alexandro Moya”, *El triunfo de las castañuelas ó mi viage á Crotalópolis*, Madrid, 1792, im. de González, pp. 128.

⁶⁴ Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 126.

⁶⁵ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), *Libro de moda en la Feria ...*, Imprenta de la viuda y el Hijo de Marín, 1795. Conservado en su tercera edición bajo el nombre de: *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño*, Madrid, im. de Don Blas Román, 3ª ed, 1796, pp. 131.

(Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Don Preciso”, Madrid, 1796⁶⁶,

- *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra, tomo I y II*, (Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “D. Preciso”, Madrid, 1799⁶⁷ y 1802)⁶⁸,
- *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, (Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, Philadelphia, 1807)⁶⁹,
- *Currutaseos, ciencia currutaca ó ceremonial de currutacos*, (Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, Philadelphia, 1807)⁷⁰.

A demás de llegar información de todos estos tratados, manuales, diccionarios etc., de gran valor es la prensa periodística de la época, de ella se extrae también bastante información para recomponer como fue realmente el *Bolero* en el siglo XVIII, entre esta destacar: *Diario Noticioso, Correo de Madrid, El Corresponsal del Censor, Diario de Madrid, Estado militar de España, Semanario erudito y curioso de Salamanca, Semanario económico de Madrid, Gazeta de México, El Español, Diario Constitucional de Palma, El Constitucional, La ilustración española y americana, La Época, El correo literario y Mercantil, Cartas Españolas, Revista Española, y Semanario*

⁶⁶ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Don Preciso”, *Elementos de la ciencia Contradanzaria ...*, Op. Cit. pp. 58 y 170.

⁶⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Don Preciso”, “Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos ...” (t. I), Op. Cit. pp. 52 y 212.

⁶⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Don Preciso”, “Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos ...” (t. II), Madrid, Im. de Repullés, 1802, pp. 48 y 263.

⁶⁹ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *La Bolerología ...*, Philadelphia, Im. de Zacharias Poulfon, 1807, pp. 14 y 123.

⁷⁰ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *Currutaseos, ciencia currutaca ó ceremonial de currutacos*, Philadelphia, Im. D. Plácido Barco Lopez, 1807, pp. 85

Pintoresco Español. La prensa es un valioso documento en donde, además, se aprecia a los partidarios de que se ejecutasen danzas, y entre estas el *Bolero*⁷¹ y a aquellos que poco a poco y conforme se fue degradando este baile irán mostrando su total refutación⁷². Estos últimos eran los defensores de las ideas que venían con la Ilustración francesa, influencias que eran seguidas, cada vez más, por las altas clases sociales, en donde parecía que no era lícito todo aquello que no hiciera o viniera de Francia⁷³, y donde el decoro, el saber estar y la decencia eran imprescindibles, características que se perdieron en el *Bolero* a finales del siglo XVIII.

Posteriormente al siglo XVIII, hubo un decaimiento de la transmisión escrita de la danza, pero aún así, se pueden destacar en el siglo XIX:

⁷¹ “De un hombre soltero/ que bayla el bolero/ con garbo y primor./ suplase el furor./ Pero del casado/ que se está encerrado/ jugando á la flor,/ libradnos Señor”, en *Diario de Madrid*, 8/05/1790.

“Pues quiero decir: que asi como el son del *bayle bolero* nos agrada”, en *Semanario de Salamanca*, 298, 13/02/1796, p. 147.

⁷²“Fui en efecto; y vi una Señorita de 26. á 28. años bellamente prendida, de una catadura asaz pasadera, risueña y decididora, á la que al tiempo de estar yo allí entró un majito á darla leccion de bolero. No me sentó esto muy bien; pero por fin como uno quando se enamora parece que va perdiendo la razon y se convierte en ciego y mentecato, fue mi pretension de trance en trance y muy felizmente hasta que vino ya por fin á parar en la Vicaría.. Cada vez me admiro mas de ver quan ufano y quan engreido estaba yo: hasta que ciertas personas comenzaron á hablarme y no muy bien de tal enlace. Desprecié sus informes achacandolos á envidia, y dando priesa para que llegase el día, todo lo pospuse, todo lo desprecié; pero quando se había de verificar la accion, se verificó solamente la separacion”, en *Correo de Madrid*, Num. 380. 21/07/1790, Artículo V, p. 222.

“El Bolero se ha inventado para arruinar las conciencias, atrayendo consecuencias fatales, y he de probar que no os puede aprovechar ... en una mujer tenemos por consecuencia forzosa si es bailarina famosa que muestre desembarazo en el cuerpo, pierna y brazo, corta la ropa y ayrosa. Esta ya veis bien, señora que para vos no conviene; ...Y aunque á nadie le conviene de eso: no me maravillo; ... Es el Bolero fomento consecuencias funestas, sus acciones nada honestas, y su exercicio violento; Es fiero cruel tormento de las almas timoratas, ocasiones inmediatas de perderse la inocencia, y es la mas segura herencia de las gentes insensatas. ... Os he dicho lo que siento porque un claro entendimiento presta á la verdad oido”, en *Diario de Madrid*, N. 12, 12/01/1794, pp. 49 – 51. V. entero en Cap. 8.1. Apéndice, texto nº 9.

⁷³ “pero mientras en Francia no la adopten, es desvarío pensar que aquí se abrace”, en *El Corresponsal del Censor*, “Carta nº VI”, Madrid 1786, ed. Rubín de Celis y Noriega, p. 78.

- Compendio de las principales reglas del baile: *traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, (Cairon, Antonio, Madrid, 1820)⁷⁴,
- *Arte de danzar o reglas e instrucciones para aprender a danzar las danzas francesas o rigodones*, (Biosca, Antonio, Barcelona, 1832)⁷⁵,
- “Le Bolero”, (Fernando, Sor, en *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, A.Ledhuy y H Bertini, París, 1835)⁷⁶,

Entrado el siglo XX, poco a poco empieza a resurgir de nuevo el interés por escribir sobre danza, afianzándose sobre todo a finales de siglo e intensificándose aún más en el siguiente. De estas épocas se pueden destacar:

- *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, (Otero Aranda, José, Sevilla, 1912)⁷⁷,
- “El baile y la danza”, (Capmany, Aurelio, en Carreras y Candi, F, (Dtor.), *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, 1931)⁷⁸,

⁷⁴ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit. pp. 16 y 222.

⁷⁵ Biosca, Antonio *Arte de danzar o reglas e instrucciones para aprender a danzar las danzas francesas o rigodones*, Barcelona, Lib. De Sauri y compañía, 1832, pp. 10 y 106.

⁷⁶ Gamo, María Jesús y Juan, Elena (de) (coor.), en VV.AA., *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Madrid, ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 83-97.

⁷⁷ Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad ...”, Op. Cit., pp. 240

⁷⁸ Capmany, Aurelio, en Carreras y Candi, F, (Dtor.), “El baile y la danza”, en *Folklore y Costumbres de España*, Op. Cit., pp. 166-418.

- *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, (Puig Claramunt, Alfonso, Barcelona, 1944)⁷⁹,
- *La danza Española*, (Borrull, Trinidad, Barcelona, 1946)⁸⁰,
- *Apuntes a la danza*, (Pérez Mateos, Soledad, Murcia, 1974)⁸¹,
- *Historia de la danza desde sus orígenes*, (Markessinis, Artemis, Madrid, 1995)⁸²,
- *Tratado de danza española, Mis caminos a través de la danza*, (Martínez Cabreja, Guillermina Teodosia, “Mariemma”, Madrid, 1997)⁸³,
- *La danza española, su aprendizaje y conservación* (Espada, Rocío, Madrid, 1997)⁸⁴,
- *Glosario de términos de la danza española* (Espejo Aubero, Amparo y Alicia, Madrid, 2001)⁸⁵,
- “Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”, “La edad de oro de la danza española”, “Jácara y Zarabanda son una

⁷⁹ Puig Claramunt, Alfonso, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona, ed. Montaner y Simón, 1944, pp. 199.

⁸⁰ Borrull, Trinidad, *La danza Española*, Barcelona, Ed. Sucesor de E. Meseguer, 1946, pp. 143.

⁸¹ Pérez Mateos, Soledad, *Apuntes a la danza*, ed. Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático de Murcia, 1974, pp. 109.

⁸² Markessinis, Artemis, “Historia de la danza desde sus orígenes”, Op. Cit., pp. 293

⁸³ Martínez Cabreja, Guillermina Teodosia “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit. pp. 439.

⁸⁴ Espada, Rocío, *La danza española: su aprendizaje y conservación*, ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997, pp. 382.

⁸⁵ Espejo Aubero, Amparo y Alicia, *Glosario de términos de danza española*, ed. Librerías deportivas Esteban Sanz, 2001, pp.259.

misma cosa” y “El papel de la danza en la Tonadilla Escénica”, (Ruiz Mayordomo, M^a José)⁸⁶,

- *La danza española: la Escuela Bolera: conocimiento y aprendizaje* (Madrid, 2003) y *La danza española: la Escuela Bolera, parte II*, (Madrid, 2012), (Serrano López, M^a Victoria)⁸⁷,
- *Historia del ballet y de la danza moderna*, (Abad Carlés, Ana, Madrid, 2004)⁸⁸,
- *Diez años de danza en Murcia (Murcia 2002)*⁸⁹, *Aspectos de la danza en Murcia en el Siglo XX* (Murcia, 2002)⁹⁰, *Danza y Crítica*, y *Cuando descansan las zapatillas* (Murcia, 2007 y 2014)⁹¹, (Muñoz Zielinsky, Margarita),

⁸⁶ Huerta Calvo, J, (dir.), “Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII”, *Historia de los espectáculos en España*, en *Castalia*, Madrid, 1999, pp. 273-317

Ruiz Mayordomo, M^a Jose, “La edad de oro de la danza española”, *Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austria*, en *Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España*, Sevilla, 2003, pp. 107-113.

Ruiz Mayordomo, M^a José, “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, en *Edad de Oro*, ed. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 22, 2003, pp. 283-307.

Lolo, Begoña, (dir.), “El papel de la danza en la tonadilla escénica” en *Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII, La Tonadilla Escénica*, Madrid, ed. Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 60 – 71.

Jácaras: Los Reyes bailones, coreografía de María José Ruiz Mayordomo, música de Lucas Ruiz de Ribayaz, baila grupo Esquivel dirigido por María José Ruiz, en:

<http://www.youtube.com/watch?v=kqus9wM6ecc>, consultado el 17/XII/2013.

⁸⁷ Serrano López, M^a Victoria, *La danza española: la Escuela Bolera: conocimiento y aprendizaje* (t.I), Madrid, ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2003, pp. 90

Serrano López, M^a Victoria, *La danza española: Escuela Bolera. Parte II*, Madrid, ed. cultivalibros, 2012, pp. 156.

⁸⁸ Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y la danza moderna*, ed. Alianza Editorial, 2004, pp. 367.

⁸⁹ Muñoz Zielinsky, Margarita, *Diez años de la danza en Murcia*, ed. Nausicaa, 2000, pp. 314.

⁹⁰ Muñoz Zielinsky, Margarita, *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, ed. Universidad de Murcia, 2002, pp. 212.

⁹¹ Muñoz Zielinsky, Margarita, *Danza y Crítica*, Murcia, ed. Azarbe, 2007, pp. 304. Y *Cuando descansan las zapatillas*, Murcia, ed. Azarbe, 2014, pp. 394.

- *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916 – 1936)*, (Murga Castro, Idoia, 2009)⁹²,
- *La danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442 – 1502)*, (Nocilli, Cecilia, Italia, 2011)⁹³, y
- *La Escuela Bolera Sevillana: La familia Pericet*, (Carrasco Benítez, Marta, Sevilla, 2013)⁹⁴.

Además de encontrar la danza un lugar, más o menos grande según la época, en algunas obras literarias, otro espacio, en donde tuvo siempre cabida y donde supuso un gran vehículo de transmisión para la sociedad, fue en el teatro.

La danza, ha estado siempre relacionada con el teatro, ya desde la antigüedad había una gran conexión, incluso se piensa que el origen del teatro griego podía estar en las danzas grupales que tenían carácter religioso⁹⁵. La danza ha estado vinculada al género teatral en todas las épocas, bien como recurso escénico, para ocupar espacios muertos, como alguna transición entre una escena y la siguiente⁹⁶, o como parte en sí de la obra escénica, esto puede

⁹² Murga Castro, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916 – 1936)*, ed. CSIC, Madrid, 2009, pp. 253.

⁹³ Nocilli, Cecilia, *La danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442 – 1502)*, Op. Cit. en <http://www.ilgentillauro.com/es/cecilia-nocilli/sec/225/>, consultado el 11/XII/2013.

⁹⁴ Carrasco Benítez, Marta, *La Escuela Bolera Sevillana: La familia Pericet*, Op. Cit. pp. 133.

⁹⁵ “En relación con el tema del origen del teatro griego, de la tragedia sobre todo, el autor insiste en la teoría ya publicada por él repetidas veces, de que procede de danzas corales, religiosas, que representan, mediante una mimesis antigua, mitos”, en Rodríguez Adrados, Francisco, Real Academia Española, *Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos*, Madrid, ed. Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica, LXXX 1, 2012, pp. 1-12.

⁹⁶ “la danza resulta de gran utilidad para resolver problemas escénicos, como un cambio rápido de vestuario, o una transición”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, e, Lolo, Begoñ, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 62.

observarse también en el siglo XVIII, tanto en Entremeses⁹⁷, como en Sainetes⁹⁸ y en la Tonadilla Escénica⁹⁹.

En el siglo XIX, la danza española y con ella también el *Bolero*, se integraron ya definitivamente en el teatro. El *Bolero* se insertó, bien de forma independiente, ocupando un breve espacio de tiempo en los entreactos de obras mayores¹⁰⁰, ó como ya venía aconteciendo en años anteriores, formando parte de obras dramáticas¹⁰¹, pero lo más destacable fue que el bailarín de *Bolero*, por primera vez, adquirió un estatus, un puesto dentro de la jerarquía

⁹⁷ 1. “Si antes de Cervantes los entremeses solían acabar en palos, después de Quiñones raro es un entremés que no termine en baile”, en Pallín, Yolanda, *Entremeses de Juan Rana*, “El doctor Juan Rana, El guardainfante, Primera Parte y El mago (entremeses cantados) y El ventero, Los muertos vivos y El mundo al revés, de Luis Quiñones de Benavente”, Madrid, Biblioteca Temática RESAD, espiral editorial fundamentos, 2008, p. 40.

2. “con dos mudanças echemos la pefadumbre de entrambas. *Mufica*. Dixo, y vailando guftofos los quatro de buena gana, conocio, que las mugeres fe huelgan con las mudanças; y dandole fin al vaile, piden, fin hablar palabra, un victor; no fin mifterio, para que queden en gracia. *Con cada copla deftas vailan, y acabafe el vaile, haziendo à la poftre los quatro fu reverencia*. FIN”, en Cueva, Antonio de la, Entremés cantado, de Felipa rapada, en *Flor de entremeses y saynetes de diferentes autores* de Antonio del Ribero, Madrid, 1657, p. 98.

⁹⁸ Cruz, Ramón (de la), en Durán, Agustín, *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz con un discurso preliminar de don Agustín Durán*, y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli; Moratin y Hartzenbusch, Im. Yenes, Madrid 1843., pp. 575.

⁹⁹ “las seguidillas eran la parte más apreciada y querida por el público. Éstas podían ser cantadas y danzadas o solo cantadas con acompañamiento instrumental – habitualmente siempre acompañadas de castañuelas”, en Lolo, Begoña, “Itinerarios Musicales en la tonadilla escénica”, “Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII, ...”, Op. Cit., p. 19.

¹⁰⁰ “TEATROS. En el de la Cruz, á las 6 de la noche, se representará la comedia nueva en un acto titulada la Vieja y los dos Calaveras; la señora Teresa Baus y José Gonzalez bailarán el bolero y el fandango; seguirá la graciosa zarzuela antigua el Farfulia, y se dará fin con el baile nuevo mitológico los Amores de Venus, compuesto por el señor Barbieri”, en *Diario de Madrid*, nº 345 de 11/12/1815, p. 714.

¹⁰¹ “Teatro Principal. *El Zapatero y el Rey*, terminando la funcion con el bolero, por la Sra. Josefa Armengol (nueva) y el Sr. Perales (menor). A las 7”, en *El Constitucional*, Núm. 307, de 25/04/1840, p. 4. “Teatro de Apolo.- Dos estrenos ofreció anoche el coliseo de la calle de Alcalá. Fue el primero una zarzuelita en un acto titulada *Salud*. ... Hay en la zarzuelita algunos trozos de música agradable, sobre todo un bolero, que fue repetido”, en *El Imparcial*, Madrid 26/05/1885, p. 4.

teatral, pues llegó a formar parte del elenco de las compañías dramáticas¹⁰², elevando directamente su categoría dentro del mundo teatral e indirectamente fuera de este ámbito.

El *Bolero*, incluido ya en el teatro, fue adquiriendo lentamente en el pasar de los años, influencias del nuevo entorno dramático¹⁰³, se entremezcló además con otras danzas de la misma época que también llegaban al teatro, como eran las danzas regionales y las flamencas, de toda esta interrelación se iría gestando una danza diferente, con mayor protagonismo como arte escénico, pero ocasionó que el *Bolero* quedara minimizado bajo este nuevo estilo que empezaba a brotar, la Danza Teatral o Estilizada¹⁰⁴, y que floreció en el siglo XX.

¹⁰² “TEATRO. Esta noche á beneficio de D. Anastasio Casajuana, primer bolero de la compañía dramática de esta capital, se ejecutará la función siguiente: Se dará principio con la sinfonía de la ópera OTELO, concluida la cual se abrirá la escena con la comedia en cuatro actos, titulada EL SEPULTURERO. A continuación se bailarán Los boleros á cuatro nuevas nominadas de Fr. Gerundio. Dándose fin á la función, con la graciosa pieza en un acto del célebre don Manuel Breton de los Herreros, cuyo título es: Lances de Carnaval.- A las 7, en *Diario Constitucional de Palma*, núm. 22, 22/01/1842, p. 4.

“Gacetilla de la corte. El viernes en la noche se representaba en el teatro de Variedades la comedia, *Juan de las Viñas*; el papel de D. Lucio le está confiado á un jóven que tiene en la compañía el doble empleo de galán y bolero”, en *El Español*, Núm. 583, 27/05/1846, ed. de Madrid, p. 4.

¹⁰³ “todo el que haya sido aficionado á reuniones y fiestas desde hace quince años, recordará se bailaban las Sevillanas en la forma que digo, pues los bailes populares y clásicos no deben ajustarse en nada á las reglas teatrales que es lo que ocurre hoy”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad ...”, Op. Cit., p. 103.

¹⁰⁴ “Algunas compañías privadas ... desarrollan un nuevo género, la danza estilizada, que combina elementos del bolero y el flamenco con la danza académica y una esmerada puesta en escena”, en Mae, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, *Escena digital*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, en: http://viatge.cdmae.cat/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=45:companyies-privades&Itemid=25&lang=es, consultado el 26/XI/2013.

“Para mí, la Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera”, en Martínez Cabreas, Guillermina, “Mariemma”, “Tratado de danza española, ...”, Op. Cit., p. 97.

La danza española durante el siglo XIX, ya insertada en el teatro, fue progresando hacia una danza de mayor calidad debido a la competencia entre las distintas compañías. También contribuyó a ello el hecho, no menos importante, de que se empezaran a abrir algunas academias de baile oficiales ante la exigencia de mantener esa calidad que requerían los bailes, como la que se fundó en Madrid en 1808 a instancias del Marqués de Perales¹⁰⁵, precursora de los Conservatorios de danza, creados ante la demanda de la conservación de la danza.

Esta situación derivó en que la danza fuera admirada como un arte visual, de ahí que su transmisión por escrito fuera relegada a un segundo plano¹⁰⁶, y que hayan tan pocos testimonios sobre danza en esta época. Se encuentran, en cambio, bastantes bailarines y bailarinas, estos se dedicarían después a enseñar el *Bolero*, convirtiéndose en maestros, y se tiene constancia de ellos por la prensa y por diversos escritos que surgirán posteriormente. Estos maestros son de gran importancia, pues contribuyeron a la conservación de las Danzas Boleras al transmitir las de forma generacional¹⁰⁷.

¹⁰⁵ “El marqués de Perales, comisario de los teatros de la corte, había propuesto que a costa del Ayuntamiento se crease una escuela formada por dieciséis niños y otras tantas niñas de edad de ocho a quince años”, en Muñoz, Matilde, *Historia del teatro Real*, Madrid, ed. Tesoro, 1946, p. 73. “Marqués de Perales, que en 1808 propone al Ayuntamiento de Madrid la primera Academia Oficial del Baile Teatral, como defensa de los estilos propios españoles contra el baile clásico que venía del extranjero”, en Salas, Roger, “Escuela Bolera ...”, en “Encuentro Intl. Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 17.

¹⁰⁶ Hay pocos libros dedicados a la danza en España”, en Salas, Roger, *Papelería sobre la danza (y el ballet)*, ed. Cumbres, Madrid 2014, introducción.

¹⁰⁷ “Ángel Pericet Carmona fue un magnífico transmisor del legado de la Escuela Bolera y un hombre sensiblemente comprometido con la enseñanza y la conservación del género ... la academia de la calle Amistad número 2, enseguida comenzara a aumentar su alumnado ... Allí sus hijos Ángel, Concha y Luisa, crecieron entre las clases ... aprendiendo a bailar”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana”, Op. Cit., p. 43). “Según fuentes consultadas, a finales del siglo XIX un maestro de baile, de apellido Leandro, llega a la Región murciana. Instituyendo una tradición familiar, pasará de padres a hijos y nietos la enseñanza de los bailes de la familia Leandro”, en Muñoz Zielinsky, Margarita, “Aspectos de la danza en Murcia ...”, Op. Cit., p. 65.

Entre otros están: el maestro Avilés¹⁰⁸, Francisco Guerrero, Antonio Badillo, Petra Cámara, Juanito Alonso, Antonio Oliver, Marcos Díaz, Eduardo Vázquez¹⁰⁹, maestro Carreto, maestro Bermúdez, maestro Giralde, maestro Olmedilla, maestro Arriaza¹¹⁰, Francisco Miralles, Juan Martínez, “El Vito”, “La Quica”, Mercedes León¹¹¹, Mariano Camprubí, Dolores Serral¹¹², Dolores Melea “Lola de Valencia”, Pepita Oliva, Los Fabiano¹¹³, Francisco Font, Manuela Dubinon¹¹⁴, Ricard Moragas¹¹⁵, Manuela Perea “La nena”, Roseta Maurí¹¹⁶,

¹⁰⁸ “Cuando yo aprendí las *Sevillanas*, me las enseñó el maestro Avilés, que vivía en la calle Palacios Malaver, antes Botica”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p.101.

¹⁰⁹ “el famoso D. Eduardo Vázquez, fue el primero que se las enseñó á las bailarinas de Málaga ... El maestro Vázquez, que así es como todos le llamábamos ... (... era un buen bailarín, un gran maestro y quizá el mejor director de bailes ... nació en Granada el 13 de Octubre de 1839, ... fue su primer maestro don Francisco Guerrero; el segundo, D. Antonio Badillo, después estuvo con la Petra Camará, con Juanito Alonso y con Antonio Oliver, y por último con D. Marcos Díaz”, *Ibíd.*, p. 154.

¹¹⁰ “Después el maestro Carreto, cuando tenía la escuela en la Calle Arrayán en 1879 ... Teatro del Centro con el maestro Bermúdez, ... aprendieron á bailar en el pueblo por gusto con el maestro Giralde, que tuvo en Sevilla con el maestro Olmedilla una escuela en la calle Ciegos y más tarde con el maestro Arriaza en la calle Bancaleros”, *Ibíd.*, p. 181.

¹¹¹ “En la Ópera de París, conocí al que fue mi maestro: el valenciano Francisco Miralles ... con el que estudié la Escuela Bolera ... También tomé clases con Juan Martínez, famoso bailarín de Escuela Bolera ... “El Vito”, que en Sevilla enseñó extraordinariamente Escuela Bolera y que fue maestro de “La Quica”... “La Quica” fue una bailarina bolera ..., su hija Mercedes León ... enseña en la misma escuela de su madre”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, “Tratado de danza española: ...”, Op. Cit., pp. 39 y 45-76.

¹¹² “en el siglo XIX, en 1834, Dolores Serral y Mariano Camprubí triunfaban en la Ópera de París con *Le Bolero*, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 22.

¹¹³ “Desde finales del XVIII hasta mediados del XIX ... llevado por los pies de una pléyade de danzarinas procedentes del Teatro Real de Madrid y del Liceo Filarmónico de Barcelona. De aquí salieron admirables estrellas que conquistaron París, como Petra Cámara, ... Lola de Valencia, ... Camprubí y Dolores Serral, ... Pepita Oliva y los Fabiano .. Francisco Miralles, ...”, en Martínez Cabrejas, Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., p. 108.

¹¹⁴ “en el siglo XIX, en 1834, Dolores Serral y Mariano Camprubí triunfaban en la Ópera de París con *Le Bolero*, y ese mismo año Francisco Font y Manuela Dubinon estrenaron *Los corraleros de Sevilla*. Ambas parejas estaban al servicio de la Reina de España pero la crisis política y las guerras Carlistas, que originaron el cierre de los teatros hicieron que estos bailarines emigraran a Francia y a otros países”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 22.

¹¹⁵ “Manuela Perea fue años más tarde pareja de Ricard Moragas, uno de los bailarines y coreógrafos más importantes de la época. Moragas era un gran conocedor

Félix Moreno¹¹⁷, Paulino Ruiz, Juanito Brenes, Amparo Alvarez “la campanera”, Faustino Segura¹¹⁸, el bailarín Vicente Moreno¹¹⁹, Ángel Pericet Carmona, es el más antiguo de la saga Pericet¹²⁰, Rafael Pericet Carmona es hermano del anterior, Manuel Real Montosa “maestro Realito”¹²¹, Manuel de la Barrera, El Sr. Palma, Manuel Casas, Francisco Vázquez¹²², Luis Botella¹²³, Alfredo Díaz¹²⁴, Rosa Espero, Dolores Grande, Isabel Osorio, Carolina Quintana, Pepa Gallardo, Antonia Carrillo, Natalia Jiménez, Manuela Valle, Manuela Alver, La

de los bailes de Escuela Bolera y en 1859 se convierte en la estrella del Liceo de Barcelona, siendo nombrado en 1881, director coreográfico del Teatro Real de Madrid”, *Ibíd.*, p. 22.

¹¹⁶ “en 1840 Manuela Perea, La Nena, es contratada en Londres ... Roseta Mauri que ingresa en el ballet del Liceo en 1866. Gran bailarina española y primera que ingresa como estrella en la Ópera de París donde permanecerá más de veinte años”, (*Ibíd.*)

¹¹⁷ “*La Campanera* fue discípula del maestro Félix, que tenía la escuela en la calle del Sol”, *Ibíd.*, p. 173.

¹¹⁸ “Paulino Ruíz puso las Peteneras en baile ... en una academia de baile, en la calle de la Universidad (hoy Laraña) ... Faustino Segura ... él enseñaba las de Amparo La Campanera y yo las de Juanito Brenes así que resolvimos arreglar una para los dos, que los discípulos de ambos pudiesen bailar sin entorpecimiento”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad ...”, *Op. Cit.*, pp. 127-128.

¹¹⁹ “Vicente Moreno, natural de Valencia ... Este ha sido el mejor bailarín español que yo he conocido: todos los aficionados y maestros que en Sevilla había por aquella época andaban sin sueño, como quien dice, por ver si podían hacer los trabajos de pies que el Sr. Moreno ejecutaba, pero no era posible competir con él”, *Ibíd.*, p. 210-211.

¹²⁰ “Ángel, continuó su aprendizaje con el maestro Faustino Segura, alumno a su vez de Amparo Álvarez a quien ésta había cedido su alumnado y la dirección de la academia cuando decidió dejar el baile. Fue con Segura, ... con quien Ángel Pericet Carmona acabó de aprender todos los pasos de la Escuela Bolera”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, *Op. Cit.*, p. 37.

¹²¹ “Hay que destacar, de entre el alumnado del maestro Rafael Pericet el nombre de Manuel Real Montosa, el que posteriormente sería conocido como “maestro Realito”, en Carrasco Benítez, Marta, “Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet, en Gamo, María Jesús y Juan, elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, *Op. Cit.*, p. 27.

¹²² “La Campanera bailó sola y en pareja. Los principales bailarines boleros que la acompañaron fueron Manuel de la Barrera, el Sr. Palma, Manuel Casas y Francisco Vázquez”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, *Op. Cit.*, p. 36

¹²³ “Salón del Recreo, el más renombrado de esta ciudad, establecido por su director Don Luis Botella, habrá esta noche y todos los sábados siguientes bailes extraordinarios, Nacionales y Andaluces, ... *Seguidillas, bolero, manchegas, mollarés, boleras de Jaleo, la jácara, olé, polo del contrabandista, olé de la curra, jaleo de Jerez, malagueña del Torero, boleras robadas, jota, vito, y los panaderos*, acompañados a la guitarra”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 355.

¹²⁴ “La Campanera ... dejó su escuela y su clientela al maestro Segura y en 1900 ... al maestro Alfredo Díaz, que es el que hoy la tiene”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, *Op. Cit.*, p. 173.

Cuenca, Paco Ramos, Juana Ruíz, la Cándida, Isabel Espinosa, María Piteri, Fernandillo el del Baratillo, Joselito Castillo, Juan Manuel Reguero, Carlos Galán, Antonio Recio, Carmen Parejo¹²⁵, Julia Castelao, Pauleta Pamiés¹²⁶ y Paco Reyes¹²⁷.

Sin estos organismos académicos, bailarines y bailarinas que transmitieron la danza, al menos de forma generacional, hubiera sido imposible el poder indagar por qué surgió esta forma de bailar en nuestro país, pues no se hubiera tenido ninguna referencia sólida actual que constatará que realmente existió este estilo y que su nacimiento tuvo que formar parte del presente de un periodo concreto de nuestra Historia y de nuestra sociedad, pero por otro lado, al ser la danza un arte efímero, que terminada la representación solo queda en el recuerdo y al transmitirse levemente de forma escrita se convertiría con el paso del tiempo en el arte más olvidado en los libros. Así pues, durante años, al hablar y transmitir la Historia del Arte y la sociedad de España, en un contexto académico, la danza, a pesar de ser una de las manifestaciones artísticas más antigua, fue la menos transmitida, la información que se ofrece

¹²⁵ “El maestro Vázquez, entre las muchísimas primeras bailarinas que ha tenido de pareja en su larga carrera artística, las mejores han sido Petra Camará, ... Rosa Espero, Dolores Grande, Isabel Osorio, Carolina Quintana, Pepa Gallardo, Antonia Carrillo, Natalia Jiménez, Manuel Valle y Manuela Alver. ... Después de la Cuenca ... los primeros que la bailaron en Málaga fueron Paco Ramos y la Juana Ruíz, ambos malagueños, ... Los primeros que las bailaron en Sevilla, fue ... después de la Cándida, Isabel Espinosa, María Pieteri ... En 1894 vino á Sevilla *Fernandillo el del Baratillo*, ... y puso una academia de baile en la calle del Espíritu Santo ... Joselito Castillo, ... En Málaga hubo una época en que existían muy buenos maestros de baile como eran Juan Manuel Reguero, Carlos Galán, Antonio Recio y Carmen Parejo”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad ...”, Op. Cit., p. 155-156.

¹²⁶ “María de Ávila ... había nacido en Barcelona el 10 de abril de 1920 y comenzó sus estudios de ballet ... con la maestra Pauleta Pamiés ... le hacía alternar las clases de ballet y de danza española ... viajó frecuentemente a Madrid para recibir instrucción de la Escuela Bolera de la maestra Julia Castelao”, en Salas, Roger, *El País*, “María de Ávila, eslabón esencial del ballet clásico español del siglo XX”, 27/02/2014.

¹²⁷ “Flandorfer Borrull, Trinidad, Madrid 3 de diciembre de 1916... Estudió con Pauleta Pamiés en Barcelona, y con Ángel Pericet, Paco Reyes y Julia Castelau en Madrid, entre otros maestros”, en Paris, Carmen y Bayo, Javier, *Diccionario biográfico de la danza*, Madrid, ed. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L., 1997, p. 125.

de ella es escasa o nula¹²⁸, pues normalmente, al hablar de Historia del Arte, se hace referencia a todas aquellas Artes que dejan constancia plástica, como son la pintura, escultura, arquitectura, grabados, porcelanas, ..., debido a la facilidad que se tiene para dar información sobre estas, pues son artes tangibles, que han quedado presentes a lo largo de los años; también la música es reconocida como tal, pues es fácil su difusión por la transcripción a la partitura musical, por la que queda constancia; tratando de artes escénicas, al teatro se le da cabida en la literatura, pues se conservan gran parte de los textos escritos que desarrollan la obra dramática, pero al hablar de danza, quizás, se hagan unas breves reseñas y poco más.

A pesar de disminuir considerablemente la transmisión escrita de la danza en el siglo XIX y de quedar progresivamente en el olvido las Danzas Bolerías en los ambientes teatrales, permanecieron vivas en el pueblo, donde siempre lo estuvieron y sobre todo en la parte sur del país, donde se mantuvieron de forma práctica gracias a la transmisión generacional¹²⁹, por lo que se siguieron bailando, pero solamente en esos ambientes. Tanto los pasos de estas danzas

¹²⁸ 1.- “Los campos temáticos de la historia del arte pertenecen a dos grandes grupos: los que tradicionalmente han sido aceptados como parte integrante de la disciplina (arquitectura, escultura, pintura, artes del color, artes de los objetos, etc) y los que, siendo artes en el sentido medieval del término, sólo son tomados en cuenta raramente en el giro restrictivo de la historia del arte (teatro, danza, música, poesía, cine, etc), en Barral I Altet, Xavier, ¿Qué sé? *Historia del Arte* (1ª ed. 1993), México, Ed. Publicaciones Cruz O., S.A., 2002, p. 4.

2.- (No se refleja la danza):

- Gaya Nuño, Juan Antonio, *El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona, Ed. Omega, 1949.

- Jiménez Placer, Fernando, *Historia del Arte español*, t. I, Barcelona, ed. Labor, 1955.

- *Historia del arte español*, Vol.1 “De la Prehistoria al Renacimiento”, 1971; Vol.2 “Del Renacimiento al siglo XX”, 1974, en Portela Sandoval, Francisco, Madrid, ed. Magisterio Español.

- VV.AA. *Manual del Arte Español*, ed. Sílex ediciones S.L. Madrid, 2003.

¹²⁹ “al hablar de la historia de las seguidillas desde principios de este siglo, en que según el testimonio de hombres ancianos se cantaban y baylaban ya en la Mancha” en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “D. Preciso”, “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I (II), p. Discurso p. II.

como la forma de su ejecución sufrieron cambios en su proceso constante de evolución al pasar el tiempo, pero si hoy en día se puede volver al origen de ellas es gracias a los testimonios escritos del siglo XVIII.

El siglo XX fue sin duda de gran importancia para el *Bolero*, se puede considerar este siglo como el del despertar *Bolerológico* pues se llevó acabo un proceso de recuperación de todas las danzas del siglo XVIII proporcionándoles además una técnica academicista por lo que se ensalzó la danza española en general.

Fue determinante para el resurgimiento del estilo bolero cuando los dos grandes teatros de ópera de España, que se encontraban en Madrid y en Barcelona, fueron gobernados por bailarines que habían dominado dicho estilo en su época de juventud. Manuel Mercé, padre de Antonia Mercé, *la Argentina*, gobernó el Teatro del Liceo de Barcelona, y Ricard Moragas vino a dirigir coreográficamente el Teatro Real de Madrid, éste, además de haber sido bailarín¹³⁰, había difundido el *Bolero* y otras Danzas Boleras fuera de España y fue maestro y compositor coreográfico con un don especial para complementar las obras con efectos de luces, sin duda el compositor de mayor éxito en España durante el siglo XIX, trabajó en esta línea hasta sus últimos días y en su vejez fue maestro de danza de la Familia Real española¹³¹.

¹³⁰ “Ricard Moragas, uno de los bailarines y coreógrafos más importantes de la época. Moragas era un gran conocedor de los bailes de Escuela Bolera ... siendo nombrado en 1881, director coreográfico del Teatro Real de Madrid”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 22.

¹³¹ “maestro compositor coreográfico más notable que ha tenido España en el siglo XIX: Ricardo Moragas ... su ingenio extraordinario se manifestaba moviendo las masas de ejecutantes, uniendo los colores y la brillantez de las luces, de manera encantadora. Medio siglo de vida teatral espectacular-bailable representó este genial maestro, quien en su vejez fue profesor de danza de la Familia Real española”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 418.

Se inicia el siglo XX con un tratado de bailes escrito por un bailarín y maestro de danza, D. José Otero Aranda, en el que se recuerdan reglas para danzar y bailes que parecen olvidados, a la vez que se insiste en las normas de cortesía y educación que debe haber entre los bailarines¹³².

Paralelamente se empiezan a constituir, por primera vez en la Historia, varias compañías privadas de danza, como la del mismo Otero, las de “La Argentina” (Antonia Mercé y Luque); “La Argentinita” (Encarnación López Julvez); Vicente Escudero; Pilar López; “Trini Borrull” (Trinidad Flandorfer Borrull); Joan Magriñá; Elvira Lucena¹³³, Antonio Ruiz Soler y “Rosario” (Florencia Pérez); Emma Maleras; Rosita Segovia; “Mariemma” (Guillermina Teodosia Martínez Cabreja)¹³⁴; José de Udaeta Paris; “Laura Santelmo” (Laura Navarro Álvarez); Juan Magriñá, Rafael Aguilar, “Antonio Gades” (Antonio Esteve Ródenas), José Greller Friesel “el maestro Granero”, destacando en la ejecución de Danzas Boleras a la saga Pericet y a Mariemma. Este hecho fue debido a que la danza ya definitivamente quedó establecida dentro del teatro como un arte escénico independiente, naciendo así la llamada Danza Teatral,

¹³² Hoy que no hay salones donde aprender a bailar se pueda ... creo se hace necesario, á fin de conservar la tradición genuina y clásica de los bailes que parecen ya olvidados, la redacción de un Tratado, donde al par que se marquen con claridad y precisión las reglas, se fomente y acreciente el trato de cortesanía y urbanidad entre los que el baile practican y que por desgracia hemos visto olvidado en muchas ocasiones”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad ...”, Op. Cit., p. 9.

¹³³ “Elvira Lucena en el teatro español, ... una amplia variedad de ritmos que abarcaban, de la farruca al bolero ... goyescas, y los panaderos de la flamenca, etc. ... su éxito fue extraordinario, que tuvo que repetir varias partes”, en J.C.V. “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas”, ABC, 11/02/1947, p. 24.

¹³⁴ Trayectoria profesional de Mariemma. 1940-1945, hace su presentación en Madrid en el Teatro Español y ello supone el comienzo de una gran actividad, al ser requerida por empresas y sociedades de conciertos”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Tratado de danza española ...”, p. 373.

Escénica o Estilizada¹³⁵, la danza puede ya seguir una trama argumental¹³⁶ y además es acompañada por obras musicales creadas para tal fin¹³⁷, un nuevo género escénico, por tanto, hace posible que se creen compañías dedicadas a ello.

Lo que más destacó, en cuanto a danza, en el desarrollo de estas obras escénicas fue la gran mejora que se había realizado en la ejecución técnica y dramática de sus componentes, había nacido el academicismo en la danza en España. El estudio exhaustivo de los bailes para poder ejecutar una buena interpretación global requirió del perfeccionamiento de la técnica.

Fue tanta la labor de difusión de estas compañías que de nuevo la danza ocupó un lugar privilegiado entre la sociedad. Las primeras escuelas que abrieron sus puertas para impartir Escuela Bolera se llenaron de jóvenes que querían aprender dicha disciplina. Destacaron las academias de los Pericet, en

¹³⁵ “Compañías privadas. ... durante el franquismo ... la escena de danza española teatral. Algunas compañías privadas mantienen vivo el legado de los bailes del repertorio bolero y los bailes flamencos, y desarrollan un nuevo género, la danza estilizada, que combina elementos del bolero y el flamenco con la danza académica y una esmerada puesta en escena.

Siguiendo el ejemplo de algunos pioneros del primer tercio de siglo como Antonia Mercé la Argentina, aparecen figuras como Pilar López o Antonio Ruiz, en Madrid. En esta nueva etapa, los protagonistas de la danza española teatral serán las compañías de Joan Magriñà, Emma Maleras, José de Udaeta, Trini Borrull, Rosita Segovia, Flora Albaicín o José de la Vega. Diferentes escenarios de Barcelona, además, ayudan a impulsar la danza española y el flamenco teatralizado”, en Mae, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, “Companyies privades” en *Escena digital*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Op. Cit.

¹³⁶ “En 1974 Antonio Gades daría un paso de gigante para la danza española con la creación de su ballet *Bodas de Sangre* basado en la obra homónima de Federico García Lorca, quien a su vez recogió la noticia de un suceso ocurrido en Nijar en 1928”, en Gades, Antonio, página oficial, *Bodas de Sangre*, 1974, en: <http://www.antoniogades.com/index.php/styles/bodas-sangre>, consultado el 27/XI/2013

¹³⁷ “Pilar López estrenó en 1952 el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, en el Teatro Principal de Valencia, que escenificó con gran éxito por toda la geografía española y también en París, acompañada por la Orquesta Bética de Ernesto Halffter, compositor de su trío de ballets *La blanca paloma*, *El ojo enamorado* y *Españolada*”, en EFE, “Muere a los 95 años la bailarina Pilar López”, *El país*, cultura, Madrid, 25/03/2008.

Madrid¹³⁸ y en Sevilla¹³⁹; la de José Otero¹⁴⁰, quien también formó compañía de baile; y en Barcelona el Instituto del Teatro¹⁴¹.

Una gran labor academicista fue también llevada a cabo en Barcelona, por María de Ávila y Juan Magriñá en el Teatro del Liceo.

María de Ávila, gran maestra, bailarina de clásico y español, primera figura del Teatro del Liceo en 1939, su primer papel fue en *Goyescas* de Granados, tuvo academia propia en Zaragoza y de ella han salido grandes figuras de la Danza como Víctor Ullate, Carmen Roche, Trinidad Sevillano, Arancha Argüelles, también tuvo su propia compañía y durante su carrera obtuvo diversas distinciones¹⁴².

El maestro Magriñá durante cincuenta años mantuvo una estrecha colaboración con dicho teatro como bailarín y como maestro y coreógrafo¹⁴³.

¹³⁸ “Ángel Pericet Carmona ... el patriarca de los Pericet monta su primera Academia de Bailes en Madrid en 1932 en la calle Jardines”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 46.

¹³⁹ “Ángel Pericet Carmona ... edad de diecisiete años ... montar la que sería la primera academia de baile Pericet. ... en la sevillana calle del Espíritu Santo donde instala su primera academia”, *Ibíd.*, p. 36.

¹⁴⁰ “José Otero ... Fundó su propia academia ... incluía algunos bailes de zapatillas, o bailes boleros, pero siempre de parejas ... Tuvo un gran éxito con su compañía”, *Ibíd.*, p. 26.

¹⁴¹ “... en la escuela del Institut del Teatre, inaugurada en 1944, se establezca una formación de danza clásica y otra diferenciada de española, que recogerá las aportaciones de la Escuela Bolera, el flamenco, la danza estilizada y el folclore”, en Mae, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, “Companyies Privades” en *Escena digital*, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, Op. Cit.

¹⁴² Salas, Roger, *El País*, “María de Ávila, eslabón esencial del ballet clásico español del siglo XX” de 27/02/2014.

¹⁴³ “siglo XX, la danza española se enriquece ... desarrollo de la Escuela Bolera en España ... nace Joan Magriñá, ... baila con Teresita Boronat, aprendiendo danza española con el maestro Coronas (Carlos Pérez Carrillo), que a su vez había sido alumno de Ricard Moragas. Magriñá y el Liceo iniciaron una colaboración que duró cincuenta años ... Magriñá ... aprende Escuela Bolera con los hermanos Ángel, Conchita y Luisa Pericet en Madrid”, Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., pp. 23–24.

Magriñá, que había sido pareja de baile de Teresita Boronat¹⁴⁴, tenía una técnica muy depurada y elegante pues había estudiado *Boleros* con Carlos Pérez Campillo comúnmente conocido como el maestro Coronas, alumno directo de Ricard Moragas¹⁴⁵, director coreográfico del Teatro Real de Madrid y maestro de baile de Alfonso XIII y de las infantas, de ahí que hubiera heredado ese refinamiento. Así contribuyó muy positivamente a la difusión de la nueva escuela del *Bolero*, “La Escuela Bolera del siglo XX” una escuela de perfección. Juan Magriñá no dudó en incluir como preparación corporal a la previa ejecución de las danzas de la Escuela Bolera, la técnica clásica con ejercicios de barra y centro fortaleciendo así al bailarín y a la bailarina poder llevar a cabo posteriormente la difícil ejecución de las Danzas Boleras, esta sabia decisión que siglos antes ya defendía el Maestro Requejo, le dio carácter de escuela.

En el siglo XX no fue la primera vez que se había realizado un estudio de las Danzas Boleras en el ámbito académico, ya se había realizado esa acción en el siglo XVIII, pero un trabajo de técnica insuficiente junto a los problemas sociales que surgieron ante la falta de decoro en la ejecución de dichas danzas ocasionó su posterior declive¹⁴⁶, suceso que no se repitió en el siglo XX.

El *Bolero* y otras danzas de esa época, como *Seguidillas*, *Panaderos*, *Jaleos* y *El Vito*, entre otras, son evocadas dentro de las tramas argumentales de las obras de las diversas compañías de danza, pero donde se mantuvieron

¹⁴⁴ “siglo XX, la danza española se enriquece ... desarrollo de la Escuela Bolera en España ... nace Joan Magriñá, ... baila con Teresita Boronat”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 23.

¹⁴⁵ “El maestro Coronas, que fue alumno de Ricard Moragas, inició a Magriñá en la Escuela Bolera, y la compenetración entre ambos fue tal que se puede decir que Magriñá heredó su estilo y su escuela”, en Vals, Carmen (del), *El País*, “Fallece a los 91 años Joan Magriñá, bailarín, coreógrafo y maestro de danza catalán”, Barcelona, 12/IX/1995.

¹⁴⁶ V. Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera.

vivas con toda su integridad fue en el pueblo andaluz, más concretamente bajo la familia Pericet¹⁴⁷.

Al mismo tiempo, Guillermina Martínez Cabrejas “Mariemma” llevaba un proceso exhaustivo de recuperación de estas danzas que desembocaría en su transmisión tanto a nivel práctico académico, incluyéndolas en el Conservatorio de Madrid para su estudio¹⁴⁸, como por escrito, en su libro, *Tratado de Danza Española: Mis caminos a través de la Danza*¹⁴⁹.

Dos grandes escuelas de *Bolero* se distinguen, por tanto, en el siglo XX, la escuela andaluza, transmitida por la familia Pericet, escuela que conserva un estilo autóctono y más parecida a la original en su nacimiento; y la escuela castellana, con Mariemma en su cúspide, con un estilo depurado, perfeccionado, en donde las danzas adquieren magnificencia tras incorporarle la técnica clásica académica¹⁵⁰, ambas se propagarán a toda España.

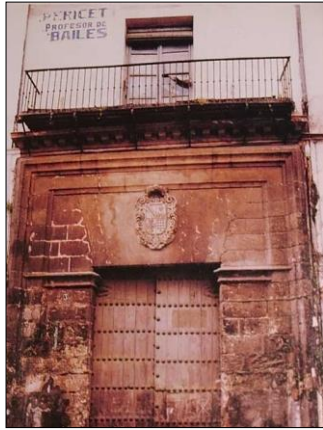
¹⁴⁷ “- ¿Cómo fue que llegaron hasta usted las danzas de la Escuela Bolera?

-Mi abuelo, Ángel Pericet Carmona, el padre de mi padre, las aprendió de Amparo Álvarez, la Campanera, una famosa bailarina sevillana, nacida en 1830 y retratada en un grabado de Gustavo Doré; posteriormente, mi padre, Ángel Pericet Jiménez y sus dos hermanas, Concepción y Luisa, formaron el Trío Pericet. Nosotros, con mi hermano Ángel a la cabeza, somos la tercera generación que mantiene la pureza de un estilo cuyas raíces se han transmitido de generación en generación desde hace 200 años”, Mercedes Albi, *Revista Eter.com Danza*, “Entrevista al maestro Pericet” el 2/01/2010), en: <http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12550>, consultado el 10/XII/2013. consultado el 10/XII/2013.

¹⁴⁸ “Mariemma gran profesora y pedagoga, admirada y recordada hoy por quienes estudiaron con ella. Comenzó a dar clases en 1960 y en 1969 pasó a dirigir el departamento de danza del Real Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Madrid ... regulariza un sistema de enseñanza por el que por primera vez se ordena la danza española en cuatro categorías: Escuela Bolera, folclore, flamenco y danza estilizada”, *Danza.es*, “Biografías, Mariemma”, en Inaem, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, en: <http://www.danza.es/multimedia/biografias/mariemma>, consultado el 28/XI/2013

¹⁴⁹ “un tratado de danza, me ha guiado el afán de que a través de mis vivencias de bailarina, coreógrafa, maestra y directora de Danza Española, pueda comunicar a mi gente, los bailarines, y al gran público de España la extraordinaria diversidad de nuestro baile”, Martínez Cabrejas, Guillermina, “Tratado de danza española, ...”, Op. Cit., p. 13.

¹⁵⁰ “Danza Clásica que a Mariemma, con razón, le parece la “base académica universal” y, por lo tanto, el asiento riguroso para la Escuela Bolera”, *ibíd.*, p. 19.



Escuela de baile Pericet e ilustración de Ángel Pericet Blanco ¹⁵¹



“Mariemma” bailando ¹⁵²



“Mariemma” 1948 a Manlio R. Pereyra ¹⁵³

Sería en el siglo XX cuando, debido al estudio sistemático que se realizó a nivel práctico de estas danzas, sobre todo en los Conservatorios y en la

¹⁵¹ Escuela de baile Pericet, en “Casa de los Artistas”, calle Virato nº 1 (Ahora calle Feria) de Sevilla en San Juan de la Palma. Tomada el 8/II/2012 de: <http://www.galeon.com/juliodominguez/2011/pericet.html>.

Ilustración de Ángel Pericet Blanco, tomada el 24/III/2016 de: <http://dancecultureballetbyrogersal.blogspot.com.es/2011/02/angel-pericet-blanco-bailarin-maestro-y.html>.

¹⁵² Ilustración tomada el 18/XII/2013 de: http://www.diputaciondevalladolid.es/extras/extras_turismo/actualidad/2009/Mariemma%20y%20el%20arte%20de%20las%20Castanuelas.pdf.
<http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras50.html>.

¹⁵³ Ilustración tomada el 26/XI/2014 de: <http://www.delcampe.net/page/item/id,150313207,var,MARIEMMA-AUTOGRAFO-1948-BUENOS-AIRES-ARGENTINA-BAILARINA-NATIVA-DE-ISCAR-VALLADOLID-Dedicado-a-Manlio-R-Pereyra,language,S.html>.

Escuela del Ballet Nacional¹⁵⁴, nace la llamada Escuela Bolera, basada en el estudio minucioso del *Bolero* y de todas las danzas relacionadas con él, estas danzas fueron llevadas a su máximo esplendor en esta época.

Confirmado el siglo XX como el del renacer del *Bolero*, se pone el broche de oro a finales de este y principios del siguiente cuando diversos estudiosos sienten la necesidad de investigar sobre la danza de España, destacan Pilar Llorens más conocida por Pastora Martos¹⁵⁵, Roger Salas¹⁵⁶, Artemis Markessinis¹⁵⁷, Rocío Espada¹⁵⁸, Amparo y Alicia Espejo Aubero¹⁵⁹, M^a José Ruiz Mayordomo¹⁶⁰, M^a Victoria Serrano López¹⁶¹, Ana Abad Carlés¹⁶², Guillermina Teodosia Martínez Cabreja “Mariemma”¹⁶³, Margarita Muñoz Zielinsky¹⁶⁴, Idoia Murga Castro¹⁶⁵ y Cecilia Nocilli¹⁶⁶, entre otros. Se abre de nuevo el camino teórico, abandonado durante años, y que testimonia y

¹⁵⁴ “Mariemma ... Autora de míticos montajes para el Ballet Nacional de España como ... *Danza y tronío* (1984), sostenía siempre, dado su aprendizaje en Francia, la influencia y escuela francesa de lo bolero”, Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 27.

¹⁵⁵ Roger Salas, “Muere a los 70 años la bailarina e historiadora Pastora Martos”, El país digital, 30/08/1999.

¹⁵⁶ Periodista y crítico de danza de *El País*.

¹⁵⁷ Markessinis, Artemis, “Historia de la danza desde sus orígenes”, Op. Cit., p. 293.

¹⁵⁸ Espada, Rocío, *La danza española, su aprendizaje y conservación*, Madrid, ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.

¹⁵⁹ Espejo Aubero, Amparo y Alicia, “Glosario de términos de la danza española”, Op. Cit.

¹⁶⁰ 1. Ruiz Mayordomo, M^a Jose, *Edad de oro* “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, Madrid, 2003, Vol. 22, pp. 283-307.

2. Ruiz Mayordomo, M^a José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 60 – 71.

3. *Jácaras*: Los Reyes bailones, coreografía de María José Ruiz Mayordomo, música de Lucas Ruiz de Ribayaz, baila grupo Esquivel dirigido por María José Ruiz. <http://www.youtube.com/watch?v=kqus9wM6ecc>, consultado el 17/XII/2013

¹⁶¹ Serrano López, M^a Victoria, “La Escuela Bolera: la danza española ...”, (T.I y II), Op. Cit.

¹⁶² Abad Carlés, Ana, “Historia del ballet y de la danza”, Op. Cit.

¹⁶³ Martínez Cabrejas, Guillermina “Mariemma”, “Mis caminos a través de la danza ...”, Op. Cit.

¹⁶⁴ Muñoz Zielinsky, Margarita, “Aspectos de la danza en Murcia en el Siglo XX” y “Danza y crítica”, Op. Cit.

¹⁶⁵ Murga Castro, Idoia, “Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)”, Op. Cit.

¹⁶⁶ Nocilli, Cecilia, “La danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)”, Op. Cit.

complementa al práctico, pues da una información veraz sobre la realidad de la época concreta con la que se esté investigando.

De estas investigaciones también se hallado multitud de imágenes en pinturas, grabados, estampas, pequeñas estatuillas, abalorios, en las que se observa como era la indumentaria típica, y como era la danza pues se puede recomponer esta a partir de un estudio sobre la trayectoria del movimiento de una imagen a otra y así sucesivamente. Dichas fuentes se encuentran principalmente en colecciones particulares como las de Roger Salas, Aurora Pons, Ángel Pericet, José de Udaeta, Aníbal Navarro, Carmen Roche, Mariemma, Trini Borrul, Carmen Rollán y María de Ávila¹⁶⁷; otras en museos o bibliotecas como en el centro de documentación y Museo de las Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona¹⁶⁸; Archivo del Teatro del Liceo en Barcelona¹⁶⁹; Archivo Ballet Nacional de España e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música¹⁷⁰; Museo del Prado, donde destaca la obra del

¹⁶⁷ Gamó María Jesús y Juan, elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, Op. Cit., pp. 283.

¹⁶⁸ http://colleccions.cdmae.cat/catalog?utf8=%E2%9C%93&source=search&q=bolero&search_field=all_fields&locale=ca&results_view=true&f%5Bcollection_type_facet%5D%5B%5D=Figurisme&x=3&y=8.

http://colleccions.cdmae.cat/catalog?utf8=%E2%9C%93&source=search&q=bolero&search_field=all_fields&locale=ca&results_view=true&f%5Bcollection_type_facet%5D%5B%5D=Fotografies&x=10&y=3, consultadas el 21/XI/2013.

¹⁶⁹ http://viatge.cdmae.cat/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=34%3Aricard-moragas&Itemid=2&lang=es.

http://viatge.cdmae.cat/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=30:lescola-bolera&Itemid=2&lang=es, consultado el 26/11/2013.

¹⁷⁰ *La música y la danza en tiempos de la Constitución de Cádiz*, ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM, consultado el 13/XI/2013 en: <http://musicadiz1812.es/imágenes.html>.

genial Francisco de Goya¹⁷¹, Ramón Bayeu y Subías¹⁷², Francisco Bayeu y Subías¹⁷³ y de José Camarón Boronat¹⁷⁴; Museo de San Isidro¹⁷⁵; Museo de Historia de Madrid¹⁷⁶; Museo del traje de Madrid¹⁷⁷; Biblioteca digital del Patrimonio histórico del ayuntamiento de Madrid, donde destaca una colección de Marcos Téllez Villar¹⁷⁸; Museo Nacional del Romanticismo¹⁷⁹; Museo Carmen Thyssen, donde destacan Manuel Cabral Bejarano¹⁸⁰, Rafael Benjumea¹⁸¹, José María Romero y López¹⁸², Francisco de Paula Escribano¹⁸³

¹⁷¹ V. 1. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-baile-a-orillas-del-manzanares/>.

2. http://www.museodelprado.es/goaya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=5-57,

3. http://www.museodelprado.es/goaya-en-el-prado/obras/ficha/goaya/ni-asi-la-distingue/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d, consultadas el 28/XI/2013.

4. Triadó Tur, Juan-Ramón (Coord.), *Genios del arte: Goya*, Madrid, ed. Susaeta ediciones, s.a. 2000, pp. 96.

¹⁷² V. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-baile-a-orillas-del-manzanares/>, consultado el 28/XI/2013.

¹⁷³ V. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-puente-del-canal-de-madrid/>, consultado el 28/XI/2013.

¹⁷⁴ V. <http://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/d82ab40be9.jpg>.

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/camaron-boronat-jose/>, consultadas el 21/XI/2013.

¹⁷⁵ Lolo Begoña, "Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII", Op. Cit.

¹⁷⁶ 1. Carrete, Juan; De Diego, Estrella; Vega Jesusa, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid, 1985, pp. 344, (Lam. 25. "El bolero español de Borromeo, p. 115 (87 del libro) y Retrato de Pedro Romero de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, p. 178 (150 libro))

2. *Catálogo de la exposición del Antiguo Madrid*, Ed. Sociedad española de amigos del arte, Madrid, 1926, p. 445, (Lám. XLIX, nº 1226, "Un baile a orillas del Manzanares" de Ramón Bayeu, p. 415, lám. XXXII, nº 681 y 682, Pasos de boleras, pág. 397) consultadas el 19/XI/2013

¹⁷⁷ V. <http://museodeltraje.mcu.es/downloads/Traje-majo.pdf>, consultado el 19/XI/2013.

¹⁷⁸ V. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=ResultadosGenerales&pagina=&init=1&busqueda=bolera>, consultado el 19/XI/2013.

¹⁷⁹ V. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>, en búsqueda: baile bolero, bolero, bolera, jubón, consultado el 19/XI/2013.

<http://museoromanticismo.mcu.es/coleccion/leccionDePiezas/dibujo/d04.html>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁸⁰ V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/15>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁸¹ V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/9>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁸² V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/68>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁸³ V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/26>, consultado el 21/XI/2013.

y Ángel María Cortellini Hernández¹⁸⁴; Centro Virtual Cervantes con varias ilustraciones para libros de viajeros extranjeros que vinieron a España ya en el siglo XIX, como las de E. Lundgren, Susan Hale, Gustave Doré¹⁸⁵.

Fuera de España también se encuentran ilustraciones sobre el tema, destacando la Biblioteca Museo de la Ópera de París¹⁸⁶, Museo Teatral de San Petersburgo y el Archivo del Teatro Kirov de San Petersburgo¹⁸⁷; ilustraciones como las de Antonio Chaman¹⁸⁸, Pierre François Giraud, Antoine Dumas, John Phillip¹⁸⁹, Joaquín Domínguez Bécquer¹⁹⁰ y John Frederick Lewis¹⁹¹, complementan la información.

Muy importantes son también las partituras musicales conservadas y que salen a la luz fruto de las investigaciones en el siglo XX, son consideradas como fuente de gran valor, además de transmitir la música original de estas danzas, muchas de las veces son acompañadas por dibujos que quieren explicar el movimiento ejecutado por el bailarín¹⁹².

¹⁸⁴V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/18>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁸⁵ V. http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/caracter/default_paginada.htm, http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/arquetipos/otros_paginada.htm, http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/topicos/fiesta_siesta.htm, consultadas el 21/XI/2013.

¹⁸⁶V. <http://etoiledelopera.e-monsite.com>, consultado el 19/XII/2013.

¹⁸⁷ V. VVAA, *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Op. Cit., p. 283.

¹⁸⁸V. <http://www.todocoleccion.net/litografias-antonio-chaman-por-fabrica-c-santigosa~x26204739>, consultado el 20/XI/2013.

¹⁸⁹ *La Madrugá, Revista de investigación sobre Flamenco*: “Fuentes iconográficas de la guitarra flamenca: de la guitarra popular a la guitarra “Pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX”, Torres Cortés, Norberto, Revista nº 8, Murcia, 2013, pp. 118, 125, 126.

¹⁹⁰ V. <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/artista/24>, consultado el 21/XI/2013.

¹⁹¹V. <http://artimannias.blogspot.com.es/2011/10/john-frederick-lewis-acuarelas-de.html> (ilustración 29 de 51), consultado el 21/XI/2013.

¹⁹² Zorn, Friederich Albert, *Gramatik der Tanzkunst* “Cuaderno anejo de música y notación: La Cachucha”, p. 49-52, en Biblioteca-Museo de la Ópera de París, (Op. Cit., Gamo, María Jesús y Juan, Elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, pp. Separata de documentos,” pp. XXIV-XXVIII.

V. parte de partitura musical con dibujos de los movimientos en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 2.

Actualmente, introducidos ya en el siglo XXI y después de haber sido recuperadas diversidad de Danzas Boleras en el siglo XX, algunas compañías de danza española, entre las que destacan el “Ballet Nacional de España” dirigido actualmente por Antonio Najarro, “Compañía de danza española de Aida Gómez” dirigida por ella misma, “Compañía Sentimiento Pericet” dirigida por Esperanza Pericet, “El ballet folclórico de Madrid” dirigido por Jorge y Javier García Ávila, y “Enclave Español Compañía de Danza” dirigida por Antonio Pérez y David Sánchez, muestran Danzas Boleras dentro de sus repertorios, como en *Amanecer en el XVIII*, coreografiada por José Antonio Ruiz; *Bolero de 1830*, con coreografía de Aída Gómez ó con coreografía de Ángel Pericet y Mario Bueno para el *Homenaje a Ángel Pericet*; *Danza y tronío* de Mariemma; *Permíteme bailarte* de Aida Gómez; *La Maja y el Torero*, coreografía de la Familia Pericet; *Mudanzas Boleras* de Francisco Velasco; *En plata*, coreografía de Antonio Pérez; *Seis sonatas para la reina de España* de Ángel Pericet¹⁹³, pero las representaciones son escasas y llegan a pocas ciudades, por lo que la transmisión visual es insuficiente.

Es destacable, sin lugar a dudas, el siglo XXI por el proceso de investigación que se está realizando a cerca de la danza y su transmisión escrita. Esta fase fue empezada a finales del siglo pasado y aún sigue viva, e incluso va en progreso. Solamente así, mediante la investigación, se podrá recomponer lo que ha sido la Historia de la Danza en España.

Destacar que cuando se habla de Historia en la Escuela Bolera se habla de tres etapas: la primera que corresponde cronológicamente a finales del siglo

¹⁹³ Ver vídeos de estas compañías en <http://musicadiz1812.es/videos.html>, consultado el 13/XI/2013.

XVII y todo el siglo XVIII, intensificándose más en la segunda mitad de siglo; una segunda fase, que lo conforman el siglo XIX y principios del XX, donde viven las Danzas Boleras aletargadas bajo las representaciones escénicas teatrales, etapa que desembocó en la denominada actualmente Danza Estilizada, Escénica ó Teatral , que ya pertenece al tercer periodo, desde mediados del siglo XX¹⁹⁴, donde resurge el *Bolero* creándose la llamada Escuela Bolera, estilo dedicado exclusivamente al estudio exhaustivo y la perfección del *Bolero* y otras danzas de su época, escuela en donde adquirieron estas danzas una gran calidad.

Por otro lado, especificar que en el transcurrir del tiempo durante el mismo siglo XVIII, estas danzas pasaron por distintos periodos como son el origen, el auge y el declive, temas que se estudian en esta tesis.

Actualmente La Escuela Bolera es considerada como un estilo único en el mundo¹⁹⁵ y, por tanto, con un valor incalculable. El siete de diciembre de dos mil once la Consejería de Cultura en Andalucía así lo reconoce e inicia el procedimiento para que sea inscrita en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural¹⁹⁶, hecho que acontece casi un año después, el trece de noviembre de dos mil doce, según Real Decreto

¹⁹⁴ “... durante el franquismo los diferentes estilos de danza española –el flamenco, la Escuela Bolera, la danza estilizada...- siguen evolucionando. ...Pero junto a los tablaos encontramos también la escena de danza española teatral. ... Algunas compañías privadas ... desarrollan un nuevo género, la danza estilizada”, en Mae, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Diputació Barcelona, Institut del Teatre, Op. Cit.

¹⁹⁵ “Como patrimonio cultural de Andalucía y de España, la singularidad de la Escuela Bolera y su dificultad de bailes y coreografías, la consagra como una de las estéticas más definitivas e importantes de la danza mundial”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera sevillana ...”, Op. Cit., p. 31.

¹⁹⁶ Resolución de 7/12/2011, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada Escuela Bolera de Baile, en Sevilla, en BOJA, Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Sevilla 4/01/2012, núm. 2, Consejería de Cultura, pp. 45-48.

521/2012, fecha en la que el Consejo de Gobierno acuerda inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz a La Escuela Bolera de Baile sevillana, actividad catalogada de interés etnológico, como Bien de Interés Cultural¹⁹⁷.

Numerosas personalidades del mundo del arte y la cultura la consideran, también, de gran importancia para el patrimonio español, D. Juan Francisco Marco Conchillo, en 1992, cuando fuera Director General del I.N.A.E.M¹⁹⁸ lo decía en su presentación del Encuentro Internacional de Escuela Bolera realizado en Madrid en ese año,

“El Simposio reúne a una amplia nómina de los más importantes investigadores, profesionales y especialistas de la danza, que analizarán y debatirán aspectos esenciales de la trayectoria histórica y las perspectivas actuales de esta importante Escuela de Danza”¹⁹⁹;

D. Pablo López de Osaba, Director General del Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura en 1992 también decía a relación de la Escuela Bolera,

“Nos complace por un lado poder prestar desde una perspectiva amplia una merecida atención a una de las joyas más valiosas del riquísimo patrimonio de danza en España”²⁰⁰;

D. Roger Salas, investigador de danza española también decía,

“La Escuela Bolera se baila poco hoy día; los bailes antiguos se olvidan, los buenos maestros escasean las compañías no la incluyen en su repertorio habitual. Pero supongamos que, como tantas veces en la historia universal de la danza, es una curva, un paréntesis que no significa mortandad, sino tránsito, compás de espera y no agonía de tan precioso bien patrimonial”²⁰¹.

¹⁹⁷ R.D. 521/2012, de 13 de noviembre, Sevilla, en *ibíd.*, núm. 232 de 27/11/2012, pp. 66-69.

¹⁹⁸ I.N.A.E.M. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.

¹⁹⁹ Gamó, María Jesús y Juan, Elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 7.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 13.

No solo le parece a D. Roger Salas un precioso bien patrimonial la Escuela Bolera sino también considera que está cayendo en el olvido durante el siglo XX e insiste en la necesidad de la investigación y la transmisión, y dice,

“¿Cuántos jóvenes bailarines y futuros artistas no han visto en escena bailes de Escuela Bolera?”²⁰².

Comentarios de Roger Salas que sigue reiterando catorce años después, ya insertos en el siglo XXI cuando dice,

“Hay pocos libros dedicados a la danza en España, y esto vale tanto para el ballet académico (...) a la tan injustamente olvidada Escuela Bolera”²⁰³.

Luisa Pericet Blanco, gran coreógrafa y maestra, de la familia de *Boleros*

“Pericet” decía en 2009:

“si tuviera que pedir un deseo sería que España no permita que se pierda el patrimonio de todas nuestras danzas regionales y de escuela”²⁰⁴.

Curiosa, al menos también, es una reflexión que hacía ya en pleno siglo XVIII, un amante del *Bolero* y las castañuelas, Juan Fernández de Rojas,

“Si algún profundo antiquario se quisiese emplear en ilustrar este ramo de literatura civil, hará un servicio importante al público, nuestra Obra adquirirá nuevo lustre, nueva extensión y nuevo resplandor, y le serán eternamente deudores á su trabajo el *Bolero*, y las Castañuelas”²⁰⁵.

Ya percibía Fernández de Rojas que los libros sobre el *Bolero* quedaban en un segundo plano y animaba a anticuarios a que publicaran libros de esta materia.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Salas, Roger, *Papelería sobre la danza (y el ballet)*, Madrid, ed. Cumbres, 2014, p. Introducción.

²⁰⁴ Pericet Blanco, Luisa, Buenos Aires, Diciembre de 2009, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 93.

²⁰⁵ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., p. 45.

Considerada, por tanto, la danza, y más concretamente en este caso la Escuela Bolera, como una gran manifestación de arte español de la que hoy en día existe una gran desinformación, sobre todo de su primer periodo, fase decisiva para entender cómo y por qué germinó la semilla llamada *Bolero* que dos siglos más tarde floreció en este nuevo estilo, se concluye en presentar esta tesis sobre el *Bolero* para su conocimiento y conservación como parte de la Historia del Arte y de la sociedad en España , pudiendo ser así incluida la Danza Bolera en el gran abanico de manifestaciones artísticas que tienen su origen en la España del siglo XVIII, ya que el *Bolero* formó parte de la sociedad de aquella época y, además, influyó notablemente en el desarrollo de otras manifestaciones artísticas como la pintura, el grabado y la porcelana, ya que la tuvieron de referente, y llegando aún más lejos, también se fijaron en ella y sirvió de motivación al arte de la danza en otros países como en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y Rusia²⁰⁶.



Marie-Elisabeth “Lise” Noblet y Mme. Dupont²⁰⁷.

²⁰⁶ La austriaca Fanny Essler bailando en la Ópera de París, 1836, la cachucha, bolero, insertada en la obra de ballet *El diablo Cojuelo*, V. en: http://www.youtube.com/watch?v=r3A3cvF_DY4, consultado el 16/XII/2013

²⁰⁷ Louis Lassalle, *El jaleo de Jerez*, Paris, ed. litogr. Cabochè, 1838, en: <http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1800-a-1850/lise-noblet.html>, consultado el 19/XII/2013

II.- España baila y danza

En España, tanto la danza, como el baile han tenido siempre un gran arraigo social, y se habla de danza y baile pues estos dos términos nunca han sido considerados igualmente.

En el siglo XVI ya se hacía distinción al hablar de danza y de baile²⁰⁸. Las danzas se consideraban mesuradas y graves, y fueron conservadas por las altas clases sociales para sus fiestas ceremoniales en los palacios, por lo que se asoció la danza a la aristocracia pues estaba considerada esta como un arte noble²⁰⁹. Los bailes, en cambio, eran ejecutados con movimientos más libres, alegres y desenvueltos, y fueron los preferidos por el pueblo²¹⁰.

Llegado el siglo XVIII, los franceses, a los que se le debe gran parte de los fundamentos de la danza, también diferenciaban danza de baile. La danza era considerada como baile serio²¹¹ e incluían en esta diversos tipos de baile²¹², destacando el llamado “baile bien compuesto”, donde la dramaturgia

²⁰⁸ “En el siglo XVI eran ya completamente distintas las *danzas* palaciegas de las populares, que sólo tenían lugar en las fiestas públicas. Sin embargo, mucho decayó la *danza aristocrática* después de la aparición de los *bailes populares*, mas alegres y sacudidos”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 173.

²⁰⁹ “Los que configuen Danzar à la perfeccion, traheràn afsi, los afectos de quien les vea, y la admiración de quien les emulo; y quanto difta lo fiero de lo bando, tantos grados puede adelantar de bien quilo el útil Profefor, que con efmero, y eminencia logre poftèes, y practicar efta noble Arte”, en Ferriol y Boxeraus, Bartholomé, “Reglas utiles para los aficionados a danzar”, Op. Cit., p. 16.

²¹⁰ “D. JUAN. Pues alto, vaya de baile/ un rato porque gocemos/ de todo antes de casarnos. SEÑORA. Gustosa, por mí, obedezco./ PRIMOROSA. Vayan unas seguidillas”, Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Sanar de repente”, (1ªed. 1773), en Duran, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 278.

²¹¹ “Entiendo por danza, lo sério, que es la base fundamental del *bayle*”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 438.

²¹² “*De las danzas llamadas bayles*”, ibíd., p. 440.

tenía una gran importancia, era baile teatral, baile de acción²¹³. La danza que no era seria, donde solamente se hacían figuras sin ningún contexto eran designadas también como bailes aunque según otros estudiosos no deberían designarse así sino como divertimentos²¹⁴. La danza parecía ser la acción mientras que el baile aquello específico que se representa.

En España, en esa época, la danza estaba asociada a las clases sociales más elevadas²¹⁵, mientras que el baile era el relacionado con los estratos sociales inferiores²¹⁶.

Según el Diccionario de Autoridades de 1726, danza es, “baile serio en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo...”, en dicha definición se manifiesta de nuevo la connotación “serio” al baile para que se considere danza, mientras que baile se define sencillamente con “hacer mudanzas con el cuerpo y con los pies y los brazos...” sin especificar que este sea serio por lo que se entiende que puede no serlo.

Según Pedro María Olivé, escritor, traductor, historiador, periodista, lexicógrafo y político español nacido en 1767 y que fue académico de Historia, en su *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana*, decía:

²¹³ El *bayle* bien compuesto es una pintura viva: de las pasiones, de las costumbres, de los usos y de las ceremonias y trage de todos los Pueblos de la tierra; por consiguiente debe ser pantomimo en todos los géneros y hablar al alma por los ojos. Si carece de expresion, de objetos que llenan y de lances fuertes, no ofrece mas de un espectáculo frio y monotono. ... Siendos los *bayles* unas representaciones, deben reunir las partes del drama. ... Todo asunto de *bayle* debe tener su exposicion, su nudo y su desenlace”, *ibíd.*, p. 430.

²¹⁴ “No es de hoy el dar el título de *bayle* á las danzas figuradas, que solo deberian llamarse *divertimento*; ... Yo no he visto nunca en ellas la danza en accion”, *ibíd.*, p. 441.

²¹⁵ “El príncipe à quien le toca Danzar, hace una muy rendida cortesía à S.M. y fe llega al fitio donde dexò el Rey fu compañera, y juntos Danzan”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, *Op. Cit.*, p. 63

²¹⁶ “OFICIAL. ... Doña Maria, animaos, que yo con bata y con cena/ os convido para un baile. ... CLAUDIO. Pues estamos tres á tres, vamos al baile, morenas”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Sanar de repente” (1ª ed. 1773), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, *Op. Cit.*, p. 241.

“*El baile* es tan natural al hombre como saltar y el brincar, movimientos todos nacidos de su actividad, de su alegría y regocijo, mas *el baile* consiste en hacer estos movimientos con arte, con compás y de un modo agradable ... *Danza* expresa más que *baile*, e indica más artificio, complicación, cultura, delicadeza, riqueza y lujo ... Es una composición estudiada, preparada, dispuesta, donde hay un objeto, un plan, una acción expresada y representados mudamente, sólo con los gestos, los movimientos y las posturas ... En el uso comun suelen confundirse muchas veces ambas palabras, y llamarse *baile* á las que son propiamente *danzas* ... Entre los antiguos se distinguían muy bien las danzas de los bailes ... las *danzas* ... graves y autorizados ... y los *bailes* los populares y truhanescos”²¹⁷.

En diversos tratados del siglo XVIII también se hace la misma distinción, así por ejemplo Roxo de Flores dice:

“La danza es una reglada mutacion succesiva del cuerpo, hecha al són de instrumento ó voz, por medio de pasos y saltos mesurados que forman las diferencias de su agitación”²¹⁸,

“El nombre Bayle se puede tomar inmediatamente del verbo griego Ballo que significa saltar, agitar el cuerpo;”²¹⁹.

Por otro lado y siguiendo con el mismo tratadista, este manifiesta que fue en tiempos de los romanos cuando se empieza a hablar de la distinción entre danza y bayle debido a dos hombres Pylades y Battylo:

“El uno se llamaba Pylades, y el otro Battylo ó Bayle, ambos inventáron un nuevo género, y lo perfeccionáron hasta el último punto. ... Pylades que había nacido en Cilicia se propuso representar con solo el auxilio de la Danza pantomímica las acciones magnánimas y patéticas. Bayle ó Battylo, natural de Alexandría, tomó á su cargo la representación de las acciones vivas y ridículas”²²⁰.

De nuevo la danza parece ser lo serio y el baile lo divertido por lo que es normal que en el siglo XVIII se relacionara de igual forma, y así lo era realmente, la danza se ejecutaba en la corte mientras que el baile en el pueblo.

²¹⁷ Olive, Pedro María, *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana*, Madrid, im. Madame de Lacombe, 2ª ed., (1ª ed.1843), 1852, p.146.

²¹⁸ Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 1.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 4.

²²⁰ *Ibíd.*, pp. 71-72.

Pasado el siglo XVIII se siguió opinando de igual forma respecto a estos términos, así Julio Monreal y Ximénez de Embún, escritor, periodista y magistrado zaragozano manifiesta que,

“Las danzas y los bailes ... las primeras ... eran graves y mesuradas ... los segundos ... ponían en continua agitación y picaresco traqueteo ... descomedida y desgarrada ... Las danzas, por su natural, eran propias de las gentes de calidad ... en ellas lucieron su destreza los príncipes, señores ... damas y galanes”²²¹.

Actualmente la interpretación de estos dos vocablos, danza y baile, puede, a simple vista, parecer similar, aunque al introducirse en el campo de los especialistas se estima que no es así. La danza es considerada como la madre de todo el resto de bailes existentes, sea cual sea su estilo u origen, hablar de danza es hablar de calidad de movimiento en el baile. En este contexto es, por tanto, transmitida la danza por profesionales que se dedican a realizar un estudio exhaustivo de ella. El baile se encuentra en un estrato inferior, baile es lo popular, lo transmitido por el pueblo, es decir, el folklore, el baile social y el baile de época.

Volviendo al siglo XVIII, más concretamente a su segunda mitad, señalar que la danza alcanzó, en dicho momento, los más altos niveles hasta ahora nunca conseguidos. Para comprender este hecho se debe partir de los antecedentes que motivaron dicho furor.

En España la danza y el baile siempre han sido manifestaciones muy desarrolladas, se baila a diversidad de emociones, tanto a la alegría²²², como a

²²¹ Monreal Julio, *La Ilustración Española y Americana*, “Costumbres del siglo XVII: Los bailes de antaño”, N° 32, de 30/08/1874, Madrid, Im. de T. Fortanet, p. 506.

²²² “La alegría y el júbilo parecía reinar en el corazón de todos: la dicha y el contento tenían allí su estable y permanente asiento. Todo era bailes, juegos y fiestas. Los placeres se sucedían unos a otros, y formaban una cadena encantadora. Ved aquí, dije yo, un pueblo verdaderamente feliz”, en Fernández de Rojas, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 41.

la pena²²³; a la religiosidad²²⁴ y a lo pagano²²⁵; para relacionarse con la sociedad²²⁶, ..., el español ha bailado por todo.

En la antigüedad se bailaba con un fin sagrado y desde la época griega y romana se bailarían también por entretenimiento, llegando incluso con estos últimos, los romanos, a convertirse algunas danzas en objeto de desvergüenza y lujuria²²⁷.

En la península ibérica han convivido tantas culturas y civilizaciones: fenicios, tartesios, celtas, íberos, griegos, cartagineses, romanos, lusitanos, visigodos, árabes, moriscos, gitanos, que todas ellas han tenido algo que ver en las danzas y los bailes que se han ido forjando durante el paso de los años y que forman la danza propia del país y el folklore español, muy rico y diverso.

²²³ “En Jijona fuimos testigos de una ceremonia fúnebre que nos sorprendió. Pasábamos por una calle cuando oímos los rasgueos de una guitarra, acompañados del son agudo de la bandurria y del repique de las castañuelas. Vimos entreabierta la puerta de una casa de labradores, y creímos que estaban festejando una boda; mas no era así: el obsequio iba dedicado a un difunto. ... un hombre joven y una muchacha, vistiendo el traje de fiesta de los labradores valencianos, danzaban una Jota acompañándose con las castañuelas, mientras los músicos e invitados, formando corro alrededor de los danzantes, les excitaban cantando y palmoteando”, en Ch. De Davillier, *L’Espagne* en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit. p. 321.

²²⁴ V. ilustraciones Cap. 5.2.3. La Iglesia, pp. 35 y 36.

²²⁵ “En atención á que de pocos años á esta y parte se han introducido en esta Corte, imitando los carnavales de otras partes, diferentes bayles con máscaras, ...”, en Carlos IV, *NOVÍSIMA RECOPIACION DE LAS LEYES DE ESPAÑA DIVIDIDA EN XII LIBROS* en que se reforma la recopilación publicada por el señor don felipe II. en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775: y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804. MANDADA FORMAR POR EL SEÑOR DON CARLOS IV”, t. VI, Madrid 1805, L. XII. De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, tít. XIII. De las máscaras y disfraces, Ley II. D. Felipe V. en Madrid á 26 de enero, y consiguiente bando de 3 de Febrero de 1716, repetido en 12 de enero de 1717. *Prohibicion de bayles con máscaras; y pena de los contraventores.*, t. V, p. 348.

²²⁶ “VERÓNICA al MAJO. Digo,/ venga usted con su vihuela/ esta noche, que ser puede/ que algunas amigas vengan,/ y se baile un rato”, Cruz, Ramón (de la), “El petimetre” (1ª ed.1764), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 509.

²²⁷ “Estas danzas, inocentes en un principio entre los griegos, llegaron a ser lúbricas entre los romanos, dando origen a los bailes lascivos y convirtiéndose en objeto de libertinaje y de licencia”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 175.

En España se baila por todos los rincones, hasta el lugar más escondido tiene su propio baile, bailar parece ser algo innato en el español. Ya en la antigüedad las bailarinas de Cádiz sorprendían por su forma de bailar y por el movimiento de sus brazos, sin lugar a dudas, esta forma de bailar ya era parte de la esencia del posterior *Bolero*²²⁸.

A pesar, de que la danza y el baile siempre estuvieron presentes en este país, en unas épocas se intensificó más que en otras.

Fue a partir del Renacimiento cuando las sociedades europeas elevaron la danza hasta convertirla en un arte de lo más depurado²²⁹, llegando, en el pasar de los años, incluso a límites insospechados, como que las bailarinas pareciesen que volaban con la subida a las zapatillas de punta²³⁰ y los bailarines ejecutaran increíbles saltos²³¹.

En cada país se fue elevando progresivamente la categoría de sus danzas, pero sin perder su idiosincrasia, sería en el siglo XVIII cuando le llegara a España su momento.

España, como el resto de países, tenía, y tiene, su forma particular de bailar, siempre movidos por el placer, y de esta forma sería también en el siglo

²²⁸ “C. De Schack añade: “El arte de las bailarinas gaditanas nos inclina a creer que las danzas españolas de aquella época (refiriéndose a la Edad Antigua) se asemejan a los modernos *fandango* y *bolero*, por sus gesticulaciones y animados movimientos. Es de presumir que esta costumbre nacional, tan extendida, descendió de nuevo a las provincias reconquistadas desde las montañas de Asturias y que se perfeccionó después en ellas en los siglos medios”, *ibíd.*, p. 186.

²²⁹ “La llegada del Renacimiento ... la danza ... un empuje y desarrollo ...van a surgir los primeros manuales teóricos sobre la práctica de la danza”, Abad Carlés, Ana, “Historia del ballet y de la danza moderna”, *Op. Cit.*, pp. 19 – 20.

²³⁰ “Carlo Blasis ... mientras impartía sus clases, en Italia y también en Francia, las bailarinas empezaban a experimentar en torno a un nuevo “truco” acrobático: bailar sobre las puntas de los pies”, *ibíd.*, p. 63.

²³¹ “La importancia del estudio de Blasis sobre las piernas lo llevó a desarrollar ya no sólo de manera empírica, sino también teórica, la *danza d’elevation* y cómo perfeccionar su práctica”, *ibíd.*, p. 60.

XVIII²³². Fué en esta época cuando empezaría a llegar paulatinamente a España noticias de otros países, especialmente de Francia y de Italia²³³, estas aportarían algunas influencias y harían florecer un nuevo estilo de danza en el cual se fusionarían parte de los bailes populares españoles con los tecnicismos académicos creados por las altas sociedades de estos países extranjeros, entre los que destacaba Francia, pues en este se habían realizado estudios para llegar a la máxima perfección de la danza²³⁴. Esta simbiosis entre baile del pueblo y danza cortesana dio lugar al nacimiento de las Danzas Boleras²³⁵, danzas que tienen su origen y toman su nombre del *Bolero*, también llamado en el siglo XVIII las *Boleras*, para diferencial al baile del bailarín, danza que se consideró como la representante de la nación en el siglo XVIII²³⁶.

La danza se había codificado en Francia, había entrado a la escuela para

²³² “JUANITA. En estando/ en casa mi padre, reza/ y no come; pero luego/ que se vá, baila y merienda”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Los maridos engañados y desengañados” (1ª ed. 1777), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 347.

²³³ “Los españoles somos muy poco aficionados á danzar quando no nos mueve el placer, y mucho menos quando rabiamos, é estamos de duelo, ó nos ocurren sucesos funestos. ¡Consérveles Dios tan bella disposicion á los señores italianos y franceses, á quienes debemos tan precioso descubrimiento!”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I (II), Op. Cit., Discurso, pp. X - XI.

²³⁴ “Los Franceses, que en la ligereza han sido siempre superiores a las demás naciones , fueron los primeros que se dedicaron a querer hacer investigaciones de esta ciencia, uniendo en un cierto espacio de tiempo compás y música, varias danzas célebres de las naciones conocidas; ... Reunidos, pues, todos los mejores danzantes que se conocían, formaron un cuerpo, el cual a poco tiempo dio a luz aquella preciosa obra con el título de ... *Arte de bailar Contradanzas*, en que los sabios danzantes parece que habían agotado cuantas luces les había subministrado el estudio y la meditación, mereciendo el aplauso de la Academia de las ciencias de Paris”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), *Elementos de la Ciencia Contradanzaria ...* . Madrid, Im. Viuda de Joseph García, 1796, pp. 3 – 4.

²³⁵ “- ¿Cómo nace del folklore la Escuela Bolera? – Los bailes populares se estilizan y se interpretan de una manera más refinada para ser bailados por los cortesanos”, (Albi, Mercedes, “Entrevista al maestro Eloy Pericet”, *Eter.com Danza*, 2/01/2010: 1-3 web, consultado el 30/IV/2013 en: <http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12550>

²³⁶ “el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria ...*”, Op. Cit., p.113

su estudio detallado y perfeccionamiento²³⁷ por lo que su ejecución era cada vez más difícil, de hecho se le llamaba a esta danza “danza de cuentas” porque todo iba medido y contado a riguroso compás de la música y se cuidaba rigurosamente la ejecución²³⁸, así apareció en la sociedad, casi de repente, la figura del *maestro de danza*, pues eran muy demandados y adquirieron una gran importancia, pues fueron muy solicitados en las altas clases sociales.

Ser un buen maestro no era una tarea fácil, según los franceses un maestro de danza debía ser una persona que además de tener facilidad para ese arte poseyera ingenio, imaginación, gusto y se ilustrara en geometría para poder componer coreografías, anatomía para entender el comportamiento y progreso del cuerpo ante el movimiento, dibujo para comprender las proporciones y por supuesto música para saber del tono y musicalidad corporal, así lo expresó Gregorio Sanz:

“este título de director de *bayles*, tan ligeramente usurpado, es rarísimamente merecido ... ingenio, de la imaginación y del gusto ... todos los talentos que no dá el estudio, y que no pueden adquirirse sino por la costumbre, y que, innatos en el artista son las fuerzas que le prestan alas y le elevan con rápidos vuelo al mas alto grado de perfeccion y al mas alto punto de su arte ... Reunamos el ingenio del poëta, y el del pintor, el uno para concebir y el otro para executar. Una tintura de geometria no dexará de ser muy ventajosa; ... estudio de la anatomía esparcirá claridad ... desde entonces descubrirá facilmente los vicios de conformacion, y los defectos de costumbre que se oponen tan amenudo á los progresos de los discípulos. Conociendo la causa del mal, pondrá facilmente el remedio,

²³⁷ “En 1661 Luis XIV constituyó la Real Escuela de Música de París y al año siguiente la amplió con Danza. Así, a partir del momento en que la danza pasó de los salones o las calles a una escuela, empezó el estudio sistemático de la misma. Beauchamp era el maestro de esa escuela y empezó a codificar su enseñanza comenzando por las cinco posiciones, que aún hoy son las primeras que se enseñan en las escuelas de danza académica”, en Markessinis, Artemis, “Historia de la danza desde sus orígenes”, Op. Cit., p. 82.

²³⁸ “Para agradar, era necesario desplegar los brazos con gracia, conservar el equilibrio en las posturas, formar los pasos con ligereza, jugar los resortes del cuerpo á compás, y todas estas cosas, suficientes para el gran *bayle* y para la danza sencilla, no son mas que el abece de la danza teatral”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 420.

dirigiendo sus lecciones y preceptos ... El dibuxo es utilísimo para los *bayles* contribuirá al adorno de las formas, esparcirá novedad y bizzarria en las figuras, deleyte en los grupos, gracias en las posiciones del cuerpo, precision y exâctitud en las actitudes; ... El director de bayles que ignora la música, entenderá mal los tonos; no comprehenderá su espíritu y carácter, no arreglará los movimientos de la danza á los del compás con aquella precision y finura de oido que son absolutamente necesarias, ... La buena eleccion de los tonos es una parte tan esencial en la danza, como la eleccion de las voces y el arreglo de las frases en la eloqüencia. Los movimientos y rasgos de la música son los que fixan y determinan todos los del baylarin”²³⁹.

A principios del XVIII ya se dejaba ver la codificación y el perfeccionamiento de la danza en las altas esferas de la sociedad española debido a que en las fiestas palaciegas se intercambiaban, desde el siglo anterior, costumbres de diversas cortes europeas, interpretándose así, a medida que iba pasando el tiempo, con una técnica más depurada y refinada nuestras danzas cortesanas²⁴⁰. El código de estas danzas se guardaba en el Palacio Real y había sido publicado junto a un Real Decreto de doce de enero de 1639 en donde se nombraba un maestro de danzar para la reina²⁴¹.

Los bailes populares eran llamados bailes de cascabel, seguramente por su procedencia, ya los juglares desde la edad media cantaban y bailaban de un lugar para otro por los pueblos y hacían sonar, al ejecutar sus movimientos, los cascabeles que llevaban incorporados en sus trajes. Estos bailes populares

²³⁹ *Ibíd.*, pp. 434 - 436

²⁴⁰ “Para executar una cortesía à delante, fe pone el cuerpo derecho, luego fe arraftra un pie àzia adelante, à la quarta Poficion, observando, que la rodilla de atrás eftè firme, para affegurar el cuerpo, luego efte fe dobla y fe arraftra el pie, que eftà à delante, atrás”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, *Op. Cit.*, p.74.

²⁴¹ “De las danzas llamadas *de cuenta* se había formado una especie de código, que se guardaba religiosamente en el Archivo del Palacio Real, acompañado de un Real Decreto rubricado por Felipe IV en Madrid a 12 de enero de 1639: “A Antonio de Almenda he hecho merced de plaza de maestro de danzar de la Reina, con calidad que han de servir él y Manuel de Frías igualmente y que el uno al otro se comunicarán *los libros donde están las danzas que se practican en palacio* con uniformidad: en esta forma se dispondrá de ejecución”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, *Op. Cit.* p. 228.

durante el siglo XVIII eran extensísimos, cada pueblo tenía los suyos propios, pero eran considerados de menos categoría que los de cuenta, consideración que ya venía de tiempos atrás, así había escrito Juan de Esquivel Navarro en el siglo anterior:

“Todos los Maefros aborrecen a los de las danças de cafcabel, y con mucha razón, porque es muy diferente a la de cuenta, y de muy inferior lugar, y así ningún Maefro de reputación, y con Escuela abierta fe ha hallado jamás en semejantes chapadças, y si alguno lo ha hecho, no avrà fido teniéndolo Escuela, ... porque la danza de cafcabel, es para gente que puede salir a dár por las calles; ... y el dançado de cuenta es para Principes, y gente de reputación”²⁴².

Danza cortesana y baile popular se distinguían tanto por la técnica utilizada a la hora de su ejecución como por el lugar donde se realizaban.

En cuanto a la técnica, la danza cortesana tenía unas normas más estrictas que le hacían ser más elegante y refinada, todo lo ejecutado estaba codificado, pudiéndose constatar en el tratado de Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*, donde el autor describe minuciosamente diversidad de pasos que se ejecutaban en las danzas²⁴³.

En la danza del pueblo, la folklórica, no se tenía en cuenta la técnica, los bailes eran el sentimiento puro de cada pueblo, que expresaba, mediante sus movimientos, su forma de ser²⁴⁴, la coreografía se iba conformando por si sola, pues cada grupo que se reunía para bailar tenían su forma particular de realizar

²⁴² Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., pp. 44-45.

²⁴³ “Buelta al defcuydo. La Buelta al defcuydo fe obra, fentádo el pie en la conformidad q fe fienta para la de Folias, cuzando luego el otro por encima, de tal manera, que la punta del derecho eftè al lado de afuera del otro pie, y levantarse fobre las puntas de ambos, y hazer un torno, quedádo el roftro al Maefro con mucha gala y defcuydo”, *ibíd.*, p. 15.

²⁴⁴ “Es en los bailes nacionales, propios de cada región, donde se exteriorizan los más amables y alegres sentimientos, sintetizando su distinción, su elegancia y su gracia, sus brillantes cualidades y su genio artístico”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., p. 189.

su danza²⁴⁵, por ello hay gran cantidad y diversidad de bailes por toda España²⁴⁶.

En referencia a la representación, la danza de cuentas se ejecutaba en salones de palacios donde se reunían las altas esferas sociales, mientras que la danza popular se interpretaba en cualquier lugar del pueblo, normalmente al aire libre, en plazas donde la extensión de la superficie permitía el baile coral.

Hasta mediados del siglo XVIII el baile favorito por la sociedad española había sido el *Fandango*²⁴⁷, baile que se había desarrollado durante el siglo XVII e incluso fue bailado por caballeros y damas de alta jerarquía, pero ya empezaba, por esas fechas, a ser apartado de la alta sociedad y quedaba solo para el pueblo llano debido a que con el paso del tiempo fue tomando movimientos vulgares, pronto vendría a sustituirle el *Bolero*²⁴⁸.

En un principio el *Bolero* fue un baile más de los representados en las fiestas de *Contradanzas*²⁴⁹, pero poco a poco se fue distinguiendo entre todos ellos por su complicada ejecución y pronto sería también bailado en la corte²⁵⁰.

²⁴⁵ “Para que una obra se llame folklórica tiene que ser creada y cantada por el pueblo donde nació. Lógicamente, la irán transformando con los años, pero la harán suya y la adaptarán a su modo de expresión”, en Torrano, Ginés, *Bailes típicos de la Región Murciana*, Murcia, ediciones mediterráneo, 1984, pp. 17 – 19.

²⁴⁶ “Cada región de España tiene su baile favorito peculiar, con música característica permanente”, (Op. cit., Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, p. 189)

²⁴⁷ “¡Y ahora sí que es ocasión/ para divertir lo amargo/ de la idea, aunque sea en chanza,/ con música y con fandango!”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Los hombres con juicio” (1ª ed, 1768), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 162.

²⁴⁸ “Ni el fandango, ni el Charandè, ni el Zorongo, ni el mifmo Cachirulo tan aplaudido, ni el propio Zorongo, que tanto ruido hizo en la Corte..., pudo derivar al victorioso *Bolero*”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología...”, Op. Cit., p.27.

²⁴⁹ “Todos los bayles se empiecen con *Contradanzas* ... *Contradanzas* hasta el fin del bayle á excepción de que se ofrezca baylar algunas boleras, guaracha, ó inglés”, Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. 127.

²⁵⁰ “Don Pistófolo ... vino a parar el célebre viajero en hablar del lujo. Primero alabó el bolero, diciendo que tenía tanto mérito como el mejor baile, e hizo la enumeración de las mejores boleras de la Corte”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ó mi viage á crotalópolis”, Op. Cit., pp. 24-25.

España, desde mediados hasta finales de siglo XVIII, estaba inmersa en un periodo en donde el aparentar era costumbre indispensable de la sociedad, por lo que también se le dio gran valor a la moda²⁵¹, reuniones, tertulias²⁵², pasear, ir al teatro, teatro menor en esta época, y acudir a bailes, dónde muchas de las veces servían estos para hacer negocios u otros asuntos de importancia²⁵³.

España se encontraba en el denominado siglo de oro en su vertiente cultural, periodo que se había iniciado aproximadamente tras la muerte de Felipe III en 1621, en donde florecieron la literatura y el arte en general, incluyendo también a la danza²⁵⁴, y aún, en estos momentos, seguía latente el interés por todo lo relacionado con la cultura.

²⁵¹ BRUNO. ... Estaba/ mi muger, habrá dos credos,/ vestida para su baile/ y peinada, con acuerdo,/ de los pies á la cabeza,/ de su capricho y su espejo:/ tenia escofieta rica,/ según el gusto moderno,/ que ella poca vale, aunque/ me costó cuarenta pesos,/ estaba tan presumida/ de su gala y de su aseo,/ tan alegre y hueca, que/ no cabia en el pellejo,/ cuando vino esta señora/ por ella; y apenas vieron/ sus ojos ese malvado/ sombrero que trae puesto,/ se le antojó sombrero;/ que ha de ser ni mas ni menos,/ en la hora, en el instante,/ ... CRIADA. ... presto/ hallo sombrero yo./ ... aunque tuviera de un vuelo/que ir á París”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “El sombrero” (1ª ed. 1785) en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., pp. 443 y 444.

²⁵² “La escena es en Madrid, y una sala de tertulia en casa de las dos señoras”, *ibíd.*, Sainete: “La discreta y la boba” (1ª ed. 1787), p.451.

²⁵³ “QUIROTECA ... son muy buenos/ estos bailes para todos:/ á unos los trae el objeto/ inocente de bailar/ hasta que se caigan muertos;/ á otros el corroborar/ sus negocios cupidescos;/ á otros .../ MAURO. En fin, acabais/ con decir que es instrumento/ el baile á cuyo son dulce/ se arreglan muchos conciertos/ y se desarreglan otros;/ y si no hay mas de un cubierto/ se sabe vender con gusto,/ para tener el consuelo/ de decir al otro día,/ que el baile estuvo muy bueno/...”, *ibíd.*, Sainete: “El café de máscaras”, (1ªed. 1770), p.19.

²⁵⁴ “en la crónica de Johann von Münster, dignatario de Pforzheim en 1594: “Cuando ha empezado la danza, una vez encargada la música a los que la tocan, el caballero se acerca de manera encantadora, cortés, espléndida, soberbia y elige entre todas las jóvenes y damas presentes a la pareja de su gusto, aquella por la que siente especial predilección. Le pedirá con reverencia, quitándose el sombrero, besando sus manos, plegando la rodilla, con palabras amable y otras ceremonias semejantes, que sea su acompañante para una danza alegre, amable y honesta. Si la persona consiente, avanzan ... Llegados al centro del salón deben hacer la entrada, que se hará con cierta gravedad. Cuando la danza ha terminado, el caballero acompaña a su pareja hasta el lugar del que la tomó. Haciendo una reverencia ante ella, se retira o bien se queda sentado sobre sus rodillas y le habla, y se ríen”, en Massó, Alejandro, “Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcázar de Madrid”, en VV.AA., *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, ed. Nerea, Consejería de Educación y Cultura, 1994, pp. 373-374.

El baile y la danza en conjunto fueron, por tanto, uno de los pilares que sustentaron esta época, ambos tenían ya una fuerte tradición en el país.

El mismo monarca Felipe III, como también Felipe IV fueron grandes amantes de la danza y bajo sus reinados se organizaron *Saraos*²⁵⁵, *Máscaras* y fiestas grandiosas y exuberantes donde participaban todos los miembros de la corte, incluidos los Reyes y donde tenían cabida cantores, músicos, carros triunfales y, por supuesto, la danza²⁵⁶.

Felipe III fue un bailarín diestro en su época²⁵⁷ pero le superaría Felipe IV, que incluso recibía clases de danza de D. Antonio de Almenda²⁵⁸, al que

²⁵⁵ “El 22 de Abril de 1602, llegaron los Reyes al Pardo de paso para Aranjuez. ... La Emperatriz y la Infanta monja doña Margarita, ... se pusieron de acuerdo para ofrecerles alojamiento ... En la segunda noche se tuvo sarao”, en Sepúlveda, Ricardo, *Madrid viejo, crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados* (1ªed. 1888), facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, 2008, pp. 117-118.

²⁵⁶ “El jueves 16 del pasado, á las nueve de la noche, se comenzó la máscara y sarao en el nuevo salón, ... Como estuviese toda la gente acomodada y repartida en sus puestos ... habiendo en lo alto cincuenta y dos candilones de plata, y más abajo treinta y seis ... y en el suelo otros tantos ... se comenzó la fiesta ... comenzaron los cantores de capilla, que estaban divididos en dos coros, ... entró por el cabo del salón un carro triunfal pequeño ... en la cual venía la Srma. Infanta con dos damas en él detrás ... y alrededor siete ó ocho meninas y muchos pages con hachas blancas ... tras esto comenzaron a danzar las meninas que habían entrado con la Infanta, al son de los violones y violines, y dentro de poco espacio dejaron caer de lo alto al cabo del salón una cortina, y se descubrió una forma de cielo estrellado con muchos espejos, donde reverberaban las luces del salón ... se descubrieron los veinte y ocho de la máscara, damas y galanes con el trage que suelen salir en estas fiestas, y en cierta nube bajaron dos damas y dos galanes con sus máscaras y fueron danzando al son de los violines hasta donde estaba la Infanta y hecha su reverencia volvieron ... fueron bajando hasta veinte y cuatro; y entonces bajaron los Reyes, y el príncipe de Piamonte y doña Catalina de la Cerda, y todos veinte y ocho fueron danzando y haciendo mudanzas hasta donde estaba la infanta ... y habiendo hecho diferentes danzas, lo Reyes se quitaron las máscaras y se subieron a sentar en sus sillas, y lo mesmo hicieron los demás”, en Cabrera de Córdoba, Luis, “Máscara y sarao en el Alcázar (principios del siglo XVII), Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614”, (1ªed. 1857), en Op. Cit. VV.AA., “El Real Alcazar de Madrid Madrid”, pp. 493 – 494.

²⁵⁷ “El Rey ... danzó, con la Reina, *alta y baja y gallarda*. Un bailarín tan diestro como Felipe III, debía conocer y practicar á la perfección el repertorio de bailes de aquella época, ... De todo se danzó un poco en el baile de corte de las Descalzas, con aplauso de las personas reales y de las monjas clarisas”, *ibíd.*, pp. 118 – 119.

²⁵⁸ “Antonio de Almenda, Maestfo de Dançar de la Mageftad de el Rey nueftro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde”, Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. Carátula.

nombró *maestro de danzar* de la corte, cargo que compartiría con Manuel de Frías, ambos se encargarían de enseñar las danzas propias de la corte, danzas de cuenta²⁵⁹. Llegó a danzar Felipe IV con gran eminencia²⁶⁰, aptitud que pudo demostrar junto a la reina consorte, Doña Margarita²⁶¹, en su propia residencia, el Alcázar de Madrid, donde había una estancia, el Salón de Comedias, destinado exclusivamente a la diversión. El Salón de Comedias también era llamado el salón dorado y en él se realizaban *Saraos* y también comedias, ceremonias, fiestas²⁶² y bailes sociales²⁶³.

Los Reyes que van a venir después a gobernar el país, la dinastía de los Borbones también van a estar interesados en la danza. Esta actividad era muy tenida en cuenta en su país de origen, Francia, y estaba muy desarrollada e

²⁵⁹ “Real Decreto rubricado por Felipe IV en Madrid a 12 de enero de 1639: “A Antonio de Almenda he hecho merced de plaza de maestro de danzar de la Reina, con calidad que han de servir él y Manuel de Frías igualmente y que el uno al otro se comunicarán *los libros donde están las danzas que se practican en palacio* con uniformidad: en esta forma se dispondrá de ejecución”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 228.

²⁶⁰ “Phelipe Quarto el Grande nueftro feñor, a cuya obediencia fe poftran los dilatados términos del mundo, aprendio efte Arte; y cuándo le obra, es con la mayor eminencia, gala y fazon que puede perceber la imaginación mas atenta”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., pp. 4-5.

²⁶¹ “En quanto a la Reina Doña Margarita, que es sumamente airosa y diestra en todo género de danzada, ninguna lo hizo mejor que ella en este día”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 229.

²⁶² “El salón dorado o de comedias. Situado en el ala sur del edificio, en paralelo con la Galería del Mediodía, este salón era el lugar de las ceremonias, fiestas y diversiones cortesanas como nos indica Gómez de Mora en 1626: “Salón grande en que açen las fiestas de comedias y saraos y comen los Reyes en público en día de bodas de las damas que se cassan en Palaçio”. ... El inventario de 1636, que lo califica de “Salon grande de las fiestas publicas”, en Checa, Fernando, “El salón dorado o de comedias”, en Op. Cit., VV.AA. “El Real Alcázar de Madrid”, p. 395.

²⁶³ “En el Salón de Comedias se bailaba. Una de las principales actividades sociales del Alcázar, poco desarrolladas durante Felipe III y mucho más durante el reinado de Felipe IV, sobre todo entre los años 1630 a 1650, ofrecía a los numerosos habitantes de Palacio la posibilidad de divertirse y mostrar sus habilidades”, en Massó, Alejandro, “Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcázar de Madrid”, Op. Cit., p. 372 – 373.

incluso academizada, y el Rey y la Reina siempre habían presidido los bailes en la corte²⁶⁴.

En la corte española sería Felipe de Anjou, que gobernó como Felipe V desde 1700 hasta 1746, el primer Rey de la saga de los Borbones.

Felipe V llevaba muy presente en su educación la danza, sobre todo la francesa, por haber nacido y crecido en Francia y además ser nieto de Luis XIV, conocido también por el Rey Sol, gran amante de la danza y fundador de la primera Real Escuela de Danza en París. Este monarca conoció muy de cerca también la danza española, pues su abuela, la princesa M^a Teresa de España, hermana de Carlos II, Rey español antecesor de Felipe V, fue una gran apasionada de la danza, gusto que había heredado de su padre, Felipe IV, gran bailarín, Rey precedente de Carlos II. A todo ello se le sumó el que Felipe V estuviera también en contacto con la danza italiana, pues contrajo matrimonio con María Luisa Gabriela de Saboya y más tarde, a la muerte de esta, con Isabel de Farnesio, ambas italianas. Sin duda, la presencia de este monarca en España supuso la formación del estrato más profundo del que naciera con el tiempo el *Bolero* cortesano, un *Bolero* formado por la fusión de pasos, mudanzas, caracteres y técnicas de España, Francia e Italia, principalmente.

A la llegada de Felipe V, se instauraron en la corte española las modas de Francia, utilización de indumentaria lujosa, pelucas y normas de cortesía, entre otras cosas, pronto cambió el prototipo de danzas cortesanas españolas

²⁶⁴ “Como en un *bayle* arreglado de Corte hay siempre un Rey y una Reyna, por seguir el orden son los que rompen comunmente el *bayle*: luego que han baylado el primer minuet, convida la Reyna á otro Caballero que salga á baylar con ella ...”, en Irurzún, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del francés ...”, Op. Cit., p. 402.

hacia otras de carácter más afrancesado, aunque también se conservaron las autóctonas elevándose en calidad, pues se aplicaron en su ejecución las técnicas que utilizaban ya en Francia. El gusto por lo afrancesado poco a poco se iría contagiando al pueblo, sobre todo en las altas capas sociales, ocasionando que todos aquellos bailes que permanecieron con movimientos más indecorosos fueran el punto de mira, sobre todo de los ilustrados.

Los bailes populares indecorosos empezaron a ser controlados, bien por los maestros de baile de la corte o por el teniente de baile²⁶⁵, figura que se creó en algunas ciudades debido a que estos ilustrados querían una estricta regulación, y no solo de los bailes sino también de las costumbres festivas de los pueblos.

Las mismas costumbres del reinado de Felipe V seguirían vigentes durante el reinado del resto de Borbones: en el breve reinado de Luis I, hijo de Felipe V, que reinó solamente durante siete meses en 1724, mientras que su padre se disponía a ser el nuevo Rey de Francia tras la muerte de Luis XIV, pues el heredero al trono era menor de edad, pero Luis I murió y siguió reinando Felipe V; en el reinado de Fernando VI, hijo también de Felipe V, que reinó hasta 1759; en el reinado de Carlos III, también hijo de Felipe V, que reinó hasta 1788 y en el reinado de Carlos IV, hijo de Carlos III, que se mantuvo hasta 1808, aunque con estos dos últimos Reyes se intensificaron mucho las influencias italianas.

²⁶⁵ “También en el pueblo mallorquín de Sóller estuvieron prohibidos determinados bailes durante décadas, aunque a partir de 1743 volviesen a tolerarse a condición de que los supervisase un “teniente de baile””, en Pedrosa, José Manuel, “La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España”, *Culturas Populares, Revista Electrónica* 3, *septiembre-diciembre 2006*, pp. 3-4/24, 14 en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.htm>, consultado el 23/1/20.

Sería con, Carlos III, Rey muy cercano al pueblo²⁶⁶, cuando proliferó una danza cortesana que traspasó totalmente las fronteras de la corte, poco a poco se fueron propagando características de los bailes cortesanos al pueblo y surgió una gran interrelación entre la villa y la corte.

Asentada la era borbónica, algunas personalidades españolas opinaban que las artes quedarían dominadas totalmente por los ideales franceses y que el carácter propio español moriría²⁶⁷, ciertamente había fundamentos para creerlo pues se decretaron muchas prohibiciones sobre diversas costumbres del pueblo español y estas afectaron también al baile. Se prohibió bailar en las fiestas de la Cruz realizadas en mayo, en las de San Juan, Semana Santa, las del Corpus, en cualquier rogativa, festividad religiosa y procesiones en general, cementerios y en el interior de las iglesias, alegando que con ello se evitaría la indevoción y desorden²⁶⁸, pero, a pesar de todo, el arte autóctono español y la danza del país, no desaparecieron, pasaron por una difícil etapa de supervivencia que por convivencia con la francesa se influenciaron de algunas de sus características, ocasionando que la sociedad en general cambiara

²⁶⁶ “Si la voluntad ama/ siempre lo bueno/ Por effo dicen viva/CARLOS TERCERO”, en Zavaleta, Iñabèl Cathalina, *Afectuosas siguidillas a la feliz entrada de su magestad, y altezas, y enhorabuena a la Reyna Madre N Señora*, Madrid, (c.a. 1760), ed. facticio por Rodríguez de la Croix, Luis, núm. 1006, 6.

²⁶⁷ “Artes, ciencias y poesia, imaginacion, poderio, nacionalidad, todo habia acabado en España cuando vino á manos de la Dinastía Borbónica. ... de la grande, la noble, la fuerte, la sabia, la original y antigua Nacion Española solo quedaba el nombre; ... Por evitar el yugo inglés y austriaco sucumbieron entonces bajo el imperio de los franceses, como en 1808 por librarse de la dominacion francesa cayeron en las redes que la Inglaterra los tendia”, Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., Discurso preliminar, p. II.

“desde principios del siglo XVIII hasta mucho despues de haber corrido su primera mitad, se halló en nuestra España la musa cómica con tan fértil cosecha de autores chanflones. ... al influjo de la crítica francesa, empezaba á cundir la opinion de que todo nuestro teatro antiguo no valia nada”, *ibíd.*, Juicio de Hartsenbusch, p. XVI.

²⁶⁸ V. capítulo V, apartado 5.2.3. La iglesia.

paulatinamente y se convirtiera en una sociedad más ilustrada²⁶⁹, de la que surgirían cosas nuevas, como fue el *Bolero*, pero el pueblo llano nunca dejaría de ejecutar sus bailes populares²⁷⁰. Fue una época en donde hubo gusto para todo y cada cual tenía sus preferencias²⁷¹.

Las técnicas de danza introducidas por los franceses junto a las danzas populares de España germinaron finalmente en el *Bolero* que hoy conocemos como el *Bolero* de escuela, un *Bolero* ilustrado, en el que se introdujeron sus principios, con su técnica y sus reglas de medida, todo contado y estudiado para una perfecta sincronización del baile con la música y con el toque de las castañuelas armónicas, respecto a ello dijo Juan Fernández de Rojas:

“Algunos ... dirán al ver tanta regla para tocar las Castañuelas, ... que tendrán por mas fácil tocar las Castañuelas, que el aprender tanto Canon, tanto Teorema, y tanto Corolario, que no sirven en su juicio mas que para devanarse los sesos, y confundirse con tanta algaravia. ... Pero todos los que piensan asi, ¿qué son ni pueden ser? Una gente sin gusto, sin ilustración, en una palabra, indigna del siglo en que vivimos: siglo feliz en que todo se sabe, y no como quiera, sino por principios. Y asi la multitud de Reglas es indispensable, para que una Ciencia sea Ciencia, y para que sea dificultosa de conseguir”²⁷².

²⁶⁹ “La filosofía del pueblo francés, sus ideas, su política, sus hábitos y costumbres empezaron por hacerse lugar entre los cortesanos de la nueva dinastía, y se irradiaron desde las elevadas á las clases medias de la sociedad, aclimatando, bien, que mal, una nueva civilizacion”, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit. Discurso preliminar, p. III.

²⁷⁰ “PEDRO. Dígole á usted que no quiero,/ que estoy de arias y cabriolas/ atestado hasta los sesos,/ y me he empeñado en oír á una muchacha de trueno/ cantar unas seguidillas/ manchegas, con su instrumento,/ y verlas bailar con toda/ el alma y con todo el cuerpo”, Cruz, Ramón (de la), Sainete “El deseo de seguidillas, (1ª ed. 1769), ibíd., p. 425.

²⁷¹ “BASTIAN. ¡Pues, don Pedro,/ con perdon de usted, yo juzgo/ que los bailes extranjeros/ y las arias italianas/ de moda, son mucho cuento! ... ANTONIO. Sin embargo, alli se baila/ con arte y conocimiento. ... FRANCISCO. ¿Y las árias? GERTRUDIS. No me gustan, porque yo no las entiendo/ una palabra. BASTIAN. Yo sí,/ y me quedo boqui abierto. MANOLITO. Yo no, porque no me rio. ALFONSILLO. Para mí todo es muy bueno,/ y me divierte. MARICA. A mí nada/ me divierte en no saliendo/ el de los botones gordos,/ el cagalaolla, el viejo,/ y no habiendo tonadilla/ para rematar el cuento. FRANCISCO. ¡Alternando uno con otro/ todo es gran cosa!” ibíd., pp. 429 – 430.

²⁷² Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., pp. 79 – 81.

Pero hasta los *Boleros* más formales, es decir aquellos que no inventara el pueblo llano, eran compuestos por músicos que a la vez componían para el teatro de la época, es decir para Entremeses, Sainetes y Tonadilla Escénica, géneros en donde se mostraba la realidad del pueblo español, por lo que musicalmente no se vieron influidos por las composiciones musicales francesas ni italianas²⁷³.

De entre los compositores de música para teatro se pueden destacar a José Castel, maestro también de la capilla de la catedral de Tudela²⁷⁴, Félix Antonio Máximo López, también organista de la Capilla Real, u otros como Antonio Guerrero, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Pedro Aranaz, José Palomino, Antonio Rosales, Antonio Marcolini, Ventura Galbán y Pablo del Moral, algunos se dedicaron desde sus inicios a este género²⁷⁵, aunque se cree

²⁷³ “La tonadilla, junto con el entremés y el Sainete, constituyen esa tipología de repertorio que ubicado dentro del teatro breve o teatro menor pobló los escenarios de los teatros urbanos de Madrid, Cruz y Príncipe, para diversión y regocijo social, ... reflejaban sin embargo de manera muy fidedigna los usos y costumbres sociales”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 15.

²⁷⁴ “los compositores ... Algunos se acercaron al género de forma ocasional, y otros hicieron del trabajo de compositor de música del teatro lírico y especialmente de tonadillas un oficio gracias al cual poder subsistir. Sus procedencias son de lo más diversas, desde músicos que ostentaban los cargos de maestros de capilla y que venían a la capital por temporadas para dedicarse al cultivo de la tonadilla como podía ser el caso de José Castel, maestro de capilla de la catedral de Tudela ...”, *ibíd.*, p. 26.

²⁷⁵ “músicos que desde los orígenes del género estuvieron ligados a las compañías de teatro. Entre ellas destacan los nombres, por antigüedad, de Antonio Guerrero músico de compañía y en quien recaía buena parte del quehacer compositivo de las obras que se interpretaban con música en los coliseos de la corte, o los de Pablo Esteve y Blas de Laserna, que fueron los primeros en ejercer el cargo de compositor de las compañías de teatro, creado en los años 1778 y 1779. A estos dos últimos les debemos el mayor volumen de obras conservadas de esta tipología, en el primer caso con casi cuatrocientas tonadillas y en el segundo aproximadamente setecientas, sobre un caudal que supera las dos mil obras. A ellas debe sumarse el repertorio de Pablo del Moral, que sustituirá a Esteve en 1790 en el cargo de compositor de compañía y del que se conservan unas 150 tonadillas. De su pluma salieron repertorios de lo más diverso en los que se cultivaban todo tipo de formas musicales, danzas y recursos técnicos mezclados con ingenio”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, Op. Cit., p. 27.

que fue Luis Misón, músico y compositor de la Capilla Real quien inventó el género de la Tonadilla²⁷⁶.

El Entremés era género antiguo pero que perduró hasta el siglo XVIII, era pieza breve y jocosa donde tanto el canto como el baile estaban presentes²⁷⁷ y se realizaban en los intermedios de obras teatrales largas, como las comedias.

Desde finales del siglo XVI ya estaba presente la danza en Entremeses, como en el de Navarrete y Ribera titulado *La escuela de dançar*²⁷⁸ y en comedias como la que estrenó Lope de Vega en 1594 “El maeftro de dançar”, parodia a cerca del tema del amor de dos galanes y dos damas, en esta se resalta la alta categoría que tenía en aquella época del *maestro de danza*, quien solamente daba clases de danza a personas importantes²⁷⁹ y se aprecia el alto estima que tenía la sociedad hacia la danza²⁸⁰.

Cuarenta años después de la obra de Lope, ya en el siglo siguiente, el XVII, será su continuador dramaturgo en la Corte, Pedro Calderón de la Barca quien de nuevo escriba con el mismo nombre una comedia, esta pertenece a su primer grupo de obras. En la comedia estiliza el realismo costumbrista y lo vuelve más cortesano, aparecen variedad de personajes representativos de su tiempo y de su condición, entre ellos se encuentra el *maestro de danza*, que

²⁷⁶ “El periódico *El Memorial Literario* de 1787 publicaba en su sección de “Teatros” una pequeña historia de la tonadilla ... En este artículo de autor desconocido se explican los orígenes de la tonadilla, quiénes habían sido los inventores del género – paternidad que adjudicará al compositor e instrumentista de la Real Capilla Luis Misón, *ibíd.*, p. 28.

²⁷⁷ “Todos Muficos. Tenga cordura, y filencio./ I. Denfe las manos de amigos./ Efp. Ya yo la doy, y obedezco./ 2.Vaya de vaile, y de fiefta./ Tod. Muf. Canten con dulces accentos. Cantado, y vailado.”, en Quiñones de Benavente, *Entremés de los alcaldes encontrados*, im. Antonio de Ribero, 1657, p. 75.

²⁷⁸ “Saldrán los penitentes bailando la *Capona* ... y los penitentes bailen una mudanza, ... con castañuelas bailen”, en Navarrete y Ribera, *La escuela de danzar*, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., p. 194.

²⁷⁹ “Porque a gente principal / Doy yo licion folamente”, en Lope de Vega y Carpio, Felix, *El maeftro de dançar*, Acto I, escena IV, Madrid, 1594, p.134.

²⁸⁰ “Verdad es que es el danzar el alma de la hermosura. ... haze hermofa la fea, y a la hermofa que lo fea con mucha mas perfeccion”, *ibíd.*, pp. 133-134.

aparece como un personaje de la alta sociedad, refinado, de buen gusto y distinguido por sus buenas maneras²⁸¹, por lo que también se puede decir que este oficio era muy bien visto en su época.

Calderón de la Barca, fue un dramaturgo que con asiduidad introducía danzas en sus obras, hace mención a *Alemandas, Altas, Bajas, Pavanas, Canarios, Jácaras, Gallardas, Pie de gibao*²⁸² y *Seguidillas*, esta última ya emparentada con el futuro *Bolero*.

Prohibido el Entremés en el siglo XVIII por ser considerado vulgar, ya que sus temas fueron degenerando, fue sustituido por el Sainete.

El Sainete tenía un argumento más extenso y en principio no intervenían los temas cantados, aunque con el tiempo se fueron introduciendo, e incluso también algunos bailes²⁸³, los que utilizaban, muchas de las veces, como recurso para cerrar el final de la obra²⁸⁴. Los personajes del Sainete seguían siendo el reflejo de la sociedad popular del momento, destacando a *majos*,

²⁸¹ “Enr. La reverencia ha de fer, grave el rostro, ayrofo el cuerpo, fin que desde el medio arriba reconozca el movimiento de la rodilla, los brazos descuidados, como ellos naturalmente cayeren: y siempre el oído atento al compás, señalar todas las cadencias fin afecto. Bien. En aviendo acabado la reverencia, el izquierdo pie delante, paffear la fala, midiendo el cerco en su proporcion, de cinco en cinco los paffos. Bueno. Ha ingrata, quien fino yo, por ti fe pufiera á esto?, en Calderón de la Barca, Pedro, *Comedia famosa El maestro de dançar*, núm. 249, Jornada Segunda, Madrid, 1664, p. 27.

²⁸² “Enr. Y afsi, fon los cinco paffos los que doy, y los que pierdo, por la Gallarda empeçando ... Cha. Yo pensè que eran Pavanas ... Chac. Ella dança la gallarda, y el pie de gibao”, *ibíd.*, pp. 27-28.

²⁸³ “(Se arman dos corros de baile: el primero de las majas ordinarias con el pandero, y el segundo de la PAULA y ANTONIO con GINÉS y CIRILO, al son de la guitarra de MANUEL: y éste y la JOAQUINA canta cada uno á los suyos.)”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La pradera de San Isidro” (1ª ed. 1766), Op. Cit., en Duran, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., p. 229.

²⁸⁴ OFICIAL 1º. Si es así, vamos tras ellos/ por donde van, y digamos:/ Los dos cantando y bailando se retiran/ Loco estaba el mundo/ mil años atrás:/ loco le encontramos,/ y así quedará./”, *ibíd.*, Sainete: “Los hombres con juicio” (1ª ed. 1768), p. 163.

*manolos y chisperos*²⁸⁵, por lo que eran los mismos personajes que bailaban con anterioridad el *Bolero* en otros géneros dramáticos. Se aprecian estos personajes en muchos Sainetes de Ramón de la Cruz Cano Olmedilla, como en *La casa de Tócame Roque*, *Las castañeras picadas*, *Los bandos del Avapiés*, *El Rastro por la mañana* y *El majo de repente*, entre otros²⁸⁶. El maestro de baile también fue representado en el Sainete, así pues en *Los hombres con juicio* aparece este personaje²⁸⁷.

Otra evolución del Entremés fue la Tonadilla Escénica, en donde a diferencia del Sainete reinó desde el principio la música, el canto y el baile. En este también se reflejaba el ambiente social típico de la época, donde intervenían los actores y actrices a modo de *majos*, *majas*, *petimetres*, *currutacos*, *abates*, *sacristanes* y *maestros de baile*, entre otros personajes²⁸⁸.

²⁸⁵ “D. Ramon de la Cruz, cuyos célebres Sainetes como monumentos históricos y literarios publicamos, se propuso reproducir en la escena, todo aquello que en la sociedad observaba, y mas convenia á su clase de talento. ... logró retratar con vigor y energía los hábitos, costumbres y caracteres de la plebe de su época, y contrastarlos enérgicamente con los de categorias mas elevadas. Mas como la comedia clásica no se prestaba á sus intentos, adoptó las formas del Sainete, convirtiéndolo en un drama corto, pero de bastante extension para desarrollar en él una accion sencilla y bosquejar un cuadro de costumbres”, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., en Discurso preliminar, pp. IX a XI.

²⁸⁶ “personajes típicos y tópicos madrileños personalizados en las manolas, los majos y los chisperos. En la fijación de estos caracteres contribuyó mucho don Ramón de la Cruz con obras como *La casa de Tócame Roque*, *Las castañeras picadas*, *los bandos del Avapiés*, *El Rastro por la mañana* y *El majo de repente*. Estos personajes viven en barrios que se convierten por obra y gracia de los Sainetes, de la música popular de coplas, tiranas y seguidillas boleras”, en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, Op. Cit., p. 129.

²⁸⁷ “ Los hombres con juicio. PERSONAS. ... Un maestro de baile”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Los hombres con juicio” (1ª ed. 1768), Op. Cit., en Duran, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., p. 154.

“BAILARIN. Quien tiene buena cabeza/ camina con paso llano,/ con que si la tienen todos,/ nadie bailará por lo alto.”, *ibid.*, p. 161.

²⁸⁸ “El porcentaje de tonadillas estrenadas cada temporada era muy elevado y en él los compositores debían saber recrear con su música el carácter de cada uno de los personajes que las integraban: majos y majas, petimetres y currutacos, abates y sacristanes, payos y aguadores, naranjeras y maestros de baile y un largo etcétera de caracteres que era realizado, en muchas ocasiones, con notable verosimilitud”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, Op. Cit., p. 27.

La Tonadilla Escénica era un género en donde se representaban a modo de teatro musical temas castizos²⁸⁹, se insertaron numerosas coplas y bailes *Boleros*, cantados y bailados, con el acompañamiento musical de las castañuelas²⁹⁰, por *majos*, *manolos* y *chisperos* de los barrios madrileños como el Rastro, Lavapiés y alrededores de la calle Barquillo²⁹¹. En la Tonadilla el pueblo aparece con sus virtudes y defectos, pero la obra resulta ser una herramienta perfecta para poder aprovechar y dar buenos consejos, se reflejaban los usos y costumbres del pueblo²⁹², por ello que se sirvieran de música folklórica como las *Seguidillas*, que eran las coplas más cantadas por el pueblo en ese momento, muchas de ellas también *boleras* pues eran acompañadas al baile por bailarinas y bailarines *Bolero*.

La danza fue una herramienta de gran poder en la Tonadilla, a veces los personajes no hablan sino que relatan los hechos bailando, como en la

²⁸⁹ “género teatral tan castizo como es la tonadilla escénica, que tuvo su momento de máximo esplendor en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII”, en Salas Vázquez, Eduardo en *ibíd.*, Prólogo.

²⁹⁰ “la tonadilla fuera contada prácticamente en su integridad, a diferencia del entremés o del Sainete ... se distingue por la constante introducción de elementos extraliterarios, como la música, la danza, las castañuelas o la interacción con el público”, en Labrador López de Azcona, Germán, “Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico”, en Lolo Begoña, “Paisajes sonoros ...”, *Op. Cit.*, p. 43.

²⁹¹ “personajes típicos y tópicos madrileños personalizados en las manolas, los majos y los chisperos. ... Estos personajes viven en barrios que se convierten por obra y gracia de los Sainetes, de la música popular de coplas tiranas y seguidillas boleras, por las propias tonadillas escénicas, y sobre todo, porque los barrios que rodean el Rastro y Lavapiés eran el lugar de residencia de las manolas y de las tonadilleras más populares. ... las manolas y los chisperos son vecinas las unas del barrio de Lavapiés y los otros de los alrededores de la calle Barquillo”, en Sánchez de Palacios, M., 1979, pp. 506-510 en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador, “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen” en *ibíd.*, p.129.

²⁹² “del siglo XVIII ... usos y costumbres quedaron magistralmente retratados en la tonadilla escénica”, en Salas Vázquez, Eduardo en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, *Op. Cit.*, p. Prólogo.

tonadilla *Los Maestros*, que muestra una lección de baile²⁹³; otras veces se inserta específicamente el baile pues es moda del momento como en *El Equívoco*, obra de Luis Misón en la que aparece una *Seguidilla* para bailar la guzmana, tonadillera de la época²⁹⁴; en otras la danza tiene gran peso pues se bailan varias danzas en el transcurso de la obra, algunas más largas y más difíciles de bailar de lo habitual como en *El soldado y el viejo o Señores la Rosita*, de Guerrero o en *La Maja Bailarina* de Josef Castel²⁹⁵; otras veces, la coreografía es necesaria para el hecho escénico, surgiendo la necesidad de la ocupación del espacio y de la utilización del ritmo, muy bien solucionado incluyendo una danza, como en *Los Ciegos de Rosales* donde se crea una danza con el movimiento de las capas²⁹⁶; y también es muy requerida para cerrar la Tonadilla, incluso a veces sin tener el baile relación con la obra dramática como en *El Majo matón* de Esteve, en donde bailan la pareja compuesta por Polonia Rochel y Vience Sánchez Camas²⁹⁷.

²⁹³ “La tonadilla de los *Maestros* para seis personajes (1758): dos de estos no hablan sino que bailan, en una escena de lección de baile con música instrumental”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en *ibíd.*, p. 67.

²⁹⁴ “seguidillas para bailar insertas en *El Equívoco*, Tonadilla a solo para la Guzmanera, compuesta por Luis Misón en 1763 ... Penas y Pesadumbres/ váyanse al Vollo / que en muriéndose uno/ se acabó todo/ (Baila) ...”, *ibidem*.

²⁹⁵ “En las tonadillas de mayor duración el aspecto coreográfico tiene aún más importancia porque se insertan más números de danzas bailadas, que además son más complejas y largas. Por ejemplo, en la Tonadilla *El soldado y el viejo o Señores la Rosita*, de Guerrero (1758), ... En *La Maja Bailarina* de Josef Castel se bailan Minueto, Fandango y Seguidillas”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, *Op. Cit.*, pp. 67 – 68.

²⁹⁶ “En otros casos la coreografía ... es una consecuencia de la necesidad escénica de coordinación. En la tonadilla de los *Ciegos*, de Rosales, interpretada por Mariana Raboso y Garrido, las melodías tienen un ritmo suficientemente estable como para que el movimiento sea coreografiado. El texto precisa de un movimiento continuo de las capas”, *ibíd.*, pp. 70 – 71.

²⁹⁷ “formas coreográficas epilogales que se añaden al espectáculo como colofón y sin relación directa con la acción dramática. Así ocurre en las seguidillas orquestales de la tonadilla a dúo *El Majo matón* de Esteve (1776) compuesta para dos bailarines: Polonia Rochel y Vicente Sánchez Camas. En el guión no figura ninguna danza epilogal, siendo preciso acudir a loas partes de instrumentos para detectar la danza.” En Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, *Op. Cit.*, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, *Op. Cit.*, p. 68.

Como lo hicieran otros autores de épocas anteriores, el *maestro de baile* también fue en la Tonadilla tema de obra, así pues en 1761 se presentó una Tonadilla con ese título, obra de Luis Misón, lo que demuestra una vez más lo arraigado que estuvo durante siglos este oficio dentro de la sociedad.

Entre los escritores de libretos, que hicieron posible por tanto que se introdujera el baile en el teatro, destacaron, en el Entremés Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Luis Quiñones de Benavente, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca; en el Sainete Luis Moncín, Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo y Sebastián Vázquez; y en la Tonadilla Luis Misón, Luciano Comella y su hija Joaquina, Ramón de la Cruz y Tomás de Iriarte²⁹⁸.

Respecto al resto de teatro, no hubo lugar para el baile *Bolero* pues en la Tragedia se transmitían hechos históricos y se representaban traducciones de obras francesas o imitaciones a estas²⁹⁹, y en la Comedia tampoco estaba permitido reflejar asuntos del pueblo bajo³⁰⁰.

Dentro del género literario de la Novela destacar, por mostrar el tema de la danza, al gran escritor español por antonomasia del siglo de oro español, Miguel de Cervantes Saavedra. Este escritor hace varias veces referencia a la

²⁹⁸ “Tras los libretos de las tonadillas se esconden aun de forma anónima, buena parte de las mejores plumas del siglo XVIII. Ahí quedó la impronta de Luciano Comella y su hija Joaquina, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, junto al de otros autores de menor calado”, *ibíd.*, p. 17.

²⁹⁹ “... quedó la tragedia exclusivamente dedicada á representar las grandes catástrofes de los Reyes y altos personajes que derribados del trono de la prosperidad al colmo de la desgracia y la miseria, sufrían heroicamente el yugo de la fatalidad, y movían el pueblo á compasión, ó le infundían terror. ... Primero todos los literatos, poetas, ó no, plagaron nuestra escena con traducciones buenas y malas de los clásicos franceses: luego otros mas animosos ó de mas ingenio se atrevieron á presentar algunas imitaciones”, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, *Op. Cit.*, en Discurso preliminar, p. VI.

³⁰⁰ “Como la tragedia y la comedia no admitían la representación de los asuntos plebeyos, ni consentían su lenguaje, ... Debióse, pues, aceptar en el teatro un género de drama que admitiese la representación de la plebe. ... Sainetes”, en *ibíd.*, Discurso preliminar, p. VII.

forma de bailar en España, así se muestra en varios capítulos de su gran obra *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y en las *Novelas ejemplares*, ambas escritas a principios del siglo XVII³⁰¹.

Fuera del ámbito del teatro, destacar en la composición de *Boleros* a Fernando Sor, músico que compusiera además otras melodías y ritmos populares.

Fernando Sor (1778-1839), nació en Barcelona, estudió música y fue autodidacta en cuanto a la guitarra, intentó entrar en la Real Capilla de la corte de Carlos IV pero no fue bien acogido, aunque si consiguió adentrarse en el círculo de artistas que tenía la XIII Duquesa de Alba, donde empezó a ser conocido. En 1813 Fernando Sor se exilia ya que había colaborado con José I, que es derrotado, y se establece en París, donde sigue su carrera como músico, nunca más volvería a su ciudad natal. Este músico compuso óperas, ballets, música orquestal, de cámara, muchas obras para guitarra y música vocal, entre la cual hay veinticinco *Boleros*, encontrando además *Murcianas*, *Manchegas* y *Sevillanas*, todas estas composiciones creadas a partir del *Bolero*, aunque manteniendo el carácter propio de cada ciudad. Alcanzó gran fama en toda Europa y su obra sería editada por Brian Jeffrey en 1976 y 1999.

³⁰¹ “dice Cervantes en su Don Quixote, capítulo XXXVIII, por estas palabras: ¿Pues qué, quando se humillan á componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, á quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y finalmente el azogue de todos los sentidos”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I (II), Op. Cit., en Discurso, pp. II – III.
V. más en Cap. 8.1. Apéndice, textos nº 1 y 2: párrafos de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y de “La gitanilla” de *Las novelas ejemplares*.

Destacar el capítulo que dedicó al *Bolero* en la *Encyclopédie Pittoresque de la Música* de A. Ledhuy y H. Bertini, realizada en París en 1835³⁰².

Madrid, como centro neurálgico cortesano, pues en él residía la Monarquía, fue ciudad apasionada por el teatro, los ciudadanos de clase media alta acudían a los teatros de la Cruz y del Príncipe y a los nuevos teatros diseñados al estilo de los italianos, como el de los Caños del Peral que se rehabilitó en 1786 al estilo de un Coliseo, debido a la nueva corriente artística proveniente de Italia y que corría por España desde mediados de siglo³⁰³. En estos teatros encontraban buenos artistas, pues estaban controlados directamente por el corregidor de la ciudad, que a la vez era el Juez protector de los teatros del reino, y allí se mandaban a los mejores intérpretes que con anterioridad habían demostrado su valía actuando en la Corte³⁰⁴.

Entre los actores y actrices más famosos de la época, muchas de las veces también cantantes y bailarines, y por tanto *Boleros*, se encontraban, entre otros, José Espejo³⁰⁵, actor cómico, nacido en Cuenca en 1720, estando en Madrid, hacia 1748, trabajó en Sainetes, como en *El careo de los majos* de Ramón de la Cruz, murió en 1797; Miguel Garrido, actor cómico, al que le

³⁰² V. en Gamó, María Jesús y Juan Elena (de) (Coord.), *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 83 a 97.

³⁰³ “La pasión del pueblo de Madrid por el teatro se manifiesta primero en los corrales de comedias y desde mediados del siglo XVIII en los nuevos espacios teatrales, los coliseos al estilo italiano, en los que triunfó ese género del teatro musical que conocemos como la tonadilla escénica”, en Álvarez del Manzano y López del Hierro, J.M. en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

³⁰⁴ “los mejores cómicos entre cuantos trabajan en los teatros del Reino, que eran reclamados para actuar en la Villa. A este respecto, conviene recordar que los teatros de Madrid se hallaban bajo la autoridad directa del corregidor, en su calidad de Juez protector de los teatros del reino (ARMONA, J.A., 1988, p. 213)”, en Labrador López de Azcona, German, “Una mirada sobre la tonadilla ...”, en *Ibid.*, p. 42.

³⁰⁵ V. en <http://www.mota-del-cuervo.com/historia/personajesver.asp?id=13>, consultado el 20/III/2014.

ayudó su propia máscara corporal, pues era muy bajo y obeso³⁰⁶, llamado “príncipe de los graciosos”³⁰⁷, nació en 1745, trabajó en la compañía de Manuel Martínez, murió en 1807; María Ladvenant³⁰⁸, valenciana pero afincada en Madrid, murió en esta ciudad en 1767, solamente vivió veinticuatro años, actriz muy admirada en la alta clase social, fue introducida en este ambiente por la Condesa-Duquesa de Benavente para mostrar sus habilidades; María Antonia Vallejo y Fernández, conocida por “La Caramba”³⁰⁹, nació en Motril en 1751 pero se trasladó a Madrid hacia 1776, fue una de las tonadilleras más populares del momento, mujer bella, elegante y atrevida a la vez, mezclaba en su vestuario prendas autóctonas del país con otras utilizadas por las señoras más afrancesadas, pero con tal gusto que muchas mujeres siguieron su forma de vestir, pudiéndosele considerar por ello como la precursora del *majismo* en la alta sociedad, su vida destacó por varios escándalos amorosos, aunque finalmente acabó sola y recluida religiosamente, murió en 1787; Gabriel López, alias “Chinita”³¹⁰, cómico, desde 1764 figuró como primer gracioso, a menudo representaba a criados en las obras, encarnó al personaje del *Manolo* en el Sainete del mismo nombre; Polonia Rochel³¹¹, sevillana, actriz pero sobretodo cantante, participó en varios Sainetes de Ramón de la Cruz; María del Rosario

³⁰⁶ “Alusión directa al aspecto físico del gracioso Miguel Garrido: en efecto, el “Príncipe de los graciosos de su tiempo” era “muy bajo y obeso”, según Cotarelo, en Cruz, Ramon (de la), *el viudo*, ed. Mireille Coulon, 1775, pp. 519 – 520.

³⁰⁷ V. en Carrete, J, De Diego, E, Vega, J, Madrid, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, t. I, ed. Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985, p. 149.

V. ilustración, consultada el 24/III/2014 en:

<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=52252>.

³⁰⁸ V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 3.

³⁰⁹ V. en Carrete, J, De Diego, E, Vega, J, “Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid”, t. I, Op. Cit., p. 148.

V. ilustración, consultada el 24/III/2014 en:

<http://elsitiodeconcha.wordpress.com/2011/03/15/las-majas-y-las-carambas/>.

³¹⁰ V. en Lolo Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 141.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 144.

Fernández, “La Tirana”³¹², nació en Madrid en 1755, destacó por representar sobre todo a *villanas*; Juana García Ugalde³¹³, nació en Madrid hacia 1765, destacó en la compañía de Eusebio Ribera; Isidoro Máiquez³¹⁴, cartagenero que nació en 1768, estudió en París adquiriendo allí gran naturalidad para interpretar, fue primer actor del teatro del Príncipe, murió en Granada en 1820; Rita Luna³¹⁵, nació en Málaga en 1770 y murió en 1832 en Madrid, participó en varias funciones en el Teatro del Príncipe, de la Cruz y en la Corte; D^a M^a Josepha Huerta³¹⁶, Josefa Carreras³¹⁷ y Lorenza Correa³¹⁸ fueron también actrices conocidas del teatro en su época, así como las compañías de José de Prado, Manuel de San Miguel, José de Parra, Nicolás de la Calle, Juan Ponce, María Hidalgo, Luis Navarro, Manuel Martínez y Francisco Ramos, entre otros³¹⁹.

De la existencia de algunos de estos actores y actrices, y de personajes de la sociedad dieciochesca, como la *petimetra*, *el petimetre*, *el lechuguino*, *el currutaco*, *la madama*, *el majo*, *la maja*, *el bolero*, *la bolera*, y de sus costumbres, como las ferias, romerías, verbenas, bailes, etc., sabemos también por las ilustraciones que han llegado a nuestros días.

³¹² V. en: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=366>, consultada el 20/III/2014.

³¹³ V. en Lolo Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 149. V. ilustración en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000030113>, consultado el 24/III/2014

³¹⁴ V. en: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000032423&page=1&search=isidoro+maiquez&lang=es&view=main>, consultado el 20/III/2014.

³¹⁵ V. en: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=202&from=/goya/obra/catalogo/pagina/1/>, consultado el 20/III/2014.

³¹⁶ V. En “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 145.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 147.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 136.

³¹⁹ Julio, Teresa, *Ilustrados y cómicos frente a frente: Los áspides de Cleopatra de Rojas Zorrilla en los escenarios*, ed. Universitat, consultado el 12/III/2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Julio.xhtml>.

Entre estas ilustraciones se pueden destacar, *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprenden de todos sus dominios*, realizada en 1777 por el grabador Juan de la Cruz Cano Olmedilla, aunque pintados anteriormente por su hermano Manuel, colección que se encuentra actualmente en el Museo Municipal de Madrid³²⁰, a pie de la ilustración se encuentra el nombre del personaje a quien representa y algún breve comentario. Estas ilustraciones ofrecen también bastante información sobre las diversas vestimentas de la época; Del mismo año, 1777, es la serie denominada *Trajes de España e Indias* realizada por Antonio Carnicero, de nuevo se muestra a la sociedad e indumentaria de la época. Este pintor, al igual que todos los de su tiempo, también reflejó el baile *Bolero* en su obra, en *Bal sur la plage*, se observa una pareja bailando al aire libre y en un ambiente rural³²¹. Este autor realizó también cartones para tapices, fue decorador en el Teatro de la Cruz y en el Teatro del Príncipe y llegaría a ser pintor de cámara del Rey; En 1801, se publicaría otra colección de estampas donde también se refleja la sociedad española del momento, sociedad que imita a las altas clases sociales que siguen, como pueden, las modas que establece París, resultando esos personajes típicos castizos españoles afrancesados como *el petimetre*, *la maja* y *el currutaco*, entre otros³²². Estas estampas se fueron publicando de

³²⁰ Carrete, J., De Diego, E. y Vega, J., "Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid", Op. Cit., pp. 148 -151.

³²¹ V. estampa sobre baile bolero en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 4, de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84301022/f1.item.langES>, consultado el 25/III/2014.

³²² "Las estampas de Antonio Rodríguez ... Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España ... 1801 ... Museo Municipal de Madrid ... "Petimetra de Madrid", "Petimetra de Madrid con túnica blanca", "Bailarina de Madrid", "Petimetre de Madrid con sobretodo ... Muestran la moda de España, y, en esta caso de Madrid, a través de currutacos, petimetres y madamas, adaptación castiza de los tipos galantes franceses ... capas populares de población, deseosas de imitar a una aristocracia que seguía a ciegas y superficialmente los dictados de París", en Lolo, Begoña, "Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...", Op. Cit., p. 175.

ocho en ocho y se recogían bajo un título genérico que agrupaba a esos personajes en particular, se llegaron a publicar un total de 14 cuadernillos, una vez difundidos todos, se publicaron juntas todas las estampas bajo el nombre de *Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*, entre estos personajes estaban: “Aguador que vende por las calles”, “Azeytero”, “Currutaco con levita”, “Petimetra de Madrid con basquiña de tres flecos lisos, y mantilla blanca”, “Petimetre con capa”, “Trapero de Madrid” y muchos mas³²³, destacando “Ay que mimo! ... Baylarina Bolera”³²⁴ y “Viva la gracia, Baylarin Bolero”³²⁵. Estas estampas fueron dibujadas por Antonio Rodríguez, pintor valenciano nacido en 1765, académico de mérito en la Real Academia de San Fernando de Madrid y de la de San Carlos de Valencia, y grabadas por José Vázquez y Francisco de Paula Martí Mora y Manuel Albuerne.

Realmente, la pintura y los grabados fueron grandes testigos de la sociedad de la época, son documentos gráficos de gran valor que nos muestran la apariencia real de las costumbres de ese momento, se pueden destacar:

- Pinturas de Manuel de la Cruz Cano Olmedilla, como, *La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada*³²⁶, y *Tipos para Sainetes*, es una acuarela en papel,

³²³ V. en: <http://www.memoriademadrid.es>, (en buscador poner Antonio Rodríguez) consultado el 19/XI/2013.

³²⁴V. ilustración en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=52585&num_id=6&num_total=38, consultado el 24/III/2014.

³²⁵ V. “Viva la gracia Baylarin Bolero”, en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51831&num_id=31&num_total=38, consultado el 24/III/2014.

V. *Baylarin Bolero* en, 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 5.

³²⁶ V. en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-feria-de-madrid-en-la-plaza-de-la-cebada/>, consultado el 30/I/2014.

atribuida a él, se observan a diferentes personajes de Sainetes, pero por la indumentaria y atrezzo conforme al estilo bolero, resalta una mujer, lleva guardapiés a media pierna con dos anchas bandas negras como cenefas de encaje o flecos negros, mantoncillo atado con broche, gargantilla al cuello, en la mano parece llevar un abanico, el cabello muy bien recogido y decorado con peineta, sin lugar a dudas un prototipo típico de las mujeres que bailaban el *Bolero*³²⁷.

- *Abanicos y roscas*³²⁸, *El majo de la guitarra*³²⁹, *El ciego músico*, *El Choricero*, *Obsequio campestre*, *La merienda*, *El muchacho de la esportilla*, *Niños jugando al toro*, *Mozas tocando el pandero*, *Un baile a orillas del Manzanares*, *El paseo de las Delicias*, *Un cazador*³³⁰, *Un baile junto a un puente del canal del Manzanares*³³¹ y *Majos bailando*³³², entre otras, todas ellas obras de Ramón Bayeu y Subías;
- Obras de Francisco Bayeu y Subías, hermano de Ramón, como *El Puente del canal de Madrid*³³³, *El Paseo de las Delicias*³³⁴, *Merienda campestre*³³⁵ y

³²⁷De la Cruz Cano Olmedilla, Manuel (Atrib). Acuarela/papel 125 x 160 mm, Museo Nacional de Teatro de Almagro F-2628. y en Lolo, Begoña, *La tonadilla* escénica, Op. Cit., p. 191. V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 6.

³²⁸ V. en: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/abanicos-y-roscas/?no_cache=1, consultado el 30/I/2014.

³²⁹ V. en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/bayeu-y-subias-ramon/>, consultada el 30/I/2014.

³³⁰ V. varias obras en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bayeu-y-subias-ramon/55cfa6a7-4608-4435-91c8-54b714400d9d>, consultado el 21/III/2016.

³³¹V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 7, en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-baile-junto-a-un-puente-del-canal-del-manzanares/>, consultado el 25/III/2014.

³³²V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 8, en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/resenas/exposiciones/exposicion.asp?id=82>, consultado el 25/III/2014.

³³³ V. en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-puente-del-canal-de-madrid/>, consultado el 30/I/2014.

³³⁴ V. en: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-paseo-de-las-delicias-en-madrid/?no_cache=1, consultado el 30/I/2014.

³³⁵ V. en: <https://reproarte.com/es/pinturas/merienda-campestre-detail>, consultado el 25/III/2014.

*Majo con capa y Majo*³³⁶, realizado este último en papel azulado y pintados ambos majos a lápiz negro y clarión, fueron estos unos diseños previos para personajes del cartón para tapiz *Toros en Carabanchel Alto*³³⁷, obra que realizaría su hermano Ramón bajo la supervisión de Francisco.

- Obras de Salvador Mayol, destacando un *baile de boleras*³³⁸ y *café en carnaval*³³⁹;
- Lorenzo Barrutia que pintó en 1795 a *Mariana Marquez bailando el zorongo*³⁴⁰, se aprecia a dicha señora que baila en un espacio interior, sobre un tablado, por lo que se demuestra que se ensayaba en espacios para tal fin o eran locales destinados al baile y las representaciones, toca las castañuelas y parece que el baile será acompañado por música de guitarra, pues aparece este instrumento apoyado en una silla, el traje es estilo maja pero la falda estampada, tipo zigzag que le da un carácter más popular;
- De gran importancia respecto a baile *Bolero* es la obra de Marcos Téllez Villar, a él pertenecen una serie de estampas que se encuentran en el Museo Municipal de Madrid, en ellas se reflejan el baile en este estilo. El baile está ejecutado por majos y al aire libre, por lo que debió tomar la idea de las romerías, en donde se bailaba en espacios abiertos, se muestran diversas poses que se realizan en las *Seguidillas boleras*, como él mismo

³³⁶ V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 9, y en: <http://www.josedelamano.com/bayeu2.htm>, (en buscador: Majo con capa y majo), consultado el 25/III/2014.

³³⁷ V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 10, y en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=41934>, consultado el 21/III/2016.

³³⁸ V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 11 y en: <http://www.askart.com/askart/artist.aspx?artist=11053193>, consultado el 25/III/2014

³³⁹ V. en http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Mayol, consultado el 30/I/2014.

³⁴⁰ V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 12, y en: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>, (en buscador poner L. Barrutia), consultado el 25/III/2014.

ilustra en la obra al pie de esta, a este grupo pertenece: *Un pasar de las Seguidillas boleras*³⁴¹, *Campanelas de las Seguidillas boleras*³⁴², *Embotadas de las Seguidillas boleras*³⁴³, *Paseo de las Seguidillas boleras*³⁴⁴, *Atabalillos de las Seguidillas boleras*³⁴⁵, *Pistolees de las Seguidillas boleras*³⁴⁶, todas ellas agrupadas bajo la colección de *Seguidillas boleras*³⁴⁷. En estas estampas siempre aparece un hombre y una mujer que bailan enfrentados, es decir en pareja, se puede observar la colocación de brazos, que nunca suben más alto de la cabeza, no la sobrepasan, la posición de los pies y de las piernas, que no las levantan demasiado del suelo, sino a una altura máxima de 45º, por lo que no se deja ver ninguna falta de decoro, la colocación del cuerpo, que ejecuta quiebros laterales y diversas poses en general, se acompañan los danzantes de castañuelas, que tocan ellos mismos, y de la guitarra tañida por un tocador o tocadora, también se observa la indumentaria con la que bailaban, una indumentaria al estilo de los majos de clase media alta, ya que no es traje popular sino de más categoría, bailan al aire libre, alejados de la ciudad, en el campo, quizás por motivo de alguna festividad o romería;

³⁴¹ Estampa en Museo de Historia de Madrid, IN 2305

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_154.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴² Estampa en Museo de Historia de Madrid, IN 2300

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_153.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴³ Estampa en Museo de Historia de Madrid, IN 1201

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_160.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴⁴ Estampa en Museo de Historia de Madrid, IN 2302

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_180.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴⁵ Estampa en Museo Municipal de Madrid IN 2303,

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_150.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴⁶ Estampa 288 x 217 mm. Museo Municipal de Madrid IN 2304.

V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones nº 13.

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_181.html, consultado el 25/III/2014.

³⁴⁷ V. en <http://www.memoriademadrid.es>, en buscador poner Marcos Téllez Villar, consultado el 19/XI/2013.

- José del Castillo, también realizaría pinturas para cartones de la Fábrica de Santa Bárbara y algunos lienzos de temas campestres y de sociedad, como *Pareja de majos*, , *Muchachos jugando al boliche*, *El vendedor de abanicos*, *El parque del Retiro con paseantes*, *La naranjera y un majo junto a la Fuente del Abanico*, *Muchachos jugando a la peonza* ³⁴⁸.
- Se pueden destacar también otras obras como *Baile de majos*³⁴⁹, *La gallina ciega*³⁵⁰ y *La merienda*³⁵¹, encajadas en la colección de Escenas de majos en el Museo Municipal de Madrid³⁵², no se sabe con certeza su autor, pero en estas estampas también se observa, cuando bailan, que lo hacen en pareja de mujer y hombre, al son de las castañuelas, tocadas por ellos mismos, y acompañados por la guitarra, que tañe otra persona, y que el baile es ejecutado al aire libre.

Todas estas ilustraciones de pintores y grabadores aportan una gran información sobre el estilo y la época del baile *Bolero*, pero quien perduró en el tiempo como el más representativo en ilustrar costumbres del pueblo español, incluida la danza y el baile, y se le recuerda, incluso aportando su propio

³⁴⁸V. en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/castillo-jose-del/2776bf2d-886f-4066-b606-38deabebfdd2>, consultado el 25/III/2016.

V. *Muchachos jugando a la peonza* en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 14.

³⁴⁹ Estampa de 193 x 282 mm. En Museo de Historia de Madrid, IN 2306.

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_152.html, consultado el 25/III/2014 y V. en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 15.

³⁵⁰ Estampa de 195 x 287 mm. Colección Escenas de majos en Museo Municipal de Madrid. IN 2307. V. en Lolo, Begoña, "Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...", Op. Cit., p. 179.

³⁵¹ Estampa de 196 x 282 mm. Colección Escenas de majos en Museo Municipal de Madrid, IN 2308. V. en *ibíd.*, p. 180.

³⁵² V. en <http://www.memoriademadrid.es>, (en buscador poner escenas de majos), consultado el 19/XI/2013.

nombre como sinónimo de la llamada *maja de la época*, también conocida por *goyesca*³⁵³ es a Francisco de Goya y Lucientes.

- Francisco de Goya y Lucientes, fue el pintor más sobresaliente de la época y reflejó con veracidad el ambiente festero de la sociedad. Su obra tuvo una gran difusión al ser pintor contratado por la corte, donde tuvo que realizar gran cantidad de trabajos, destacando los cartones para tapices en los que incluye entre otros personajes de la época a *boleros* y *boleras*. Será en la primera época de Goya cuando realiza los cartones, en los que expresa esa vitalidad optimista de sus principios y su amor al pueblo, reflejándolo en escenas populares donde muestra gran alegría, como *La merienda*³⁵⁴, *Jugadores de naipes*³⁵⁵, *La gallina ciega*³⁵⁶, *La ermita de San Isidro el día de la fiesta*³⁵⁷, *La maja vestida*³⁵⁸ entre muchos mas.
- Destacar también a José Camarón Boronat, como pintor que mostrara el tema de la danza en sus obras, e incluso del baile *Bolero*, pero con un estilo totalmente diferente, el opuesto, un *Bolero* ubicado en la alta sociedad.

³⁵³ En la sociedad actual es normal encontrar a personas que no saben nada a cerca del Bolero español pero si les hablas de los cuadros de Goya y de las goyescas, al menos, se sitúan en la época y en el estilo. Es sorprendente descubrir la poca información que se tiene en estos momentos sobre el bolero y las danzas boleras de ese periodo, solamente unas breves pinceladas, literalmente, por el recuerdo que les suscita la obra de este pintor.

³⁵⁴ V. en https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-merienda/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=majos&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi1%5Bgonavmode%5D=search, consultado el 25/III/2014.

³⁵⁵ V. en https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/jugadores-denaipes/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=majos&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi1%5Bgonavmode%5D=search, consultado el 25/III/2014.

³⁵⁶ V. en https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-gallina-ciega/?tx_gbgonline_pi1%5Bquery%5D=majos&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi1%5Bgonavmode%5D=search, consultado el 25/III/2014.

³⁵⁷ V. en <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-ermita-de-san-isidro-el-dia-de-la-fiesta/>, consultado el 25/III/2014.

³⁵⁸ V. en https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/la-maja-vestida/?tx_gbgonline_pi1%5Bqocollectionids%5D=45&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b, consultado el 25/III/2014.

Camarón Boronat era valenciano, coetáneo de Goya, y fue director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Es muy significativo el comparar algunas obras de estos dos pintores para entender como las diferentes clases sociales bailaron este tipo de danzas.



Baile a orillas del río manzanares (Goya), <http://www.museodelprado.es>, consultado el 5/XII/2011

Baile a orillas del río Manzanares, realizado en 1776 ó 1777, Goya, Óleo sobre lienzo de 272 x 295 cm, se encuentra en Madrid en el Museo del Prado. Fue realizado para el comedor del Palacio del Pardo. El autor refleja a dos parejas, descritas por el propio Goya como dos majos y dos majas que bailan *Seguidillas*, bailan coordinados entre sí, los hombres además acompañan al baile con las castañuelas, muchachas y muchachos están junto a los danzantes, unos son los músicos, todos ellos hombres, y tocan guitarras o las palmas, otros parecen cantar y otros simplemente contemplan la danza ó conversan, al fondo a la derecha se observa un caserío, y a la izquierda una cúpula que pertenece a la iglesia de San Francisco de Madrid, cerca de ellos un río, el río Manzanares, todos estos elementos indican que la reunión tiene

lugar a las afueras de la ciudad debido a alguna romería, en donde se pasaba el día de fiesta fuera de la urbe. En la vestimenta se observan elementos típicos españoles como las puntillas de los delantales, los corpiños y la utilización de madroñera o cofias, abalorio utilizado en esta época especialmente por el pueblo español para recogerse el cabello. Tanto el lugar como la indumentaria, confeccionada con telas de media/alta calidad, informan que la clase social que se reúnen en ese momento para bailar corresponde a una clase media/alta.

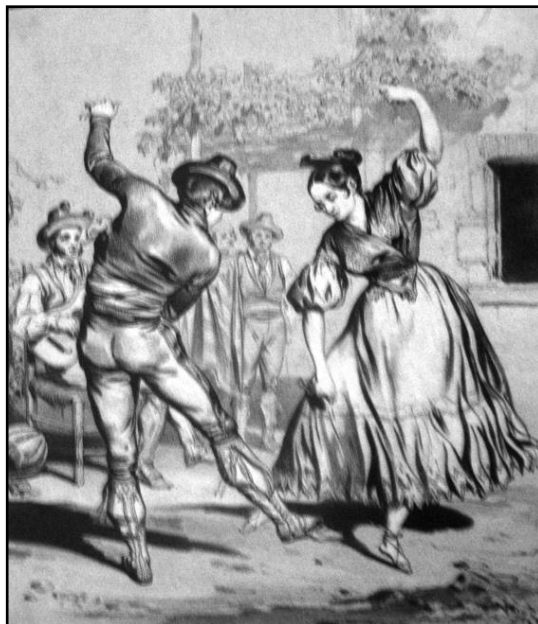


El Bolero o Una romería (Camarón Boronat, José)
<http://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/d82ab40be9.jpg>, consultado el 5/XII/2011

El Bolero o Una romería, 1785. José Camarón Boronat (1731-1803), Óleo sobre lienzo de 83 x108 cm, se encuentra en el Museo del Prado (Madrid). Obra en la que el autor toma como referente para la composición y distribución de los elementos, la obra anterior de Goya. En este óleo encontramos a una pareja, hombre y mujer que bailan acompañados por un grupo de personas entre las que destacan algunas damas, y a los músicos que se acompañan con instrumentos de cuerda, parece ser guitarra; cerca de la reunión se observa un muro y sobre él un elemento decorativo tipo búcaro, por el que se puede

deducir que la fiesta se realiza dentro o junto a las inmediaciones de una gran finca que posee extensiones de tierra; la otra construcción arquitectónica que se observa es una cornisa al fondo del paisaje a la derecha. Por la forma de vestir, ropajes de lujo con telas de alta calidad, sombreros de alas grandes, tocados en los cabellos de las damas y fajín con lazada en el bailarín , entre otros, se deduce que las personas que se reúnen pertenecían a la clase alta de la sociedad y, además, muy influenciadas por la modas extranjeras, pero estas, por como se llama la obra, bailaban también el *Bolero*.

El *Bolero*, por tanto, llegó también a las clases sociales más elevadas, aunque en este ambiente se bailó con ropajes totalmente diferentes al de majo, como lo haría la clase media, estamento al que pertenecía la gran mayoría de la sociedad y con la que se asocia al *Bolero*, pues fue en este ambiente donde causó más furor. El pueblo llano también lo seguiría bailando, pero utilizando una indumentaria mucho más humilde.



*Bolero Popular*³⁵⁹

³⁵⁹ Colección José de Udaeta, Barcelona, en Gamo, María Jesús y Juan Elena (Coord.), en *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*, Op. Cit., p. 54.

El baile quedaría también reflejado en otras manifestaciones artísticas, como en estatuillas que se realizaron en esta época en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, entre 1803 y 1808, algunas de ellas representan a *boleros* y *boleras*, pues son *majos* y *majas* en pose de baile y con castañuelas en sus manos³⁶⁰.

En las artes decorativas también tuvieron cabida las ilustraciones del baile *Bolero*.



Plato cerámica con ilustración de *Bolero*³⁶¹

³⁶⁰ *Pareja de majos*, (1803): blanco mate, medida de 28 x 15'5 cm., en Museo Municipal de Madrid, Cat. Nº 62, IN 3465.

Majo bailando (1803): Bizcocho blanco mate, medida de 25 x 12 x 9 cm., en Museo de Historia, Madrid, Cat. Nº 63, IN 3474.

V. en http://musicadiz1812.es/imagenes_179.html, consultado el 25/III/2014.

Bolera, ca. 1850, en Museo Casa de los Tiros, Granada. V. en 8.2.- Apéndice Ilustraciones, nº 16.

³⁶¹ Cerámica: ajuar de mesa, plato de pasta cerámica, torneado y esmaltado en blanco sucio, pintado a pincel en azul, amarillo ocre, verde y manganeso, en el fondo bailarín de bolero sobre un suelo azul y amarillo, entre hierbas o arbustos, en el borde del plato cadeneta y guirnalda vegetal en el ala. Labio de listel azul altura de 6,80 cm, diámetro 32 cm y diámetro base 15 cm, en Museo Nacional de Artes Decorativas, Inventario CE 16575.

Se siguió trabajando la cerámica popular pero también se empezó a fabricar en materiales más nobles, como la porcelana, destinada a la alta clase social, y opalinas de cristal en las que resaltaban las decoraciones. En un principio los motivos decorativos fueron de influencia oriental pero más tarde fueron sustituidos por elementos propios del país, incluyendo también al *bolero* y la *bolera*, personajes destacados de la época. Estas decoraciones llegaron incluso a ser impresas en otros complementos, como fundas de gafas y abanicos.



Funda de gafas con ilustraciones de bolera y *bolero*³⁶²

Concluir en que el pueblo español, apasionado desde mediados del siglo XVIII por la moda, la fiesta, el teatro, el baile, el paseo, las reuniones y tertulias, empezó poco a poco, casi sin darse cuenta, a entremezclar sus costumbres con aquellas que vinieron de Francia, de este modo los bailes populares fueron adquiriendo ciertas características que provenían de la corte y que progresiva y

³⁶² Funda de gafas, ilustración de bailarina y bailarín de bolero en laca, medidas 141 x 69 mm, en Museo Municipal de Madrid, Inventario IN 5157-5158.

lentamente se iban instaurando en la sociedad. Las influencias italianas, además de las francesas, eran ya también evidentes adentrándose más el siglo, sobre todo durante el reinado de Carlos III. Este monarca llegó al país junto con su séquito, venía de Nápoles³⁶³, había reinado allí por parte de su madre, segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio de Parma, y de ahí que llegaran también al país influencias italianas.

La danza cortesana española a finales de siglo había ganado gracias a la influencia francesa mayor delicadeza y perfección, elevándose, por tanto, su nivel, y al introducirse también ciertos pasos de danzas italianas derivó en que las danzas ganaran en vistosidad y dificultad en su ejecución, derivando en una mejora en la calidad de la danza en los altos niveles de la sociedad.

La conexión que hubo entre la corte y el pueblo llano hizo que la danza cortesana se mezclara con las danzas populares, provocando el nacimiento de un nuevo estilo, en el que se conservó todo el carácter propio del pueblo español pero perfeccionado en cuanto a técnica y virtuosismo. Aquí es donde se encuentra el punto de partida de la Escuela Bolera, escuela que tiene al *Bolero* como punto de origen y máximo exponente, este fue la semilla de la que nació este estilo considerado hoy en día como la verdadera Escuela Clásica Española³⁶⁴.

El *Bolero* supuso una explosión en toda esta división de danza cortesana y danza popular, irrumpió entre estas manifestaciones estableciéndose entre

³⁶³ “De Napoles nos viene/ nueftro confuelo,/ todas canten que viva/ Carlos Tercero”, en Anón., *Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas, y Apafionadas Matritenfes* ..., Madrid, ca. 1759, pp. 1 a 4, es Estribillo. Facticio MB 1006, Colección Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris. Museo Histórico de Madrid, signatura 1006, 3.

³⁶⁴ “ Mariemma ... En el plano teórico defendió la Escuela Bolera como representante de la danza clásica española”, en Cavia Naya, Victoria, “Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943)”, en *Revista Trans* 15, 2011: 28, p. 24.

todas las clases sociales, algo que ya había querido hacer el *Fandango* pero que no consiguió con tanta grandiosidad con la que lo hizo posteriormente el *Bolero*.

El *Bolero* se seguiría bailando, tanto por el pueblo, fundador de esta danza, como por la corte, durante todo el reinado siguiente, con Carlos IV, hijo del anterior, hasta 1808, año en que se inició la guerra de la independencia, aunque finalizando el siglo XVIII empezaba a decaer. En las altas capas sociales las modas estaban cambiando hacia un gusto exagerado por todo lo italiano³⁶⁵, lo que hizo minimizar la ejecución y admiración por este baile, y en el pueblo fue perseguido por la degradación que estaba sufriendo debido a que se había impuesto como una moda y lo bailaba cualquier persona y de cualquier forma, sin ninguna calidad.

El *Bolero*, por tanto, había nacido en el pueblo, en principio fue distinguido y moderado y por ello también fuera bailado más tarde por personas de la alta esfera pero, a medida que se fue propagando y con el devenir de los años, fue cambiando su forma de ejecutarse para correr la misma suerte que su antecesor, el *Fandango*.

El *Bolero* ocasionó la formación de muchísimos otros bailes y danzas que nacieron o se modificaron a partir de él, sobre todo en la zona de Andalucía en donde se refugiaron muchos *boleros* y *boleras* que huían de Madrid, surgiendo

³⁶⁵ “el reinado de Carlos IV debe de ser interpretado como el momento de transformación del género hacia formas de expresión que no son las originales. Del ámbito costumbrista que caracterizase su lenguaje literario se pasará a un refinamiento forzado ... que acabó acercándose al formato de la ópera bufa de corte italianizante, tan en boga por entonces”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 21–22.

el *Olé gaditano*³⁶⁶, *La cachucha*³⁶⁷, *La maja y el torero*³⁶⁸ y las *Sevillanas boleras*³⁶⁹, entre otras³⁷⁰.

Iniciándose el siglo XIX, el *Bolero*, en España, estaba ya entrando a una segunda etapa. Las personas que lo conservaron lo introdujeron sobre todo en los teatros, aprovechando el tirón que tuvieron estos, manteniéndolo de esta forma vivo principalmente en los intermedios de las obras³⁷¹.

En el pasar de los años, el *Bolero* en el teatro se entremezclaría con otros estilos que también subieron a las tablas, principalmente con el Flamenco, arte que reinaba por estas fechas en Andalucía, apareciendo un nuevo estilo denominado Danza Teatral o Estilizada³⁷².

³⁶⁶ González, Federico, *El olé*, Litografía publicada en la Revista médica de Cádiz, http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?pat_h=162134, consultado el 26/III/2014.

³⁶⁷ Fanny Elssler bailando la cachucha, V. baile en: https://www.youtube.com/watch?v=r3A3cvF_DY4, consultado el 26/III/2014.

V. ilustración en 8.2.- Apéndice ilustraciones, nº 17, tomada de http://www.ecured.cu/index.php/Fanny_Elssler, consultado el 26/III/2013.

³⁶⁸ V. baile en: <https://www.youtube.com/watch?v=aIDUZn6lIE8>, consultado el 26/III/2014.

³⁶⁹ V. baile en: <https://www.youtube.com/watch?v=LkOFGdmW6Os>, consultado el 26/III/2014.

³⁷⁰ V. cap. IV, apdo. 4.4.

³⁷¹ “El viernes en la noche se representaba en el teatro de Variedades la comedia, *Juan de las Viñas*, el papel de *D. Lucio* le está confiado á un joven que tiene en la compañía el doble empleo de galán y bolero: el tal, aunque muy mal actor, antipático en la escena por sus modales, el tono de su voz y su ignorancia, se ha llenado de vanidad por los aplausos que sus saltos y contorsiones, como bolero, le han valido”, en *El Español*, diario de la capital, nº 583, de 27/05/1846, Madrid, editor responsable, el licenciado D. Tomas Gonzalez, Imprenta D.A. Santa Coloma.

³⁷² “la danza española se compone de cuatro ramas: folklore, danza bolera, flamenco y danza estilizada o clásico español. Esta última surge como una derivación de las otras tres ramas, Así, el clásico español puede ser una estilización tanto del folklore, como de la bolera o del flamenco”, en Albi, Mercedes, “Entrevista al maestro Eloy Pericet”, *Eter.com Danza*, ene. 2010: 1-3 web, en:

<http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12550>, consultado el 30/IV/2013.

“en las interpretaciones de danza estilizada que se alimentaban, en gran medida, de las bases de la Escuela Bolera”, en Cavia Naya, Victoria, “Tradición popular y lenguaje académico ...”, Op. Cit., p. 13.

No volvería a ser recuperado el baile *Bolero*, parecido a como fuera originalmente, hasta el siglo XX, cuando se realizó un proceso exhaustivo de recuperación de éste³⁷³.

Esta interrelación que siempre hubo entre el pueblo y la corte³⁷⁴, donde se entremezclan diversas características³⁷⁵, donde los bailes del pueblo se impregnan de reglas cortesanas adquiriendo ciertas normas y un carácter más delicado, y donde aquellas de procedencia cortesana adquieren más júbilo procedente de la alegría festiva del pueblo, ocasiona que los bailes se conviertan en danzas y al contrario³⁷⁶. Así pasó con el *Bolero* y con otros muchos bailes y danzas, mantuvieron su carácter inicial pero también ciertas características de las influencias recibidas, conservándose finalmente como danzas y bailes que contienen particularidades de ambos estamentos y donde es difícil definir si es baile o es danza.

³⁷³ Sevillanas boleras, S.XX, de la película *Sevillanas* de Carlos Saura, V. en: https://www.youtube.com/watch?v=9E5Q_IMbRrI, consultado el 26/III/2014.

³⁷⁴ "Contiene el cancionero de Palacio 460 composiciones, ... Una buena parte de este material aparece sin nombre de autor y es aquí donde precisamente creemos ver muestras de la lírica popular castellana. ... los villancicos que sirven de pie a canciones cortesanas, de que principalmente se nutre el cancionero", en Torner, Eduardo, M, en VV.AA., *Folklore y Costumbres de España*, "La canción tradicional española", Op. Cit., p. 116.

³⁷⁵ "MANGUITAS. Señores,/ aquí, aunque pobres, sabemos/ de cortesía; y las damas/ siempre han de ser lo primero:/ baile algo alguna de ustedes,/ que aquí nos quedamos luego. ... MANQUITAS. Desde luego me convengo./ (*Cantan y bailan seguidillas*)", en Cruz, Ramón (de la), Sainete: "La música a oscuras" (1ª ed. 1766), Op. Cit., en Duran, Agustín, "Colección de Sainetes ...", Op. Cit., pp. 421 -422.

³⁷⁶ "casi siempre, en más o en menos, la danza aristocrática se ha convertido en popular, y de ésta otras veces se ha originado aquélla, habiéndose dado casos de la coexistencia de ambas, con sola la diferencia en el porte y en el gusto de los ejecutantes", en Capmany, Aurelio, "El baile y la danza", Op. Cit., p. 227.

2.1.- El baile popular: la riqueza del baile en España, estrato fundamental para el nacimiento del *Bolero*

El pueblo español siempre ha destacado por su gran riqueza y diversidad de bailes. Todas las civilizaciones que pasaron por la península dejaron ciertos rasgos de sus costumbres que han ido a fundirse con las formas propias del pueblo³⁷⁷. Todas las ciudades y pueblos de la península poseen sus propias danzas, estas han sido compuestas por el propio pueblo desde no se sabe ni cuando, simplemente se han ido heredando de las generaciones anteriores y pasándose de unos a otros³⁷⁸, seguro con algunas adaptaciones influidos por el momento, pero conservando el carácter propio de la danza en si.

Esta gran variedad de danzas se pueden dividir en tres grupos pues no poseen todas unas mismas raíces.

Por un lado encontramos la zona del norte de España, donde las danzas suelen ser grupales, y son de gran importancia los desplazamientos ya que a partir de estos se realizan diversas formas y figuras que expresan serenidad³⁷⁹; por otro se encuentra la zona del sur, aquí la gran mayoría de danzas son interpretadas por un solo participante, bailan en un espacio muy pequeño donde expresan con sus quiebros y ondulamientos del cuerpo todos sus

³⁷⁷ “A las diversas castas de pueblos que sucesivamente han ido invadiendo la Península, y a la variedad de clima y de terrenos en que se halla ésta dividida, se deben las diferencias que en usos y costumbres, carácter y lenguaje se notan en ella, con respecto a las diversas regiones que la componen y la multitud de bailes que han tenido lugar y que se ejecutan en el día. Cada región de España tiene su baile favorito peculiar”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., pp. 188-189.

³⁷⁸ “en cada pueblo de esta comarca hay una familia en la cual este cancionero se transmite por tradición oral de padres a hijos, y ella es la encargada, cuando las fiestas del pueblo se aproximan, de enseñar estos cantos a los muchachos que han de efectuar las danzas”, en Torner, Eduardo M., “La canción tradicional española”, Op. Cit., p. 117.

³⁷⁹ “Los bailes típicos de la región norteña de la Península suelen ser ejecutados en movimientos de traslación y bajo formas y figuras variadas; ... los bailes regionales de la parte Norte –exceptuando siempre algunos – admira simplemente la gracia en el movimiento reposadamente tranquilo ... los del Norte suelen ser colectivos”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 236.

sentimientos³⁸⁰; y por último los bailes de la parte central de la península en donde se pueden encontrar influencias de ambas partes³⁸¹.

Elemento curioso es que a pesar de distinguirse estas tres zonas por poseer bailes de tipología diferente, en toda la península se realicen bailes con castañuelas, característica, por tanto, primordial de todo el país³⁸².

Esta riqueza de danzas a nivel nacional ha contribuido a que a lo largo de los años se fuesen creando otras danzas a partir de las ya existentes, eclosionando de la fusión de estas con diversos hechos que acontecen en la sociedad, nuevos estilos, como pasó en la creación del Flamenco, la Escuela Bolera y la Danza Estilizada o Teatral.

Si se busca el origen de la danza popular o folklore habrá que irse a tiempos remotos donde el ser humano se mueve imitando todo aquello que ve a su alrededor³⁸³ y baila como una manifestación de forma de expresión, a

³⁸⁰ “Los bailes típicos ... del Sur son interpretados sin moverse del sitio, ... ondulando los músculos todos de su cuerpo desde la cabeza a los pies ... se presenta excitante, provocadora, sensual, ... una persona sola basta para dar a conocer y reproducir todo un programa de baile”, *ibídem*.

³⁸¹ “Península Ibérica ... central ... tiene algo de las dos demarcaciones anteriores, o nada tiene de ellas”, *ibídem*, pp. 235–236.

³⁸² “Baile del Pandero ... Este baile es muy general en Asturias ... Cada bailaror está provisto de castañuelas”, *ibídem*, p. 242.

“Región castellana ... Existe una numerosa colección de *Charradas*. También se hallan varios cantos de *Fandangos*, *Jota* y *Boleras*, que se tocan al son de gaita y tamboril, con acompañamiento de castañuelas y panderetas”, *ibídem*, p. 255.

“Región Andaluza. ... *Polo* ... un baile y uno de los cantos por el que los andaluces muestran mayor predilección ... se baila con acompañamiento de guitarra, castañuelas y panderetas, marcando el compás con palmadas y taconeo”, *ibídem*, p. 334.

“Bailes de cintas ... En Castilla ... en Valencia .. en Cataluña ... Los bailarores, además, suelen hacer uso de las castañuelas”, *ibídem*, p. 405.

³⁸³ “en quanto al origé de la Dança, es cofa indubitable, conforme al fentir de los que della há efcrito, que es una imitación de la numerofa armonía que las Esferas celeftes, Luzeros y Eftrellas fixas y errantes traen en cócertado movimiento entre fi”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias ...”, *Op. Cit.*, p. 1.

partir de ahí se le puede atribuir a muchas personas o pueblos el que pusieran determinadas reglas, como a Theseo, Pyrro, Dáceraftes, los Jonios, ...³⁸⁴.

En la iconografía que se conserva de la edad clásica se observa como las bailarinas gaditanas, famosas por su forma de bailar, mantienen posturas y gesticulaciones muy parecidas a las ejecutadas en la Escuela Bolera, por lo que es evidente que el folklore, el baile que viene del pueblo por tradición tiene mucho que ver en el nacimiento del *Bolero*.

En tiempos del dominio de los romanos ya se contemplaba el baile popular, el pueblo bailaba a los dioses, y ya por aquel entonces los españoles marcaban los compases con los pies³⁸⁵ y tocaban al tiempo las castañuelas, instrumento que pudo llegar de los Sacerdotes de Cibeles o de Hércules³⁸⁶ y que sigue siendo utilizado en la gran mayoría de las danzas populares y son indispensable para las *Boleras* del siglo XVIII. Muy bien bailarían y cantarían al son de los instrumentos los españoles pues el cónsul Metelo mandaría a un

³⁸⁴ "Theseo fiédo llevado de Creta a la Isla de Delos, dio Principio a la Dáça, enfeñando a algunos niños el Arte. ... Otros afirman aver fido Pyrro; mas defte folo es cierto q fue inventor de un genero de Dança, que fe tomà de fu nombre, y fe llamà Pyrrichio, ... para con ella exercitar con mayor facilidad a los mancebos al exercico de las armas, ... Dáceraftes, por fer ète el primero que le dio reglas, ... Alexando de Alexando, en el libro 2 de los Dias Geniales cap. 25. Dize, que el Dançado lo compufieron los Jonios ... y que la compufo para adeftrar a las armas a los moços", *ibíd.*, pp. 1-3.

³⁸⁵ "El Bayle artificioso, dispuesto según preceptos, le contempláron ya antiquísimo en su tiempo Strabon, que vivió en el Imperio de Augusto y Tiberio; y Silio Itálico que fue Español distinguido con la dignidad de Consul Romano, viviendo Nerón. El Primero dice que los Españoles tributaban por medio de la Danza veneración á un Dios desconocido, pasando las noches enteras en este obsequio,....., los Gaditanos tan diestros en el Bayle, como dice Marcial, explicasen por este medio su veneración á Hércules, Dios de ellos tan amado, quanto lo fue Marte de los Andaluces Acitanos, situados en las inmediaciones del Guadix. Silio Itálico habla de los compases que hacían con los pies los Españoles", en Roxo de Flores, Felipe, "Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...", *Op. Cit.*, pp. 86-88.

³⁸⁶ "... para darles mayor gracia, usaban de las Castañuelas, instrumento que pudo llegar á sus manos desde las de los Sacerdotes de Cibeles (conocida baxo del nombre de Isis, que es una misma) porque ellos las tañéron, como nos representan sus medallas; ó de Hércules que reynó en España por los años del mundo 1649, antes de Cristo, y este cazaba las gruesas aves de la Laguna Stymphale al sonido grato de las Castañuelas...", *ibíd.*, pp. 89-90.

gran grupo de estos para que representaran su arte en Roma, ciudad donde alcanzaron un gran éxito pues fueron considerados los mejores bailarines y músicos de la república³⁸⁷.

La danza en España tomaría diversos matices, dependiendo de la zona donde se desarrollara, según las costumbres y cultura de cada lugar³⁸⁸.

De lo que si hay certeza es que en la edad media la danza sufrió una recesión importante ya que fue prohibida la ejecución de muchos bailes y otros tuvieron que adaptarse a las condiciones eclesiásticas, públicamente solo se conservaron algunas danzas para ser representadas en ciertas fiestas de carácter religioso, otras tuvieron que permanecer ocultas en el pueblo, por ello la danza no pudo evolucionar hasta llegado el Renacimiento donde de nuevo surgió a la luz y empezó a desarrollarse.

El baile, a la llegada de la moda de la danza francesa en el siglo XVIII, era el entretenimiento preferido por los estratos sociales inferiores, estos ya habían mostrado en alguna ocasión que también les gustaba bailar al estilo de la corte, lugar en donde se asentó primeramente la moda francesa, así pues un siglo antes en el tratado de Esquivel, un poeta llamado D. Alonso de Torres dedica unos versos a Esquivel y le dice que también los *villanos* querían tener

³⁸⁷ “Mucho debió de influir en el ánimo del cónsul Metelo la música ibérica cuando, escogiendo de grado o por fuerza los mejores músicos que oyó en España y los mas diestros bailarines, formó un gran coro de ambos sexos que envió, con los instrumentos peculiares del país, a Roma, ... se les prodigaron mil aplausos por los romanos y fueron proclamados los mejores bailarines y músicos de la república”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 184-185.

³⁸⁸ “En los primeros tiempos, antes del nacimiento de las demas artes, fue la danza una viva expresion de alegría Todos los pueblos la hicieron servir despues en los regocijos públicos; para manifestar su júbilo. Esta alegría se varía, toma diferentes matices, colores y tonos diversos, según la naturaleza de los sucesos, el carácter de las naciones, la calidad, educacion y costumbres de los pueblos”, en Irurzun Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., pp. 481-482.

costumbres de Rey y que las danzas de cascabel podían seguir sus pasos³⁸⁹. Algún cambio debía presentir D. Alonso de Torres pues un siglo después precisamente estos *villanos* se empaparían de influencias cortesanas convirtiéndose algunos de sus bailes en bailes de escuela, como paso con el *Bolero*³⁹⁰.

El pueblo, hasta ahora bailaba según su criterio, no se había preocupado por ninguna norma de cortesía ni nada parecido, bailaban por fiesta, por placer, por alegría, pero será ahora con la llegada de los cambios a la sociedad producidos por la entrada de la ilustración cuando empiecen, aunque de una forma leve, suave, casi sin darse cuenta, a introducir ciertas características procedentes de dicho movimiento. Un hecho a destacar es que con el paso del tiempo empiezan a bailar algunas danzas colocando los pies hacia fuera, señal de esta influencia, pues ya en la Corte se decía tiempo antes que bailar con los pies mirando hacia dentro era muy mal parecido³⁹¹, de toda esta transformación que se estaba llevando a cabo surgirá el baile *Bolero*.

Diversos lugares hubieron para la transmisión de las nuevas ideas de las diferentes clases sociales, lugares siempre de reunión; como las tertulias en casas o botillerías, corrales de comedias, espacios de bailes de *Contradanzas*;

³⁸⁹ “también puede un Villano,/ tener costumbres de Rey./ El villano, y la pandorga/ y danza de cascabel/ Todos juntos en malora/ Arredro vayan, amen”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias ...”, Op. Cit. p.8. (Es parte del poema que Don Alonso de Torres dedica a Esquivel).

³⁹⁰ “La Escuela Francesa entre los Españoles es de ejercicio muy moderno, según la noticia común de los hombres ancianos: no dudo que con motivo de la proximidad á aquel Reyno, se adelantaría en algunas Provincias, como fue en Cataluña, donde es muy Freqüente entre los Artesanos, que son muy diestros en practicarla”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 121 – 122.

³⁹¹ “Y effto de las púntas a fuera, advierto fe ha de obrar en todo el dançado; porque fi miran hazia dentro, es muy mal parecido”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias ...”, Op. Cit., p. 10.

pero otro espacio muy importante en donde hubo un gran intercambio de opiniones fue en las posadas.

Las posadas se habían convertido en un lugar habitual para residir, lugar en donde venían muchos viajeros a establecerse por diversos motivos que estaban ocasionados por la nueva forma de vida que ahora se presentaba³⁹².

A la llegada de Carlos III, a pesar de haber sido ya erradicada la peste, la mortalidad era aún muy alta y la natalidad era bastante baja, muchos varones de diversas ciudades de España acudían a Madrid, lugar donde se había establecido la corte, en busca de trabajo para sobrevivir ellos y sus familias³⁹³, muchos de estos habían dejado a sus mujeres en sus ciudades de origen y otros eran solteros que iban en busca de ganarse un dinero, aunque muchas de las veces no lo conseguían. En el país había bastante pobreza, de hecho habían proliferado el número de asilos, colegios y hospitales donde se cobijaban a estos y a muchos huérfanos³⁹⁴, intentando que se convirtieran en personas de provecho, y en las posadas, que aumentaron considerablemente, vivían aquellos otros más afortunados que tenían al menos lo justo para subsistir.

³⁹² “Luego que D. Pedro é yo llegamos á nuestra posada”, en Rodríguez Calderón, D. Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 108.

“habiendo residido catorce meses en Madrid para el seguimiento de cierta instancia, había habitado en este tiempo tres posadas”, en Sepúlveda Ricardo, “Madrid viejo, crónicas, avisos, costumbres ...”, Op. Cit., p. 23.

V. de p. 22-25 en Cap. 8.1. Apéndice, texto nº 4.

³⁹³ “la Monarquía atrajo a numerosos artesanos, menestrales, vagabundos y pueblo llano en general en busca de mejores oportunidades”, en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador, “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen”, Op. Cit., en Lolo, Begonia, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 109.

³⁹⁴ “había aumentado el número de colegios, hospitales y asilos destinados a recoger a los pobres y huérfanos que deambulaban por la villa y que no se contabilizaban”, ibíd., p. 110.

Entre la diversidad de personas que fueron a encontrarse en las posadas, la mayoría de veces en las clandestinas, por ser las públicas caras y de mala calidad³⁹⁵, estaban desde vasallos honrados del Rey hasta vagos de profesión³⁹⁶, que eran todos aquellos que vivían sin tener ningún oficio ni beneficio³⁹⁷.

Entre los vagos, se encontraban de todas las clases sociales: nobles, que no trabajaban en nada³⁹⁸; clase media, en donde se encontraban muchos bailarines populares originarios del país, llamados también *Boleros* o bailarines de baile de cascabel, por no ser bailarines de la corte³⁹⁹, y también había presencia de lo más bajo de la sociedad, en donde se incluían los gitanos,

³⁹⁵ “á mediados del siglo último, fue por demás excesivo el número de posadas secretas que hubo en Madrid, á causa de la carestía y mala traza de las posadas públicas y de la escasez de los cuartos de vecindad”, en Sepúlveda, Ricardo, “Madrid Viejo, crónicas, avisos, costumbres ...”, Op. Cit., p. 23.

³⁹⁶ “posadas secretas ... Los forasteros no tenían mas remedio que morir al palo, y era cosa frecuente ver a vasallos honrados de S.M. vivir mezclados con vagos de profesión”, ibíd., pp. 22 – 23.

³⁹⁷ “Por Real orden de 20 de Abril de 1745 se declaran vagos: “el que sin oficio ni beneficio, hacienda ó renta, vive sin saberse de que le venga la subsistencia por medios lícitos y honestos, ... el que sostenido de la reputacion de su casa, del poder ó representacion de su persona, ó las de sus padres ó parientes, no venera como se debe á la Justicia, y busca las ocasiones de hacer ver que no la temen, disponiendo rondas, músicas, bayles en los tiempos y modo que la costumbre permitida no autoriza, ni son regulares para la honesta recreacion ...”, en Carlos IV, “Novísima recopilación de las leyes de España ...”, Libro XII: De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, Título XXXI. De los vagos; y modo de proceder, Ley VII. D. Carlos III. En Aranjuez por Real decreto y céd. De 7 de Mayo de 1775, nota al pie (6), t. V (VI), p. 433.

³⁹⁸ “Destino de nobles. Aprehendedos por vagos ...”, ibíd., Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, Libro XII, Título XXXI, Ley XI. D. Carlos III. Por resol. Á cons. de 24 de Abril, y céd. Del Cons. de 2 de Agosto de 1781. *Destino de nobles. Aprehendedos por vagos y mal entretenidos, al servicio de las Armas*, t. V (VI), p. 439.

³⁹⁹ “Yo vine á Madrid poco tiempo hace, y en mi posada había un mozito de estos de cascabel, ...”, en *Correo de Madrid*, núm. 422 Secc. Anécdotas, 24/02/1791, p. 157. V. artículo entero en 8.1.- Apéndice, texto nº 3.

amantes del ocio y que se dedicaban la mayor parte del día a bailar y cantar, cuando no a robar, estos además eran perseguidos por la justicia⁴⁰⁰.

El *Bolero* y el baile siempre estaba presente en estas posadas⁴⁰¹, así pues, todos aquellos que se hospedaban en ellas lo descubrirían rápidamente, aunque también estaba presente en otros sitios de reunión para tertulias y bailes, e incluso en la misma calle, en los arrabales de la ciudad, por lo que poco a poco fueron introduciéndose muchas personas en ese ambiente *Bolero*lógico. Por otro lado se encontraban aquellas personas que ya estaban influidas por la ilustración y que se pusieron en contra de los partidarios del *Bolero* y de todo aquello relacionado con él, veían gran desorden en esas personas y el baile *Bolero* les parecía una distracción poco decorosa, motivo por el que pronto se encargarían las autoridades de vigilar muy de cerca todas

⁴⁰⁰ “Expulsion del Reyno de todos los egipcianos que anduvieren vagando sin aplicación á oficios conocidos”, en Carlos IV, “Novísima recopilación de las leyes de España ...”, Libro XII, Título XVI. De los gitanos, su vagancia y otros excesos, Ley I. D. Fernando y D^a Isabel en Medina del Campo por pragm. de 1499; y D. Carlos I. En Toledo año 525 pet. 58, y en Madrid año de 28 pet. 146, y año de 34 pet. 122, t. V (VI), Op. Cit., p. 357.

“Expulsion de lo gitanos que no se avecindaren en pueblos de mil vecinos arriba; y prohibicion de usar de su trage, nombre y lengua, y de tatar en compras y ventas de ganados”, ibíd, Ley IV, D. Felipe III. En Belen de Portugal por céd. De 28 de Junio de 1619, p. 358.

“Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos, mandamos, que no se lo llamen, ni se atreva ninguno á llamárselo, y que se tenga por injuria grave, y como tal sea castigada con demostracion; y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita accion ni representacion, trage ni nombre de gitanos; pena de dos años de destierro y de cincuenta mil maravedís par la nuestra Cámara, Juez y denunciador por iguales partes, contra qualquiera que contraviniere por la primera vez, y la segunda sea la pena doblada”, ibíd., Ley V. D. Felipe IV. Por pragmática de 8 de mayo de 1633. *Observancia de la ley precedente; y modo de proceder á la execucion de lo dispuesto en ella*, p. 359.

⁴⁰¹ “En mi posada había un mozito ... La afición de este eral tal, que en todo el dia cesaba, ya con las castañuelas, ya con los pies ... toda la monserga de terminaceros boleros”, en *Correo de Madrid*, núm. 422 Secc. Anécdotas, 24/02/1791, p. 157. V. artículo entero en 8.1.- Apéndice, texto nº 3.

“Un tocador de guitarra, y cantador de seguidillas es persona muy estimada en estos pueblos: al oír este instrumento se juntan los jóvenes de ámbos sexos, y regularmente se arman estos bayles en la posada”, Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I, Op. Cit., p. XIV en Discurso.

estas posadas secretas en las que se ideaban, según ellos, temas desfavorables a la sociedad, como pudo ser, entre otros, bailar el *Bolero*, y otros temas muy graves, como los fuertes insultos y grandes hurtos, todo esto sucedió bajo el reinado de Carlos III y declarado por decreto del Consejo Real de fecha 14 de octubre de 1788, en donde intervino, entre otros, Floridablanca y Campomanes, así lo cuenta Ricardo Sepúlveda:

“copia del informe que emitió la Junta del Consejo nombrada al efecto, y compuesta del conde Campomanes, decano gobernador, D. Miguel de Mendinueta, D. Mariano Colón y D. Antonio Cano Manuel individuos del Supremo Tribunal, en el expediente á que dio lugar, en 1778, un memorial suscrito por D. Felipe del Arco, vecino de Sanlúcar de Barrameda, ... se queja de haber sufrido en los portales de dichas casas insultos y robos, y pide el remedio de tales desórdenes. ... fue por demás excesivo el número de posadas secretas que hubo en Madrid, ... Los desmanes llegaron á tanto, que se pensó seriamente en la abolición de las tales posadas y sobre el particular se escribieron sendas fojas, interviniendo Floridablanca en la redacción de algunas. Al fin, todo bien meditado, se resolvió por decreto al Consejo y Real orden expedida en San Lorenzo , á 14 de Octubre de 1788, dirigida á D. Pedro de Lerena, “que, en vista de los abusos y perjuicios que se experimentan en Madrid con motivo de la desarreglada multiplicidad de posadas secretas, y de la escasez y carestía de habitaciones de alquiler, se sujeten aquéllas á la vigilancia de los alcaldes de barrio, de los de corte y cuartel y de la policía general”⁴⁰².

A pesar de todas estas contrariedades para el mundo del *Bolero*, estas no influyeron, en un principio, en el pueblo pues seguiría bailando sus danzas, a la vez que se controlaban asuntos como el de la seguridad de los ciudadanos, y de ahí prohibir todo aquello que llevara al desorden, la sociedad evolucionaba hacia ideas más liberales debido a los cambios que se estaban ocasionando con Carlos III.

⁴⁰² Sepúlveda, Ricardo, “Madrid Viejo, crónicas, avisos, costumbres ...”, Op. Cit., pp. 22-25.

V. Texto completo del expediente de D. Felipe del Arco en 8.1.- Apéndice texto nº 4.

Un nuevo aire de progreso invadía Madrid, tanto en la ciudad como en la forma de pensar de la sociedad. Se progresó en muchos campos, en cuanto a política económica, pues de los pequeños talleres artesanales agrupados por diferentes gremios se llegó hasta la industria concentrada, en donde se trabajaba en cadena, industria puesta ya en marcha en Francia y que se inició en España bajo titularidad del estado reinando Felipe V con la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara⁴⁰³, bajo el reinado de Carlos III evolucionó considerablemente llegando a ser varias las industrias que se abrieron con participación de particulares y otras de titularidad únicamente particular, progreso que iría de forma ascendente y seguiría bajo los reinados siguientes, con Carlos IV, Fernando VII e Isabel II, se construyeron más casas, fuentes, palacios, teatros, bibliotecas, cárceles, academias, casas de la moneda, instituciones caritativas, se abrieron más fábricas como la Platería Martínez, la Real Fábrica del Salitre, que hubieron dos, el Hospital General, la Real Fábrica de Aguardientes y de Naipes, la Real Fábrica de Tabacos, en donde ingresaron muchas mujeres como cigarreras⁴⁰⁴ y progresivamente fue cambiando el aspecto de Madrid donde desaparecieron las campiñas con sus frondosos árboles para convertirse en una gran ciudad.

⁴⁰³ “En 1721 se fundó la Real Fabrica de Tapices de Santa Bárbara, que en 1760 contaba con treinta trabajadores”, en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador, “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen”, Op. Cit., en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 122.

⁴⁰⁴ “en 1792, Antonio Martínez, pide licencia para la construcción de la también muy conocida Real Fábrica de Platería Martínez, capaz para ciento cincuenta trabajadores. ... A partir de 1790 se empiezan a crear importantes establecimientos destinados a la elaboración de productos monopolizados por el Estado, como la Real Fabrica de Salitre ... el Hospital General, otra Real Fábrica de Salitre, ... la Real Fábrica de Aguardientes y Naipes, ... En 1790 ... Fábrica de Tabacos, .. llegando a contar con ochocientas trabajadoras, cigarreras, en 1809 y llegando a las 3.000 posteriormente, que constituyeron el primer germen de la clase obrera madrileña”, ibíd., pp. 122 – 123.

Toda esta nueva forma de pensar y de actuar en la ciudad desde tiempos de Carlos III favoreció verdaderamente a la proliferación del baile y del *Bolero* más que a su rechazo. En la alta sociedad, donde la danza era también muy apreciada y estaba presente en todas las reuniones sociales, había predisposición para incluir bailes populares en sus fiestas, aunque en manos de los cortesanos fueron modificándose hacia estilos más refinados, lo que derivó en un *Bolero* más estilizado.

A la vez, se siguió bailando el *Bolero* por todos aquellos que continuaban viviendo en los pueblos, algunos agrupados ya en gremios artesanales y trabajando en el campo, otros como criados y muchos otros vivían de la beneficencia⁴⁰⁵ pues llegaban a los arrabales de Madrid procedentes de otros pueblos más lejanos en busca de trabajo, objetivo que, muchas de las veces, era difícil de conseguir. En estos ambientes era realmente donde se bailó el *Bolero* en esencia, sin influencias de ningún tipo, el *Bolero* original⁴⁰⁶, semilla del conocido hoy en día y que con el tiempo adquirió influencias de la corte aportándole más calidad.

El pueblo gozaba de gran cantidad de bailes en esta época, por un lado bailes propiamente populares, en los que se dejaban ver ya algunos vestigios del estilo flamenco que convivía, aunque bastante escondido, con el pueblo español y por otro lado se ejecutaban bailes que habían pasado de la corte al

⁴⁰⁵ “estas innovaciones en el campo económico poco afectas a las clases populares, y la gran mayoría sigue dentro de la organización del gremio, trabajando a tiempo parcial, temporeros, o como criados, o en la miseria a expensas de la beneficencia”, *ibíd.*, p. 123.

⁴⁰⁶ “La voz de bien parado, los vivas, las aclamaciones eran siempre el lisonjero y público premio de una seguidilla bien bailada, porque el pueblo crotalógico, que podía ser muy bien ignorante en las ciencias y cosas útiles, era muy hábil en punto a bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “Alexandro Moya”, “El triunfo de las castañuelas ...”, *Op. Cit.*, p. 53.

pueblo, entre los que se encontraban varios de procedencia extranjera⁴⁰⁷, aunque algunos de estos ya empezaban a caer en desuso para el pueblo⁴⁰⁸.

Bayle de las achas, Cándamo, Guineo, Zarambeque, Gayta gallega, Caballero, Rugero, Mariona, Tarantela, Batalle, Gelves, Gran duque de Florencia, Bayle de Mantua, Saltaren, Guaracha, Agua de nieve⁴⁰⁹, Imposibles, Folías, Zarabanda, Pavana⁴¹⁰, Entremoro, Cumbé, La Pelicana, Cerengue, Tirana, Canario, Seguidillas manchegas, Boleras⁴¹¹, Polos, Fandango también llamado Danza de Fescenia⁴¹², Contradanzas, Branle también llamado Jiga o Inglés⁴¹³, Rastro o Mariona, Capona, Chairo, Chamberga, Jácara⁴¹⁴, Zorongo⁴¹⁵,

⁴⁰⁷ “Y á la manera que han pasado desde España a otros Reynos los Bayles nuestros, también han venido á nosotros muchos bayles extranjeros que han tomado su nombre de las regiones donde se presume tuvieron su origen”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 118.

⁴⁰⁸ “En punto á bayle diremos que ya es cosa ridícula y viejarrona, bailar un minuet ó paspié serio, que á lo mas hay uno ..., siendo todo lo demás de *Contradanzas* ... El minuet y paspié ... no es de moda. El *bolero* y *zorongo* alegran la sala, repican las castañuelas, suena ... la guitarra, y todos gritan, *Bien parado* ... Todos los bayles se empiecen con *Contradanzas* y no con la secatura del Minué por ser cosa de los tiempos de allende”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo ...”, Op. Cit., pp. 93-96 y 127.

⁴⁰⁹ Todas incluidas en el Tratado de Roxo de Flores, *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid, Imprenta Real, 1793.

⁴¹⁰ “En España bailaban nuestros antiguos con sus greguescos los imposibles, folías, la zarabanda, la pavana y otros”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 113.

⁴¹¹ “habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él bailando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras”, *ibidem*.

⁴¹² “tiranas, polos, fandangos y seguidillas que en nuestra España hemos creído que eran características de la nación, son canciones que sólo pueden agradar a los oídos torpes del bajo pueblo”, *ibid.*, p. 83.

⁴¹³ “Todos los bayles se empiecen con *Contradanzas* ... *Contradanzas* hasta el fin del bayle á excepción de que se ofrezca bailar algunas boleras, guaracha, ó inglés”, Zamácola, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo ...”, Op. Cit., p. 127.

⁴¹⁴ “CAPONA. Son o baile a modo de Mariona, pero más rápido muy bullicioso, con el cual y a cuyo tañido se cantan varias coplillas. Se bailaba a cuatro –dos parejas- y con castañuelas. ... CHAIRO: Nombre de un baile citado por el C. De Schack como contemporáneo del Bolero en el siglo XVIII ... CHAMBERGA. Era cantado y bailado a un tiempo, en corro y bandas. Usóse en el siglo XVIII; el aire era parecido al de la *Jácara* ... MARIONA: Se supone era igual al *Rastro*; recordábase aún a mediados del siglo XVIII y hállase mencionado por Esquivel Navarro, Vélez de Guevara, Villavicios, Solís, Arroyo”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 203 y 194-196

⁴¹⁵ V. Ilustración en 8.2.- Apéndice Ilustraciones, nº 11.

*Villano*⁴¹⁶, *Seguidillas varias*, *Paradetas* y, como baile estrella, pues supuso la creación de un estilo peculiar, el *Bolero*⁴¹⁷; A todos ellos se sumaban los típicos de cada provincia, como *Currandas* y *Farandola* en Cataluña, *Jota* en Aragón, *Paséo* o *Tonadas* en Castilla, *Zorcicos* en Vizcaya, *Charradas* en Salamanca, *Danza prima* en Asturias y *Muñeira* en Galicia, entre otros⁴¹⁸.

Se pueden destacar como precursores del *Bolero* a las *Folías*, *Zarabanda* y *Chacona*, pues en estos bailes ya se presenciaba el estilo e incluso se realizaban algunos pasos de los utilizados posteriormente en el *Bolero*, como los *batidos* de piernas, *campanelas*, *jerezanas*, *caídos* y *pasos de cachucha*, entre otros⁴¹⁹; y a algunos otros populares como las *Charradas* de Salamanca o las *Dansaes* de Valencia, por sus *trenzados*; la *Jota* por sus saltos; el *Villano* por sus *boleos*; la *Jácara* y *Agua de nieve* por sus contorsiones; el *Fandango* por su estilo, también con contorsiones y con paradas, *Bien Parao*; a la *Seguidilla* como precursora directa, pues el *Bolero* no deja de ser una

⁴¹⁶ “El Villano. Su misma voz está designado ser Bayle de Aldeanos, festivo y alegre, pero tiene mudanzas muy buenas”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 117.

⁴¹⁷ “Zarabanda, Chacona, Pavana, Paradetas, Fandango, Seguidillas y otros, como también de algunos Provinciales, hasta llegar al Bolero”. *ibíd.*, p. Prólogo.

⁴¹⁸ “hay muchos bailes entre los españoles propios de ciertas provincias como las Currandas y Farandola en Cataluña: la Jota en Aragón: el Paséo ó Tonadas en Castilla la Vieja: el Fandango de Cadiz en Andalucía: Los Zorcicos en Vizcaya: la Danza prima entre Asturianos y entre Gallegos la Muñeira, ... y añade, El humor de las gentes ha proporcionado á su antojo las diversiones que ha creído mas acomodadas, llamando en el día nuestra atención La Guaracha, Agua de nieve y Bolero”, *ibíd.*, p. 121.

V. Bailes y danza de España en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Cap. VII. Bailes y Danza regionales, Op. Cit., pp. 234 – 250.

⁴¹⁹ “este autor (Feuillet, Raoul Auger) volverá a incluir otros pasos de danzas españolas en otra notación coreográfica, en 1704, “Entradas de Ballet”, entre estos encontramos pasos de danzas populares y también de corte, casi siempre hace referencia a la Zarabanda, Chacona y Folias pero se observan características que son netamente españolas y no francesas, como pasos batidos al tobillo avanzando y retrocediendo sin saltar, pasos caídos a la cuarta y a la segunda, campanelas, vueltas para los hombres con gran batería y que acaban en un solo pie, pasos de Cachucha, jerezanas y braceos españoles”, en Marinero Cristina y Ruiz M^a José, en Gamo, María Jesús y Juan Elena (de) (Coord.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 43.

Seguidilla pero bailada por alto, es decir con saltos; y a la *Tirana*, que no era otra cosa sino que una *Seguidilla a lo flamenco*, que era bailada en la zona de Andalucía. Todas estas danzas tuvieron algo que ver en la formación del *Bolero*, bien se parecían en la ejecución de pasos similares, en el ritmo o en el estilo.

Folías, su origen es dudoso, algunos investigadores se las atribuyen a los portugueses⁴²⁰, mientras que otros a los españoles⁴²¹. En los valles de Albaida, Onteniente, Játiva y Cocentaina se bailan *les Folies* el día previo a alguna festividad importante, como en la víspera de la fiesta de la Virgen de Septiembre, es baile destinado a la mujer, aunque esta tendrá que improvisar unos pasos junto a un hombre que aparece de forma repentina, los músicos van por las calles y pedirán a cualquier mujer que tenga la puerta de su casa abierta que bailen⁴²². Esta danza es acompañada por el sonido de las castañuelas a ritmo ternario. También es danza bailada en Canarias y está en contacto directo con los bailes llamados de candil, pues ambos se bailan a la

⁴²⁰ “Las Folias ... vinieron de los Portugueses”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 109.

⁴²¹ “En la primera notación coreográfica, que a pesar de no haberse realizado en España se hace referencia a ella por el interés a relación del tema que se trata, *Choreographie ou l’Art d’écrire la Dance par caracteres, figures et signes demonstratifs*, (Feuillet, Raoul Auger. París. 1700), aparece como ejemplo de danza a compás ternario una Folia de España”, en Marinero Cristina y Ruiz M^a José, en Gamó, María Jesús y Juan Elena (de) (Coord.), “Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 43.

“*Folías*. Esta es tal vez de las mas antiguas y de las mas hermosas danzas que se han inventado en España: antiguamente bailaba las folías una sola persona con castañuelas en las manos ... su carácter es alegre y su compás ternario”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 95.

⁴²² “*les Folies*, que se ejecuta en los valles de Albaida, Onteniente, Játiva y Cocentaina en la víspera de las grandes festividades. Lo describe López Chávarri (La danza popular valenciana) gráficamente por haberlo visto bailar en la víspera de la Virgen de Septiembre. La *donsaina* y el *tabalet* recorren las calles, y allí donde hay una puerta abierta, allí se puede entrar: la primera mujer que se halle, soltera o casada, vieja o joven, es conducida de la mano, corriendo, hacia la calle, en la que se dan unos pasos de baile con la improvisada pareja, para ir luego a buscar otra y otra, pues los músicos siguen calle abajo sin detenerse”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., p. 322.

par en los barrios de Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas, precisamente baile este último, *el del candil*, relacionado directamente con el *Bolero*, pues sería el *Bolero* en su inicio un baile también llamado *de candil* por bailarse en los recintos cerrados que se iluminaban con el candil⁴²³. En el siglo XVIII se seguía bailando la *Folía* y se introdujo en el teatro donde sufrió muchos cambios, incluso fue bailada sin castañuelas. Esta danza sirvió como modelo para que franceses e italianos crearan variaciones sobre ella⁴²⁴.

La *Zarabanda*, danza que toma su nombre de una mujer⁴²⁵, su origen es dudoso, algunos estudiosos lo atribuyen a Sevilla⁴²⁶ mientras que otros lo hacen originario de la India⁴²⁷, procedencia esta última muy posible en parte al gestarse el estilo Flamenco en Andalucía y tener este sus raíces en la India, aunque con mucha probabilidad nacida en Sevilla pues se bailaba acompañado por las castañuelas, instrumento típico español. Fue uno de los bailes populares más destacado, de compás ternario y clasificado como baile de cuentas, pues todos sus pasos iban medidos a compás, aunque no por ello de pasos delicados sino todo lo contrario pues era muy vivo e incitador⁴²⁸, se

⁴²³ “También en Canarias existe el *Baile de Candil* ... el cual se ejecuta a menudo en los barrios suburbanos de Santa Cruz de Tenerife y de las Palmas ... En ellos se bailan y cantan *folías* y *seguidillas*”, *ibíd.*, p. 350.

⁴²⁴ “*Folías*. ... De este baile y su tañido han sacado los franceses y los Italianos ciertas variaciones á que llaman folías de España. Comúnmente las bailan en los teatros, pero tan desfiguradas que de folías solo les queda el nombre, pues ni aun las bailan acompañadas de las castañuelas, que es el principal requisito en casi todos los bailes Españoles”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, *Op. Cit.*, p.96.

⁴²⁵ “Antón Pintado o Colorado que, según unas coplas satíricas, fue marido de la *Zarabanda*”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 344.

⁴²⁶ “La *Zarabanda*, baile calificado de picaresco, famoso por el gran alboroto que promovió, según dejamos comprobado, y al que se supone nacido en Sevilla a fines del siglo XVI es, a nuestro juicio, el baile típico y característico, a través de los tiempos históricos, del pueblo andaluz”, *ibíd.*, p. 340.

⁴²⁷ “*Zarabanda* ... otros creían había venido de las Indias”, *ibíd.*, p. 98.

⁴²⁸ “Las mudanzas de la *Zarabanda* ... demasiado picante y significación la malicia femenil, eran tenidos por bailes de escuela y cuenta, y no por de botarga y cascabel”, *ibíd.*, p. 342.

bailaba haciendo gestos provocativos con todo el cuerpo, los que, a menudo, provocaban la agitación del público que observaba. La *Zarabanda* no era baile nuevo sino todo lo contrario pues se bailaba desde tiempos antiguos hasta que llegó otro a sustituirle, que sería *La Chacona*, referente a la *Zarabanda* cuenta el tratadista Felipe Roxo de Flores:

“El Bayle de este nombre era muy vivo é incitativo por los gestos y movimientos que se hacían con todo el cuerpo, poniendo en agitación para baylar á los Espectadores. Fue de aquellos que llamaron Bayles de cuenta, en el que eran diestras las Andaluzas y Gaditanas, que le baylaban con Castañuelas ... era ya en España bayle antiguo quando vino el Poeta Marcial, que fue por los años de 79 en adelante en los Imperios de Vespasiano, Tito, hasta el de Trajano, que precedieron á Sisesando, Rey de los Godos (en cuya Dinastia se congregó el Concilio IV Toledano donde se trató de abolir la Ballimachia), en mas de cinco siglos, que es la distancia que se ajusta, hubo desde uno á otro Bayle. Verdad es que se han conservado posteriormente, porque la Zarabanda se baylaba quando escribia Covarrubias, que fue á principios del siglo XVII: y también la Danza de las Espadas. La Zarabanda, según expresión del mismo Covarrubias, parece iba en decadencia porque la desprivó su prima la Chacona, cuyo Bayle no sabemos si empezó en España ó en Italia. Los Franceses dicen recibieron de los Italianos la Chacona”⁴²⁹

La *Zarabanda* fue baile, que como le pasara posteriormente al *Bolero*, quiso ser abolido por las autoridades por sus movimientos indecorosos, desde hacía siglos lo habían querido exterminar, así lo expresa Aurelio Capmany, investigador de folklore español,

“La zarabanda ... La primera noticia que tenemos de la *Zarabanda* es la de su prohibición: “A 3 de agosto de 1583, mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad que ninguna persona sea osado de cantar que llaman la *Zarabanda*, ... El P. Mariana, que al expirar el siglo XVI escribía ... “Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámalo comúnmente *Zarabanda* ... se ha inventado en España ... Abran los ojos los que gobiernan para que lo reparen con tiempo ... mudan las palabras que suelen cantar, y templan los

⁴²⁹ Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva ...”, Op. Cit., pp. 94 – 97.

meneos y su deshonestidad: tan astutos y prudentes son estos hijos del demonio y de las tinieblas”⁴³⁰,

pero como suele pasar con todo lo prohibido quedaba conservado por el pueblo, fue baile de gran éxito y, como lo fuera después el *Bolero*, bailado con el acompañamiento de la guitarra y las castañuelas⁴³¹. Acabada la época de furor de la *Zarabanda* entraría a sustituirle la *Chacona*, especie de *Seguidilla* y la *Seguidilla* propiamente dicha, danza precursora directa del *Bolero*⁴³².

La *Chacona*, término que también, como la *Zarabanda*, aludía a alguna mujer, era una especie de *Seguidilla* muy alegre y jocosa⁴³³ y llegó a alcanzar tanta popularidad como su antecesora la *Zarabanda*. Danza también de movimientos considerados provocativos, incluso se dijo que aún era esta más obscena que la *Zarabanda*⁴³⁴, asemejándose en estilo al *Fandango* y al *Bolero*⁴³⁵. Tuvo la *Chacona* una gran proyección, llegando incluso a ser bailada, aunque seguro de modo más recatado, en la corte francesa durante el reinado de Luis XIV y Luis XV, donde los maestros Lully y Rameau compusieron *Chaconas* para ser incluidas en las óperas, acabando muchas

⁴³⁰ Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 336 – 337.

⁴³¹ “De la prolija y endiablada familia de bailes bulliciosos y bullangueros fue cepa, raíz y solar la famosísima *Zarabanda*, y fue tal el predominio e importancia que tuvo, enloqueciendo de gozo al repique de castañuelas y al rasgueado de las guitarras”, en Monreal Julio, *Ilustración Española y Americana*, 1874, en ibíd., p. 340.

⁴³² “haber dicho Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* que “las *Seguidillas* arrinconaron a la *Zarabanda*”, en Capmany, Aurelio, “el baile y la danza”, Op. Cit., p. 338.

⁴³³ “... debemos imaginarla á modo de unas *Seguidillas* jocosas y vivas. Así lo indica una antigua Copla compuesta para este Bayle en forma de *Seguidilla*, cuya mitad pone un Autor clásico, y dice: “La *Chacona* esta mala/ De Tabardillo / Y la dán el Xarabe/ De Culantrillo”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva ...”, Op. Cit., p. 98.

⁴³⁴ “*Chacona* ... suelto de movimiento y poco honesto. Covarrubias lo tiene por más obsceno que la *Zarabanda*, y logró, como baile y como canción, alcanzar tanta popularidad”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 342.

⁴³⁵ “La *Chacona* ... se asemejaba en lo esencial al tipo común de donde salieron ... el *Bolero*, el *Fandango* y otros de la misma especie”, ibíd., p. 343.

veces estas con una *Chacona* grupal a modo de baile coral que cerraba el espectáculo y donde danzaban todos los bailarines⁴³⁶.

La *Charrada*, es un baile típico popular de Salamanca, característicos son los trenzados que los bailarines realizan en el aire con los pies a ritmo rápido, se baila en parejas, el hombre permanece frente a la mujer y acompañan a la danza con el sonido de las castañuelas⁴³⁷. La *Charrada* convivía con la *Bolera*, danza en la que además de las castañuelas sonaba la gaita, el tamboril y la pandereta, igualmente convivió con el *Fandango*, la *Jota*⁴³⁸ y danzas montañesas de Santander, en donde también era característico la ejecución de trenzados con las piernas⁴³⁹.

Las *Dansaes* de Valencia son bailes campesinos de gran parecido al *Bolero* pues los pies realizan trenzados de gran similitud, la música la ejecuta la dulzaina y el tamboril junto al sonido de las castañuelas que son tocadas por los bailadores, es baile de pareja, de carácter majestuoso y serio en un principio, pero a medida que avanza se convierte en baile más alegre conforme se van agregando más parejas, se baila en las fiestas de San Agustín, en agosto, y siempre en presencia de las autoridades del lugar, se alarga la fiesta

⁴³⁶ “La *Chacona* ... alcanzó grande boga en Francia durante los reinados de Luis XIV y Luis XV. Los maestros Lully y Rameau compusieron *Chaconas* para intermedio de sus óperas y como danza final de los bailables de las mismas, en que tomaban parte todos los bailarines”, ibídem.

⁴³⁷ “Bailes salmantinos ... vivos en cuanto al movimiento de los pies. ... Los brazos los mueve la mujer en sentido vertical, y el hombre los conserva levantados repicando unas castañuelas ... Los pies se mueven con un movimiento vivo en trenzados rápidos ... en las *Charradas* ... Los bailadores se conservan siempre uno enfrente del otro”, ibíd., pp. 254-255.

⁴³⁸ “Bailes salamantinos ... existe una numerosa colección de *Charradas*. También se hallan varios cantos de *Fandango*, *Jota* y *Boleras*, que se tocan al son de gaita y tamboril, con acompañamiento de castañuelas y panderetas ... *Boleras* ... componerse de hombres y de mujeres ... la *primera figura*, que es como una *Jota*, ... Hoy apenas se bailan las *Boleras*”, ibíd., pp. 255–256.

⁴³⁹ “El baile montañés de Santander ... los dedos castañeteaban ... los bailadores de nota despliegan su fantasía haciendo toda especie de trenzados”, ibíd., p. 268.

durante cinco días seguidos, será por las noches y junto a la hoguera cuando bailen las *Dansaes*⁴⁴⁰.

La Jota, también influyó en el *Bolero*, una palabra, ya en desuso, “sotar” que significa “saltar” parece que pudo ser de donde se originara la palabra jota, cuando la “s” del antiguo castellano fue sustituida por “j”⁴⁴¹, así pues, tanto la *Jota* como el *Bolero* fueron bailes de saltos, aunque la *Jota* quedara en su estilo popular y el *Bolero* se estilizara. *La Jota* es también baile acompañado por las castañuelas⁴⁴² y de ritmo ternario, aunque bailada de diversidad de formas dependiendo del lugar en el que se baile pues se encuentran *Jotas* en diferentes lugares de la península, como la *Jota murciana*, la *valenciana*, *castellana*, *riojana*, y muchas mas⁴⁴³.

El *Villano*, baile de esta época pero evolucionado respecto al *Villano* del siglo XVII. Como su nombre original indicaba, *Villano*, era un baile de los aldeanos, de la villa, baile de fiesta y por tanto alegre⁴⁴⁴. Uno de los pasos fundamentales de este era el *boleo*. *El boleo* era un paso en el que el bailarín o

⁴⁴⁰ “Región Valenciana. Las *Dansaes* ... baile campesino ... parécese al *bolero*: ... los pies efectúan sus trenzados. Ejecutan la música la *donzaina* (dulzaina) y el *tabalet* (tamboril). En Bocairiente acostumbra celebrarse la *danza*, desde antiguo, en la plaza, durante cinco noches consecutivas en el mes de agosto, con motivo de las fiestas de San Agustín, en torno de los grandes hogueras ... Los bailadores visten trajes antiguos del país, y se acompañan de las castañuelas. ... comienzo que marca la música con un aire grave y majestuoso, que cesa y se cambia en otro más alegre al agregarse sucesivamente las restantes parejas ... En el centro de la plaza no se van más personas que los músicos y las autoridades con sus ministros En su derredor y a bastante distancia forman las parejas un grande círculo”, *ibíd.*, p. 317.

⁴⁴¹ “La *Jota* ... en nuestro idioma existe un verbo arcaico: *sotar*, que significa saltar o brincar rítmicamente ... la *Jota* es el antiguo *sota* y *sotar*, equivalente a *jotar*, bailar la jota ... cuando la letra j sustituya a la s inicial, pasa a ser *Jota*, nombre específico de nuestra danza regional”, *ibíd.*, pp. 281 – 282.

⁴⁴² “*jota* ... basta marcar el ritmo con las castañuelas (pulgaretas como se dice en Aragón) para que se pueda bailar, y de hecho se baila muchas veces”, (*ibíd.*, p. 282)

⁴⁴³ “*jota*, la valenciana, la riojana, la navarra, la murciana, la castellana ...; ... conservando lo esencial, tiene sus matices, maneras o estilos, según la parte del territorio”, *ibídem*.

⁴⁴⁴ “El *Villano*. Su misma voz está designado ser Bayle de Aldeanos, festivo y alegre, pero tiene mudanzas muy buenas”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit. p. 117.

bailarina despegaba del suelo una pierna bien estirada y la lanzaba lo más alta que podía, el movimiento a continuación era suspenderse en el aire, por lo tanto un salto, se le llamaba *boleo* precisamente por ser un movimiento que se realizaba al vuelo, en el aire⁴⁴⁵. También hubo otro tipo de *Villano* en el que se sustituyó el *boleo* por *giradas*⁴⁴⁶, es decir, se cambiaron los saltos por vueltas⁴⁴⁷, este último sería el que con el paso del tiempo pasó a llamarse *Villancico* debido a que el nombre fue transformándose, de *Villano* a *Villanico* y posteriormente a *Villancico*.

Jácara, baile que aún se bailaba en el siglo XVIII aunque tuvo gran éxito en el siglo anterior. Primeramente fue la *Jácara* baile de corte y más tarde pasó al pueblo, se bailaba en pareja, debiendo tener mucho cuidado los danzantes de no tocarse, destacaba principalmente en el baile los quiebros, movimiento corporal a base de contorsiones que será esencial en el *Bolero*, era acompañado el baile también por las castañuelas⁴⁴⁸.

Agua de Nieve, poco se sabe de esta baile, aunque parece que fue baile importante en los coliseos en el siglo XVIII y destacaba también por sus

⁴⁴⁵ “En la escuela de Joseph Rodriguez, un discípulo fuyo con un Boleo que hizo en el Villano, deribo con el pie un candelero que eftava colgado a manera de lámpara, mas alto que fu cabeça dos palmos”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 19.

⁴⁴⁶ “Ay tambien mudanças de Villano fin Boleo muy bien parecidas, haziendo Griradas en ellas”, ibídem.

⁴⁴⁷ “Solo una criatura que no se ha estragado podrá obrar estas Giradas; porque fon bueltas en un pie, el qual ha de eftar todo el cuerpo fobre la punta del, y va girando y llevandofe tras fí el otro pie en el ayre, que es la razón porque se llama *girada*”, ibíd., pp. 16 -17.

⁴⁴⁸ “JÁCARA: Como baile, era así: Volverse de perfil el hombro derecho a la parte de arriba y sostenido y quiebro hacia arriba y sostenido y quiebro hacia abajo, volteando el brazo derecho a uno y otro quiebro ... quiebro al lado ... se hacen tres quiebros ... y otros tres al lado derecho ... y quiebro hacia abajo (Papeles de Barbieri. Ms. Tomado de un manuscrito de letra de fines del siglo XVII, propiedad de D. José Sancho Rayón) ... La bailaban hombre y mujer sin tocarse ... Cañizares, en *Mojiganga de los sones*, la personifica también: “Sale la *Jácara* con mantilla y un puñal y castañuelas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 202.

contorsiones⁴⁴⁹, característica por la cual le marca también como predecesora de las Danzas Boleras.

El *Fandango*, baile alegre, antiguo pero que estuvo muy de moda hasta bien entrado el siglo XVIII, su compás es ternario y por algunos estudiosos fue considerado como el precursor directo del *Bolero*, por ser en parte imitación de él, pues el *Bolero* conserva su estilo, la colocación de sus bailarines en pareja y el bailar enfrentados, pero el *Fandango* a diferencia del *Bolero* es de pasos arrastrados no siendo posibles los saltos por ser su compás a ritmo bastante rápido. El *Fandango* se extendió por toda España tomando nombres diversos dependiendo de la región en donde se bailara como *Malagueña*, *Rondeña* u otros⁴⁵⁰, muy famoso se haría en el Sur de España en donde fue adquiriendo muchas características del Flamenco, estilo que se estaba desarrollando en aquel momento en esa zona de España. Característica en común con el *Bolero* es también el *Bien Parao*, y los diferentes escorzos del cuerpo, además de que la música es ejecutada por la guitarra, a la que el bailarín añade las castañuelas⁴⁵¹. Muy bailado fue especialmente el *Fandango del candil* en el siglo XVIII, denominado así pues como otros bailes se bailaba en las reuniones

⁴⁴⁹ "AGUA DE NIEVE: Según J. Monreal, las contorsiones de este baile arremolinaban en el siglo XVIII a los concurrentes al patio de los coliseos", *ibíd.*, p. 194.

⁴⁵⁰ "*Fandango*. Baile antiguo español, y el que se ha conservado mas tiempo en uso sobre el teatro: el fandango, como la mayor parte de los bailes españoles, es de un tiempo ternario, alegre y vivo ... los pasos que le son característicos son rastreros, y su compás precipitado y velos, lo que no da lugar a que en el se puedan ejecutar pasos desplegados ... Colocados que estén los bailarines uno en frente de otro ... Ninguna provincia hay en España que no se conozca el fandango; con el nombre de rondeñas, de malagueñas, &c queriendo cada Reino ó provincia que se le deba invencion del referido baile", en Cairon, Antonio, "Compendio de las principales reglas del baile ...", *Op. Cit.*, pp. 110–112.

⁴⁵¹ "Fandango ... Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer, que por varias parejas, y los bailadores siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo ... Los instrumentos acompañantes suelen ser la guitarra, las castañetas, ... el arte del bailador consiste en quedar inmóvil; cuando la música vuelve a empezar, el *Fandango* renace también", en Capmany, Aurelio, "El baile y la danza", *Op. Cit.*, pp. 247 – 250.

de candil, lugar donde se juntaba el pueblo a bailar al atardecer, fue baile también que se introdujo en el teatro⁴⁵².

Tirana, baile muy alegre, también como la *Chacona* y la *Zarabanda* aludía a una mujer, muy probablemente a María del Rosario Fernández, actriz apodada precisamente “La Tirana”. Danza con movimientos picarescos en el que se realizan punteados y filigranas con los pies, su estructura es el de la *Seguidilla* pero en su baile se advierte el estilo Flamenco, es de gran parecido a la *Zarabanda*. Su compás es ternario y moderado, y se baila en pareja realizando el cuerpo diferentes movimientos a un lado y otro. Como otros bailes, y seguro por la gran influencia del Flamenco, este baile se fue degradando cada más al introducir movimientos demasiado provocativos, por lo que cayó en desuso, aunque posteriormente se siguieron componiendo musicalmente *Tiranas*, incluso se introdujeron en Óperas y llegaron a las cortes europeas⁴⁵³.

Contradanzas, fueron bailes de gran auge en esta época y triunfaron en España a finales del siglo XVIII, no están emparentadas, a modo de ser bailadas, con el *Bolero* pero si que ambas formaron parte de una misma época y una misma sociedad. Casi todos los bailes que ejecutaba el pueblo se les

⁴⁵² “En la calle del Príncipe, por la Compañía de Ribera, la Comedia intitulada: Todo es enredos Amor, y Diablos son las Mugerres; Saynete, el Fandango de candil, con dos tonadillas que cantan la primera la Sra. Teresa Rodrigo y la segunda la Sra. Maria Pulpillo”, en *Diario de Madrid* nº 325, (Madrid 1788), 21/11/1789, p. 4.

⁴⁵³ “TIRANA: Considérase ligera modificación de la *Seguidilla*, y tan parecido a ella, que es muy difícil distinguirlas. Calderón Estébanez (“El Solitario”) lo supone descendiente legítimo de la *Zarabanda*. ... El compás de la *Tirana* es en 3/8 o en 6/8, de movimiento moderado. ... se bailaba con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, ... Habiendo degenerado el baile en libertinaje, fue desterrado ... siguieron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones para la guitarra al estilo de la Tirana, para ser acompañados con ella, que pasaron a Petersburgo, Viena y otras Cortes, donde el célebre maestro español don Vicente Martín hizo fanatismo insertándolas en sus óperas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 346 – 347.

solía asignar con el nombre de *Contradanzas*, a pesar de que cada uno tuviera características bien distintas, estuvieron tan de moda que fueron bailadas por todas las clases sociales⁴⁵⁴, aunque precisamente los *boleros*, es decir los *majos* de los pueblos limítrofes de Madrid, las hiciera suyas⁴⁵⁵. Las *Contradanzas* populares no tuvieron nada que ver con el estilo del *Bolero*, a diferencia de las *Contradanzas* cortesanas, anteriores a estas, que si tenían rasgos en conexión con él⁴⁵⁶. Había una gran variedad de *Contradanzas*, *del Galgo*, *de la Liebre*, *del Galope*⁴⁵⁷, *del Centauro*, *Las Delicias de Baco*, *de los Hermafroditos de Magia*, *de Don Guindo*, *de figurón*, *de doce Currutacos y seis Madamitas*, *del Tío y la Sobrina*⁴⁵⁸, y muchas mas, de hecho se inventaban nuevas *Contradanzas* a menudo y se inspiraban para ello en textos, es decir, las *Contradanzas* tenían un argumento⁴⁵⁹, por ello que cada una estaba

⁴⁵⁴ “CONTRADANZA. ... se baila en todas las sociedades desde la más alta a la más baja”, *ibíd.*, p. 216.

⁴⁵⁵ “Los aplausos que adquirió en España esta nueva ciencia fueron tan grandes, que a poco tiempo olvidaron los naturales todas sus danzas y bailes para admitir las *Contradanzas*, ... en nuestra misma Corte decayó la *Contradanza* a pocos años, porque los crudos Manolos del Avapiés, Barquillo, u Maravillas, que quieren como los monos hacer todo cuanto ven en la gente que llamamos de forma, se dedicaron a esta especie de bailes en sus miserables funciones”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, p. 5.

⁴⁵⁶ V. más sobre *Contradanza* en 2.2. La danza en la Corte.

⁴⁵⁷ “hacer que después de la cena se bailen las *Contradanzas del Galgo, de la Liebre, del Galope, y otras*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, p. 100.

⁴⁵⁸ “CONTRADANZA I. Del Centauro, trágico-heroica, de tres partes”, *ibíd.*, p.138.

“CONTRADANZA II. Las Delicias de Baco, cómico-lírica, de tres partes”, *ibíd.*, p.143.

“CONTRADANZA III. De los Hermafroditos de Magia”, *ibíd.*, p. 147.

“CONTRADANZA IV. De Don Guindo, de figurón, de doce Currutacos y seis Madamitas”, *ibíd.*, p. 150.

“CONTRADANZA V. Del Tío y la Sobrina ... drama”, *ibíd.*, p. 155.

⁴⁵⁹ “Como es tan necesario en nuestras *Contradanzas* el argumento de la pieza que se va a representar, ... hemos creído indispensable hacer una breve relación de la historia que representa cada *Contradanza*”, *ibíd.*, p.136.

integrada bajo un género, que podía ser trágico, cómico, lírico y dramático⁴⁶⁰, las músicas se solían extraer de obras o bailes ya conocidos, muchas de las veces de libretos de Óperas italianas⁴⁶¹ o de bailes ya casi en desuso en España⁴⁶², eran bailadas en el pueblo por los llamados *currutacos*, *pirracas* y *madamitas*, personas ociosas que se dedicaban solo a diversos entretenimientos, eran bailes grupales y a la vez bailados en pareja, se iban realizando varios dibujos espaciales, realmente estos bailes tenían su procedencia de Inglaterra, después pasaron a Francia y llegaron más tarde a la corte española, pero el pueblo las adoptó con gran maestría componiendo muchísimas, y dándole un carácter propio popular⁴⁶³. En España, en esta época, se consideraba que era el siglo de oro *Contradanzario*⁴⁶⁴, y se pensaba que el origen de estas danzas venía de épocas muy antiguas⁴⁶⁵. Las *Contradanzas* eran consideradas divertidas⁴⁶⁶ y hacían feliz a las personas⁴⁶⁷.

⁴⁶⁰ “he creído indispensable dividir nuestras *Contradanzas* en los mismos géneros con que los autores *trágicos, cómicos, líricos, y dramáticos*”, *ibíd.*, p. 137.

⁴⁶¹ “*CONTRADANZA I. Del Centauro, trágico-heroica, de tres partes ... La música será sacada de las mejores arias de la Ópera de Dido abandonada ... CONTRADANZA II. Las Delicias de Baco, cómico-lírica, de tres partes ... La música se esta Contradanza deberá ser pastoril, de violín, flauta y tamboril, sacada del maravilloso baile de los Triunfos de Baco, obra original de su Autor*”, *ibíd.*, pp. 138–139 y 143-144.

⁴⁶² “*CONTRADANZA IV. De Don Guindo, de figurón ... La música de esta Contradanza será sacada de los Imposibles, o de las Folías*”, *ibíd.*, p. 152.

⁴⁶³ “*Contradanzas* tuvieron su origen en Francia ... pero habiendo después pasado a España, se apoderaron de ellas aquellos hombrazos de dos varas de faldilla, calzas atadas, corbatín de jeringuilla, y calzón ancho, en cuyo poder han estado hasta que nuestros Currutacos y Madamitas han descubierto los trajes que les corresponden”, *ibíd.*, pp.113–114.

⁴⁶⁴ “dejar a los venideros memoria del siglo de oro *Contradanzario*, uniendo todo lo posible nuestras ideas y adelantamientos para perfeccionar esta ciencia, que ha estado hasta ahora poco menos que sepultada en el olvido”, *ibíd.*, Prólogo, p. XLVII.

⁴⁶⁵ “los Babilonios, primeros inventores de la *Contradanza*”, *ibíd.*, Prólogo, p. XLVII.

⁴⁶⁶ “*Contradanza ... el primor de esta ciencia está en bailar y divertirse*”, *ibíd.*, p. 3.

⁴⁶⁷ “Dichosos podremos llamarnos los que hemos contribuido a perfeccionar esta gran ciencia, pues con ella logramos hacer felices a los hombres ... Nosotros pues, o mis amados Currutacos, hemos descubierto la ciencia que adormece nuestros males temporales, que entretiene nuestros sentidos y potencias, que recrea nuestra imaginación, que nos liberta de los males que nos rodean ... nos hace perpetuamente felices”, *ibíd.*, pp. 27-28.

Se componían las *Contradanzas* de muchas mudanzas, aunque veinte fueron las consideradas como las principales formando la *Ciencia Contradanzaria*⁴⁶⁸. Las normas académicas francesas eran respetadas, como las posiciones de los pies,⁴⁶⁹ el *Paso de buré*⁴⁷⁰ y el *Mecheté*⁴⁷¹, entre otros, y se incorporaban otros elementos que no eran sino diversas mudanzas como el *Ocho* y sus variantes⁴⁷², las *Esquinas* y sus variedades⁴⁷³, la *Cadena* y *Media-cadena*⁴⁷⁴, el *Cedazo*, *Medio cedazo* y *Cedazo doble*⁴⁷⁵, el *Latigazo* y sus progresos⁴⁷⁶, el *Caracol*⁴⁷⁷, los *Engaños*⁴⁷⁸, el *Molinillo*⁴⁷⁹, el *Galope*⁴⁸⁰, el *Pastel*⁴⁸¹, los *Arcos*⁴⁸², las *Alas*⁴⁸³, los *Espejos*⁴⁸⁴, las *Banderas*⁴⁸⁵, los *Tresillos*, paseos y

⁴⁶⁸ “Éstos son los veinte Elementos principales de nuestra ciencia; con cuya inteligencia pueden los *Currutacos*, *Pirracas* y *Madamitas del nuevo cuño* entrar a hacer papel en cualquiera función”, *ibíd.*, p. 80.

⁴⁶⁹ “explicar por orden alfabético *Contradanzario* los principios ... está sujeto ... a una regla de cinco pasos ... posición: la primera se hace poniéndose el *Contradanzante* como cuando un soldado está en formación, juntos los talones y vueltos los pies: la segunda, sacando el pie derecho en la misma disposición a un palmo de distancia del otro: la tercera, trayendo el talón del pie derecho arrimado al medio del pie izquierdo: la cuarta, sacando el mismo pie derecho a una cuarta adelante: y la quinta, trayendo el talón del derecho a la punta del izquierdo”, *ibíd.*, pp. 29 – 31.

⁴⁷⁰ “ELEMENTO II. Del paso del buré ... se pondrá el *Contradanzante* en tercera posición, y doblando un poco la rodilla derecha, dará un paso adelante hasta la cuarta posición, traerá luego a la quinta el pie izquierdo, y la derecha a la cuarta con firmeza”, *ibíd.*, pp. 31 – 32.

⁴⁷¹ “ELEMENTO III. Demostración del mecheté ... levantar desde la quinta posición el pie derecho al aire, y bajarle pronto, doblando ambas rodillas; y sacando el izquierdo al aire dejarle caer cruzando el pie derecho prontamente, ejecutando lo mismo al otro lado”, *ibíd.*, p. 32.

⁴⁷² “ELEMENTO VI (4). Del ocho, medio ocho, ocho doble, ocho por fuera y ocho por dentro”, *ibíd.*, p. 38.

⁴⁷³ “ELEMENTO VI. Trata de las esquinas volteadas, de las esquinas paradas, de las esquinas por dentro, y de las esquinas por fuera”, *ibíd.*, p. 42.

⁴⁷⁴ “ELEMENTO VII. Cadena, y media-cadena”, *ibíd.*, p. 48.

⁴⁷⁵ “ELEMENTO VIII. Del cedazo, medio cedazo, y cedazo doble”, *ibíd.*, p. 51.

⁴⁷⁶ “ELEMENTO IX. Del latigazo y sus progresos”, *ibíd.*, p. 54.

⁴⁷⁷ “ELEMENTO X. Del caracol”, *ibíd.*, p. 60.

⁴⁷⁸ “ELEMENTO XI. De los engaños”, *ibíd.*, p. 63.

⁴⁷⁹ “ELEMENTO XII. Del molinillo”, *ibíd.*, p. 66.

⁴⁸⁰ “ELEMENTO XIII. Del galope”, *ibíd.*, p. 68.

⁴⁸¹ “ELEMENTO XIV. Del pastel”, *ibíd.*, p. 70.

⁴⁸² “ELEMENTO XV. Trata de los arcos”, *ibíd.*, p. 73.

⁴⁸³ “ELEMENTO XVI. De las alas por dentro ... por fuera, y ... costado”, *ibíd.*, p. 74.

⁴⁸⁴ “ELEMENTO XVII. De los espejos”, *ibíd.*, p. 76.

⁴⁸⁵ “ELEMENTO XVIII. Banderas”, *ibíd.*, p. 77.

*Sarsé*⁴⁸⁶ y *el Nudo*⁴⁸⁷.

También hubieron en España durante esta época otros bailes populares que a pesar de pertenecer a provincias concretas se extendieron por toda la península, ente ellos destacar:

El *Canario*, la procedencia de este baile, como su nombre indica, es las Islas Canarias, tuvo una inmensa proyección en el siglo XVII y aún se bailaba en el XVIII. Baile ejecutado en compás ternario, con algunos zapateados⁴⁸⁸ y pasos violentos, pero cortos⁴⁸⁹. Con el tiempo, el canario pudo derivar en otra danza que también estuvo muy de moda en el siglo XVIII, la *Guaracha*, aunque no se sabe con certeza si el origen de la *Guaracha* es español o cubano pues este baile estuvo de moda, tanto en un país como en otro⁴⁹⁰ y más tarde surgió el *Zapateado*, de gran parecido a la *Guaracha*. Los tres bailes, *Canario*, *Guaracha* y *Zapateado*, son ejecutados por una sola persona acompañada por la guitarra y en ocasiones se introduce un paso con toque de castañuelas reproduciendo el mismo ritmo que anteriormente realizaron los pies, al cual se le llama los panaderos, paso que también entró a formar parte de las Danzas Bolerías, a la hora de zapatear se deben tener las rodillas flexionadas para

⁴⁸⁶ “ELEMENTO XIX. De los tresillos, paseos y sarsé”, *ibíd.*, p. 78.

⁴⁸⁷ “ELEMENTO XX. Del nudo”, *ibíd.*, p. 79.

⁴⁸⁸ “CANARIO. ... baile antiguo procedente de las islas Canarias, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateado”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.* p. 214.

⁴⁸⁹ “El Canario, Baile de quatro compases, acompañando los pies al són de su Música con pasos violentos y cortos. Tomó ese nombre, por haberlo traido los Naturales de Canarias, y así su uso en España será á lo sumo desde el año de 1401 en que se hizo la conquista por disposición de Henrique III de Castilla. Covarrubias le llama saltarelo gracioso”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, *Op. Cit.*, pp. 103 – 104.

⁴⁹⁰ “GUARACHA. “Baile semejante al zapateado, ... Aire de danza española a tres tiempos , de ritmo acentuado. Es un paso de baile que ejecuta una sola persona ... Canción y baile muy popular en Cuba ... difícil adivinar su origen y procedencia, sobre todo cuando los de un pueblo primitivo se mezclan con los de otro pueblo invasor”, *ibíd.*, p. 200.

hacer correcta la ejecución⁴⁹¹. Estos bailes presentan ciertos rasgos del estilo bolero pero más estuvieron emparentados con el Flamenco, realmente convivían ambos estilos con las danzas populares.

Bailes de importación de otros países también estuvieron presentes en la España dieciochesca, aunque no se consideran precursores directos en la formación del *Bolero*, pero su granito de arena aportaron, como todas las danzas que se encontraban en el país en el siglo XVIII. Entre estos se destacan, *Branla*, procedente de Francia, llamado allí *Branle*, dio origen a todos los *Valses*, y los *Branles* de vueltas desembocarían en los *Valses* en los que se gira continuamente⁴⁹²; *El Landún*, procedente de Portugal con pasos arrastrados y marcando el ritmo con chasquido de dedos⁴⁹³; *Tarantela* de Nápoles con saltos incontrolados⁴⁹⁴; el *Cumbé*, *Guineo* y *Zarambeque* que normalmente eran bailados por los negros⁴⁹⁵; bailes muy antiguos como *La Gira*, donde la vuelta es el paso principal⁴⁹⁶; el *Baile gímnico*, en el que se imita

⁴⁹¹ “*El canario* ... pasos ... rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos, ... los bailan una persona sola, y esta puede acompañarse á si misma con la guitarra: en el zapateado ha introducido últimamente las castañuelas en un movimiento, que toma repentinamente el tañido del mismo zapateado, y que llaman *los panaderos*. ... es indispensable el estar continuamente con las rodillas dobladas, á fin de poder ejecutar los pasos redoblados ... el *canario* vino de las Islas Canarias: que se llamó despues guaracha, y últimamente zapateado”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 114–116.

⁴⁹² “*Branla*. Danza antiquísima de los franceses, que dio el origen á todos los valeses ... Las branlas de vueltas son los valeses que se bailan actualmente girando siempre, y haciendo diversas figuras ... hay una multitud de branlas”, *ibíd.*, p. 118.

⁴⁹³ “*Landún*. Baile portugués ... pasos rastreros ... marcando el compas con ciertos castañetazos que dan los dedos unos contra otros”, *ibíd.*, p. 122.

⁴⁹⁴ “*Tarantela*. Baile italiano, de tañido violento, que se baila sin escuela alguna, y decian ser el baile que se ejecutaba delante de los que estaban mordidos de la tarántula. Esta danza nos vino del Reyno de Nápoles, en donde hoy día se baila aun por la gente comun”, *ibíd.*, p. 123.

⁴⁹⁵ “El *Cumbé*, *Guineo* y *Zarambeque* ... los executan comúnmente los Negros”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 104.

⁴⁹⁶ “*La gira*. Baile muy antiguo en España, que consiste en colocarse una persona dentro de un círculo ... da mil vueltas alrededor, ... siempre danda vueltas sobre un pie, sirviéndole el otro como de remo para poder girar”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 119.

a gimnastas y luchadores de la antigua Grecia⁴⁹⁷ y otros de gestos, lanzas y espadas como la *Danza pirriquia*⁴⁹⁸; y otros muchos específicos de provincias como la *Danza prima* de Asturias bailada en rueda⁴⁹⁹; *Farandola* en Cataluña; *Jota* de Valencia o de Aragón, alegre y con saltos⁵⁰⁰; *Muñeira o Gaita gallega* en Galicia⁵⁰¹; y *Sardana* de Cataluña⁵⁰², entre otros⁵⁰³.

Las danzas consideradas indecorosas como las que instaban a la indevoción o aquellas que podían alterar el buen desarrollo de la sociedad, como las que los danzantes portaran palos o espadas con los que podían incitar al desorden e incluso provocar reyertas, se prohibieron, hecho que ya se había realizado en épocas anteriores pero sin ningún éxito, ya que no acabaron con ellas⁵⁰⁴, ni lo harían ahora, en el mejor de los casos, algunas de estas danzas serían controladas por los maestros de bailes o tenientes de baile,

⁴⁹⁷ “*Baile gímnico*. Baile antiquísimo, que consta de mil posturas, ademanes, luchas y fuerzas á imitación de los atletas ó luchadores que antiguamente ejecutaban en Grecia los juegos olímpicos”, *ibíd.*, pp. 119–120.

⁴⁹⁸ “*Danza Pirriquia*. ... baile de evoluciones militares ... con lanzas y espadas en las manos haciendo diferentes figuraciones y dando sobre los escudos golpes al compás de instrumentos guerreros”, *ibíd.*, p. 92.

⁴⁹⁹ “*Danza prima*. Baile muy antiguo, que se conserva todavía entre los asturianos y gallegos, y se hace formando una rueda, dadas las manos unos con otros, y dando vueltas alrededor”, *ibíd.*, p. 118.

⁵⁰⁰ “*La jota* es un bailecito característico de los valencianos; se baila en un tiempo de tres por cuatro: es de naturaleza alegre y saltante, ... hay otro igual á este, que se llama también la jota aragonesa”, *ibíd.*, pp.121–122.

⁵⁰¹ *Gaita gallega*. Instrumento ... con el cual los gallegos acompañan sus bailes, a los cuales llaman también gaitas”, *ibíd.*, p. 120.

⁵⁰² “*El Cumbé, Guineo y Zarambeque* ... los ejecutan comúnmente los Negros ..., *El Fandango* ... vino de Indias, ... *Las Folias* ... vinieron de los Portugueses ... *La Gallarda, La Pavana, Paradedas* ... cortesanas, ... de ciertas provincias *Farandola* en Cataluña, *Jota* de Aragón y *Muñeira* en Galicia”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza, ...”, *Op. Cit.*, pp. 104–121.

⁵⁰³ V. bailes regionales de España en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Cap. VII: Bailes y danzas regionales”, *Op. Cit.*, pp. 235-350.

⁵⁰⁴ “*espatadant-za*, ... Sobre la antigüedad de esta danza vasca se conocen unas Ordenanzas del año 1486, hechas en Vitoria, que prescriben: “Se castigará con multa de sesenta maravedises a los que hiciesen danzas de espadas, por los escándalos y derramamiento de sangre que ocasionaban con ellas”, *ibíd.*, p. 400.

cargo creado para tal fin⁵⁰⁵. Entre estas danzas se encontraban las *Danzas de moros y cristianos*, donde se representa la lucha entre ambos bandos⁵⁰⁶; la *Dance del Alto Aragón* bailada con espadas⁵⁰⁷; la *Espatadant-za*, bailada en el país vasco, danza muy antigua y donde todos portan sus espadas⁵⁰⁸; las *Danzas de espadas* que se bailaban en Andalucía⁵⁰⁹; *Danzas de palos* de Segovia y en Valverde, en las que se hacen chocar los palos⁵¹⁰ y el *Bordón-danza* bailado en Guipúzcoa acompañado también de palos⁵¹¹, entre otras, todas ellas de origen guerrero.

⁵⁰⁵ “También en el pueblo mallorquín de Sóller estuvieron prohibidos determinados bailes durante décadas, aunque a partir de 1743 volviesen a tolerarse a condición de que los supervisase un “teniente de baile”, en Pedrosa, José Manuel, “La canción tradicional en el siglo XVIII ...”, Op. Cit., pp. 3-4/24.

⁵⁰⁶ “*Danza de Moros y Cristianos*. Aunque muchos suponen haberse popularizado a fines del siglo XV, después de la toma de Granada por los Reyes Católicos, su origen empero ha de ser más remoto: indudablemente que la guerra de Reconquista fue la que dio origen a este espectáculo, ya que en las fiestas celebradas con motivo de los desposorios del Conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con Petronila, reina de Aragón (siglo XII), figuró la danza de moros y cristianos ... Otra parte es la lucha entre *moros y cristianos*”, en Soriano Fuertes, M, *Historia de la música española*, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 389-390.

⁵⁰⁷ “*Dance*, del Alto Aragón, que conserva igualmente el carácter de lucha guerrera ... El *Dance* termina con la siguiente figura ... la piña de danzantes se va deshaciendo y formando una larga hilera, en la que cada danzante coge por la punta la espada de su vecino”, ibíd., pp. 391-392.

⁵⁰⁸ “En tierras vascas ... espatadant-za ... forman esta danza número indeterminado de danzantes, puestos en filas, con su capitán a la cabeza, todos armados de espadas. Figuran dos bandos”, ibíd., p. 400.

⁵⁰⁹ “en la ermita de la Roca, que se levanta cerca de un pueblecito de la montaña andaluza ... concurrían los vecinos en romería ... representan la Danza de la espada delante de la imagen de la Virgen, ... La bailan puestos en fila, sosteniendo unos la espada por la empuñadura con la mano derecha, y otros cogiéndola por la punta con la mano izquierda ... En la Serranía de Córdoba, ... ha perdurado hasta hoy la *Danza de espadas*, que se ejecuta en Ovejo el 15 de agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen”, ibíd., pp. 401–402.

⁵¹⁰ “*Palotes* o *Danzantes* denominan en Segovia ... danzar fingiendo vistosos combates con los *palotes*. ... En Valverde ... cuando se ejecuta la danza al son de la dulzaina y del tamboril, el choque de los palitroques suena algo a contratiempo ... cantando la parte de la tonada, sólo se distingue el acompasado tic-tac de los palos, mientras los danzantes van matizando su baile con música ajustada al texto de la letra”, ibíd., pp. 402-403.

⁵¹¹ “En Guipúzcoa existe el bordón-danza, en la que bailan, corren y hacen las demás evoluciones, armados con palos, al son de antiguo zortzico”, ibíd., p. 404.

La prohibición o control de estos bailes que podían llevar al desorden, era la mejor forma de atajar con esas costumbres que oscurecían la belleza de la danza popular en tiempos de Carlos III y Carlos IV, al mismo tiempo favorecían al desarrollo de otras danzas que iban adquiriendo más elegancia, las danzas medidas, tipo de danza en la que se convirtió el *Bolero*, que aunque popular fue considerado finalmente baile de cuentas pues iba todo medido a compás. El *Bolero* fue además aceptando progresivamente características del baile de corte de su época, creándose otro *Bolero* más refinado, labor en la que influyó notablemente el maestro Requejo, quien le aportó más serenidad⁵¹², y la compañía Lefebre, esta última ya iniciándose el siglo XIX, pues contribuyó a la transmisión de una danza con mayor calidad técnica basada en el academicismo francés⁵¹³, potenciando además la fusión de nuestras Danzas Boleras y ese academicismo el hecho de que François Lefebre contrajera matrimonio con una española, Fernanda Merlo⁵¹⁴; por otro lado y de forma paralela se siguió manteniendo el *Bolero* popular, baile que por ponerse de

⁵¹² “Entre la muchedumbre de adictos al *Bolero* fe prefentó *Requejo*, digno alumno de la mejor escuela de España, ilustre murciano, y heroico director en jefe de todas Academias *Bolerológicas* de su patria, las Aragon, y Valencia, ... resolvió, con aprobación superior que de allí adelante fe baylase el *Bolero* mas paufadamente, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 27-28.

⁵¹³ “En este mes y en el anterior se han llevado los aplausos los célebres baylarines medio franceses, medio españoles, que en el único teatro que ahora disfrutamos, han exercido sus famosas habilidades ... artes agradables y del buen bayle ...eran *elegantes en sus pasos*, y la Sra. Fernanda Lefebre tenía el vigor *lozano y firme* ... y que su hermano baylaba con *energía* ... siente que no haya en Madrid una buena escuela *conservadora, montada* por los principios del buen gusto”, en *Minerva o el revisor general*, Trimestre octavo, T. VII, Revista literaria de agosto, Nº. LXXIV, 3/7-30/10/1807, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1807, p. 169.

⁵¹⁴ “François Lefebre ... algunos de estos bailarines y coreógrafos se contraerán matrimonio con bailarinas españolas ... Fernanda Merlo con Lefebre”, en *La música y la danza en tiempos de la constitución de Cádiz*, “la danza y el baile”, centro de documentación de música y danza, instituto nacional de las artes escénicas y de la música, ministerio de educación, cultura y deporte, en <http://musicadiz1812.es/la-danza-y-el-baile.html>, consultado el 12/V/2015.

moda en la población caería en la vulgaridad y se vería finalmente perseguido por las autoridades⁵¹⁵.

2.1.1.- La *Seguidilla*, madre del *Bolero*

La *Seguidilla* es por antonomasia un baile popular, genuino español⁵¹⁶, baile que hoy en día se puede conocer bien pues se transcribió bastante sobre él, no como de otros que, a pesar de quedar patentes por ser nombrados en diversas obras literarias, apenas quedó información de ellos, de esta forma lo expresaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Me he detenido en la explicación del baile de las seguidillas, ... porque á los españoles venideros les quede á lo menos alguna noticia de las costumbres de este siglo y de sus bayles nacionales, sin que suceda lo que con las folías, la gallarda, la chacona, la zarabanda, el zarambeque, la xácara, y aun con el cumbé, el cerengue, el canario y otros muchos, así de los siglos anteriores, como del presente, que nadie sabe lo que han sido”⁵¹⁷.

Diversos nombres se le dio a la *Seguidilla* cuando fuera copla hasta que llegara a ser baile. La procedencia viene de la palabra *Secundina*, que fue el nombre designado en un principio al estribillo que se unía a algún texto importante, formando así un poema cantado⁵¹⁸. En pleno siglo XVIII a veces se le designaba a este cante cuando ya fuera bailable como *Siguidilla*⁵¹⁹, pero

⁵¹⁵ V. apartado VI. Declive de la primera etapa bolera.

⁵¹⁶ “Lo cierto es que, tanto si son manchegas, sevillanas, chambergas o boleras, las *Seguidillas* son populares y castizas de España”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 252.

⁵¹⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I, Op. Cit., Discurso, p. XII.

⁵¹⁸ “... Secundina, esto es, Pieza accesora (ó especie de estribillo) que sigue á alguna otra de las Magistrales. Por tanto, y darse un principio muy atrasado á los versos heptasílabos y pentasílabos, de que se compone, graduándose por alguno Endechas á las Seguidillas”, en Caramuel, *Rythmica*, p.113, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 99-100.

⁵¹⁹ “*Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas, y Apafesionadas Matritenfes, ...*” en Anón., “*Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas ...*”, Op. Cit., p. Carátula.

finalmente quedara establecida para la posteridad con el nombre de *Seguidilla*.

Por el siglo XV la *Seguidilla* era solo cante, de origen castellano y nacido en La Mancha⁵²⁰ y se cantarían de forma similar al *Villancico*⁵²¹, canción que tenía su procedencia del *Villano*, canto de la villa, del pueblo.

En el siglo XVI y XVII se propagaron las *Seguidillas* por toda la península⁵²², al igual que el resto de cantes de Castilla⁵²³, adquiriendo características propias del nuevo lugar en donde enraizaron, así por ejemplo en Andalucía y en Asturias se volvieron más animadas que la original, la castellana, que era más reposada⁵²⁴ y derivó en la creación de otros cantes que más tarde se convertirían también en bailes, como pasó con la *Seguidilla*. Estos nuevos cantes y bailes seguían la misma estructura que la *Seguidilla* pero adquirieron características propias del lugar, como las murcianas llamadas

⁵²⁰ “Las seguidillas. Estas tuvieron su origen en la Mancha”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t I (II), Op. Cit., en Discurso, p. I.

“La *seguidilla* es hoy unánimemente considerada por los historiadores de nuestra literatura como una forma de origen castellano”, en Torner, Eduardo, M. “La canción tradicional española”, Op. Cit., p. 137.

⁵²¹ “Las primitivas seguidillas se cantarían, probablemente, con una música de composición análoga a la del tipo de canción entonces mas corriente, que era el villancico, tipo literario también castellano y que consistía en un tema o estribillo glosado por estrofas de cuatro o más versos, al final de los cuales se repetía todo o parte del estribillo. Así al menos parece indicarlo el estudio de las seguidillas de los siglos XVI y XVII que se conocen, con música, ... ver algunos especimens en el Cancionero de Palacio”, ibíd., pp. 137-138.

⁵²² “La *seguidilla* ... empezó a propagarse en el siglo XVI y que en el XVII había ya adquirido gran difusión en la península”, ibíd., p. 137.

“Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos, en las varias Provincias de España, ninguna ha sido tan generalmente recibida como las seguidillas”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas ...”, t. I (II), Op. Cit., Discurso, p. I.

⁵²³ “cancionero de Burgos, de Olmeda ... en el prólogo ... Castilla como es el centro, el corazón de España, tiene la lengua nacional, la patria, y por lo mismo, sus cantes se han extendido a todas las provincias”, en Torner, Eduardo M., “La canción tradicional española”, Op. Cit., p. 144.

⁵²⁴ “Musicalmente considerada la seguidilla castellana presenta un carácter distinto de las del resto de la península: su melodía es reposada en su ritmo métrico, con una línea melódica que, sin ser austera y seca, sin dejar de ser graciosa y elegante como corresponde al género, no tiene el bullicio y animación de la andaluza o de la asturiana”, ibíd., p. 139.

*Parrandas*⁵²⁵, *las Sevillanas*, *Gallegas*, *Manchegas*, *Manchegas pías* y *Aragonesas*, entre otras, y conforme iba pasando el tiempo se perfeccionaban cada vez más⁵²⁶.

En el origen, la *Seguidilla* era una poesía que constaba de cuatro versos con métrica irregular, después pasó por un periodo en el que la métrica sería más cambiante, los versos largos podían ser de seis a ocho sílabas y los cortos de cuatro, pero a medida que fue evolucionando adquiriría una métrica regular donde el primer y tercer verso tenían siete sílabas y el segundo y cuarto verso cinco sílabas.

En el siglo XVIII evolucionaría la *Seguidilla* aún más, pues a la cuarteta se le añadieron tres versos, de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, quedando finalmente siete versos⁵²⁷, rimando el segundo y cuarto verso entre sí y el quinto con el séptimo⁵²⁸ y adquirió una melodía particular acompañada

⁵²⁵ PARRANDAS. Es baile peculiar de la huerta de Murcia, ... Formaban el baile dos parejas, cuando menos, provistas las mozas de castañuelas, que manejaban al compás de la guitarra y del cantador, que entonaba coplas en metro de seguidilla”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 347.

⁵²⁶ “desde principios de este siglo.(refiriéndose al XVIII), en que según el testimonio de hombres ancianos se cantaban y baylaban ya en la Mancha, aunque con menos perfeccion que en el día”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, p. II.

⁵²⁷ “La primitiva seguidilla constaba sólo de cuatro versos con metrificación irregular, es decir que antes de llegar a cuajar en la forma en que hoy la conocemos, de siete sílabas el primero y el tercer versos y cinco el segundo y cuarto, presentaba entonces una métrica fluctuante en que los versos largos podían constar de seis a ocho sílabas y los cortos de cuatro a seis. La seguidilla de siete versos, por adición a la cuarteta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, parece ser que no se conoció hasta los últimos años del siglo XVIII. Y desde entonces viven en todo el pueblo español seguidillas de cuatro y de siete versos”, En Torner, Eduardo, M., “La canción tradicional española”, Op. Cit. p. 137.

“De una Madrileñita/ oygan Señores,/ que entendida es, fi logra/ las atenciones:/ No es muy difcreta,/ ‘q es fortuna ‘q alcanzan/ folo las feas”, (métrica 7/5/7/5 – 5/7/5), en Zavalesa, Doña Ifabèl Cathalina (de), “Afectuosas Siguidillas a la feliz entrada de su Magestad ...”, Op. Cit., p. 1.

⁵²⁸ “La métrica de las *Seguidillas* ... asonantando entre sí el segundo y el cuarto, y el quinto y el séptimo, y en ocasiones formando consonancia o rima perfecta”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 253.

por la guitarra, que era el instrumento preferido por el pueblo⁵²⁹. La guitarra se tocaba de forma rasgueada y, algunas veces, influidos ya por los ilustrados, se utilizaba el violín, flauta u otros instrumentos⁵³⁰, a todos estos instrumentos acompañaba siempre el sonido de las castañuelas, que normalmente eran tocadas por los danzantes al mismo tiempo que ejecutaban la danza⁵³¹, el compás musical es de tres tiempos y muy marcados⁵³², compás de tres por cuatro⁵³³, siendo por tanto ya una copla totalmente bailable⁵³⁴.

La *Seguidilla* fue considerada un baile que reflejaba perfectamente el carácter español, baile alegre y divertido pero honesto pues no se permitían movimientos lascivos⁵³⁵, destacaban sus braceos rápidos y redondeados y los

⁵²⁹ “PAGE. ... Vaya por cuenta sino/ del tiempo que os he enseñado/ á tocar en la guitarra/ seguidillas y fandango./”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La presumida burlada” (1ª ed. 1768), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., p. 101.

⁵³⁰ “La seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantados de á siete, y cinco sílabas: se compone de una copla de quatros versos, y un estrivillo de tres; bien que algunas veces por haberse concluido el pensamiento en la primer copla carece de estrivillo, y en tal caso se añade qualquiera otro, ó se vuelve á repetir la copla para llenar las tres partes de que debe constar toda seguidilla. El acompañamiento de ella es por lo común el de una guitarra rasgueada, y alguna vez de violin, flauta ú otro instrumento.”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, p, III, IV.

⁵³¹ “Como la mayoría de los aires españoles, estas melodías son a tres tiempos, llevando el compás bien marcado por la guitarra y las castañuelas”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 255.

⁵³² “Seguidilla ... El ayre de la música es de tres tiempos, y está tan demarcado en sus compases, que nadie puede equivocarse”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, p. IV.

⁵³³ “Las Seguidillas Españolas, y mas sensiblemente las Boleras, se componen sobre el compas, que llaman los Músicos de *tres por quatro*”, en Fernández de Rojas, Juan, “Francisco Agustín Florencio”, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., p. 67.

⁵³⁴ “la vemos restablecida en el siglo inmediato (refiriéndose al siglo XVI), y continuada con mucha perfeccion en los sucesivos”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 99-100.

⁵³⁵ “El bayle de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido, de modo que con dificultad nos presentará ninguna nación de Europa otro que ménos se oponga á las buenas costumbres, y que mas influya para conservar la alegría, el carácter y el genio nacional. Ya se dexa ver que en un bayle, cuyas reglas no permiten tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas, hay poca necesidad de que sean filósofos los maestros para enseñar á sus discipulos”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, pp. V–VI.

arrogantes desplantes, la expresión se mostraba tanto por los movimientos del cuerpo como por los del propio gesto en la cara⁵³⁶, la forma de bailarla la define claramente Aurelio Capmany en su obra de esta manera:

Se bailaba en pareja de hombre y mujer, separados pero mirándose de frente, lo normal es que lo bailaran dos o más parejas, aunque lo podía bailar una pareja sola, los hombres se ponían a un lado y las mujeres al otro con una separación aproximada de tres o cuatro pasos, empezaba la guitarra a sonar y después se introducía el cante, los bailarines esperaban con una pierna extendida y los brazos en jarras y cuando paraba el cante era el momento de empezar a bailar acompañados por la guitarra, al cuarto compás empezaba la letra del cante, el baile, las castañuelas seguían sin parar y ejecutaban varios cambios de lugar entre hombre y mujer hasta el noveno compás donde acaba la primera parte, seguidamente había una pausa en la que los bailarines quedan inmóviles y seguía la guitarra con el pasacalles, cambiándose los danzantes de lugar con un paseo sencillo y lento⁵³⁷, al empezar el cante y llegando el cuarto compás se empezaba de nuevo a bailar otra vez nueve

⁵³⁶“Seguidillas ... No hay baile en otra nación del mundo que tenga más expresión en sus ademanes, mayores actividad y brillantez, gracia y gallardía en el contorneo, mas garbo y osadía en el braceo, ni tanta intención en las coplas, galanura en los estribillos, donaire en los paseos, y aquella arrogancia en la breve suspensión de los desplantes, que hacen salir de sus casillas a los espectadores ya antes de arrancarse, subrayando las graciosidades e incitaciones del rostro y del cuerpo, el repiqueteo de la alegres castañuelas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 252.

⁵³⁷ “En cuanto el guitarrista ha empezado a preludiar en modo menor algunos arpeggios rápidos, ya cada bailarín ha escogido su compañera, y puestos el uno delante del otro, se colocan las parejas a tres o cuatro pasos de distancia unas de otras. Así que los acordes de la guitarra indican a los cantores que ha llegado su turno, empiezan a entonar el primer verso de la copla. Entre tanto, los bailarines, la pierna tendida, los brazos en jarras, esperan la señal; los cantores paran un instante, y el guitarrero empieza la melodía de una antigua *Seguidilla*: al cuarto compás, los cantores continúan la copla, el repiqueteo de las castañuelas se deja oír, y al momento todas las parejas se lanzan ... Al noveno compás que indica el final de la primera parte, se hace una ligera pausa, durante la cual los bailarines quedan absolutamente inmóviles, mientras se oye ... la guitarra; después sigue la segunda parte, en la que se hacen algunos cambios de pasos, y cada uno de los bailarines vuelve a recobrar el sitio en que se hallaba al comenzar”, ibíd., pp. 253–254.

compases, esta sería la segunda parte, cambian de nuevo los bailarines de lugar y empiezan de la misma forma la tercera y última parte, cuando llega el fin del noveno compás todo quedaba de golpe en silencio, no se oía ni instrumentos, ni cante, ni danzar a los bailarines, acto que daba gran presencia al baile y en donde el público asistente rompía a aplaudir, era el llamado *Bien Parado*, de esta forma lo explicaba a finales del siglo XVIII Zamácola y Ocerín:

“Se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo á distancias de unas dos varas, comienza el ritornelo ó prelude de la música: después se insinua con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que solo se deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al quarto compas se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas ó crótalos, continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo; y volviendo á cantar al entrar tambien el quarto compas, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven á mudar otra vez de puesto; y hallándose cada uno de los danzantes donde principió á baylar, sigue la tercera en los mismo términos que la segunda; y al señalar el noveno compas cesan á un tiempo y como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los baylarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos *Bien parado*. Aquí es cuando el concurso se deshace dando palmadas y aplausos”⁵³⁸.

Tanto el guitarrista como el cantador eran personas muy bien estimadas y los danzantes normalmente eran personas del pueblo que improvisadamente salían a bailar cuando oían la música en alguna posada, muchas de las veces eran jóvenes de ambos sexos que eran aficionados a la música y al baile y lo hacían bien, siguiendo el compás y con precisión, las mujeres por lo habitual dominaban con gran rapidez los pasos, braceos y taconeos. El texto de la *Seguidilla* solía ser variado, cualquier tema se podía llevar a la *Seguidilla*

⁵³⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, pp. VII, VIII y IX.

aunque muy común era el amoroso, algunas *Seguidillas* eran serias pero en otras se utilizaba la sátira para su expresión, así lo manifestaba también Zamácola:

“La Mancha, dice, tan famosa por los viages y amores de don Quixote, es el pais mas alegre de toda la España: sus habitantes son cariñosos, y muy aficionados al bayle y á la música: las mugeres son de buena estatura, bonitas y garbosas. Un tocador de guitarra, y cantador de seguidillas es persona muy estimada en estos pueblos: al oír este instrumento se juntan los jóvenes de ámbos sexos, y regularmente se arman estos bayles en la posada. La mejor voz canta las seguidillas, y la acompañan los ciegos con sus instrumentos: se goza en estos bayles de la alegría mas franca: causa admiracion ver á un labrador con un vestido como el de Sancho Panza, con un ancho cinto, danzar de un modo agradable: es un gusto observar todos sus movimientos, porque todos sus pasos son executados con gracia, exâctitud y compas. Por lo que hace á las mugeres tienen unas diferencias tan rápidas, unos brazos tan flexibles, unas actitudes tan suaves, unos taconeos tan gallardos, y tan hermosos, unos pasos tan delicados, tan graciosos, tan variados y tan arreglados, que al ver baylar una mujer bonita se olvida toda la filosofía. En ningun pais de España se canta y bayla tanto como en la Mancha: sus canciones, sus seguidillas son propias de estas provincias, en donde han tenido su origen; lo que prueba que en estos habitantes se reune el mérito de la poesía, con el gusto del canto y de la danza. Estas canciones giran sobre el amor, el deleyte, la ausencia, la constancia, discrecion, y en fin sobre todo lo que tiene relacion con el amor. La hay tambien satíricas: yo he oido muchas, cuyos conceptos delicados estaban expresados de un modo muy poético. Algunas hay, dice Mr. Mentelle, que forman una relacion seguida en muchas coplas: otras son pensamientos aislados, y sin conexiön unos con otros. He oido algunas muy graciosas, pero perderia mucho traduciéndolas del español al francés”⁵³⁹.

Normalmente cuando el texto de la copla era de tema amoroso o serio se utilizaba una música más pausada y siempre contaba con estribillo; si el texto era jocoso se utilizaban normalmente para bailar y estas también tenían estribillo, posteriormente evolucionarían a las *Seguidillas boleras*⁵⁴⁰, llamadas *boleras* por destacar en ellas el salto, donde los bailarines parecían que

⁵³⁹ *Ibíd.*, Discurso, pp. XIV - XVII.

⁵⁴⁰ “Al pasar por la fragua/dixe á un herrero/ que me hicera un amante/ de fino acero:/ y él me responde,/ ¿cómo puede ser fino,/ si ha de ser hombre?”, de Anón., *Colección de coplas de seguidillas boleras, y tiranas*, Barcelona, Im. Agustín Roca, 1810, p. 51.

volaran; también habían *Seguidillas* serias o jocosas pero sin estribillo; era también común utilizar en el texto de las coplas de algunas *Seguidillas* juegos de palabras, historias de equívocos; todas estas eran las diferentes clases de *Seguidillas* que habían según Zamácola y lo expresó exactamente así:

“he dividido esta Colección de seguidillas en quatro clases: la primera de coplas amorosas ó serias con estrivillo, para que puedan aplicarse á la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes, ... la segunda de coplas jocosas tambien con estrivillo, que suelen cantarse con todo género de seguidillas para baylar: la tercera de cantares serios sin estrivillo: y la quarta de cantares jocosos de la misma especie: y sin embargo de que toda poesía cuyo concepto esté fundado en equívocos y juegos de palabras, es de ningun mérito para los hombres de algun juicio, me ha parecido conveniente añadir á esta Colección unas quantas coplas de esta especie, que componen la quinta parte”,⁵⁴¹

Hubieron también *Seguidillas* que simplemente trataban de temas cotidianos, dando a conocer cosas que pasaban en aquel momento, como las que se cantaron para dar la bienvenida al Rey Carlos III, como en la titulada, *Festiva demonstracion del inexplicable gozoso regocijo con que toda la Epaña llufre Monarquia folemniza, y aplaude la feliz gloriofa Aclamacion de nueftro amabilifimo Monarcha el Rey Don Carlos Tercero, (que Dios propère) difpuefta por una Ninfa del Lavapies en eftas guftofas, quanto agradables Seguidillas*, en la que en una de sus coplas dice:

“Vén, ò Carlos gloriofo,/ vén Dueño afable/ à confolar las anfiás/
de nueftros males:/ Si por Mar vienes,/ favorables los vientos,/ tu
Nave lleven./ ... Viva el Gran Rey Don Carlos,/ Viva fu Efpofa,/ y
vivan los Infantes/ ... o què alegría/ de los que hemos logrado/ tan
grande dia./ Vive Carlos Invicto,/ vive mil años,/ que en ti vive el
afecto/ de tus Vaffallos:/“,

o en, *Sigidillas, que hemos de cantar las vassallas, y Apafionadas Matritenfes, vecinas de los Varrios de Maravillas, Barquillo y Labapies,*

⁵⁴¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I (II), Op. Cit., Discurso, pp. L – LI.

celebrando la bienvenida de sus Magestades, nuestros Catholicos Monarchas, los Señores Don Carlos Tercero de Borbon, y Doña Maria Amelia de Saxonia, dignísimos Reyes de España; en obsequio de sus Reales Magestades, Principe, y Prole Regia, en una de sus coplas dice:

“De Napoles nos viene/ nuestro confuelo,/ todas canten que viva/ Carlos Tercero/ ... Las pobres no podemos/ hacer festejos,/ firvan nuestros cariños,/ y los afectos./ Solo con Seguidillas/ en metro grave,/ que el oído perciba/ algo que agrade”⁵⁴².

Gran aceptación tuvo la *Seguidilla* en su época, tanta que incluso los jóvenes ya desde su infancia la escuchaban⁵⁴³ y fue considerada como baile nacional⁵⁴⁴.

La *Seguidilla* fue también uno de los cantos y bailes introducidos en las piezas teatrales de la segunda mitad del siglo XVIII. Se encuentran *Seguidillas* en numerosos Sainetes, de ello se encargó principalmente Don Ramón de la Cruz⁵⁴⁵.

⁵⁴² 1. Anón., , Ca. 1759, Madrid, pp. 3.4, Faticio MB 1006, Colección Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris. Museo Histórico de Madrid, signatura 1006, 7.

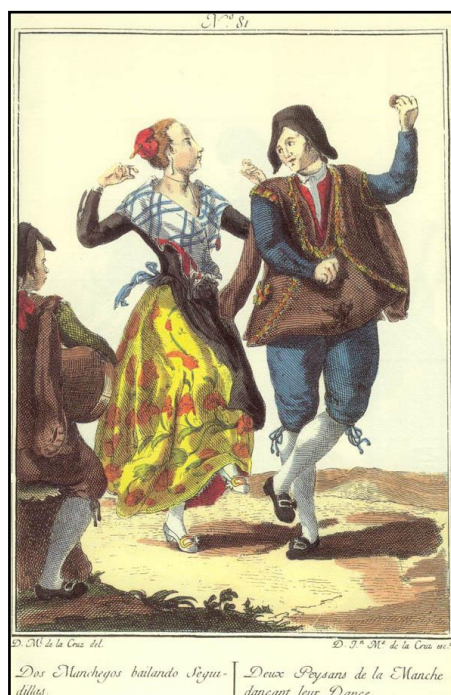
2. Op. Cit. Anón., “Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas ...”, p. 4.

⁵⁴³ “¿quién será aquel joven español que desde los primeros años de su infancia no empiece á cantar seguidillas?, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. II (II), Op. Cit., Advertencia, p. XXIII.

⁵⁴⁴ “Seguidilla ... á muy pocos jóvenes españoles se les dan reglas del bayle nacional, no hay ninguno por mas rudo que sea que no sepa dar sus golpes á compas”, ibíd., t.I (II), Discurso, p. IV.

⁵⁴⁵ “Juicio de Hartsenbusch ... entre Cañizares y Moratin, seis años antes que D. Ignacio Luzan publicara su poética, nació en Madrid D. Ramon Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla, poeta dramático despues el mas fecundo de su época entre nosotros, y uno de los mas distinguidos. Consérvanse los titulos de mas de 300 obras suyas, entre las cuales hay ensayos en todos los jéneros de la poesía escénica: tragedias y dramas, comedias y óperas, zarzuelas y Sainetes. Estos son los mas y los que componen el verdadero teatro de D. Ramón de la Cruz, ... Heredó Cruz de Cañizares la facilidad de dialogar con gracia y viveza, y escediéndole con mucho en malicia, supo evitar la afectacion y el tono exajerado y chillante que deslucen las mejores pajinas del último sostenedor de nuestra antigua comedia. Abandonó la versificacion artificiosa que estuvo en uso hasta su tiempo y adoptó en todas sus producciones el fácil y flexible romance que Iriarte y Moratin quisieron hacer exclusivo de la comedia en verso”, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., p. XVII.

D. Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla, conocido por Ramón de la Cruz introdujo en el teatro de forma graciosa las costumbres del pueblo⁵⁴⁶ y entre estas también se encontraban el canto y baile de la *Seguidilla*⁵⁴⁷, incluso compuso un Sainete en 1769 titulado *El deseo de Seguidillas*⁵⁴⁸, pero donde realmente destacó la *Seguidilla* fue en la Tonadilla Escénica.



Cruz Cano y Olmedilla, Juan (de la), *Dos manchegos bailando Seguidillas*⁵⁴⁹

En la Tonadilla Escénica se instaló la *Seguidilla* como parte final de la obra. Estas *Seguidillas* fueron clasificadas según el tema que tuviera la copla,

⁵⁴⁶ “D. Ramon de la Cruz ... imitacion exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo”, *ibíd.*, p. XIV.

“D. JUAN. Pues alto, vaya de baile/ un rato porque gocemos/ de todo antes de casarnos. SEÑORA. Gustosa, por mí, obedezco./ PRIMOROSA. Vayan unas seguidillas”, en Cruz, Ramón (de la), *Sainete: La crítica* (1ª ed. 1761), en *ibíd.*, p. 278.

⁵⁴⁷ “MARIA. Canta tú unas seguidillas/ de novedad y gracejo!”, *ibíd.*, *Sainete: La víspera de San Pedro* (1ª ed. 1763), p. 354.

“*Salen las señoras GERTRUDIS, VICENTA y MANUELA cantando y bailando con LOPITO y RAFAEL en traje de criadas y pajes de casa particular. Cantan y bailan seguidillas, y despues sale D. BLAS en bata y gorro, enfadado*”, *ibíd.*, “*Sainete: La comedia casera*”, 1ª parte, (1ª ed. 1766), p. 383.

⁵⁴⁸ *Ibíd.*, *Sainete: El deseo de las seguidillas* (1ª ed. 1769), p. 425.

⁵⁴⁹ Colección de trajes de España, publicada en 1777, en: <https://segucollar.files.wordpress.com/2008/02/fig81-dos-manchegos-bailando-seguidillas.jpg>, tomada el de 29/VI/2015.

contando con *Seguidillas majas, guapas, garruchonas, de idea, de nueva invención, manchegas, gitanas, carcelarias, serias* y muchas mas⁵⁵⁰.

Las *Seguidillas* eran muy del gusto de la época y además de ser cantadas también se bailaban con castañuelas⁵⁵¹, con el tiempo se convirtieron para el pueblo en la parte favorita del espectáculo y fueron trascendieron a toda la sociedad, que las cantaba y bailaba tanto que llegaron a imponerse como una moda⁵⁵².

Si bien, esta danza, como otras muchas y como le pasara también al *Bolero*, fuera del ambiente popular se vería cada vez más influenciada por la sociedad ilustrada, lo que haría que llegara a bailarse, conforme pasaba el tiempo, con más perfección. Según Felipe Roxo de Flores, a finales de siglo XVIII, refiriéndose a la *Seguidilla* dice;

*“la vemos restablecida en el siglo inmediato (refiriéndose al siglo XVI), y continuada con mucha perfeccion en los sucesivos”*⁵⁵³,

Con toda seguridad esta perfección de la que habla el autor se había conseguido al fusionarse la *Seguidilla* con las técnicas cortesanas, tanto las francesas, ya establecidas, como las italianas que estaban en pleno auge,

⁵⁵⁰ “La tonadilla escénica ... forma más común, sobre todo en sus primeras andaduras, es la tripartita, es decir la organizada en tres partes, ... y por último y como número de cierre las seguidillas epilógicas, que eran el colofón de la obra. Las había majas, guapas, garruchonas, de idea, de nueva invención, manchegas, gitanas, carcelarias, serias y un largo etcétera”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 18.

⁵⁵¹ “las seguidillas eran la parte más apreciada y querida por el público. Éstas podían ser cantadas y danzadas o solo cantadas con acompañamiento instrumental – habitualmente siempre acompañadas de castañuelas -”, *ibíd.*, p.19)

⁵⁵² “Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la tonadilla, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano, de modo que la transmisión oral se convirtió en un elemento decisivo a la hora de acrecentar su popularidad e incidió posiblemente en su permanencia mas allá de la escena teatral. ... permitiéndonos conocer las danzas y la sonoridad que en esos momentos estaban a la moda en el Madrid dieciochesco, centro neurálgico de donde emanaban las modas también en lo musical para el resto del reino”, (*Ibíd.*, pp. 20–21.

⁵⁵³ Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 99-100.

resultando que se formaran nuevas formas de expresión fuera de las convencionales⁵⁵⁴. Se puede hablar ya de que esta *Seguidilla* evolucionada y perfeccionada correspondería a la conocida hoy día como *Seguidilla* que era totalmenteailable, entre la que se encontraba la *bolera* y que se transformó posteriormente en el *Bolero*, una *Seguidilla manchega* pero bailada de forma más lenta, más majestuosa, en la que tenían cabida las mudanzas dobles y los saltos, así fue como se bailara el *Bolero* en sus inicios, Antonio Cairon a principios ya del siglo XIX lo explicaba así,

“Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estrivillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinacion, y en igual número de compases del mismo tiempo de *tres por cuatro*. Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitacion y el serles mas características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia asi se bailaba el bolero al principio de su invencion”⁵⁵⁵.

Actualmente las *Seguidillas* están conservadas con esta estructura, tres coplas y estribillos unidos, con excepción de las *Seguidillas* sevillanas que tienen cuatro coplas; la *Seguidilla* castellana es más reposada en su ritmo métrico que las del resto de la península, seguramente por las influencias de la corte que residía en esta zona, el resto son más rápidas y alegres, pero no por ello pierden la elegancia y gracia, características propias de la *Seguidilla*.

La *Seguidilla*, aunque baile inicial de pueblo, pasaría con el paso del tiempo a ser también baile de escuela, introduciéndose para su estudio en la

⁵⁵⁴ “el reinado de Carlos IV debe de ser interpretado como el momento de transformación del género hacia formas de expresión que no son las originales. Del ámbito costumbrista que caracterizase su lenguaje literario se pasará a un refinamiento forzado ... que acabó acercándose al formato de la ópera bufa de corte italianizante, tan en boga por entonces”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 21–22.

⁵⁵⁵ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile, Op. Cit., pp. 113-114.

Escuela Bolera, como otras muchas danzas de la época llegó a ser bailada por la alta clase social, en la corte e incluso salió de sus fronteras para ser bailada fuera de España. La *Seguidilla* se fue academizando pues fue enseñada y perfeccionada por maestros de danza, y aunque aparentemente aletargada en España en el siglo XIX en el teatro, donde evolucionó técnicamente poco, se perfeccionaba en otros lugares, a la vez que se mantenía en su carácter popular sobretodo en Andalucía y en el teatro.

Ciertamente bailar desde siempre ha sido entretenimiento de todas las clases sociales⁵⁵⁶ y entre la Corte y la Villa hubo una buena relación a mediados de siglo XVIII⁵⁵⁷, de su convivencia⁵⁵⁸ y el mestizaje de sus costumbres⁵⁵⁹ fluyeron nuevos estilos artísticos. Algunas danzas cortesanas pasaron al pueblo para crearse otras parecidas, como la *Xáquera Vella*, danza popular, no cortesana, pero nacida de la *Pavana* cortesana y por ello de gran similitud, se bailaba en la región valenciana y era muy elegante, seguro, por su carácter distinguido el pueblo la reservó para día de bodas, era baile de parejas, se bailaba enfrentados y se realizan cadenas, cruces, avances y

⁵⁵⁶ : "... la MANUELA y la VICENTA de mozuelas, que piden limosna, danzando al compás de la música de los ciegos que atraviesan, ...", en Durán, Agustín, "Colección de Sainetes ...", Sainete: "El prado por la noche", Op. Cit., p. 375.

"Efrando fentado el Rey en compañía de toda fu Corte, fe dà regularmente principio al Sarao, por una *Contradanza* (aunque también algunas veces por Minuete, u otra Danza", en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, "Reglas útiles para los aficionados a danzar ...", Op. Cit., p. 63.

⁵⁵⁷ "en la Corte, como en ehta Ciudad, que fon las partes adonde con mas deftreza, gala y compostura fe exerce el Dançado, porque en toda ehta Ciudad es hermana de la Corte", en Esquivel Navarro, Juan, "Discursos sobre el arte del Dançado ...", Op. Cit., p. 16.

⁵⁵⁸ "Las raíces populares del folklore español aprendieron a convivir con la música que procedía de los ámbitos cortesanos", en Lolo, Begoña, "Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...", Op. Cit., p. 21.

⁵⁵⁹ "(*Tocan seguidillas los ciegos, y se van acabando con el minuete*)", ...", en Cruz, Ramón (de la), Sainete: "El prado por la noche" (1ª ed. 1765), Op. Cit., en Durán, Agustín, "Colección de Sainetes ...", Op. Cit., p. 380.

retrocesos al igual que se hacían en las danzas de corte⁵⁶⁰; de la misma forma, pero en el caso contrario, es decir del pueblo a la corte, pasó con la *Seguidilla*, pues esta se adentró en la corte y alta sociedad, en donde tomó un nuevo carácter más elegante, pero sin perder su idiosincrasia del pueblo. Será en el siglo XX cuando se le aplicará a esta danza y al resto que convivieron en la corte un proceso exhaustivo de estudio incorporándole gran tecnicismo académico para su mejor práctica, obteniendo unos resultados inmejorables. Actualmente se conservan tanto *Seguidillas*, *Boleros* y otras danzas del siglo XVIII tanto con carácter popular como otros academizados, insertados por ello para su estudio en la Escuela Bolera.

2.2.- La Danza en la Corte española

A lo largo de la historia, se comprueba que la danza siempre fue una manifestación que se desarrolló en todas las cortes europeas⁵⁶¹ siendo los mismos Reyes, Reinas, Príncipes, Princesas y los más grandes cortesanos los que la interpretaban en sus fiestas⁵⁶², incluso hasta altas horas de la

⁵⁶⁰ “Región valenciana. ... La danza llamada *Xáquera Vella* es de corte tan sobrio, elegante y canchilleresco, que en nada difiere de las *pavanas* ... movimientos ... sujetos totalmente a los aristocráticos rigores del compás ... preferida para los actos más solemnes de la vida íntima de la *horta*, o de la huerta, especialmente para las poéticas bodas ... los pasos, marchando hacia delante, hacia atrás, o hacia los lados, cruzándose en molinetes parciales, cadenas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 317-318.

⁵⁶¹ “En mayo de 1664 Luis XIV ordenó celebrar unas fiestas ... en Versalles. Incluía un carrusel, ballets, bailes de máscaras, banquetes, luminarias y fuegos artificiales”, en Matilla Rodríguez, Jose Manuel, “Grabado y propaganda. La imagen de los palacios reales en la Europa moderna” en VV.AA., “El Real Alcázar de Madrid”, Op. Cit. p. 477.

⁵⁶² “El gusto vivo y determinado por los *bayles* es general; todos los Soberanos adornan con ellos sus espectáculos, menos por modelarse á nuestros usos, que por satisfacer el ardor que excita este arte”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académico ...”, Op. Cit., p. 433.

madrugada⁵⁶³.

La danza estaba concebida como un acto social y era utilizada por los estamentos más altos como divertimento, pero bajo esta diversión se escondía el auténtico fin de estos bailes, el seguir manteniendo el contacto con altos cargos de la sociedad, entablar nuevas relaciones para decidir acuerdos, hacer negocios⁵⁶⁴, renovar alianzas y amistad⁵⁶⁵ u otros asuntos de valor que se tuvieran presentes en el momento. Siempre los invitados pertenecían a la alta clase social⁵⁶⁶ y cualquier motivo podía ser un pretexto para organizar un baile⁵⁶⁷.

La conexión entre todas las cortes de Europa, y por tanto la interrelación entre ellas, supuso, por parte de todos los concurrentes, la asimilación de pasos de danzas de diversos países, aunque destacaron entre todos ellos los

⁵⁶³ “El domingo 15 de octubre hubo banquete de la Reyna en el Louvre, y concluido, el *bayle* de Cireçe y sus Ninfas. El asunto de este *bayle* cómico de la Reyna, era el triunfo de Júpiter y de Minerva. Representaronle la Reyna, las Princesas, los Príncipes y los Grandes de la Corte en la gran sala de Borbon: comenzóse a las diez de la noche, y se acabó a las tres de la mañana”, *ibíd.*, p. 414.

⁵⁶⁴ “Se pretende que durante este *byle*, concurriendo á él todo el mundo, S.M. fe ha aprovechado de esto para retirarse á un Gabinete, fin que nadie lo notaffe, con cierto Miniftro, con el que tuvo una dilatada Conferencia fobre negocio de la ultima importancia”, en *Mercurio histórico y político*, 2/1739, p. 122.

⁵⁶⁵ “*De los bayles públicos*. ... Quando vinieron los suizos á Francia en tiempo de Enrique IV, para renovar su alianza y amistad, el Juez de mercaderes, y los Regidores, que en esta ocasión son los que tienen costumbre de recibirlos en la casa de Ayuntamiento y de regalarlos, tuvieron á la mano un acuerdo antiguo, y por consiguiente, deliberaron un banquete y un *bayle*”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académico ...”, *Op. Cit.*, p. 406.

⁵⁶⁶ “habiendo hecho diferentes danzas, los Reyes se quitaron las máscaras y se subieron á asentar en sus sillas, y lo mesmo hicieron los demás, sentándose los que eran señores, como los duques de Lerma, Condestable, Infantado, Alba, Pastrana, Cea y Lemos en almohadas al lado de las damas”, en Cabrera de Córdoba, Luis, “Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid 1857” en VV.AA., “*El Real Alcazar de Madrid*”: “Máscara y sarao en el Alcázar (principios del siglo XVII)”, *Op. Cit.*, p.494.

⁵⁶⁷ “En mayo de 1664 Luis XIV ordenó celebrar unas fiestas a lo largo de un fin de semana en honor de su madre Ana de Austria y de su mujer María Teresa”, en Matilla Rodríguez, Jose Manuel, “Grabado y propaganda. La imagen de los palacios reales en la Europa moderna”, *Ibíd.*, p. 477.

pasos franceses. Países como Dresde, París, Viena, Londres, Lisboa, Nápoles contaban con pasos muy parecidos⁵⁶⁸.

La danza, por tanto, fue utilizada en todas las cortes europeas como una herramienta de protocolo, estuvo presente en la vida y sociedad de las más altas clases sociales, quienes no dudaban en aprender a bailar con maestros expertos⁵⁶⁹ pues debían acudir a los salones de los palacios y bailar.

En la corte española, al igual que en el resto, también se organizaron fiestas en las que se danzaba⁵⁷⁰ y donde tenían cabida multitud de personas⁵⁷¹, era considerado el bailar tan importante que si alguna persona no sabía o no pudiese hacerlo debía disculparse explicando el motivo⁵⁷².

A mediados de siglo XVIII se seguía bailando en la Corte española pero

⁵⁶⁸ Refiriéndose a los franceses, "Paffos, y movimientos, ... que oy tienen, y gozan en las Cortes de Drefde, Berlin, Viena, Londres, Paris, Lisboa, y Napoles; que en efta gran Metropoli, como fecundifsima inventora de habilidades, han tenido fiempre fu Trono, las mas apreciables", en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, "Reglas útiles para los aficionados a danzar ...", Op. Cit., pp. 2-3.

⁵⁶⁹ "Concierto de Antonio Rodriguez, maestro de danzar para enseñar a Juan de Aldama doce mudanzas de Pavana; ocho paseos de Gallarda, con su mudanza al cabo; diez de Folías; diez y seis paseos de Gallarda; quatro mudanzas de Rey; quatro de Villano, Pie de gibao y Alemana de amor, Torneo, Canario, Baxa, tanto para hombre como para mujer, por precio de cien reales. Madrid 28 de diciembre de 1626. Ante J. Martínez del Portillo: 1621-26, folio 1440", en Pujol Pérez, E. en Capmany, Aurelio, "El baile y la danza", Op. Cit., p. 352.

⁵⁷⁰ "Hubo que volver a palacio para el baile que el rey había dispuesto en el salón de los Grandes y que se prolongó hasta las dos de la madrugada. (...) no había celosía alguna ni nada que pudiera impedirnos la visión del hermoso espectáculo y las danzas, lo cual fue un favor singular", en Louis de Rouvray, Duque de Saint-Simon, *Memoires du duc de Saint-Simon sur le règne de Louis XIV, et sur les premières époques du règnes suivants.*, Marsella, 1737, en "El Real Alcázar de Madrid", *fuentes escritas*, "Audiencia del Rey (principios del siglo XVIII)", Op. Cit. p. 506.

⁵⁷¹ "El jueves 16 del pasado, á las nueve de la noche, se comenzó la máscara y sarao en el nuevo salón, ...puede caber mucha gente, como la hubo ese día, ... fueron llamados allende de los señores y caballeros de la Corte los consejeros y sus mugeres, ... se comenzó la fiesta ... que se hacía por el Príncipe, ... venía la Srma. Infanta ... bajaron los Reyes, y el príncipe de Piamonte y doña Catalina de la Cerda, y todos veinte y ocho fueron danzando y haciendo mudanzas hasta donde estaba la infanta", en Cabrera de Córdoba, Luis, "Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid 1857. Máscara y sarao en el Alcázar (principios del siglo XVII)", en *ibíd.*, pp. 493-494.

⁵⁷² "fi alguno no fupieffe bailar, ò no pudieffe, fe debe difculpar con política dando el motivo", en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, "Reglas útiles para los aficionados a danzar ...", Op. Cit., p. 59.

las danzas tenían más carácter francés que español, así lo muestra el investigador Aurelio Capmany:

“Es verdad que el diluvio francés, que casi ahogó nuestra nacionalidad a principios del siglo XVIII, puso en olvido, al menos en las clases elevadas, estas tradiciones de las costumbres y usos de nuestras diversas provincias. El insulso *minuet*, el cansado *pasapié*, el *amable* de la Bretaña y otros pasos franceses desterraron de nuestros salones los bailes y danzas de antigua alcurnia española”⁵⁷³.

La corte española se había ido abriendo paulatinamente y a lo largo de los años que reinaron los borbones a la admisión de bailes extranjeros⁵⁷⁴, pero las danzas autóctonas de España también tenían su lugar en la corte, aunque se estaban modificando hacia un carácter más refinado, se bailaban de forma diferente respecto a años atrás, con mucha más perfección, con más porte y destreza en los pies, estudiadas con todos los pasos contados, de ahí que se le llamen también danza de cuenta y, por supuesto, al estilo francés, características todas ellas de la danza cortesana, por lo que estas danzas populares adquirieron en la corte mayor calidad⁵⁷⁵.

Llegado el reinado de Carlos IV el pueblo se encontraba vinculado a la corte pues el rey predecesor, Carlos III, había mantenido bastante relación con el pueblo, por lo que la inclusión de danzas populares en la corte ya era un hecho, estos ya se habían familiarizado con ellas y las habían integrado, el *Bolero* había ingresado en la corte⁵⁷⁶, e incluso, finalmente, estas danzas

⁵⁷³ Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., p. 191.

⁵⁷⁴ “cuando la Casa de Borbón entro a reinar en España, pues fueron admitiéndose poco a poco los bailes extranjeros, como el minué, el rigodón, la *Contradanza*, la gavota, el vals, el baile inglés, la escocesa, la alemanda, el galop, el trenis, la polca, la redova, etc”, *ibíd.*, p. 211.

⁵⁷⁵ “Las danzas de corte se distinguen de la populares por el porte y modo de ser de los que en ellas tomaban parte, ... la danza aristocrática, llamada de *cuenta*, ... con lucimiento de la destreza en los pies”, *ibíd.*, p. 227.

⁵⁷⁶ “tengo una hija que fin jactarme, ès de las mejores bailarinas del bolero que hay en la Corte”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 10.

autóctonas españolas fueron las protagonistas de la época en todos los ambientes⁵⁷⁷.

En la corte española conforme avanzaba el siglo XVIII el ambiente era cada vez más de una mezcla de danzas extranjeras y españolas, los *Saraos*, fiestas nocturnas en donde la danza llegaba a su máximo esplendor, así lo reflejarían.

2.2.1.- El Sarao y sus danzas, origen y decadencia

El *Sarao* era una reunión nocturna y festiva en la que la danza tenía un gran protagonismo, este venía de antiguo, pues ya en el siglo XIII se realizaban *Saraos* en donde la danza noble ocupaba un papel importante para los príncipes y la alta clase social⁵⁷⁸, se le denominaba también *Danza hablada*, y *Máscara*, *Momería* o *Sarao real* siempre que interviniera la nobleza, los príncipes o reyes⁵⁷⁹.

Todos los palacios, tanto de reyes como de grandes señores, tenían un lugar específico para llevar a cabo la ejecución del *Sarao* debido a la gran importancia que tenían estas reuniones festivas en donde además de

⁵⁷⁷ “el genio del país, ... tomó muy pronto ruidosa venganza, en cuanto al baile, de la invasión francesa, Fue el caso que las *seguidillas* y el *fandango* alcanzaron lugar y plaza en todas las funciones públicas, cerrándose con ellos los grandes bailes”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 191.

⁵⁷⁸ “Los convites, saraos y fiestas palacianas ... nos atrevemos a reducirlos al origen y época común y a hacerlos subir hasta el siglo XIII, en que era ya conocida la danza noble y en que la música, introducida en los palacios, empezaba a ser el solaz de los príncipes y grandes señores”, *ibíd.*, p. 188.

⁵⁷⁹ “en España el nombre de *Danzas habladas*, y como complemento o ampliación del mismo, el de *Máscara*, *Momería* o *Sarao real*, si concurrían o tomaban parte en él los reyes, los príncipes o la nobleza”, *ibíd.*, p. 414.

conversar y cenar se mezclaba la música, la poesía, la danza y el canto, realizándose la danza siempre al terminar la cena⁵⁸⁰.

Las salas destinadas a ello eran muy grandes y con gran ornamentación, un espacio estaba reservado para cenar y otro para los asientos, en donde se sentaban la gran cantidad de músicos que acudían, el resto de la sala era para realizar las danzas⁵⁸¹.

En el Real Alcázar de Madrid, lugar en el que residían los Reyes españoles, desde Carlos I hasta Felipe V, y sus familias, y posteriormente en el Palacio Real, construido en el mismo lugar después del incendio ocurrido en 1734 que dejara reducido a escombros el anterior⁵⁸², se encontraban también salones específicos para estas celebraciones.

El Salón de Comedias, también llamado el Salón Dorado, era la estancia destinada a los *Saraos* en el Real Alcázar de Madrid. Este salón era de grandes dimensiones, para poder reunir así a muchas personas, en la parte superior de la estancia se encontraban las ventanas y corredores, y unas gradas para acceder a dos sillas, que serían las destinadas al Rey y a la Reina,

⁵⁸⁰ “En estas galantes asambleas la música, ayudada de la poesía y del canto, alternaba con la conversación o la cubría, y los trovadores o poetas líricos del tiempo pugnaban por ostentar su estro y su entusiasmo. En medio de tanta alegría, se servía la cena, a la que ponía fin el baile, que alternando con la conversación y con la música, se prolongaba hasta la alta noche”, *ibíd.*, p. 188.

⁵⁸¹ “Serao: La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los Reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la fiesta, y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos y también suele aver música de cantores”, en Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana*, *ibíd.*, p. 171.

⁵⁸² “El Real Alcázar de Madrid ... uno de los edificios mas importantes de nuestro pasado, que fue residencia de los monarcas españoles desde Carlos I hasta Felipe V. El antiguo edificio del Real Alcázar, destruido tras el incendio de 1734, que estaba situado en la misma superficie sobre la que hoy se levanta el Palacio Real, constituía no sólo la más importante construcción del Madrid de los siglos XVI y XVII, sino el núcleo generador a partir del cual se formó histórica y urbanísticamente nuestra ciudad, en Joaquín Leguina Herrán, en VV.AA., “El Real Alcázar de Madrid”, Op. Cit., p. Presentación de la obra.

estas gradas estaban rematadas en su parte superior con la figura de tres ninfas que tocaban unas pequeñas trompetas⁵⁸³.

El *Sarao real* no podía comenzar hasta que estuviesen presentes en el salón el Rey y toda su Corte. Una vez situado el Rey en su trono, colocado este en la cabeza de la sala, todo estaría dispuesto para empezar. Cuando este abandonaba el trono y se situaba para bailar, es cuando todos los que iban a bailar se colocaban a pie de sala y se conformaba la danza, ninguno de los danzantes podría sentarse hasta que el Rey lo hiciera. Al inicio de la danza, los caballeros hacían una reverencia⁵⁸⁴ a la dama con la que quisieran bailar, después la pareja harían una cortesía al Rey para seguidamente empezar la danza que estaba totalmente coreografiada. Normalmente se empezaba el *Sarao* con una *Contradanza*, aunque en ocasiones podía iniciarse con un *Minuet* u otra danza⁵⁸⁵.

⁵⁸³ “el nuevo salón, que tiene 150 pies de largo y 50 de ancho, y con las ventanas y corredores que están hechos en lo alto alrededor, puede caber mucha gente, ... sin darse pesadumbre unos á otros ni estar apretados con calor; y al cabo de él hay dos sillas altas, que se sube a ellas por ciertas gradas hechas con mucha curiosidad y arquitectura, con tres ninfas en el remate de arriba, que tienen ciertas trompetillas en las manos con artificio la ponen en la boca y tañen con ellas”, en Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid 1857 en *Ibíd.*, “Máscara y sarao en el Alcázar (principios del siglo XVII., p. 493.

⁵⁸⁴ “Reverencia ó cortesía. Manera de saludar. ... adelante, ... reverencia al pasar, ... Manera de ponerse y quitarse el sombrero. ... al entrar en una sala. ... de mugeres. ...”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, *Op. Cit.*, pp. 503-505.

⁵⁸⁵ “Eftando fentado el Rey en compañía de toda fu Corte, fe dà regularmente principio al Sarao, por una *Contradanza* (aunque también algunas veces por Minuete, u otra Danza) que fe compone por lo general de todo el concurfo, incontinenti que S.M. fe levanta para empezarla, fe pone en pie toda la Corte, y la Danza; fenecida eftà, baila S.M. el primer Minuete, è interin que dura efte, ù otra cofa, no cobra afsiento ninguno de la Corte, y finalizado, fe fienta S.M. y à fu imitación todos. ... haciendo dos, ò tres Paffos en adelante, hace una reverencia à la Dama con quien debe bailar, à fin de convidarla; en cuyo fitio la efpere, para unidos hacer una cotesía à S.M. luego baxan al paraje donde fe empieza”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar”, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

La *Contradanza* original se llamaba *Country-danse*, es decir danza campestre, por lo que se advierte su origen popular, era de raíz inglesa, habitualmente se ejecutaba a ritmo binario⁵⁸⁶ y de forma grupal por lo que la coreografía primaba sobre el tecnicismo de los pasos, más tarde pasó a Francia en donde se le llamó *Contredanse* y allí se influenció de la técnica francesa, después pasaría a la corte de España y a otros países, siendo bailada en distintas naciones donde se ajustó el nombre según su idioma.

Gran auge tomó esta danza a mediados del siglo XVIII en España convirtiéndose en la danza preferida por la juventud y adueñándose finalmente el pueblo de ella⁵⁸⁷.

A la hora de ejecutar una *Contradanza* en la Corte se debía saber de que estilo se iba a realizar, pues habían muchas diferentes, aunque la estructura de todas ellas era muy parecida, con ruedas, ochos, cruces, cadena sencilla o doble, enlaces, vueltas, cambios de lugares, colocarse de espaldas, alemana, palmadas, pero había variantes en sus coreografías, así lo expresaba Gregorio Sanz a finales del XVIII:

“Las *Contradanzas* pueden variarse infinitamente: 1º porque admiten casi toda especie de pasos; 2º porque se pueden formar en ellas una cantidad asombrosa de evoluciones agradables. Empiezan 1º por la cortesía; 2º después se hace rueda; 3º los hombres dan una mano; 4º las dos manos; 5ª cruz de mugeres; 6º curz de los hombres; 7º paseo hasta su lugar, llevando cada hombre la muger con quien bayla; 8º cadena, &c. He aquí por mayor todas las figuras que se pueden hacer siempre que vuelve a empezar la primera parte del tono. En quanto á la segunda parte se compone para cada

⁵⁸⁶ “*Contradanza*. (...) los ayres y tiempos de *Contradanza* que se usan mas, son los de dos por cuatro”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 66.

⁵⁸⁷ “como las *Contradanzas* tuvieron su origen en Francia, no se cuidó allí de darles el traje análogo, pero habiendo después pasado a España, se apoderaron de ellas aquellos hombrazos de dos varas de faldilla, calzas atadas, corbatín de jeringuilla, y calzón ancho, en cuyo poder han estado hasta que nuestros Currutacos y Madamitas han descubierto los trajes que les corresponden”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 113-114.

especie de *Contradanza*, de una, dos ó tres figuras de las referidas; y de dos ó tres especies de pasos, como de rigodon, balancées, &c. ... rueda, media rueda, cruz, cruz doble, cadena &c”⁵⁸⁸.

Los movimientos más utilizados en las *Contradanzas* se fueron codificando con el tiempo quedando algunos nombres ya fijados a inicios del XIX como dejó por escrito Antonio Cairon:

“para ser la *Contradanza* bien inteligible, describiremos los principales movimientos, y las figuraciones que están en uso hoy dia. *Cerco ó aro ... Cadena de damas ó de caballeros ... Cadenas de á ocho ... Cadena inglesa ... Cazados ... Carrera ó paseo ... Cola de gato ... Molinete ... Atravesar ... Cuadro ... Crucillos ... Alemanda y media alemanda ... Cadena y media cadena ... Barrilete ... Ocho doble y medio ocho ... Esquinas ... Cedazo y medio cedazo ... Cruces ... Sostenidos ... Espejos ... Rueda ... Banderas ... Canastillos ... Paseos ... Engaños ... Alas ... Arcos ... Caracol ... Latigazo ... Molinillo ... Puente ...*”⁵⁸⁹.

Las *Contradanzas* podían realizarse de formas diferentes dependiendo de la disposición de los danzantes: cuadradas, de dos pares, largas y redondas, así lo explicaba Bartolomé Ferriol y Boxeraus:

“Los bayles de mas diverfion y mas apreciables en el gufto de la juventud, fon las *Contradanzas*, pues la mayor parte de las funciones fe reducen a Bayles de efta calidad; y atendiendo à eftas circunftancias, el eftar muy en moda, y que fácilmente fe olvidan, aun fabiendofe con perfeccion, por la diverfidad que hay de eftas y fus figuras, me ha fido preciffo el colocar en efte Libro la explicación de diferentes: y como hay diftintos guftos en baylarlas, que unos las apeteçen largas, otros redondas, otros quadradas, y otros de dos pares, todas las que aquí vãn en Mufica eftàn explicadas de eftos quatro modos”⁵⁹⁰.

Las *Contradanzas* cuadradas eran bailadas por cuatro pares de parejas, y la forma de situarse era: una pareja en el testero de la sala, otra enfrente, otra a la derecha y otra a la izquierda, fueron denominadas también con el nombre

⁵⁸⁸ Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 480.

⁵⁸⁹ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 66–88.

⁵⁹⁰ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 250.

de *Cuadrilla francesa* de donde derivó en el *Rigodón*⁵⁹¹; en las de dos pares de parejas, se situaban una en el testero y la otra enfrente; en las largas se colocaban en fila, enfrentados los chicos a las chicas; y en las redondas se bailaba en círculo, de esa forma lo transmitía Ferriol y Boxeraus,

“Ay distintos modos de danzar las *Contradanzas*, pero los mas de moda, y honeftos (circunftancia, que bufco con el mayor cuidado fon quatro; à faber, Quadradas, de dos Pares, Largas, y Redondas Las Quadradas, en Quadro, fon de quatro Pares, uno en el teftero de la fala, otro enfrente, y uno en cada lado, ... De dos Pares, es uno en el teftero, y otro enfrente; y cafi todas las que fe baylan de quatro Pares, fe pueden baylar de dos. Las Largas, ò à lo Largo, es todos los Hombres à un lado, y las Damas à otro, que en efta forma las ufan ordinariamente, los Efcoceses, Ingleses, &c y fe acaban al volver á fu fitio con tal, que hayan llegado hafta lo ultimo de la fala, y pueden baylar los Pares, que permita la capacidad de la pieza donde fe danza. Las Redondas, ò en Redondo, fe plantan de la mifma forma, que las Largas; y folo fe diferencia, en que lo que bayla ... formando un circulo”⁵⁹².

Las bailadas en parejas eran del gusto francés⁵⁹³, mientras que los ingleses lo hacían habitualmente en fila. Otra característica que hacía a las *Contradanzas* también diferenciarse era la velocidad en su realización, normalmente esta velocidad era encajada según la estación del año, en primavera se realizaban a modo de alegre, más rápidas que las que se realizaban en verano y las de invierno aún más rápidas, eran las violentas, de nuevo Ferriol y Boxeraus lo manifestaba

“hay para todos los tiempos, como Verano, Primavera, é Invierno: las de Verano fon las de Compàs de Minuete, como la de los Paffapies, (... la qual firve para danzar el Paffapiè, y *Contradanzas*) Minuete de el Nardo, de Trompas, &c. Las de Primavera fon las que tienen de Alegre, y Minuete, como la Gentil,

⁵⁹¹ “RIGODÓN: Este baile, que se ejecuta con figuras, es una modificación la *cuadrilla francesa*”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 224.

⁵⁹² Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 263-264.

⁵⁹³ “Las *Contradanzas* francesas se ejecutan entre cuatro, y entre ocho por lo comun, y algunas veces entre seis”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 66.

&c. Las de Invierno fon las violentas, como Refvalòn, Tuetano, Volante, &c”⁵⁹⁴.

Sin duda alguna, sería la *Contradanza* francesa cortesana, baile alegre en el cual dos, tres o cuatro parejas bailaban relacionadas entre sí⁵⁹⁵, la que más influenció en el posterior *Bolero* de corte y otras Danzas Boleras que se bailaron a finales del XVIII, pues aunque concebido el *Bolero* en un principio por el pueblo como baile individual pasaría con el tiempo a ser bailado en pareja y también en grupo de dos parejas, formando un cuadrado, como en muchas *Contradanzas* francesas, además esta *Contradanza* ya llegó a España con un estudio detallado de técnica. Ser *contradancista* en la corte a finales del XVIII era muy bien visto e incluso algunos ilustrados se dedicaron a estudiar estas danzas y a escribir sobre ellas, como lo hiciera Juan Antonio (de Iza) Zamácola⁵⁹⁶.

Decayó pronto la *Contradanza* en la Corte pues el pueblo se apoderó de ella convirtiéndose en una danza vulgar por lo que los cortesanos prefirieron pasarse a bailar otras más majestuosas, como el *Minué* y el *Paspié*, así lo manifestaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola a finales del XVIII:

“en nuestra misma Corte, decayó la *Contradanza* a pocos años, porque los crudos Manolos del Avapiés, Barquillo, u Maravillas, que quieren como los monos hacer todo cuanto ven en la gente que

⁵⁹⁴ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 264.

⁵⁹⁵ “*CONTRADANZA*. Danza que executan quatro, seis ú ocho personas: su invencion es moderna; y se compone de diferentes pasos, según la naturaleza de los tonos que se tocan. En el bayle de la opera se baylan diferentes *Contradanzas* en los extremos de la sala. ... Componense *Contradanzas* sobre todos los tonos nuevos que son alegres. ... con ella se concluye comunmente el último divertimento”, en Irurzun Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica ...”, Op. Cit., p. 480.

⁵⁹⁶ “resolví que ya era tiempo de emprender algún proyecto para hacerme visible en la corte. ... determiné meterme a contradancista, y no como quiera contradancista bailarín, ... sino a profesor científico de su composición, ... éste es Don Preciso, aquel ingenio sin segundo que ha producido la naturaleza, para inventar y bailar *Contradanzas*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., Prólogo pp. XXIII y XXX.

llamamos de forma, se dedicaron a esta especie de bailes en sus miserables funciones: de manera que habiendo observado la gente formal o seria la corrupción de estas diversiones, tratadas con el mayor desprecio entre la gentecilla de chupa, cigarro y sombrero, y que aquellas mismas figuras que establecieron los sabios danzantes las habían aplicado para sus seguidillas entre ocho, tomaron la resolución de abandonar el baile de las *Contradanzas*, y aplicarse al delicado, sabio y majestuoso del minué y paspié”⁵⁹⁷.

El *Minué* o *Minuete*, danza de pareja que se bailó hasta la saciedad en el siglo XVIII⁵⁹⁸, incluso también por los jóvenes⁵⁹⁹, era ejecutada a ritmo ternario y su procedencia era francesa, baile de carácter noble y elegante. Fue tan bailado el *Minué* en Francia que provocó su pronta difusión por todas las cortes europeas⁶⁰⁰, a principios y mediados del siglo XVIII fue muy bailado en la corte española, así cuando nació en 1707 el príncipe Luis I, de la dinastía borbónica, se bailó un *Minué* en las celebraciones realizadas⁶⁰¹. En España fue considerado el *Minué* como una danza de mucha precisión y por tanto de difícil ejecución, se podía ejecutar de diferentes modos, pero siempre aportaba gran garbo al cuerpo, por todo ello se pensaba que si se dominaba dicha danza posteriormente sería de gran facilidad aprender el resto de danzas⁶⁰². Fue de

⁵⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 5 – 6.

⁵⁹⁸ MINUÉ O MINUETE: Baile para dos personas, que ejecutan diversas figuras y mudanzas, que estuvo de moda en el siglo XVIII”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 222).

⁵⁹⁹ “Solo un sobrino que tengo de edad de veinte años, muchacho que tiene habilidad de trinchar una liebre, baylar un minuet, y destapar una botella con mas ayre que quantos hombres han nacido de mugeres”, en Cadalso, José, *Cartas Marruecas por el coronel Don José Cadalso (1ª ed. 1768)*, Tolosa, im. Bellegarrigue, 1824, p. 121.

⁶⁰⁰ “MINUET. El carácter del minuet es de una noble y bizarra sencillez, su movimiento mas moderado que ligero ... El compás del minuet es de tres tiempos, ... el cuidado del músico debe estar en hacer sentir, por las caidas ó cadencias bien marcadas, ... El minuet es la danza mas usada, asi por la facilidad que hay en baylarla, como por la figura que se hace la qual se debe al llamado *Pecour*, ... *una Z*”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, *Op. Cit.*, p. 501.

⁶⁰¹ MINUÉ O MINUETE: ... en 1707, con ocasión del nacimiento del príncipe Luis I, se bailó en el teatro”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 222.

⁶⁰² “La Danza mas difícil de mayor precifsion, y que dà fingular facilidad para el garvo de el cuerpo, es el Minuete, fi efte fe fabe con toda perfeccion, aprenderán con mucha brevedad, y primor toda la efcuela. Se bayla de diffintos modos”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, *Op. Cit.*, p. 181.

tal importancia y difusión esta danza que incluso existía una metodología precisa para realizarla⁶⁰³ .

Otras danzas del *Sarao*, además de la *Contradanza* y el *Minué*, fueron:

La *Españoleta*, danza que venía de antiguo pero que se seguía bailando en el XVIII⁶⁰⁴. Se iniciaba con una reverencia, como todas las danzas de corte, la dama y el galán estaban separados, cada uno en un extremo de la sala, al iniciar el baile danzaba uno y luego el otro para danzar después los dos juntos y finalmente se volvía a hacer reverencia. También había otra *Españoleta* más moderna por este siglo, se bailaba de igual forma pero en trío, dos mujeres y un hombre, o al revés⁶⁰⁵.

El *Pasapié* o *Paspié* era también una danza ternaria, aunque su origen es dudoso, inglés⁶⁰⁶ o francés⁶⁰⁷, se extendió por toda Europa y se bailaba con mas rapidez que el *Minué*, así lo define Gregorio Sanz finalizando el siglo XVIII:

“PASPIE. Especie de danza muy comun, cuyo compás es triple, su compás es tres por ocho, y se echa á un tiempo. Su movimiento es mas vivo que el del minuet, el carácter del tono casi semejante, y los compases de cada parte deben dividirse igualmente en número par; mas el tono del *paspié* debe siempre comenzar en la corchea

⁶⁰³ “Minué. (...) Método de bailar el Minué”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 59 – 66.

⁶⁰⁴ “Señor, con la Españoleta todos los Minuetes callen”, en Cañizares, *Mojiganga de los Sones* en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 196.

⁶⁰⁵ “Caroso de Sarmoneta, “Ballarino” (1581), describe una *Spagnoleta* que se danzaba hallándose la mada (sic) a un extremo de la sala y el galán al otro. Al mismo tiempo hacían la reverencia y comenzaban sus paseos, cadencias y retiradas, y primero uno, después otro y luego juntos, hacían sus mudanzas, acabando con reverencia. ... Esta sería la *Españoleta* antigua, porque además sale otra *Spagnoleta nueva* que danzan dos mujeres con un hombre, o al revés, ... aunque en lo demás parecida a la anterior. ... en el baile de Zamora *el Juicio de Paris* (1716), danza una mujer ... “Arroja el manto y puesto el sombrero hasta la entrada de la *Españoleta* cantando al mismo tiempo”, *ibíd.*, p. 196.

⁶⁰⁶ “El *paspié* se cree que fuese inventado en Bretaña, y muchos en vez de *paspié* le llaman Bretaña”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas ...”, Op. Cit., p. 94.

⁶⁰⁷ “PASAPIÉ o PASPIÉ: Según el diccionario de la Academia esta danza, derivada del francés *passe-pie*”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 224.

que precede inmediatamente al golpe⁶⁰⁸.

Es muy parecido también el *Paspié* a la *Pavana*, que era una danza ya en desuso por esta época, seria, de movimientos lentos⁶⁰⁹ y en la que destacaba el paso denominado *Cadena*, en el cual enfrentados parejas de chico y chica y todos dispuestos en un círculo comenzaban a andar consiguiendo así saludarse dándose la mano todas las parejas⁶¹⁰. Los pasos del *Paspie* eran deslizados y nunca saltados⁶¹¹. En España se consideraba que para llegar a bailar bien el *Paspie* se requería tener ciertos conocimientos de otras danzas pues su ejecución era difícil, estaba formada por pasos del *Minué* y otros pasos como los contratiempos y *el balance*⁶¹², estos últimos formaban parte del estribillo, parte del baile que se ejecutaba entre una letra y otra. A mediados de siglo XVIII este estribillo se bailarían con las manos sueltas realizando braceos por alto⁶¹³, esta característica no era común hasta la fecha entre las danzas cortesanas ya que fue una cualidad adoptada del pueblo, esto se advierte cuando Ferriol y Boxeraus, en su tratado, al referirse al braceo, aclara

⁶⁰⁸ Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, "Encyclopedia metódica. Artes académicos", Op. Cit., p. 503.

⁶⁰⁹ "La pavana. Danza española grave y seria, de movimientos pausados que difiere muy poco del *minué*, pues solo en las mudanzas tiene alguna diversidad; el aire es el mismo; es decir, de tres por ocho, (...) El *paspié* es otra especie de *pavana* ó de *minué* un poco mas moderno", en Cairon, Antonio, "Compendio de las principales ...", Op. Cit., pp. 93 – 94.

⁶¹⁰ "Los pasos de las *pavanas* ... Consiste la *cadena* en moverse los danzantes en direcciones opuestas dándose alternativamente las manos derechas y las izquierdas, hasta encontrarse otra vez las parejas tal y como estaban al empezar, cuya figura se forma puestos los danzantes en rueda", en Capmany, Aurelio, "El baile y la danza", Op. Cit., pp. 384 – 385.

⁶¹¹ "PASPIÉ o PASAPIÉ: ... M. Brenet (*Dictionnaire de la Musique*) la describe del siguiente modo: "Es una danza ligera, alegre y encantadora, de compás binario, con paso resbalado y sin saltar", *ibíd.*, p. 224.

⁶¹² "en el *paspié* son mas admitidos los contratiempos de *minué* y los balances (...) se pueden hacer *síncopas* las cuales no se admiten en el *minué*", *ibíd.*, p. 94.

⁶¹³ "Para baylar con perfeccion el Paffapie, es neceffario executar muy bien los paffos de Minuete, Contratiempos, y Balances; advirtiendole, que cada uno de estos se forman de una letra à otra, ... es moda hacer braceo alto en los Contratiempos, y Balances; y esto es, quando no se tienen dadas las manos", en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, "Reglas útiles para los aficionados a danzar ...", Op. Cit., p. 199.

previamente que quien quiera saber exclusivamente sobre Danza Española lea el tratado de Juan Esquivel Navarro, escrito un siglo antes⁶¹⁴, con ello afirma que el braceo era una de las características propias del baile español y que fue adoptado por otras danzas, además dice tratar sobre él por estar muy de moda, explicando también las aportaciones que aporta al baile: gracia, elegancia y garbo.

La *Corriente* o *Courante*, danza realizada en compás ternario, toma su nombre de las idas y venidas continuas que realizan los danzantes, en su origen tenía un carácter grave, noble, serio, aunque con el tiempo se le fueron introduciendo saltos y alejándola de su forma inicial, era danza muy común en la corte francesa en época de Luis XIV, así la define Antonio Cairon, ya iniciado el XIX:

“*La corriente*. Danza llamada así, á causa de las idas y venidas, marchas y contramarchas ... compás de tres tiempos graves ... pasos algunas veces saltados ... carácter grave y serio ... Luis XIV la prefería á todas ... se llama del mismo modo tiempo de *Courante*”⁶¹⁵.

El *Amable*, tenía dos variantes, por un lado el de influencia francesa, llamado en aquel país *Amable Vainqueur*, que en español quiere decir Amable Vencedor, este era sencillo de bailar y, por tanto, aconsejado para los principiantes. De más difícil ejecución por la velocidad con la que se realizaba era el *Amable* de *rigoroso efito* de influencia italiana, este solo lo podían bailar los muy diestros en este arte, de todo ello informaba en el propio siglo XVIII Bartolomé Ferriol y Boxeraus diciendo:

“Amable se llama esta danza en francés Amable Vainqueur,

⁶¹⁴ “Si alguno quisiere saber los Paffos , que contiene la Danza Española ... como asimismo otras curiosidades de ellas, lea el Libro que sobre este assunto escribió el Sevillano Esquivel”, *ibíd.*, p. 129.

⁶¹⁵ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile... ejecutar ... bailes conocidos en España ...”, *Op. Cit.*, pp. 88–91.

que quiere decir Amable Vencedor, ... la Mufica unos la apetecen fácil, u otros al rigoroso estilo moderno Italiano, (el qual regularmente es muy difícil ...) ... el Amable, y otros Bayles que de esta fuerte avrá divertimento para los Principiantes y Dieftros; y afsi, en la Mufica de la Amable figuiente se advertirán ambos modos, conteniendo el moderno, no folo Fuffas, y semifuffas, ò por otro nombre Tricorchéas, y Quatricorchéas, fino también Quinticorchéas, o Velosísimas Glofías, Arqueados, y à dos voces”⁶¹⁶.

En el *Amable* de estilo italiano se ejecutaban pasos saltados muy complicados como el *sisone*, *asamblé*, *jeté*, *piruetas* y diversidad de saltos ejecutados en los contratiempos musicales, pasos que se realizarán también en el *Bolero* por las influencias italianas que afectaron a danzas de diversos países.

La *Gavota*, danza francesa de ritmo binario, alegre y rápida, aunque también se puede ejecutar de forma más lenta, normalmente era bailada por una pareja, los danzantes bailan al mismo tiempo, pero otras veces se alternan los bailarines, ejecutando unas mudanzas uno de ellos y después el otro, para finalizar siempre acabarán con el baile en pareja, así la definía Antonio Cairon:

“*Gavota*. Danza francesa ... de un compás de dos tiempos; el movimiento de la govota es ordinariamente gallardo y alegre; algunas veces tierno y lento ... quien las baile (que regularmente son dos) ... algunas veces puede bailar uno solo mientras otro descansa, lo que deben hacer alternativamente, y luego concluir juntos”⁶¹⁷.

La *Gavota* fue danza que en España se bailó hasta la segunda mitad del siglo XIX⁶¹⁸.

Las *Paradetas*, danza de gran semejanza a la antigua *Pavana* pero con paradas en el movimiento y en el gesto en un momento dado según indicación

⁶¹⁶ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar”, Op. Cit., pp. 232-233.

⁶¹⁷ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales ...”, Op. Cit., pp. 91 – 92.

⁶¹⁸ “GAVOTA. ... Cayó enteramente en desuso en la segunda mitad del siglo XIX”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 220

de la música⁶¹⁹, las paradas son semejantes al *Bien Parao*, típico en el *Bolero*.

El *Tourdión*, danza cortesana y también una derivación de la *Pavana*, aunque el paso base de esta danza son las vueltas⁶²⁰.

La *Gallarda*, danza de origen español⁶²¹, parece que se originó en la zona de Castilla y que fue una evolución de la *Pavana* hacia movimientos más rápidos y graciosos, mejorados en calidad y complejidad formándose una danza más rápida y ágil pero seguiría conservando el carácter de danza de palacio. El paso principal se llamaba *Caído*, en donde se subía sobre la punta del pie, el otro pie podía estar en *Coupé*, es decir estirado y arqueado apoyado sobre el de base a la altura del tobillo, se daba un paso hacia el lado y al caer se doblaba la pierna terminando la ejecución con otro paso. Este paso, el *Caído* ya estaba codificado en el siglo XVIII y así lo explicaba Gregorio Sanz;

“CAIDO. Paso que se executa levantándose sobre la punta del pie, y doblando despues del paso. Por exemplo, si se quiere hacer un paso *caído* con el pie derecho, es necesario tener el cuerpo cargado sobre el izquierdo, y las piernas apartadas en segunda posicion, levantarse sobre el pie izquierdo para llevar la pierna derecha hasta la quinta posicion, donde se sentará enteramente en el suelo. Doblando allí la rodilla, se levantará el pie izquierdo; y extendiéndose la rodilla derecha, obligará a dexarse caer sobre el pie izquierdo en segunda posicion, lo qual es un semidespedido que se hace medio saltando. Este paso se previene con otro que le hace mudar de nombre. Puede hacerse antes un cupé ó un tiempo grave, y aun muy amenudo un paso agregado, lo qual le hace dar el nombre de gallarda”⁶²².

⁶¹⁹“Paradetas, que es otro Bayle de la misma Escuela (Refiriéndose a la Pavana) en que se hacen unas breves paradas en el gesto y movimiento á conseqüencia del tañido de la Música, por lo que se le dio el nombre de Paradetas”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 116.

⁶²⁰ “De entre los bailes cortesanos ... tourdión ágiles y rápidos aunque conservando la impronta palaciega con la que fue concebida”, en Montaña Conchina, Juan Luis, “Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro”, Revista Filomúsica, Jun/2000: 2, en: <http://www.filomusica.com/filo5/cdm.html>, consultado el 12/X/2011.

⁶²¹ “Caroso de Sarmoneta, “Ballarino”, habla de la *Gagliarda di Spagna*, que dedica a Doña Ana de Mendoza, duquesa de Medinasidonia, gobernadora de Milán.”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 197.

⁶²² Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 468.

La *Gallarda* comenzaba con una reverencia de la pareja, dónde el hombre se quitaría el sombrero con mano derecha y ya no se lo pondría sino que lo pasaría a la mano izquierda, costumbre solo de esta danza, pues lo normal era ponérselo inmediatamente después de la reverencia⁶²³, siempre se realizaba la reverencia con el pie izquierdo y a continuación se ejecutaban once pasos llamados accidentales, que se iniciaban también con el izquierdo y se rompían con el derecho⁶²⁴, estos eran los pasos graves, después se ejecutaban saltos y mudanzas para el hombre y, otros sencillos y más de adorno para la mujer, también habían pasos específicos para la pareja y otros como las *Campanelas* y *Floreos*⁶²⁵, la expresión de los bailarines era seria y el cuerpo airoso⁶²⁶.

La *Alemanda*, baile alegre de origen Alemán y de ritmo binario⁶²⁷, llamado en su lugar de origen *Alemande* y conocido además en España como *Danza baja*⁶²⁸. En el siglo XVIII era conocido en España por *Alemana* y considerado como baile antiguo⁶²⁹ pero en Francia se le da un nuevo carácter al estilo francés y se transmite a otros países, en España llega con esas reformas y es

⁶²³ “En todas las Danças fe acoftumbra a dançarlas con el fombbrero puefto depues de la Reverencia, excepto en la Gallarda, que es coftumbre dançarla con el fombbrero en la mano. Y porque fe quita con la mano derecha, fe ha de paffar a la izquierda; porq no es bien llevar la derecha ocupada”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el Arte del dançado ...”, Op. Cit., p. 23.

⁶²⁴ “La Gallarda fe comiença con Reverencia ... Salefe a los Onze paffos con izquierdo, eftos fon accidentales, rompiédo con derecho”, *ibid.*, p. 21.

⁶²⁵ “Gallarda ... Primero toma el caballero la mano de la dama, haciendo juntos la reverencia .., luego vienen los pasos graves, ... saltitos, ... el caballero hace sus pasos, ... la dama sola hace represas, pasos y otros adornos. ... danzan juntos y separados, combinando los movimientos ya dichos y otros con algunas campanelas ... luego sola la dama, hacen floreos y otras mudanzas ... terminan haciendo la reverencia grave”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 197-198.

⁶²⁶ “La Gallarda es un Bayle español llamado así por ser muy airoso”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Enciclopedia metódica ...”, Op. Cit., p.111.

⁶²⁷ “Alemanda (...) se hace en el tiempo de dos una por cuatro, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 51 – 52.

⁶²⁸ “*Alemande* (...) la llamabamos *danza baja*, de la baja Alemania”, *ibid.*, p. 50.

⁶²⁹ “Lope ... cuando escribía su *Dorotea*, colocaba esta danza entre las que fueron gala de los salones y de que ya nadie se acordaba, exclamando: “¡Ay de ti, *Alemana* y *Piedegibao*, que tantos años estuviste honrando los saraos!””, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 207.

cuando se le denomina Alemanda⁶³⁰. En su origen era bailado por un hombre y una mujer abrazados que daban vueltas por la sala, cuando pasó a la corte francesa se varió realizándose las vueltas solamente enganchados del brazo, se giraba hacia un lado y después, cambiando de brazo, se giraba al otro lado, de esa forma la explicaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“en Alemania se abrazaban un hombre y una mujer para bailar, dando vueltas y más vueltas arriba y debajo de una sala, hasta que la música lo dejase; a cuya figura, por ser inventada y procreada allí mismo, la llamaron *alemanda* ... Los danzarines Franceses bien conocieron la hermosura de esta diferencia, pero la redujeron a sólo dar una vuelta asidos de un brazo, y después otra del otro, y le pusieron el nombre de *alemanda*, por no despojar a los Alemanes del maravilloso secreto que se les debe de abrazarse en los bailes”⁶³¹.

Además de estas vueltas se realizaban diversidad de mudanzas que inventaban los propios intérpretes⁶³² y muy común fue la introducción de un caminar de dos pasos precedidos de una flexión de rodillas e incluso realizar enlaces de manos, probablemente por la influencia de las *Contradanzas*, todas estas reformas surgieron en Francia pues la danza en su origen, recién llegada de Alemania no fue muy bien vista en la corte, seguramente por el excesivo contacto físico que había en ella pues para la época en que se encontraban el saber estar era primordial, de ahí los cambios de pasos que realizaron. Así decía Gregorio Sanz de la Alemanda:

“Se ha introducido de pocos años á esta parte en Francia una danza que se llama *alemanda*; la qual no admite mas de una especie de paso de coxo, compuesto de una inflexion y dos pasos andados; han variado esta danza con enlaces de manos, y con

⁶³⁰ “Alemanda o alemana ... En el siglo XVIII, olvidada la antigua Alemana, entró en España y se bailó mucho la Alemanda, pero importada de Francia”, *ibid.*, p. 213.

⁶³¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, pp. 35 y 36.

⁶³² “Alemanda (...) se pueden hacer las mudanzas figuradas, que el capricho de quien las baile quiera inventar”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, *Op. Cit.*, p. 51.

diferente posición de la cabeza y de los ojos. Pero como es poco decente no durará largo tiempo”⁶³³.

También se bailaron en la Corte otras danzas, aunque en menor proporción, algunas venían de antiguo, como el *Alta, Rey, Pie de gibado, Torneo* y otras eran de procedencia popular pero fueron adaptadas al ambiente de palacios, como pasó con las *Folias, el Villano, la Zarabanda, la Chacona y el Canario*⁶³⁴. Todas estas danzas ya se habían enseñado en las Academias de alto prestigio del siglo XVII cuando reinara Felipe IV, e incluso el mismo rey las había aprendido por ser discípulo de D. Antonio de Almenda⁶³⁵.

A finales del siglo XVIII muchos de estos bailes cortesanos dejaban de estar de moda en los salones y empezaron a ser sustituidos por otros más actuales a los que les llamaban *Minuet menestra*, en estos se incluía, entre otros, al *Bolero*, sin duda el estilo popular español se introducía en un estatus más elevado, en referencia a ello decía Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“En punto á bayle diremos que ya es cosa ridícula y viejarrona, baylar un minuet ó paspié serio, que á lo mas hay uno para comenzar y acabar la función, siendo todo lo demás de *Contradanzas*, en esto debe apretar la mano el bastonero, de minuet afandangado, de paspié, alemanda, de minuet *menestra* (Quiere dar nuestro Autor este nombre á un minuet, en el qual se bayla bolero, alemanda, zorongo, y no sí quantas otras cosas mas), de minuet escocés, de minuet congó, de bolero, de zorongo, de bayle inglés, de guaracha, de alemanda, tresillo, ó entre tres”⁶³⁶,

La sociedad cambiaba y otro rasgo importante en esta evolución fue la

⁶³³ Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 480.

⁶³⁴ “El que dança el Alta, continúa la Efcuela en esta manera: Dança dos mudanças de Pavana, Gallarda, dos mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona y Canario; y rematafe la Efcuela có el Torneo, o el Pie de gibado, que es todo lo que fe dança en Efcuelas”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 30.

⁶³⁵ Antonio de Almenda, Maeftro de Dançar de la Mageftad de el Rey nueftro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde”, ibíd., p. Carátula.

⁶³⁶ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. 93-94.

influencia de los italianos. En la Corte se empezaron a bailar danzas de más complejidad y a mayor velocidad, características propias de las danzas italianas, esta nueva forma de bailar en la Corte admitiría sin problemas al *Bolero* pues era un baile que influenciado también por las modas italianas se ejecutaba también a gran velocidad⁶³⁷, pero en la Corte se ejecutaría con un estudio detallado de sus pasos, era un baile medido, en el que todos los pasos seguían un orden perfecto.

Estas danzas de cuenta, con todos sus pasos medidos y contados, tenían su procedencia de tiempos antiguos. Las primeras escuelas que se abrieron en el país para enseñar a diversas personas a bailar, escuelas ya existentes finalizando el tiempo de la dominación romana en Tarragona, Cartagena, Sevilla y Mérida, entre otras⁶³⁸, ya utilizaban un sistema en el que todos los pasos fuesen contados para así poder transmitir las danzas, y a la vez ser captadas por el alumnado para llevarlas a bailar al compás de la música y todos al unísono, a pesar de tener que realizar pasos muy complicados como las *Cabriolas*. Este sistema de estudio, las danzas de cuenta, fue siempre el elegido en las altas clases sociales⁶³⁹, así las danzas se realizarían de forma sincronizada por todos los danzantes, con el paso de los años sería también el

⁶³⁷ “Por las quejas que le dieron infinitas familias ... refolvió, con aprobación superior que de allí adelante fe baylafa el *Bolero* mas paufadamente”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 27-28.

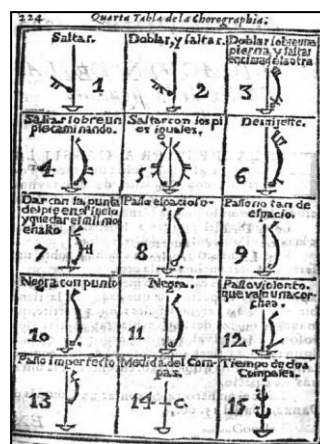
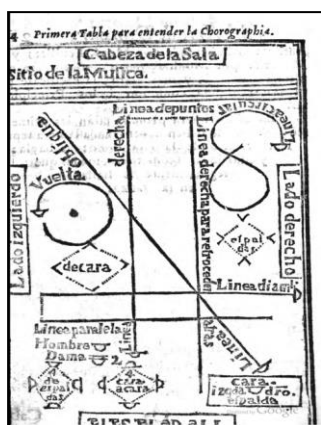
⁶³⁸ “En los últimos tiempos de la España romana la invasión germánica, a su llegada, encontró varios centros de enseñanza en Tarragona, Cartagena, Sevilla, Mérida, Braga y otras ciudades de la Península, en las que no se limitaba la enseñanza a las artes del espíritu; las del cuerpo ocupaban en la educación el lugar que les es debido. ... el porte en los movimientos, en el modo de andar y en la manera de presentarse, y aun en el baile”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 351–352.

⁶³⁹ “Posteriormente hubo en Madrid, Barcelona, Toledo, Alcalá de Henares, Sevilla, Málaga, Cádiz y otras muchas poblaciones de España, multitud de escuelas públicas de danza ... se ocupaban en enseñar las floretas y cabriolas a la juventud de las clases altas de la sociedad, para quienes siempre eran preferidas las *danzas de cuenta*”, ibíd., p. 352.

método utilizado para bailar con precisión el *Bolero*.

Todas las danzas cortesananas eran consideradas danzas regladas en donde era de gran importancia seguir el compás de la música, realizar los pasos y braceos, y que en su conjunto resultara la danza con garbo⁶⁴⁰, todo estaba estudiado minuciosamente y coreografiado.

ILUSTRACIONES SOBRE COREOGRAFÍA



Primera tabla para entender la Chorographia⁶⁴¹

Quarta tabla de Chorographia⁶⁴²

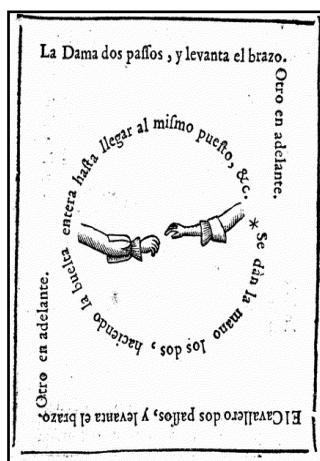


Ilustración explicación coreografía⁶⁴³

⁶⁴⁰ “quando alguno fuere preciffado à juzgar, y dàr fu dictamen en alguna obra ò habilidad (porque es común al vèr alguno, que danza, el preguntar, que tal lo hace) debe responder, con términos de política, ... dando para ello las razones mas convenientes, en quanto à el Compás, passos, braceo, garvo, &”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 44-45.

⁶⁴¹ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Primera Tabla para entender la Choreographia”, en “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op Cit., p. 214.

⁶⁴² Ibíd., “Cuarta tabla de la Choreografía”, p.2.

⁶⁴³ Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de Danzar a la Francesa ...”, Op. Cit., p. 1.

Se podían distinguir entre dos tipos de coreografías, las llamadas regulares y las irregulares. Las regulares eran aquellas en las que los bailarines tomaban el recorrido del baile de forma simétrica, mientras que en las irregulares no se tenía en cuenta ese criterio, así lo explicaba Antonio Cairon:

“Los modos de figurar las danzas, se dividen naturalmente en dos especies, que los maestros llaman regulares é irregulares. Las figuras regulares, son aquellas en que el camino y direcciones que toman dos bailarines, hacen simetria; y las irregulares son aquellas, en que estos mismos caminos no guardan precepto alguno en su direccion”⁶⁴⁴.

Dos ilustrados fueron los transcriptores de estos sistemas de notación, Pablo Minguet e Yrol y, Bartolomé Ferriol y Boxeraus, ambos lo hicieron a mediados del siglo XVIII, parece ser que Ferriol y Boxeraus tomara de referencia a Minguet e Yrol⁶⁴⁵.

Tanto Pablo Minguet e Yrol con su *Arte de danzar a la francesa*, como Bartolomé Ferriol y Boxeraus con *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, siguiendo los pasos establecidos por Rameau en su tratado de coreografía, se encargaron de traspasar bailes de la época al papel, por tanto las danzas podían ser repasadas sin que estuviera presente el maestro, de esta manera también se podían aprender otras nuevas danzas de una forma sencilla siguiendo las indicaciones, realmente la coreografía era la mejor idea y la más fácil que se había discurrido para poder ejecutar todo tipo de danzas, así decía Bartolomé Ferriol:

“La mejor, y mas facil idea, que fe ha difcurrido en efta Arte, es la Chorografia, pues con ella, no folo fe repaffan las Danzas aprehendidas, fino que también fin Maeftro fe pueden executar las nuevas, y las que jamàs fe ayan vifto danzar, con la mifma facilidad,

⁶⁴⁴ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 154

⁶⁴⁵ V. cap. 3: La danza según la tratadística española en la segunda mitad del siglo XVIII.

que fe canta y toca la Mufica, y fus obras nuevas. Ay de dos efpecies, que es Antigua, y Moderna, la Antigua es imbentada por Monf. Feuiller; y la Moderna por Monf. Rameau, y por fer efa ultima mas fácil, y mas clara, la explicaré”⁶⁴⁶

Con la coreografía se explicaba por donde avanzar, retroceder, como dar una vuelta de cara, hacer una línea circular, oblicua o paralela, cuando debían de colocarse de cara o de espaldas. La dama era representada con un gráfico que era la mitad de un círculo cerrado con dos líneas paralelas, el hombre igual pero cerrado con solo una línea.



Primera Lamina del Amable con Mufica Antigua, (Op. Cit., Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, p. 2

Todas las danzas cortesanas, al igual que el resto de danzas, tuvieron un origen, que se remonta a la antigüedad. Los Jonios ya bailaban imponiendo

⁶⁴⁶ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 212-213. Explicación entera, pp. 214-230.

diversas reglas haciendo de la danza un estilo disciplinado⁶⁴⁷, más tarde, en época de los romanos, entró en un periodo de decadencia⁶⁴⁸, periodo que se extendería hasta la edad media en donde la danza estuvo oculta o asociada a alguna festividad religiosa, sería en el Renacimiento cuando volvería a ver la luz, y lo hizo en Italia y precisamente dentro del ambiente de la alta clase social, tomando tanta relevancia que incluso llegó a ser incluida como asignatura de obligada realización en las *Escuelas de Caballeros* que estaban incluidas en universidades europeas de alto prestigio⁶⁴⁹ y se difundió por todas las Cortes europeas⁶⁵⁰, todas las personas de alta condición social recibían clases de danza y también de otras enseñanzas que se consideraban necesarias para la buena educación de la persona⁶⁵¹, como era la esgrima, el dibujo y la equitación, entre otras.

⁶⁴⁷ “Los Jonios situados en la Asia menor entre la Etolia y Caria se adelantaron sin duda á cantar y baylar con regla”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 7.

⁶⁴⁸ “la danza ... tuvo una gran decadencia en el gobierno succesivo al Imperio de Augusto, y mas en el de Trajano”, ibíd., pp. 72-73.

⁶⁴⁹ “Desde finales del siglo XVI se extienden las “Escuelas de Caballeros” [‘Exercitien-Schulen’], integradas en Universidades. Sirva como ejemplo la Universidad de Kiel [Alemania del Norte] cuya Exercitien-Schule contaba con maestro de dibujo (desde finales del siglo XVI), maestro de esgrima (desde 1666), profesor de equitación (desde 1702) y profesor de danza (desde 1688)”, en Maraña Fernández, M^a Covadonga, “La danza como elemento integrante de la educación europea en los siglos XV y XVI”, *EFDeportes.com, Revista Digital*, Buenos Aires, núm. 166, 03/2012, en: <http://www.efdeportes.com/efd166/la-danza-educacion-europea-en-los-siglos-xv-y-xvi.htm>, consultado el 24/I/2014.

⁶⁵⁰ “La Danza obscurecida por la barbarie con otras muchas Artes, resucitó con ellas en Italia dentro del siglo XV, en el que viéron renacer los Bayles para la celebración de una Fiesta suntuosísima, que Bergonce de Botta, hombre de esclarecido nacimiento, natural de Lombardía, impuso en Tortona con motivo del casamiento de Galeas, Duque de Milán, con Isabél de Aragon. El director escogió para aquellos regocijos todo lo que la Poesía, la Música, la Danza y las Máquinas pueden suministrar para hacer el mas brillante y completo espectáculo. La descripción que se hizo admiró á toda la Europa, y sirvió de estímulo á los hombres, de talento que se aprovecharon de estas nuevas luces para dar superiores placeres á su Nacion, y esta es la Epoca de los grandes Bayles”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 73-74.

⁶⁵¹ “no se consideraba completa la educación de un caballero si no era diestro en la danza, la que aprendía en escuelas especiales o privadas, bajo la dirección de hábiles maestros”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p.351.

La danza ocupó siempre un lugar preferente en la corte por las grandes aportaciones que hacía a la persona, como la buena colocación del cuerpo, serenidad en la cara, movimientos graciosos, piernas fuertes y ligereza en general. Toda persona que danzaba se distinguía de las demás por su forma de moverse galante y majestuosa, asimismo era una actividad entretenida y que gustaba a todos, así lo expresaba ya en el siglo XVII, Juan de Esquivel Navarro:

“El dançado es neceffario para los Reyes y Monarcas; ... mueftra a traer bié el cuerpo, ferenidad en el roftro, graciosos movimiétos, fuerça en las piernas, y ligereza. ... caufa tanto luzimiento el dançado en qualquiera perfona, que diferécia a las demás afsi en la compoftura del cuerpo, como en fus movimientos, ... merece efte entretenimiento, entre los demas lugar fuperior; ... es digno de que los grandes Monarcas y perfonas particulares, que tienen comodidad para ello, lo exerçan, tanto por lo guftofo y entretenido, como por lo mageftuofó y galante; efectos que naturalmente proceden de la Dança”⁶⁵².

Cabe destacar que hasta el siglo XVII la mayor información que tenemos a cerca de las danzas cortesanas no ha sido precisamente gracias a los tratadistas españoles, bien es verdad que algunos escritores españoles nombran en sus obras diversas danzas que se realizan en España, como Lope de Vega en su comedia titulada *El maestro de dançar* escrita en 1594, en la que nombra una danza francesa llamada *Nicarda* y otras como la *Gallarda*, *Pabana*, *Napolitana*, *Furioso*, *Alemanda*, *Pie de Gibao*, *La baxa* y *Morisca*⁶⁵³, o Cervantes que ya en el Quijote también hablaba de danzas graves como las que se realizaron en las bodas de Camacho, en las que un grupo de chicas jóvenes bailaban con guirnaldas en la cabeza mostrando ligereza en los pies

⁶⁵² Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., pp. 4-5.

⁶⁵³ “Feli (Feliciano) Que danças fabeis./Alde. Muy muchas,/Se una Francefa nicarda,/Y se una buena gallarda,/... pabana,/ ... Napolitana/... furioso,/ ...Una Alemana.../Y un pie de Gibao .../ y una alta.../La baxa os enfeñarè/ ... la Morifca”, en Lope de Vega y Carpio, Felix, *El maestro de dançar*, Op. Cit., Acto I, escena IV, pp.134-135.

pero gran honestidad en los ojos y el rostro⁶⁵⁴, o Calderón de la Barca que en 1664 en su comedia del mismo título que la de Lope nombra la *Gallarda*, *Pavana* y el *Pie gibao*⁶⁵⁵, pero estas obras no dejan de ser escritos que hablan del pueblo, a pesar de ello se sabe que se bailaban muchas de ellas en la corte pues algunos tratadistas e ilustradores italianos, franceses e incluso alemanes dejaron datos sobre ellas y como eran las danzas cortesanas españolas.

Los grabados del alemán Heinrich Aldegrever llamados *Danzas de bodas*⁶⁵⁶ transmiten como en el siglo XVI se entremezclaban diversos estilos de danzas con características francesas, italianas y españolas.

Del siglo XVI son también algunos manuales extranjeros en los que aparecen danzas que realizaba la nobleza española. Cuatro danzas españolas aparecen en *Il Ballarino*, escrito por el italiano Fabritio Caroso da Sarmoneta, las danzas son el *Canario*, *la Gallarda*, *Españoleta* y *Españoleta Nueva*, también se describen dos danzas realizadas en honor a dos mujeres

⁶⁵⁴ “También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que al parecer ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos, pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia; sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madre selva compuestas. Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona, pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo”, en Cervantes Saavedra, Miguel, “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha”, 2ª parte, Op. Cit. Cap. XX, “Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, en el suceso de Basilio el pobre”.

⁶⁵⁵ “Enr. Y afsi, fon los cinco paffos/ los que doy, y los que pierdo,/ por la Gallarda empeçando.

Iné. Quanto fe habla fon floreos.

Cba. Yo pensè que eran Pavanas. (...)

Chac. Ella dança la gallarda,/ y el pie gibao”, en Calderón de la Barca, Pedro, “El maestro de danzar”, Comedia núm. 249, Op. Cit., pp. 27-28.

⁶⁵⁶ Serie de grabados *Danzas de bodas*, *Los bailarines de bodas*, Serie Grande, Serie Pequeña I y Serie Pequeña II, Heinrich Aldegrever, 1538-1558, 1551?, 1538?, Invent/29587, Invent/29584, Invent/29596, Invent/43041, en Museo de la Biblioteca Nacional de España.

españolas, Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre⁶⁵⁷; y finalizando el siglo en el manuscrito *Orcheographie* del francés Thoinot Arbeau se citan danzas como la *Pavana*, propia de España⁶⁵⁸ y el *Canario*, también española⁶⁵⁹.

Recién iniciado el siglo XVII de nuevo Caroso da Sarmoneta escribe otro manual sobre danza, *Nobilitá di Dame*, en este aparecen otra vez danzas españolas como, *Furioso a la Española*, *Gallarda de España*, *Españoleta Nueva al modo de Madrid* y *Españoleta Reglada*⁶⁶⁰.

En 1602 un discípulo de Caroso, Cesare Negri Milanese, escribe *Le gratie d'amore*, libro que dedica al mismísimo Rey de España, Felipe III, buen amante de la danza cortesana⁶⁶¹ y bailarín de su Corte⁶⁶², en el tratado aparecen dos danzas españolas *El Españolito* y *El Canario*, y otras ocho dedicadas a damas

⁶⁵⁷ “Fabritio Caroso da Sarmoneta, en su tratado “Il Ballarino”, (Venecia 1581) da cuenta de cuatro danzas netamente españolas: Canario, Gallarda de España, Españolito y Españolito Nueva; asimismo describe otras dos danzas dedicadas a damas españolas –Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre- de las cuales una, el Balletto amor Mío, está creada por el español Pablo Hernández”, en Marinero, Cristina y Ruiz, María José, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 41.

⁶⁵⁸ “*La Pavana* es Bayle español, que tomó su nombre de la pausa y menéo grave con que andan los Pavos, por lo que la Música de la Danza acompaña á los pasos graves y lentos que se gastan en la execucion; su origen es incierto, pero estaba en uso en el siglo XVII, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp.115-116.

⁶⁵⁹ Thoinot Arbeau (seudónimo de Jehan Tabourot, canónigo de Lengres) describe en su tratado “Orchesographie” (Lengres, 1588) diversas danzas ... se encuentran dos danzas españolas: Pavana de España y Canario, en Marinero, Cristina y Ruiz, María José, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera...”, Op. Cit., p. 43.

⁶⁶⁰ “Fabritio Caroso da Sarmoneta, ... escribe a los 74 años de edad un segundo tratado “Nobilitá di Dame” (Venecia, 1600) donde aparecen de nuevo danzas españolas: Furioso a la Española, Gallarda de España, Españolito Nueva al modo de Madrid, y Españolito Reglada”, *ibíd.*, p. 41.

⁶⁶¹ “Felipe III ... Con todo, la preferente inclinación del monarca á la diversion de la danza, y su cuidado en aumentar la pompa de otros espectáculos mas populares y devotos, retardaron todavía sus progresos y el momento destinado á su gloria”, en Jovellanos, Gaspar Melchor, *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación*, “Memoria sobre la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España (1ª ed. 1790) t.I (V), Madrid, ed. D.F. de P. Mellado, 1845, p. 407.

⁶⁶² “danzas cortesanas antiguas, en las que tan diestros y aplaudidos eran los reyes Felipe III y Felipe IV, el Duque de Lerma y multitud de grandes señores y caballeros españoles”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit. p. 352.

de la nobleza españolas⁶⁶³. Dos años después, en 1604, publica *Nuove inventioni di balli*, es una ampliación al tratado anterior y aparecen más danzas españolas como el *Villancico* y la *Gallarda*⁶⁶⁴.

Se puede decir, por tanto, que la danza en la Corte española y la realización del *Sarao* no es posterior a la de otras Cortes europeas, sino que data de la misma época, simplemente no hubieron tratadistas españoles que nos dejaran constancia de ello, sería a mediados del siglo XVII, en 1642 exactamente, cuando lo haría Juan Esquivel Navarro con su tratado *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*.

Es curioso comprobar como en todos los manuales anteriores escritos por extranjeros, y que además son anteriores al siglo XVIII, ya se describen pasos y mudanzas que se realizaban en las danzas cortesanas y que curiosamente se seguirán realizando en las Danzas Boleras del siglo XVIII, por lo que se constata la interrelación que hubo entre la Corte y el pueblo.

Entre estos pasos y mudanzas encontramos como equivalentes: *Balzettini* corresponde a las *Carrerillas* de la tercera *Sevillana Bolera*, *Capriole* son las *Cabriolas*, *Fioretto* es hoy el *Pas de Basque*, *Scambiatas* son los *Cambiamientos o Cambios*, *Siguito Ordinario* es el *Pas de Bourrée*, *Sottopiede*

⁶⁶³ “Un discípulo de Caroso, Cesare Negri Milanese, emula a su maestro escribiendo ... “Le Gratia d’Amore” (Milan, 1602), dedicado a Felipe III, Rey de España, tan solo recoge dos danzas españolas, El Españolito y El Canario, dedicando sin embargo un total de ocho danzas a damas nobles españolas”, en Marinero, Cristina y Ruiz, M^a Jose, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera ...”, Op. Cit., p. 41.

⁶⁶⁴ “En 1604 aparece *Nuove inventioni di balli*, ampliación del libro anterior. En él se tratan danzas como el Españolito, el Villancico, la Gallarda, el Canario, etc.”, en Moreno Muñoz, M^a José, *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Departamento de literatura española, Universidad de Córdoba, 2008, p. 176.

es el *Embotado*⁶⁶⁵, por lo cual la Corte española antes de comenzar el siglo XVIII ya recibía influencias de baile de los italianos y durante dicho siglo se intensificarían. En el *Tratado Teorico Prattico di Ballo* de Gennaro Magri también aparecen pasos que se utilizan en el baile de palillos, entre otros están, *Ambuettè* son los *Embotados* españoles, *Caré* es los *Careos*, *Glissata* es la Lizada, *Tordichamp* es el *Rodazán* o el *Flinc-Flanc* es la *tijera*⁶⁶⁶.

Hubieron algunos escritores españoles que tradujeron obras francesas para poder informar a los españoles sobre lo que se bailaba en el país vecino, pues esas tendencias eran las que se seguían en la corte. Estas traducciones darían sus frutos en España, pues muchas de las danzas ahí contadas sirvieron de modelo para realizar danzas similares en la Corte española, aunque nunca llegarían a ser tan majestuosas como las francesas.

En las traducciones de Gregorio Sanz en la *Enciclopedia Metódica de Artes Académicos* se inserta entre otras artes al baile. En esta obra se testimonia la realización de una fiesta cortesana francesa que hubo en el siglo

⁶⁶⁵“ En estos tratados (Refiriéndose a los de Fabritio Caroso da Sarmoneta y Cesare Negri Milanese) aparecen descritos pasos y movimientos que han pervivido hasta nuestros días a través de la llamada “Escuela Bolera”. *Balzettini / Carrerillas* ... primer paso de la última copla de la tercera Sevillana Bolera. *Capriole / Cabriolas*: Batería de Salto. ... *Fioretto / Floreta*: Conocida hoy día como Pas de Basque. ... *Scambiatas / Pasos Cruzados*: Cambiamentos. *Siguito Odrinario / Seguido Ordinario*: Es el Pas de Bourrée. ... *Sottopiede / Sotopié*: Es el Embotado que conocemos”, en Marinero, Cristina y Ruiz M^a José, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 41

⁶⁶⁶“Gennaro Magri, “Maestro di Ballo de’Reali Divertimenti di Sua Maestà Siciliana, della Reale Accademia Militare”, escribe el “Tratatto Teorico Prattico di Ballo” publicado en Nápoles en 1779 ... pasos: *Ambuettè*: Detrás: estando, por ejemplo, el derecho en cuarta delante después de la flexión pasa este mismo, haciendo medio círculo, en cuarta detrás, y el izquierdo, que queda delante, súbito va detrás en cuarta y el derecho va de nuevo en cuarta detrás. Esto se hace con saltitos. ... *Caré* ... figura se forma este paso, que debe ser cuadrada ... debe hacerse necesariamente por dos personas, formando cada una su cuadrado paralelogramo ... Es nuestro Careo. *Flinc-Flanc*: ... se colocará el pie izquierdo delante, flexionando la rodilla derecha, se saca éste en el aire, haciendo un medio círculo, y se deja caer sobre el izquierdo, es es el movimiento de un jetté (...) Después se eleva inmediatamente el izquierdo ... *Glissata* ... de costado: se comienza desde cuarta ... *el derecho se coloca a la segunda en el aire, y el izquierdo, después de haberse bajado (el derecho), va deslizándose hasta llegar a la quinta posición.* ... *Tordichamp*, Es nuestro rodazán”, *ibíd.*, p. 43.

XVI y en donde la danza tuvo gran peso. La fiesta fue celebrada por el casamiento del Duque de Joyeuse y Margarita de Lorena, cuñada del Rey Enrique III, hermana de la Reina. Esta fiesta comenzó el 18 de septiembre de 1581 durando un mes, tuvo diecisiete banquetes, un gran espectáculo en el que el Rey y gran parte de su corte montaron en un carro triunfal y eran transportados por el Sena por otros barcos adornados a modo de caballos marinos, delfines, monstruos del mar y otros, hubo música, fuegos artificiales, combates a pie y a caballo, pero entre todas las diversiones destacaron los bailes interpretados por la misma Reina, Princesas, Príncipes y otros, como el *baile de Circe y sus Ninfas*, que duró cinco horas, coreografiado por Baltasar Beaujoyeux, música de Beaulieu y escenografía de Salvador Patin, donde al finalizar las damas regalaron medallas de oro a sus parejas, así la Reina entregó al Rey una con un delfín, exactamente así lo transmitía Gregorio Sanz:

“Fiestas de la Corte de Francia desde el año 1560, hasta el de 1610. ... gran número de fiestas que se inventaron durante este reinado. Las que se hicieron el año de 1581 en el casamiento del Duque de Joyeuse y Margarita de Lorena, cuñada del Rey. ... El lunes 18 de Septiembre de 1581 se tomó el dicho en el quarto de la Reyna ... el domingo siguiente fueron desposados ... Y en los diez y siete banquetes, que de día en día y por orden del Rey dieron ... á gran costa hizo hacer en el rio Sena un grande y soberbio aparato de una gran barca plana en forma de carro triunfal ... debia ser tirado en el agua por otros barcos pequeños disfrazados en caballos marinos, tritones, delfines, ballenas y otros monstruos del mar, en número de veinte y quatro, en cada uno de los quales iban trompetas, clarines, trompas, violines, oboeses y otros muchos músicos excelentes, y tambien algunos hombres que tiraban fuegos artificiales, ... el domingo 15 de octubre hubo banquete de la Reyna en el Louvre, y concluido, el bayle de Cirçe y sus Ninfas. ... Representaronle la Reyna, las Princesas, los Príncipes y los Grandes de la Corte en la gran sala de Borbon: comenzóse a las diez de la noche, y se acabó á las tres de la mañana. Baltasar de Beaujoyeux fue el inventor del asunto ... Beaulieu, músico de la Reyna, tuvo orden de componer la música, y Santiago Patin, pintor del Rey, el encargo de las decoraciones. El lunes 16 en la grande y hermosa liza, ... se hizo un combate ... El martes 17 otro combate con pica, estoque, y trozo de lanza, á pie y á caballo, y el jueves 19

se executó el bayle de los caballos, ... La parte ... superior ... La reyna y las Princesas que representaban el el bayle las Nayades y Nereidas, terminaron este espectáculo con los presentes ingenios que ofrecieron á los Principes y Señores, que disfrazados de Tritones habian baylado con ellas. Eran una medallas de oro, ...La que la Reyna ofreció al Rey representaba un delfin que nadaba en las aguas, con estas palabras en el reverso *Delphinum ut Delphinum rependat ...*"⁶⁶⁷.

España tomaba ejemplo de estos acontecimientos para organizar actos parecidos en la corte española, pero nunca de la misma índole⁶⁶⁸.

En *Nuove inventioni di Balli* de Cesare Negri se describen las danzas creadas para la fiesta que se organizó en la Corte con motivo de la boda de la Infanta Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto de Austria, consistía en un baile en el que seis damas danzaban vestidas de amazonas y seis caballeros ataviados a la húngara bailaban con antorchas⁶⁶⁹.

Estos bailes fueron el principio de los *ballets de acción* en los había una trama bien estudiada⁶⁷⁰ y donde la armonía y el sentimiento eran elementos a los que se empezaba a dar valor, así los explicaba Gregorio Sanz:

“hay pocos bayles razonados; danzan por danzar; piensan que todo consiste en la accion de las piernas, en los saltos elevados, y que se completa la idéa que las gentes de gusto se forman en un *bayle*, quando se carga de executantes que no executan nada; que se mezclan, se tropiezan, y no ofrecen sino pinturas frias, y

⁶⁶⁷ Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., pp. 413-414.

⁶⁶⁸ “La reina Catalina crea el *ballet comique* o ballet argumental, que Enrique III documenta con precisión para que sirva de modelo a las grandes cortes extranjeras Por ejemplo, España, donde Isabel de Borbón encarga en Aranjuez el bellissimo espectáculo de *La gloria de Niquea*”, en Llovet Enrique en Martínez Cabrejas Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., Prólogo, p. 21.

⁶⁶⁹ “Cesare Negri Milanese ... danzas creadas para un espectáculo, el organizado con motivo de las bodas de la Infanta Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto de Austria: Ballo Nuovo dell'autore, ejecutado por seis damas (con antorchas) ataviadas de amazonas, y Ballo Nuovo dell'autore interpretado por seis caballeros también con antorchas y ataviados a la hungaresca”, en Marinero, Cristina y Ruiz M^a José, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 41.

⁶⁷⁰ “Un bayle en accion debe ser una pieza de este género, debe dividirse en escenas y actos; cada escena en particular debe tener, como el acto, un principio, un medio y un fin; esto es, exposicion, nudo y desenredo”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos, ...”, Op. Cit., p. 431.

confusas, sin gusto, grupos sin gracia, privados de toda armonía, y de aquella expresión hija del sentimiento, la cual sola puede hermoear el arte, dándole vida”⁶⁷¹.

Comenzaba el inicio de un nuevo estilo de danza, danza teatral, en el que la relación social ya no se llevaba a cabo bailando sino por asistir a ver el espectáculo.

Gran auge tuvieron estos bailes en Francia. En tan solo unos veinte años, de 1589 a 1610 se realizaron más de ochenta bailes cómicos o de acción, muchos denominados magníficos y otros tantos de máscaras⁶⁷².



Ilustración *Ballet de la Reyne*, (Beaujoyeux, Balthazar, Paris, 1582, Galería del Museo del Louvre, Facsímil MacClintock, Carol y Lander, *Ballet de la Reyne*, Dallas, American Institute of Musicology, 1971)

En España, Felipe IV, gran apasionado de la danza y un muy buen bailarín, de lo que se tiene constancia por el tratado de Juan Esquivel

⁶⁷¹ *Ibíd.*, p. 432.

⁶⁷² “En las memorias de aquel tiempo encuentro que se executaron mas de ochenta *bayles* cómicos, desde el año de 1589, hasta el de 1610 muchos *bayles* magníficos, y un gran número de máscaras muy bien singulares”, *ibíd.*, p. 415.

Navarro⁶⁷³, sirviéndole como modelo estas fiestas francesas realizó bajo su reinado fiestas lujosas en las que la danza tenía gran importancia y dónde la coreografía alcanzó mayor calidad, pues además de perfeccionar pasos y organizarlos para darle forma grupal integró la estructura teatral a la danza⁶⁷⁴.

La Reina Isabel de Borbón, Reina consorte con Felipe V, también contribuyó al auge de la danza en la Corte pues, como gran enamorada que era de la danza, organizaba diversidad de espectáculos, como la gran fiesta que realizó en Aranjuez al modelo francés, espectáculo que fue titulado con el nombre de la *Gloria de Niquea*, este imitaba al *ballet comique de la Reyne Catalina*, era un espectáculo con trata argumental⁶⁷⁵, cabe destacar que el gran maestro de danza francés Pierre Rameau vino a trabajar para la Corte por encargo de esta Reina. Este mismo francés influyó notablemente, incluso en la transmisión por escrito, así pues el tratadista español Bartolomé Ferriol y Boxeraus, lo nombra en varias ocasiones de su tratado, publicado en 1745. Este hecho no era nada anormal pues muchos maestros de danza franceses empezaron a extenderse por toda la geografía europea⁶⁷⁶, pues eran muy

⁶⁷³ V. Cap. III. “La danza según la tratadística española en la segunda mitad del siglo XVIII”.

⁶⁷⁴ “durante el reinado de Felipe IV fue cuando la coreografía obtuvo en España un vigoroso impulso. El lujo y fausto de la corte, unidos al amor al teatro, produjeron este nacimiento en pro del baile espectacular. Los antiguos pasos, tan simples y sencillos, fueron ordenados y perfeccionados de modo que produjesen efectos de conjunto, y los mejores autores en prosa y verso colaboraron en esta clase de espectáculos”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 414-415.

⁶⁷⁵ “La reina Catalina crea el *ballet comique* o ballet argumental, que Enrique III documenta con precisión para que sirva de modelo a las grandes cortes extranjeras Por ejemplo, España, donde Isabel de Borbón encarga en Aranjuez el bellissimo espectáculo de *La gloria de Niquea*”, en Llovet Enrique, en Martínez Cabrejas Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., Prólogo, p. 21.

⁶⁷⁶ “Durand, ... había inventado y dirigido la mayor parte de funciones de la Corte de Luis XIII. Los Franceses de ingenio hallaron difícil el acceso, y ocupado el lugar; esparcieron por los Países extranjeros, y en ellos hicieron lucir la imaginación, bizarria y gusto, ... las mas bizarras y magnificas fiestas que se han visto jamás en Inglaterra hayan sido obras de Franceses”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 418.

demandados, incluso a España también llegaron, pues con la llegada de Felipe V todo se afrancesó ⁶⁷⁷.

Don José Ratier fue uno de los maestros de danza que se tuvo en la Corte de Madrid, este había sido académico de danza en la Academia Real de Francia y posteriormente Maestro en el Real Seminario de Nobles en la Corte de Madrid, seguidamente abrió escuela de danza en la casa de Don Pedro Contant, en donde había también clase de Lengua Francesa, dicha academia estaba en la calle del Príncipe, la clase de danza se daba por las tardes entre las dieciséis horas y las veintiuna horas, así lo contaban en la prensa a mediados del siglo XVIII:

“AVISO. Don Jofeph Ratier, primer antiguo Academico de Danza en las Academias Reales de Francia, y Maeftro de la mifma Facultad en el Real Seminario de Nobles de ehta Corte de Madrid, hace faber à los aficionados à fu Arte, que tiene ehtablecida una Efcuela de Danza en cafa de Don Pedro Contant, en donde hay también academia de Lengua Francefa, en la calle del Principe, entrando por la Carrera de San Geronymo, à mano derecha, al lado de una Peluqueria, quarto baxo: Se abrirà dicha Efcuela de Danza defpués de las Fieftas, defde las quatro de la tarde, hafta las nueve, ...” ⁶⁷⁸.

Otro maestro que hubo en Madrid fue Mr. Chaver, también venido de Francia, este se estableció en 1768 en la calle de Chinchilla, en la casa del Cafè, también se publicaba en la prensa:

“AVISO. Se dà noticia al Público, como ha llegado à ehta Corte Mr. Chaver, de Nacion Francefa, Maeftro de Bayle, que vive en la calle de Chinchilla, en la cafa del Cafè” ⁶⁷⁹.

Establecidos los espectáculos de danza teatral en la corte, en donde ya se observaba más calidad gracias a la intervención de los maestros de danza

⁶⁷⁷ “El poderoso de este siglo (hablo del acaudalado, cuyo dinero físico es el objeto de lujo) ¿en que gasta sus rentas? ... Paga un maestro de música, y otro de bayle, amos extrangeros”, en Cadalso, Jose, “Cartas Marruecas”, p. 141.

⁶⁷⁸ *Diario Noticioso Universal*, Núm. 1086, “Noticias de Comercio. Aviso”, con privilegio del Rey N.S., Madrid, Im. del Diario, 26/04/1764, p. 2172.

⁶⁷⁹ *Ibíd.*, núm. 3246, “Noticias de comercio. Aviso”, 6/08/1768, p. 5586.

franceses, se instauró la idea de que la danza, además de poder ser ejecutada por todos los nobles para su entretenimiento, también podía tener niveles más altos y ser un espectáculo para ser observado por ellos mismos. Los bailarines ya no debían bailar todos iguales, de una forma monótona, sino interpretar acciones diferentes mostrando un carácter y una expresión distinta, así la danza consiguió un nuevo carácter con más fuerza, respecto a ello dijo Gregorio Sanz:

“Un director de *bayles* debe dedicarse á dar á todos los actores que baylan una accion, una expresion y un carácter diferentes; ... si reyna la uniformidad en un *bayle*, si no se descubre en él aquella diversidad de expresion, de formas, de actitud y de caracter que se encentra en la naturaleza; si estos matices delicados, pero verdaderos, que pintan las mismas pasiones con rasgos mas ó menos vivos, no están manejados con arte, y distribuidos con gusto é inteligencia, el quadro entonces apenas es una mediana copia de un excelente original; y como no presenta ninguna verdad, no tiene la fuerza ni el derecho de conmovier ni agradar”⁶⁸⁰.

En España se estableció un teatro exclusivamente para la Corte, el Teatro del Buen Retiro en el que se contrataban a los mejores autores del momento, como Lope de Vega, Antonio de Mendoza, Calderón de la Barca, Quevedo, Luis Quiñones de Benavente, y Luis Vélez de Guevara, entre otros⁶⁸¹. Las altas clases sociales ahora acudían al teatro a contemplar diversos espectáculos, en los que también se incluían danzas, por lo que la danza empezó a profesionalizarse desde la Corte, aparecen así nuevas composiciones de baile destinadas exclusivamente para el teatro y creadas por

⁶⁸⁰ Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 432.

⁶⁸¹ “el lujo en la escena alcanzó extremado desarrollo en tiempos de Felipe IV, especialmente en el teatro que la Corte estableció en el buen Retiro, siendo los poetas de más reputación los que trabajaron para él: Lope de Vega, Antonio de Mendoza, Calderón de la Barca, Quevedo, Luis Quiñones de Benavente, proclamado pontífice de los bailes y entremeses, y Luis Vélez de Guevara”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 415.

maestros de danza⁶⁸², paralelamente se seguía bailando en casas de más o menos linaje, por tanto, la danza se introduce en el teatro pudiendo ser observada y empezando a tomar un carácter profesional y, por otro lado, sigue presente entre las costumbres del pueblo para ser utilizada como herramienta de relación social⁶⁸³.

La coreografía, entendida como la disposición de los bailarines a la hora de realizar la danza, siempre había sido tema importante para la Corte, desde sus orígenes se había realizado de forma metódica y exhaustiva, pero introducida la danza en el teatro subiría de nivel y tomaría un lugar privilegiado transformándose en danza de acción, en donde iría cambiando según la trama teatral, pudiendo coreografiar los maestros danzas más complicadas, pero nunca debían de olvidar de donde partían y enseñar a los principiantes desde la base⁶⁸⁴.

El primer estudio de representación gráfica de la danza mediante un código de signos se realizó en Francia al inicio del siglo XVIII, en 1700, por Raoul-Auger Feuillet en su obra *Choréographie*. Este autor creó un sistema de notación de la danza que serviría para extender el método francés, aunque

⁶⁸² “bailes como espectáculo teatral en España, fuerza es consultar la obra de Cotarelo conde se hallan clasificados. ... “Bailes: No eran danzas aristocráticas, ni bailes del pueblo, ni comparsas: eran mudanzas y evoluciones hechas por los mismos actores de la pieza, compuestas por los maestros de la danza”, en Cotarelo y Mori, Emilio, en *ibíd.*, p. 417.

⁶⁸³ “La costumbre de celebrar fiestas análogas y de danzar en ellas no era privativa, como se comprenderá, de los palacios reales y, sin descender al pueblo, se practicaba en las casas de señores, altos funcionarios o ricos asentistas ... Hasta en la modesta vivienda de cualquier caballero aprendían sus hijas algunos pasos y mudanzas ... introducción de estas enseñanzas en casas nobles, aunque modestas”, *ibíd.*, p. 416.

⁶⁸⁴ “como cada día adquieren las Artes nuevas primorosas inventivas, las que à los repetidos golpes de el defvelo de quien las eftudia, y à fuerza de fus fatigas las adelantan, haciéndolas relieves, que hermofoean la folidez de los fundamentos, en que conftruyeron fu habilidad; fe demueftran en efte ultimo Tratado algunas decentes Danzas, con nuevos lucidos fainetes, y diftintas honeftas *Contradanzas* modernas, no dexando de colocar otras antiguas, para imponer à los principientes”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficcionados a danzar ...”, *Op. Cit.*, pp. 179-180.

dicho método sería reclamado como suyo por el coreógrafo Pierre Beauchamp. Esta obra fuera traducida al inglés por P. Siris en *The art of dancing* en 1706. Un segundo método gráfico de danza en el que se hacían mejoras al primero fue el de Pierre Rameau, con *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* y *Le maître à dancing*, ambas publicadas en 1725.

Todas estas obras sobre coreografía estuvieron muy presentes en todos los tratadistas europeos del siglo XVIII que realizaron copias indiscriminadamente. En España lo haría Pablo Minguet e Yrol y Bartolomé Ferriol y Boxeraus.

Gracias a todas estas formas para poder expresar mediante signos las danzas de la Corte han hecho posible el poder llegar hasta nuestros días cómo se bailaba en los ambientes cortesanos.

2.2.2.- Calidad y dramaturgia en la danza cortesana. fusión de la danza española con la técnica francesa y la italiana

La interrelación de España con otros países europeos, principalmente Francia e Italia, ya era evidente desde el siglo XVI. En *Il Ballarino*, escrito por el italiano Fabritio Caroso da Sarmoneta ya aparecen danzas españolas como *el Canario, la Gallarda, la Española y la Española Nueva*⁶⁸⁵; en el manuscrito del francés Thoinot Arbeau llamado *Orchesographie* también se cita la *Pavana*

⁶⁸⁵ “Fabritio Caroso da Sarmoneta, en su tratado “Il Ballarino”, (Venecia 1581) da cuenta de cuatro danzas netamente españolas: Canario, Gallarda de España, Española y Española Nueva; asimismo describe otras dos danzas dedicadas a damas españolas –Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre- de las cuales una, el Balletto amor Mío, está creada por el español Pablo Hernández”, en Marinero, Cristina y Ruiz, María José, “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 41.

de España y el Canario⁶⁸⁶. Recién iniciado el siglo XVII de nuevo Caroso da Sarmoneta en *Nobilitá di Dame* nombra *Furioso a la Española*, *Gallarda de España*, *Españoleta Nueva al modo de Madrid* y *Españoleta Reglada*⁶⁸⁷; en 1602 Cesare Negri Milanese en *Le gratie d'amore* también nombra dos danzas españolas el *Españoleto* y el *Canario*, además de otras ocho danzas dedicadas a damas de la nobleza españolas⁶⁸⁸, dos años después publica *Nuove inventioni di balli*, una ampliación al tratado anterior y aparecen el *Villancico*, y la *Gallarda*⁶⁸⁹; por otro lado en España en la comedia *El maestro de dançar* de Lope de Vega, escrita en 1594, se habla de la existencia en el país de una danza francesa llamada *Nicarda* y otras como la *Napolitana* de Italia y *Alemanda* de Alemania; Pedro Calderón de la Barca, nos constata la existencia de la *Pavana*, *Gallarda* y *Pie de Gibado* en su comedia *El Maesttro de Dançar*⁶⁹⁰.

Todas estas danzas y muchas otras se bailaban tanto en España como en Francia, en Italia y en otros países europeos por la relación que había entre las Cortes, de ahí que poco a poco se fuesen fusionando elementos de unas a otras.

⁶⁸⁶ Thoinot Arbeau (seudónimo de Jehan Tabourot, canónigo de Lengres) describe en su tratado "Orchesographie" (Lengres, 1588) diversas danzas ... se encuentran dos danzas españolas: Pavana de España y Canario, ibíd., p. 43.

⁶⁸⁷ "Fabritio Caroso da Sarmoneta, ... escribe a los 74 años de edad un segundo tratado "Nobilitá di Dame" (Venecia, 1600) donde aparecen de nuevo danzas españolas: Furioso a la Española, Gallarda de España, Españoleta Nueva al modo de Madrid, y Españoleta Reglada", ibíd., p. 41.

⁶⁸⁸ "Un discípulo de Caroso, Cesare Negri Milanese, emula a su maestro escribiendo ... "Le Gratia d'Amore" (Milan, 1602), dedicado a Felipe III, Rey de España, tan solo recoge dos danzas españolas, El Españoleto y El Canario, dedicando sin embargo un total de ocho danzas a damas nobles españolas", ibídem.

⁶⁸⁹ "En 1604 aparece Nuove inventioni di balli, ampliación del libro anterior. En él se tratan danzas como el Españoleto, el Villancico, la Gallarda, el Canario, etc.", en Moreno Muñoz, M^a José, "La danza teatral en el siglo XVII", Op. Cit., p. 176.

⁶⁹⁰ "Enr. Y afsi, fon los cinco paffos/ los que doy, y los que pierdo,/ por la Gallarda empeçando.// Iné. Quanto fe habla fon floleos.// Cba. Yo pensè que eran Pavanas. (...) // Chac. Ella dança la gallarda,/ y el pie gibao", en Calderón de la Barca, Pedro, "El maestro de danzar", comedia n^o 249, Op. Cit., pp. 27-28.

Pablo Minguet e Yrol, decía en el prólogo de su *Arte de danzar a la francesa* que las danzas que se ejecutaban en las Cortes se afrancesaron⁶⁹¹ y haciendo referencia a los pasos de danzas españolas, como los de las *Seguidillas* y de otros bailes, dice que sirven también para danzas de otros países, como Italia, Francia e Inglaterra, siempre que se siga el compás de la música y se respeten las figuras de sus bailes, de hecho, así, con esas mismas palabras, es como presenta su segundo tratado en 1764, *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandango, y otros Tañidos. Tambien firven en las Danzas Italianas Francefas, è Inglesas, figuiendo el compás de la Mufica, y las figuras de fus Bayles*⁶⁹², respecto a la técnica que se debe utilizar para ejecutar las danzas españolas señala que se atenderán a la explicación que ofrece en el *Danzar à la francesa*, por lo que constata que la base o el fundamento para mantener la calidad en la ejecución está en adquirir esos principios⁶⁹³. Posteriormente recoge la información de ambos tratados en una edición en la que advierte al lector de todo lo que anteriormente dijo, como que en algunas danzas a la francesa se podían hacer pasos o movimientos de danzas españolas y, lo contrario, en las españolas se podrían hacer de las francesas, así lo manifestó:

⁶⁹¹ “*eftà tan introducido el danzar à la francefa en todas las Cortes de los Soberanos, y raro es el Rey, Reyna, Principe, y Princefa, que no faben danzar, y vèr, que los demás Señores, y Señoras, fe hacen venir Maeftros en sus cafas para que les enfeñen*”, en Minguet e Yrol, Pablo, “*Arte de danzar a la francesa ...*”, Op. Cit., Prólogo.

⁶⁹² Minguet e Yrol, Pablo, “*Breve tratado de los passos del danzar a la española ...*”, Op. Cit., Portada de la obra.

⁶⁹³ “*Muchos dieftros hay en obrar de pies, que llevan mal el cuerpo, y no faben hacer una cortesía bien hecha, con que fe deslucen toda fu deftreza; y afsi, porque no fe ignore la compoftura que fe debe tener, fe valdrán de la explicación que doy en el danzar à la Francefa, que en lo de la dicha cortesía, y las cinco poficiones, lo mismo firven para el danzar à la Efpañola*”, *ibíd.*, p. 14.

“He reparado, que en algunas Danzas à la Francefa fe les pueden hacer diferentes paffos, ò movimientos del Danzar à la Epañaola, y por el contrario en muchas Danzas Epañaolas, también fe les pueden hacer algunos paffos del danzar à la Francefa, me ha movido la curiofidad de ponerlo todo junto, para que el que defea faber de uno, y otro modo lo aprenda con mucha facilidad”⁶⁹⁴.

Bartolomé Ferriol y Boxeraus también nos manifiesta la interrelación entre todos estos países, por medio de su tratado *Reglas utiles para los aficionados a danzar*, publicado en 1745. Transmite diversos nombres de pasos franceses que se realizaban en las danzas de la Corte Española en pleno siglo XVIII como los *Sostenidos*⁶⁹⁵, el *Frifado*⁶⁹⁶ (Frisado) que se corresponde con los saltos batidos⁶⁹⁷, la *Campanella*⁶⁹⁸, *Piruetas* (Vueltas), *Sisone*, *Jeté*, *Balonès*, *Tumbé* (Tombé), *Chassez* (Chassé), *Echapez* (Echappé) *Affemblès* (Asamblé), *Floreo* (Jerezana), *Floreta* (Paso de Vasco), *pasos de Burea* (Past de Boureé), *Cupés saltados y batidos*, *Glisé* (Glisade)⁶⁹⁹, entre otros. Ferriol además escribe la pronunciación de estos pasos, velando así por la conservación de su auténtico nombre y hace una traducción de los nombres originales franceses al español. Gran importancia le atribuye al *Minuete*, pues piensa que es la danza

⁶⁹⁴ Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de danzar a la francesa, ... Añadido en esta tercera impresión todos los pasos, ó movimientos del danzar á la epañaola ...”, p. Al Lector

⁶⁹⁵ “luego el pie derecho fe queda en alto, con la punta azia à baxo, y las rodillas firmes, naciendo un foffenido”, *ibíd.*, p. 91.

⁶⁹⁶ “Un frifado es batir dos veces, una à delante, y otra atrás, como queda explicado. ... un frifado doble es hacer dos veces el primero”, *ibídem.*

⁶⁹⁷ “El salto batido, es quando estando las piernas en el ayre, baten los talones muchas veces uno contra otro; y quando se pasan uno por encima del otro alternativamente, que es lo que se llama texido”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, *Op. Cit.*, p. 506.

⁶⁹⁸ “Una Campanela, quiere decir, hacer un circulo con el pie”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas utiles para los aficionados a danzar...”, p. 91.

⁶⁹⁹ “pasos graves, ... tiempos de Corriente, ... pasos de burea y Floreos, ... Cupes y cupes saltados y batidos,... Glisé, ... cupe de movimientos, ... pasos de Gallarda que se compone de cuatro Affemblès (Asambé), Paffo natural, un Tumbë (Tombé) y Demi-Jettè., ... Piruetas (Vueltas), ... passos de sison, ... passo de rigodón, ... Jettez, o medias Cabriolas, ... contratiempos de Gavota, ... Contratiempos de lado, ... Chacona, ... Balonès Chassez (Chassé) ..., Echapez (Echappé) ..., Campanella ..., direrentes modos de Batidos y Frizados”, *ibíd.*, pp. 92–129.

que se debe aprender bien en la Corte española ya que sabiéndola bien se podrán bailar con facilidad el resto de danzas ya que es muy precisa y aporta garbo⁷⁰⁰.

Efectivamente, como decían estos tratadistas, muchos de estos pasos de procedencia francesa se realizaron en las danzas cortesanas españolas, danzas que muchas veces provenían también de bailes populares, que al introducirse en la Corte evolucionaron hacia composiciones más lentas, refinadas y sujetas a numerosas reglas⁷⁰¹ y a las que se le unieron otros pasos de otras cortes europeas por la interrelación que había entre todas ellas. Finalmente las danzas eran una fusión de muchos elementos encajándolas al ambiente pertinente e introduciendo en ellas características de la moda del momento⁷⁰².

Muchos de estos pasos cortesanos también se ejecutarían más adelante en danzas populares como las *Seguidillas* y el *Bolero*, este hecho era algo normal pues como ocurre en casi todas las coplas y bailes populares, en un momento dado pasan a ser bailadas por la Corte para luego volver al pueblo aunque siempre con diversos cambios ya que han sido adaptadas a la

⁷⁰⁰ “La Danza mas difícil de mayor precifsion, y que dà fingular facilidad para el garvo de el cuerpo, es el Minuete, fi efte fe fabe con toda perfeccion, aprenderán con mucha brevedad, y primor toda la efcuela. Se bayla de diftintos modos”, *ibíd.*, p. 181.

⁷⁰¹ “Se pueden distinguir tres vertientes distintas en la danza europea anterior al siglo XIX: el baile popular o folklórico el cortesano y el teatral. ... los dos últimos se nutrían a menudo de modelos de extracción popular; determinadas danzas rústicas que en origen habían sido simples “tarariras” típicas de una región, sufrían un proceso de estilización al ser adoptadas en los medios Cortesanos; ... “Las danzas “cortesanizadas” solían perder el brío y la vitalidad iniciales y se hacían mas reposadas y artificiosas, con un enmarañado laberinto de reglas”, en Gosalvez Lara, Carlos José, *La danza cortesana en la biblioteca nacional*, Madrid, ed. BNE, 1987, p. 2.

⁷⁰² “Danzábase ya entonces entre damas y caballeros; danzábase de uno a uno, o de más a más, y se danzaban bailes de enlace y maestría, en que la moda, a lo que se puede colegir de sus varios nombre y tonos, iba introduciendo cada día nuevos artificios”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 188.

condición cortesana o simplemente aprenden a convivir⁷⁰³, y de esta forma surge la fusión entre los elementos de ambas, así es como nacieron posteriormente las Danzas Boleras más refinadas.



Le Bolero, costumbres españolas, estampa en color, París, c. 1820, archivo del Instituto del Teatro, Barcelona, (Fotografía cedida al Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera en Madrid, 1992, p.92)

Cabe recordar a Francisco Asenjo Barbieri que en su recopilación sobre el *Cancionero de Palacio* nos muestra algunas *Seguidillas* tan antiguas que por esa época en nada se diferenciaban de las demás composiciones de otros cancioneros, aún no habían adquirido el carácter de la *Seguidilla* bailable como hoy en día se conoce.

Fue en el siglo XVIII, a finales de los años cincuenta, cuando la *Seguidilla* alcanzó su mayor apogeo, incluso llegando a la Corte⁷⁰⁴. En esta época ya

⁷⁰³ “Las raíces populares del folklore español aprendieron a convivir con la música que procedía de los ámbitos cortesanos”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 21.

⁷⁰⁴ “paffos de las Danzas de Corte, ..., figuras de algunas Danzas, ..., del Minuete, ...Paffpiè, la Bretaña, el Amable, &c. fi no las fabe, no eftà obligado à danzarlas; fino es que fea alguna *Contradanza*, Segudillas, &c. las cuales fe aprenden fácilmente”, (Op. Cit., Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de danzar a la francesa ...”, p. Prólogo al lector)

había adquirido esa estructura bailable pues seguía un compás fijo, que fue el ternario, el compás que se utilizará para todos los bailes de este estilo⁷⁰⁵, años más tarde surgiría el *Bolero*, derivado de la *Seguidilla* pero con influencias de Francia e Italia ya que las costumbres de estos convivían con las de la sociedad española.

Fue a principios del XVIII cuando la danza académica clásica, es decir la danza que ya se había codificado en Francia durante el último tercio del siglo XVII y había entrado a formar parte de la educación de todo buen ciudadano, que recibía clases de danza para adquirir corporalmente buenas conductas en su forma de moverse, empezara a establecerse en la Corte española⁷⁰⁶, había un gran intercambio artístico entre España y Francia ya que la dinastía borbónica estaba reinando en España.

La clase de danza para los cortesanos era algo muy serio, se requería de ciertas normas de educación y cortesía y ante todo reinaba la disciplina controlada por ciertas reglas⁷⁰⁷. El *maestro de danza*, también llamado *bastonero*, pues se encargaba de dirigir toda la clase y las danzas ayudado de

⁷⁰⁵ “Notefe, que todos estos Paffos fe pueden hacer en las Danzas Efrangeras, figuiendo el compàs, y fuf figuras, y en particular à las Seguidillas, que es el Bayle Epañol que oy fe eftila”, en Minguet e Yrol, Pablo, “Breve tratado de los passos del danzar a la española ...”, Op. Cit., p. 14.

⁷⁰⁶ “*Arte de danzar a la francesa, ..., que enseñan el modo de hacer todos los paffos de las Danzas de Corte, ...* : obra muy conveniente no folamente à la juventud, que quieren aprender el bien danzar, fino aùn à las perfonas civiles, y honeftas, à quien les enfeña las reglas para bien andar, faludar, y hacer las cortesías, que convienen en qualquier fuerte de perfonas”, en Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de danzar a la francesa ...”, Op. Cit., p. Carátula.

⁷⁰⁷ “Pero si tocándole á uno convidar á baylar, viniesen á sacarle otra vez, debe ir á convidar á la persona que le sacó la primer vez, porque de otro modo, sería una falta de política de las mas groseras. Esta regla sirve igualmente para las damas”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 402.

su bastón, era la máxima autoridad y todos en la sala debían seguir rigurosamente sus indicaciones⁷⁰⁸.

Esta danza codificada francesa que con el paso del tiempo iba adquiriendo también características de otros países, sobre todo de los ingleses, alemanes e italianos⁷⁰⁹, se asentaba cada vez más en la alta clase social española.

Fue en 1661 cuando se abrió la primera escuela de música en París, a la que un año más tarde se le incorporaría la danza creando la “Académie Royale de Danse”. Esta primera escuela oficial de danza había sido fundada, con el apoyo de Catalina de Médicis y por el mismísimo Rey de Francia, Luis XIV, a instancias de Jean Baptiste Lully, natural de Florencia y compositor musical de su Corte, la clase de danza sería impartida por Beauchamp⁷¹⁰.

Luis XIV fue un gran bailarín y gran amante del baile, se inició en el baile con tan solo trece años⁷¹¹, bajo la dirección del coreógrafo Benserade⁷¹², y fue conocido con el sobrenombre del Rey Sol por su magnífica actuación con tan

⁷⁰⁸ “Como tambien los bastoneros que gobiernan el *bayle*, deben procurar que cada uno *bayle* quando le toque, á fin de evitar la confusion y los disgustos y quando llegan máscaras, hacerlos baylar los primeros, para que saquen de seguido los de su compañía”, *ibídem*.

⁷⁰⁹ “Aquella Nacion (Francia) tomó de los Ingleses, Alemanes, é Italianos lo que la pareció acomodado para sus representaciones Cómicas, y se perfeccionó en el Bayle reynando Luis XIV”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza ...”, *Op. Cit.*, pp. 123-124.

⁷¹⁰ “En 1661 Luis XIV constituyó la Real Escuela de Música de París y al año siguiente la amplió con Danza. Así, a partir del momento en que la danza pasó de los salones o las calles a una escuela, empezó el estudio sistemático de la misma. Beauchamp era el maestro de esa escuela y empezó a codificar su enseñanza comenzando por las cinco posiciones, que aún hoy son las primeras que se enseñan en las escuelas de danza académica”, en Markessinis, Artemis, “Historia de la danza ...”, *Op. Cit.*, p. 82.

⁷¹¹ “El de Casandro, executado en el palacio del Cardenal el día 26 de Febrero de 1691 (sic 1651), que era de su composicion, fue el primero en que bayló Luis XIV. Entonces tenia 13 años, y continuó en este exercicio hasta el año 1669”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica ...”, *Op. Cit.*, p.419.

⁷¹² “Benserade fue encargado de la invencion, direccion y execucion de casi todas estas diversiones. ... Dixe que Benserade estuvo encargado de la composicion de los grandes *bayles* de la Corte”, *ibíd.*, p. 419.

solo catorce años en *Le Ballet de la Nuit*, estrenada en Francia el 23 de Febrero de 1653 haciendo el personaje de Apolo, de ahí el llamarle Rey Sol, de adulto organizaba en Versalles ostentosos bailes⁷¹³.

Reinando dicho monarca sería cuando se perfeccionó la técnica y pudieron formarse mucho mejor los bailarines, entre los que se encontraban los mismos príncipes, señores de la alta clase y el mismo monarca, así mismo lo contaba Bartolomé Ferriol y Boxeraus en el siglo XVIII:

“En el feliz Reynado de el Gran Monarca LUIS XIV, entre las Artes, que llegaron à perfeccionarfe, fue esta vna de las de mayor aceptación: porque aviendo estimado fiempre los exercicios del cuerpo, añadió à los dones de naturaleza, todo el adorno, y gracia, que puede adquirirfe: Siendo el total empleo de sus ocios, el disponer magnificos Saraos à Principes, y Señores, fin de deñarse de concurrir entre ellos fu soberanía; no quitándole esta diversion los aplausos, que le canta la Fama, en sus Heroycos Hechos”⁷¹⁴.

Hasta el momento las danzas cortesanas bailadas eran *Sarabandes*, *Bourrées*, *Minués*, *Gavotas*, pero al entrar todas ellas para su estudio en el mundo académico se realizaría la codificación de todos los pasos quedando registrados bajo la técnica de la Danza Académica Clásica.

Pierre Beauchamp, quien además de ser maestro en la escuela también lo era de forma individual para el propio Rey Luis XIV, era una de las personas mejor pagadas de la corte francesa, se cree que cobraba más de dos mil libras

⁷¹³ “... bayles de ceremonia ... Los de Luis XIV, fueron magníficos ... galeria de Versailles ... La parte de enmedio era el centro del *bayle* ... El Rey había convidado por boletines á todas las personas mas distinguidas de ambos sexos de la Corte y de la Ciudad, con orden de presentarse al *bayle* con los vestidos mas ricos y exquisitos, ... conté que esta magnífica asamblea podia componerse de seiscientas ú ochocientas personas, cuyas diferentes galas y adornos formaban un espectáculo digno de admiracion”, *ibíd.*, p. 404.

⁷¹⁴ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, p. Prólogo.

anuales⁷¹⁵, ciertamente la figura del *maestro de baile* gozaba de una alta consideración y cada vez eran más necesarios pues aumentaba el gusto por la danza, pero como arte de cuna real sus maestros también debían de ser distinguidos⁷¹⁶.

El hecho de que dicho Rey, Luis XIV, esposara con la infanta M^a Teresa, hija de Felipe IV de España, grandes apasionados también por la danza⁷¹⁷, ocasionó que se estableciera una conexión total entre ambos países en el arte de la danza fomentando tanto el gusto por lo español en Francia, en donde llegaron a bailar con castañuelas⁷¹⁸, como el perfeccionamiento de la técnica en las danzas de la Corte española. Gracias a ambos y a sus generaciones la danza académica se extendió por España aportando la técnica necesaria para que las danzas españolas cortesanas encontraran la calidad que por si solas no llegaban a tener por carecer de un método de trabajo.

Roxo de Flores también transmite la interrelación entre Francia, España y otras naciones cuando en su tratado hace referencia dentro de los bailes de España a la influencia de los franceses diciendo:

⁷¹⁵ “el maestro de danza de Luis XIV Pierre Beauchamp cobraba más de dos mil libras anuales y era uno de los servidores mejor pagados de la corte”, en Gosalvez Lara, Carlos José, “La danza cortesana en la biblioteca nacional”, Op. Cit., p. 2.

⁷¹⁶ “... y cumplieron en el Parlamento al siguiente de 1662 con la prerrogativa de que los Académicos de Número, que habían de ser trece, además de un Presidente y un Director, tuvieran el privilegio, como también sus Hijos, de enseñar el Arte de Danzar”, en Roxo de Flores, Felipe, *Tratado de “Recreacion Instructiva sobre la Danza ...”*, Op. Cit., pp. 124.

⁷¹⁷ “Antonio de Almenda, Maeftro de Dançar de la Mageftad de el Rey nueftro Señor D. Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde”, en Efqquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del dançado ...”, Op. Cit., p. Carátula.

⁷¹⁸ “El triunfo del amor” ilustró la temporada de primavera de 1681. Fue presentado en Versalles y desempeñaban los papeles principales, descendientes legítimos e ilegítimos de Luis XIV; destacando Mlle. De Nantes, niña prodigio de siete años, que bailaba tocando las castañuelas”, en Claude Baigneres, *Ballets d’Hier et d’Aujourd’hui* traducida por Borrás, José M^a, *Ballets de ayer y de hoy*, ed. Ave, Barcelona 1965, p. 13.

“La Escuela Francesa entre los Españoles es de ejercicio muy moderno, ... Por cosa singular se baylaba, hace poco, en lo interior de España, el Minuet, A los Franceses se hace Autores de él, ... Sus pasos y movimientos son como escala para los demás Bayles de la Escuela, porque todos admiten alguna cosa del Minuet ó Menuet. Aquella Nacion tomó de los Ingleses, Alemanes é Italianos, lo que la pareció acomodado para sus representaciones Cómicas, y se perfeccionó en el Bayle reynando Luis XIV”⁷¹⁹

Una persona de gran importancia también dentro de la difusión de la técnica académica francesa por la gran mayoría de Cortes europeas y que aportó unas reglas comunes para la danza fue Jean Georges Noverre⁷²⁰.

Noverre nació en París en 1727, un 29 de abril⁷²¹, este recibió clases de danza de un famoso maestro francés, Louis Dupré, pero triunfó principalmente en el campo de la coreografía, iniciándose en 1749 en la Ópera Comique de París, tuvo relación profesional con J.P. Rameau, músico, que trabajaba en ocasiones para Isabel de Farnesio de España, lo que demuestra ya una conexión para el intercambio de la danza en las altas esferas españolas. Noverre estaba a favor del movimiento natural con expresión de los sentimientos y suprimió las máscaras, pelucas y miriñaques muy utilizados para las danzas cortesanas del siglo XVIII, hecho que también se extendió por el resto de Cortes de Europa, viajó por muchos países, lo que hizo posible la divulgación de sus principios, fue maestro de ballet en Stuttgart (Alemania) por designación del Príncipe Carlos Eugenio de Württemberg en 1760, Voltaire dijo que su forma de entender la danza, refiriéndose a su famosas “Cartas sobre la

⁷¹⁹ Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación Instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 121-124.

⁷²⁰ “El célebre Mr. Noverre dice á este propósito lo siguiente: “Muchos bailarines se imaginan que hacen gran parte de la cabriola al bajar, y por consecuencia muchos bailarines se engañan; ... pero un movimiento de esta especie no debe ser mirado como un tiempo de la cabriola”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 153.

⁷²¹ 29 de abril, nacimiento de Noverre, día en el que se celebra desde 1981 por acuerdo tomado en el XIX Congreso Mundial del Teatro, y a propuesta de la UNESCO el Día Internacional de la Danza.

Danza y los Ballets” acabarían arraigando en toda Europa, y así fue, diez años más tarde; en 1770, viajó a Viena por encargo de la emperatriz María Teresa para organizar las fiestas de los desposorios de la archiduquesa Carolina y el Rey de Nápoles, aquí fue nombrado coreógrafo de los dos teatros más importantes de la ciudad y compuso unos cincuenta ballets en tan solo cuatro años; en 1774 marcha a Milán y de aquí le llaman de las Cortes de Nápoles y de Lisboa, vuelve a Viena y después a Londres, por aquel entonces, hacia 1776, ya se había relacionado con las familias reales más importantes de Europa y es cuando María Antonieta, hija menor de Luis XIV y M^a Teresa, hermana de Luis XV y esposa de Luis XVI, quien era en ese momento Reina de Francia y antigua alumna de él, le pidió que volviera a Francia y así lo hizo con la gran recompensa de ser nombrado, a punto de cumplir los cincuenta años, el maestro principal del ballet de la Ópera de París, aquí realizó varias coreografías, incluso una de ellas, *Les petits riens*, compuesta por Mozart, que por esa época contaba con veintidós años. Noverre, tras haber conseguido numerosos triunfos, dejaría la compañía cuatro años después, debido a ciertos conflictos internos que le hacían imposible el seguir trabajando allí. Cuando estalló la Revolución Francesa marchó a Londres, donde vuelve a triunfar con sus obras en las que participan varios bailarines famosos de la época como Bournonville, Didelot y Vestris. Ya en la última década de siglo, su salud empieza a verse resentida, a demás, ha perdido sus posesiones, que se encontraban en Francia, a causa de la Revolución y sus mejores contactos y alumnos de la Corte han sido ejecutados, entre ellos María Antonieta, todo ello afectó seriamente a su salud y, aunque vuelve a Francia, se dedica solamente a escribir, recopila terminología para la elaboración de un diccionario de danza

y amplia y retoca sus *Cartas*, en 1804 fueron publicadas en San Petersburgo, y en 1807 en París, después se han publicado en numerosas ocasiones y en casi todos los idiomas. Muere Jean Gerorges Noverre en 1810, un 19 de octubre, dejándonos un gran legado en el mundo de la danza y siendo considerado mundialmente como el gran reformista de este arte, influyo en todas las Cortes europeas difundiendo un nuevo estilo menos encorsetado que el que hasta ahora había, estilo que cada país integraría con sus propias características⁷²².

La danza que procedía de Francia, verdaderamente empezó a encontrar un lugar claro y preciso en la Corte española desde que empezara a gobernar Felipe V, primer Rey de la monarquía de los Borbones, poco a poco se fue instalando aunque cuajaría a mediados de siglo, pues todas las influencias e intercambios con Francia fueron asentándose paulatinamente en el paso de dicho siglo.

Se iniciaba el siglo XVIII con un acto esplendoroso que designaba al Borbón como el nuevo integrador de la danza en el país, suceso que no se vivía en España desde la época de Felipe IV, pues con Carlos II había quedado la danza relegada hasta lo más ínfimo, este acto fue la fiesta fue denominada *Momería*.

La *Momería*, fue una fiesta de unas dos horas de duración donde se aglutinaban una gran cantidad de danzas, bailes y mudanzas diferentes, entradas y salidas de los participantes, se bailó el *Turdión*, *la Jácara*, *el Torneo*, *el Canario*, *la propia Momería*, *la Airosa*, *la Paradeta*, *el Minuet* y *el Milagro*,

⁷²² En, <http://www.danza.es/multimedia/biografias/noverre>, consultado el 24/VII/2012.

entre otros⁷²³. Tanto agradó a los cortesanos que pidieron al Rey que fuera un acto exclusivo para la Corte y que solo se pudiera realizar en presencia de su majestad o de la Reina. La fiesta también sería muy del gusto de la Reina, tanto que al día siguiente de ser realizada la *Momería* pidió audiencia con los denominados *momos* y *momas* del acto para que realizaran un acto similar en el Real Monasterio catalán de Pedralbes, acto que se llevó a cabo⁷²⁴.

Felipe V, era nieto del Rey francés Luis XIV, el Rey Sol, gran protector de la danza, y de la Reina M^a Teresa, princesa de España por ser hermana de Carlos II, anterior Rey de España, hijo de Felipe IV, gran bailarín, por lo que por ambas partes recibió una educación en danza. Dicho monarca vivió su infancia y juventud en Francia y en todo momento estuvo rodeado de la gran majestuosa danza cortesana perfeccionada técnicamente durante el siglo XVII; gobernó en España de 1713 a 1746 y trajo a este país a los mejores maestros de danza francesa, introduciendo, por tanto, dicha técnica en las danzas de Corte españolas, también consideró necesario establecer en varias Academias oficiales el estudio de la danza, igualándose así España a los avances que hacían otras naciones, y así lo hizo, en Cádiz para su Real Compañía de

⁷²³ “la fiesta de *Momos* o *Momería* (que es una especie de baile de bailes) celebrada en el Palacio de la Diputación de Barcelona en obsequio de Sus Majestades en 1701. ... La *Momería* estuvo compuesta de danzas y bailes ...: *Momería*, entrada; *Turdión*, Mudanza; ... entrada de *Jácara*, ... *Torneo*, tres veces ... *Canario* ... *Airosa*, catalana ... *Paradeta*, bailete de traviesa entera; *Minuet*, baile que consiste en formar como un lazo el sarao ... *Milagro* ... formando a modo de sierpe, entrelazándose un momo tras una moma ... Dos horas duró la diversión”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 416-417.

⁷²⁴“La Corte llegó a proponer a S. M. que diese un decreto por el cual constase que se reservaba para las personas reales la celebración de la *Momería*, de forma que sólo en presencia del rey o de la reina se pudiese en adelante ejecutar semejante danza. Acreditando también la reina lo mucho que había sido de su agrado el festejo de la *Momería*, ordenó a la Princesa de los Ursinos que enviase a llamar el día siguiente a las damas y caballeros que habían sido *momas* y *momos*, manifestándoles que sería muy de su gusto que aquella tarde fuesen sirviendo a SS.MM. hasta el Real Monasterio de Pedralbes para que en él volviesen a celebrar la fiesta. Así se hizo en efecto”, *ibíd.*, 417.

Guardias marinas; en Cartagena para las de Pabellón de la Escuadra Real de Galeras y en Madrid en el Colegio de Nobles de la Corte, Ferriol y Boxeraus lo transmitía así:

“y felicemente nuestro Catholico Monarcha Phelipe Quinto, el Animofo, ha establecido tres Academias (de baile): la una, para fu Real Compañía de Guardias Marinas en Cadiz, la otra, para las de Pavellon de la Efquadra Real de Galeras en Cartagena; y la tercera, y ultima en le Colegio de Nobles de nueftra Corte. Haviendo proveido Efpaña tan perfeccionados fujetos en nueftra Arte, que no tenemos que tener zelos de los progrefos, que en ella han hecho las demás Naciones”⁷²⁵.

Entre estas escuelas fue pionera la de Cádiz, que se estableció en 1717, así se publicaba en el *Estado Militar de España* de 1717:

“Cuerpos militares. Compañía de Guardias Marinas. Fue creada, y establecida en cadiz el año de 1717 ... En su Academia se estudian las Ciencias Mathematicas, y Artes mas propios para formar perfectos Oficiales de Marina; hai en ella 10 Maestros; los 3 para la enseñanza de la Navegacion y los otros 7 para la Theorica, y Practica de la Artillería, Construcccion de Navios, sus maniobras, Fortificacion, y Dibujo, Esgrima, Danza y Lenguas Estrangeras”⁷²⁶.

Con la llegada de ese monarca, las danzas de la Corte española, se fueron impregnando cada vez más de influencias francesas, volviéndose más perfectas debido a la aplicación de la técnica francesa y fueron adquiriendo, por tanto, más calidad en sus movimientos.

Durante todo el siglo XVIII la danza en la Corte española siguió evolucionando en su perfección, cada vez era más fuerte el intercambio entre todas las Cortes europeas y todas tenían en común la práctica de la técnica francesa que estaba extendida por todas ellas.

⁷²⁵ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 11.

⁷²⁶ *Estado Militar de España*, im. Don Antonio Sanz, impresor del Rey nuestro Señor, y su Consejo, 1770, p. 64.

Al igual que en épocas anteriores las danzas populares siempre se han introducido en la Corte fusionándose elementos de ambas⁷²⁷, pero en esta época fue diferente debido a la formación que tenían los miembros de la Corte en técnica académica, donde se insistía en que se debían respetar ciertas reglas para el buen funcionamiento de la danza y también se solicitaba el ir en consonancia con la música, aunque también respetar los movimientos de carácter español como eran los braceos⁷²⁸.

Tras reinar Luis I y Fernando VI, reinaría Carlos III, otro momento clave para la danza en España y el más importante para el estilo español denominado actualmente Escuela Bolera, ya que durante este reinado se produjeron los primeros vestigios de las Danzas Boleras, el nacimiento del *Bolero*, baile que realmente es la semilla de este nuevo estilo, único en el mundo, en el que se fusionan elementos de la danza popular con la cortesana, todo ello debido a la gran interrelación que hubo entre la villa y la Corte.

Carlos III fue un rey que mantuvo una estrecha relación con el pueblo, fue muy bien recibido cuando llegó a reinar tras la muerte de Fernando VI, muestra de ello se puede observar en algunos escritos que se hicieron para su llegada como los de Gaspar Plá, que escribiera en forma de poema: *Alegre*

⁷²⁷ “*Zarabanda*. Por fin logró penetrar en el palacio de los reyes, pues en 16 de octubre de 1618 se hicieron en Lerma unas famosas fiestas reales que organizó el Duque favorito de Felipe III, ... hubo un baile de vejetes que danzaron el *Turdión* y la *Zarabanda*”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., p. 339.

⁷²⁸ “El Bayle Español está sujeto, como todos los de otras Naciones, á las posiciones, pasos y movimientos reglados que tienen proporción con la Música, que les es propia, y así se advierte su rapidez, prontitud, intervalo y arranque, según los compases del instrumento que le gobierna. Sus preparativos ó elementos, además de los pasos simples conseqüentes á las posiciones, son el floreo, que es un prelude para el Bayle, así como lo es para la esgrima; las gambetas, cabriolas, taconéos, zapatetas y otros texidos y enlaces de pies, como también los torneos ó vueltas de los brazos que sirven de glosa particular, activa y precipitada, de la qual se usa, ó no se usa según la naturaleza del Bayle”, en Roxo de Flores, Felipe, “Recreacion instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp.101-102.

enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa (que Dios guarde) en esta Real Corte de Madrid, ya en el título lo dice todo, es un Rey amado y también su esposa, Doña Amalia, y en la obra dice:

“Ya llegafte, oh! Tercero, fin Segundo,/ Defde Napoles, Troya en viva llama/ De lamento; y fi Enèas facò un hijo,/ Tù fales con tu Efpofa defeada./ Llegafte alegre; pero contemplando/ Vèr Napoles fin tì, defconfolada;/ Mas fi pierdes Vaffallos, que te eftiman,/Oy ganas Efpañoles, que te aman. ... Tù, en fin, *Maria Amelia*, y tù, *Don Carlos*, /... Dichofa, Madrid, puedes perfumirte,/ Que por fer Madre de Grandeza tanta,/ Admites en tus brazos Rey, y Reyna/ ... Enhorabuena fea tanto aplaufo,/ Enhorabuena fea tanta falva,/ Enhorabuena fea tanta gloria,/ Y enhorabuena fea tanta gracia”, ⁷²⁹.

O en la *Seguidilla* de Joseph Valero titulada *La maja del barquillo*, en la que se dice que todo el pueblo en general, desde la condición más baja hasta la más alta, le esperan impacientes, de esta manera dice:

“Amado Carlos./ En Leganitos cantan,/ Y Maravillas,/ Cómo no vendrà Carlos,/ Y fu Familia?/ Cantan lo mifmo/ De Lavapies las Majas,/ Y fus Magitos./ No hay en Madrid un alma;/ que no te efpera,/ ... Qualquier trabajo/ Es ligero, en hablando/ Del Rey Don Carlos./ Hafta los Jornaleros,/ Y los Peones/ Sienten no sè què alivio/ Con vueftro nombre:/ ... Todos los Artefanos/ De todo Gremio/ Cantan, hablan, preguntan/ Por fu Rey nuevo:/ ... Ricos, y pobres,/ Carlos, por tì fufpiran/ Los Efpañoles./ La Iglefia la primera/ ... El Eftado de Nobles,/ Grandes de Epaña,/ Yá las mueftras ha dado/ De fi te aguardan:/ ... Todas sus Reales Guardias,/ Y Militares,/ Por minutos te aguardan,/ ... Defde los Capitanes,/ Hafta el que es rafo,/ No tienen mas camorra,/ Que vanga Carlos./ ... Si los Jueces te aguardan,/ Què harán los Reos,/ Pues con tu indulto, efperan/ No fer mas prefos:/ ... Hombres doctos de Epaña,/ Y fus Efcuelas,/ Te aguardan, Rey Don Carlos,/ Con impaciencia:/ ... Con el Panderero/ Decir, y en Seguidillas/ La verdad puedo/ ... Y aquí el Panderero/ Ceffe, hafta que venga/ CARLOS TERCERO” ⁷³⁰.

⁷²⁹ Plá, Gaspar, *Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa (que Dios guarde) en esta Real Corte de Madrid*, Madrid, Im. Don Antonio Muñoz del Valle, 1759, pp.1-3. Facticio MB 1006, Colección Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, Museo Histórico de Madrid, signatura 1006, 5.

⁷³⁰ Valero, Joseph. *La Maja del Barquillo. Papel nuevo, que en metro de seguidillas, pinta los impacientes defeos, con que los Efpañoles todos, y efpecialmente los hijos, y moradores de la Villa de Madrid, aguardan la feliz llegada de Napoles de fu amado Catholico Monarca Don Carlos Tercero*, Madrid, ca. 1759, pp. 1-4. Facticio MB 1006, Colección Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris. Museo Histórico de Madrid, signatura 1006, 2.

Hay también coplas que cantaba el pueblo llano, personas de los barrios de Lavapiés, Maravillas y Barquillo, donde residían los españoles más castizos, como los *majos* y *majas*, que muestran su alegría por la llegada del Rey y su esposa, como estas:

“De Napoles nos viene/ nueftro confuelo,/ todas canten que viva/ Carlos Tercero”,

“las majas de Maravillas, Lavapies, y Barquillo en honor de tanta Fiefta, con efte Romance. ... Viva, pues, nueftro D. *Carlos*,/ y viva fu *Efpofa* amada;/ viva nuefta *Reyna Madre*,/ Heroína feliz, y fabia./ ... Dando mil enhorabuenas/ en efte Corte de Efpaña,/ à ti, y à tu digna Efpofa/ por vuefta feliz llegada”⁷³¹.

Era considerado Carlos III por el pueblo como un hombre sabio, piadoso, discreto, afable y compasivo, así se expresa en esta copla:

“Muchachas de chupete, garvo, y efmero,/ decid todas que viva/ Carlos Tercero:/ ... El es fabio, prudente,/ difcreto, afable,/ y en quanto à lo piadofo,/ hijo de Madre:/ Bendita fea/ la que nueftros aumentos/ tanto defea./ ... El oye los fufpiros,/ que dãn fus Pueblos,/ y compafsivo atiende/ a fu remedio”⁷³².

La danza con Carlos III se enriqueció enormemente, pues se recuperaron bailes antiguos como las *Mascaradas*, también llamadas *Bailes de máscaras*, que ya se hacían en el siglo XVI, estos provenían de Francia, introducidos en este país por Catalina de Médicis que los había conocido en Florencia⁷³³, en España habían sido prohibidos cuando falleció la Reina madre Isabel de

⁷³¹ 1ª. Anón., “Siguiddillas, que hemos de cantar las vassallas, y Apafsionadas Matritenfes ...”, Op. Cit., pp. 1-4.

^{2ª}. Plá, Gaspar, “Alegre enhorabuena a la feliz llegada ...”, Op. Cit., pp. 3-4.

⁷³² Anón., “Festiva demonstracion del inexplicable gozoso regocijo ...”, Op. Cit., pp. 1-2.

⁷³³ “Fiestas de la corte de Francia desde el año 1560 hasta el de 1610. ... los bayles, máscaras, y en especial los bayles representativos, que no ocasionaban ningun peligro, y que la Reyna Catalina de Medicis habia conocido en Florencia, fueron por espacio de mas de cincuenta años, el recurso de la bizzarria y magnificencia francesa. ... Catalina ... puso en movimiento los banquetes, las máscaras, los bayles, las mugeres mas bellas,, y los cortesanos mas libertinos, ... gran número de fiestas que se inventaron durante este reynado, las que se hicieron el año 1581 en el casamiento del Duque de Joyeuse y Margarita de Lorena, cuñada del Rey”, en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p.413.

Farnesio, reinando Felipe V y Fernando VI, pero reinando Carlos III fueron de nuevo permitidos, y pronto también se realizaron en la calle, en cambio fueron prohibidos otros que realizaba el pueblo que por su vulgaridad desmerecían la danza popular.

A la danza palaciega se le adjuntaron muchísimos rasgos de las danzas italianas, pues este Rey venía de reinar en Nápoles como Carlos VII, y trajo influencias de la danza de ese país. De la fusión de la técnica francesa, ya establecida en la Corte más las influencias italianas se originaron preciosas danzas, entre las que destacó el *Bolero* cortesano⁷³⁴, que a pesar de ser baile nacido en el pueblo subió a la Corte, lugar en el que se le dio un carácter más sobrio y elegante.

El *Bolero* triunfó en la Corte por ser diferente a todas los demás, poseía el carácter propio del pueblo español y se fue imponiendo en las modas cortesanas llegando a ser bailado también en las escuelas que había fundado años atrás Felipe V en el ámbito del ejército⁷³⁵.

El *Bolero*, finalmente, fue un baile que se impuso fuertemente entre toda la sociedad, llegó a bailarse con frenesí⁷³⁶ y formó parte de la moda del momento, llegando a establecerse como baile nacional de España.

⁷³⁴ “Ni el fandango de Cadiz, ni el *Charandé*, ni el *Zorongo*, ni el mismo *Cachirulo* tan aplaudido, ni el propio *Zorongo*, repito que tanto ruido hizo en la Corte, quando la inimitable (en éste género de *Xacaras*) Mariana Marquez lo cantó y bayló en el Colifeo del Principe, pudo derivar al victorioso *Bolero*”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 26-27.

⁷³⁵ “bolero ... El exercito de mar, y tierra, eftá lleno de profefores. Raro és el Regimiento de Infantería, Cavalleria, ó Dragones, que no tenga”, *ibíd.*, p. 50.

⁷³⁶ “Desde el último tercio del siglo XVIII fue bailado el bolero por los mejores bailarines, y no lo desdeñaron las más aristocráticas damas de las cortes de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, y llegó á tal punto su importancia, que el bailarlo constituyó en ciertas épocas un alarde de españolismo”, en Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (Enciclopedia Espasa-Calpe), 1930, Vol. VIII, p. 1394.



Bailarín en paso español con palillos, porcelana de Viejo París, colección Aníbal Navarro, Madrid, (Fotografía cedida al Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera en Madrid, 1992, p. 125)

A la muerte de Carlos III en 1788, pasaría a reinar su hijo Carlos, como Carlos IV, hasta 1808. Todas las clases sociales de esa época bailaron el *Bolero* hasta la saciedad, sería el momento en el que se instaurara definitivamente el *Bolero* en la Corte⁷³⁷, este daba un nuevo aire a los *Saraos* que ya resultaban aburridos, las antiguas danzas españolas cortesanas ya estaban en desuso y el *Minuete* y otras danzas del estilo resultaban demasiado recargadas, el *Bolero* causó atracción pues la sociedad estaba empezando a cambiar, en gran parte debido a las nuevas ideas que estaba impregnando Rousseau, en donde se buscaba volver a lo auténtico, aproximarse al pueblo, a lo natural y a lo llano, es a partir de aquí cuando

⁷³⁷ “La bolerología o quadro de las escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de españa”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. Carátula.

empezó una nueva corriente llamada la *Currutaquería*, así lo decía Juan Antonio (de Iza) Zamácola finalizando el XVIII:

“En la Corte vemos la mayor parte de su juventud seguir las reglas de la *Currutaquería*, ...la brillante educación de nuestro siglo ha hecho desterrar aquellas ideas tristes de la educación que se daba a los antiguos, ... haciéndoles estudiar artes y ciencias, y la moral Cristiana, ... Ya es lícito que un Señorito Currutaco corteje diga flores a una Madamita desde el instante que sale del cascarón; ya un Currutaco a los doce años de edad puede decidir sobre cuanto ve y oye; ... sólo con que aprendan la Ciencia *Contradanzaria*, en que el Currutaco empieza a ser sabio al mismo tiempo que aprende a leer, si es que va a la escuela, porque tampoco necesita saberlo, ... En la Corte estamos viendo ejércitos de Currutacos, que abandonando sus ocupaciones antiguas, como incómodas y propias de hombres ordinarios sólo se dedican a instruirse en este arte, único para llenar sus almas de regocijo”⁷³⁸.

La *Currutaquería* arrastró casi íntegramente a toda la sociedad y provocaría el denominado *majismo* español⁷³⁹.

A la vez que se imponía esta moda currutaca iba arraigándose con fuerza el *Bolero* en la Corte y seguidamente se difundió en otras Cortes europeas pues se sintieron atraídas por el exotismo de este baile español, propagándose todas las características que encerraba el *majismo* al resto de Europa.

En la obra, ya de finales de siglo, reinando Carlos IV , *La Bolerología* de Juan Jacinto Rodríguez Calderón, quien servía en la Corte española como cadete en el Regimiento de órdenes Militares y de guarnición, y habla, por tanto, de primera mano, se constata de que en la Corte aún se bailaba el *Bolero*, pero se hacía de forma distinta al pueblo. En la Corte se bailaba con una buena preparación, como lo hace ver Juan Jacinto Rodríguez Calderón en su obra:

⁷³⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 21-23.

⁷³⁹ V. Cap. V: Incidencia y repercusión del bolero en la sociedad de aquella época

“tengo una hija que fin factarme, es de las mejores bailarinas del bolero que hay en la Corte....., Yo pago un dobló mas, menfualmente, para que fe la enfeñe en un quarto feparado, y folamente fe deja vér quando fe empieza á baylar ... proporcioné á mi amable Clarita, que afe fe llama éfta Joven, todos los maeftros necefarios de lengua francefa, fortepiano y de bolero”⁷⁴⁰.

La metodología empleada para bailar en la Corte española requería un estudio más detallado que en el popular, ya se empezaba a asimilar la necesidad de una técnica parecida a la empleada por los maestros franceses, así lo explicaba Gregorio Sanz:

“Un baylarin *hácia adentro* es un baylarin torpe y desagradable. La postura contraria dá facilidad y brillantéz, ... Los baylarines deberian seguir el mismo régimen que los Atletas, y usar de las mismas precauciones de que se servian quando iban á luchar y combatir; este cuidado les preservaría de los accidentes que les suceden diariamente, ... precaucion contra las falsas posiciones, pues son tan funestas sus conseqüencias, ...Nadie puede ser excelente baylarin, aunque tenga todas las calidades esenciales para la perfeccion de este arte, sin ser firme de riñones, ... precision de oido, ventaja rara, pero innata, que caracteriza la danza”⁷⁴¹.

Se puede decir que, Francia produjo una gran influencia en la danza española del siglo XVIII, su metodología rigurosa de trabajo en la que se realizaba un minucioso estudio en la ejecución de todos los pasos, empezando desde lo más sencillo y cuidando hasta el más mínimo detalle empezaba a aplicarse en la Corte española. Esta metodología repercutió, en un principio en todas las danzas cortesanas bajas, aquellas en las que no intervenían saltos y donde los pasos arrastrados eran los protagonistas, y más tarde en el resto de danzas, lo que derivó con el paso del tiempo en que todas las danzas que se bailaban en las altas clases sociales se ejecutaran con mayor perfección y por tanto con más calidad que anteriormente.

⁷⁴⁰ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 10-13.

⁷⁴¹ Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., pp. 494-499.

Los italianos fueron los que con sus influencias introdujeron en España los saltos y difíciles trenzados de pies en el aire, proporcionando así mayor virtuosismo a la hora de ejecutar las danzas. La famosa *Tarantela* de Italia, danza que también se introdujo en España, se destacaba principalmente por sus saltos a un ritmo vertiginoso⁷⁴² .

Los saltos se podían ejecutar de diferentes formas, algunos se ejecutaban batidos sobre la garganta del pie o incluso girando en vuelta⁷⁴³. Uno de los pasos saltados y batidos más utilizado era la *Cabriola*, en donde se batían los pies al saltar pasando de una quinta posición a la quinta opuesta y se utilizaban dos tiempos, uno para salir y otro para cerrar⁷⁴⁴. Este tipo de salto para realizarse correctamente debía hacerse con rapidez y con una técnica precisa⁷⁴⁵, dependiendo de ello se podría conseguir realizar diversas clases, como las *Cabriolas derechas* y *las impares*.

Las *Cabriolas derechas* eran las llamadas: *Cuarta, de cuatro tiempos, dos cambios; Sexta, de seis tiempos, tres cambios; Octava, de ocho tiempos, cuatro cambios; Décima, de cinco cambios; y Undécima de seis cambios. Las Cabriolas impares* eran las intermedias de las anteriores, donde lo normal era partir de la segunda posición para acabar en

⁷⁴²“TARANTELA: Danza violenta (del italiano *tarantella*), que se baila con frenesí”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 224.

⁷⁴³“*Pasos batidores*. ... hai, batidos sobre la garganta del pie; se hacen también en vuelta”, *ibíd.*, p.145.

⁷⁴⁴“La cabriola es un batido que se hace en el aire con ambos pies á un mismo tiempo, pasándolos en forma de batidores de quinta á quinta ... cada cambio que hacen los pies, tiene dos tiempo el uno es para salir de la quinta posición en que se halla; y el otro para entrar de nuevo cambiando de lugar en dicha quinta posición”, *ibíd.*, p. 146.

⁷⁴⁵“La cabriola para ser bien ejecutada, debe ser brillante, esto es, rápida: deben extenderse las rodillas cuanto fuere posible: bajar las puntas en extremo, y tener la cintura firme, sin que haga el mas mínimo movimiento, y pasarla como se ha dicho de quinta a quinta”, *ibíd.*, p. 147.

quinta o al revés⁷⁴⁶. Estas *Cabriolas* podían realizarse sobre el eje corporal, de lado, inclinando el cuerpo o voladas, en giro o vuelta y lanzando una pierna antes que la otra.

En las *Cabriolas de lado* se realizaba un paso previo que servía de muelle para alzarse al aire⁷⁴⁷.

Las *Cabriolas voladas*, podían realizarse de tres formas, batiendo a la derecha y el cuerpo inclinado a la izquierda, lo mismo al lado contrario o si se batía la *Cabriola* atrás el cuerpo se inclinaba adelante⁷⁴⁸.

Las *Cabriolas giradas o en vuelta* eran de muy difícil ejecución. Como dice su nombre, eran las que a la vez que se saltaba se giraba, el giro podía ser tanto a derecha como a izquierda y dando una o dos vueltas⁷⁴⁹.

⁷⁴⁶ “ Un cambio tiene dos tiempos, como se ha dicho: dos ejecutados en el aire, tienen cuatro, y así se llama la cabriola de cuatro tiempos, *cuarta*. A la de seis tiempos que contiene tres cambios, se llama *sexta*. A la que contiene ocho tiempos ó cuatro cambios, *octava*. A la de cinco, *décima*, y a la de seis *duodécima*; que es á lo mas a que los bailarines de grande ejecución, han podido llegar. Estas son las cabriolas derechas, es decir, del número par. Las de número impar, son la terceras, quintas, séptimas, nonas, y undécimas principiándolas en la segunda posición, ó acabándolas en ella”, *ibíd.*, pp. 147–148.

⁷⁴⁷ “La cabriola de lado es precedida ordinariamente de un medio cortado, que se ejecuta siempre con el pie que se halla adelante, sirviendo como de muelle al cuerpo”, *ibíd.*, p. 149.

⁷⁴⁸ “Las cabriolas voladas ... siendo batidas sobre la derecha, se inclina el cuerpo al lado izquierdo, y si se baten sobre éste, se ha de inclinar el cuerpo sobre la parte derecha, y siempre voladas, se inclina el cuerpo ácia delante, batiendo la cabriola ácia atrás”, *ibíd.*, pp. 150–151.

⁷⁴⁹ “sobre todas las cabriolas, la mas difícil es la que se llama en giro ó en vuelta: se ejecuta en el mismo tiempo en que el cuerpo elevándose en el aire, hace una ó dos vueltas sobre el lado derecho, ó sobre el izquierdo: todo cuanto podamos decir de la dificultad de esta cabriola, es inútil; pues la experiencia solo puede demostrar con claridad, su dificultad; y la voz viva del maestro solo puede explicar los medios, y los resortes de que es necesario valerse para ejecutarla con perfección”, *ibíd.*, p.151.

Las *Cabriolas de sacada* se ejecutaban apartando en el salto una de las piernas⁷⁵⁰.

La *Cabriola* también podía ser *entera o abierta, de abertura, de aletas, paso cabriolado*⁷⁵¹, muchas de estas no eran nuevas ya se bailaban en la Corte un siglo antes, aunque con algunas diferencias, y eran conocidas por otros nombres como *Medias Cabriolas, Cabriolas enteras y Cabriolas atravefadas*⁷⁵².

Estos saltos virtuosos fueron bien recibidos e incorporados a numerosas danzas pero, sin la técnica de los franceses, hubiera sido imposible poder ejecutarlos correctamente.

La Corte fue el primer lugar en el que la danza española adquirió estas influencias francesas e italianas y así se vería elevado este arte a una categoría superior, adquiriendo mucha más calidad.

Los maestros franceses de danza enseñaban su metodología en la Corte y supieron ingeniosamente fusionar los pasos y mudanzas que se bailaban en la Corte española con los virtuosismos italianos y bajo las técnicas académicas francesas. Multitud de pasos que se podían observar en danzas españolas como en las *Seguidillas, Fandangos* y otras danzas populares vienen a perfeccionarse y a realizarse de modo similar a como se hacen en otras danzas francesas, inglesas e italianas, son pasos y mudanzas españolas, muchas

⁷⁵⁰ “cabriolas de sacada: sacar una pierna, (en término del arte) es lo mismo que apartarla: esto entendido, supongamos que vais á hacer una sexta de sacada: haceis, pues, una sexta derecha, y luego que las habéis concluido, estando aun en el aire el pie que se encuentra adelante, en vez de bajr á tierra, se separa del otro, sacándolo á la altura de la segunda posicion, en forma de medio círculo, y reposais el cuerpo sobre el pie contrario; pero blandiendo su rodilla con destreza, á fin de que al caer en tierra con el cuerpo sobre el, no cause estrépito ni ruido su caída”, *ibid.*, pp.151–152.

⁷⁵¹ Todas las cabriolas están explicadas minuciosamente en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, *Op. Cit.*, pp. 125-130.

⁷⁵² “Los movimientos del Dançado fon cinco, ... Deftos cinco Movimientos nacen las cofas de que fe componen las Mudanças, que fon: ... medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atravefadas ...” en Esquivel Navarro, Juan “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, *Op. Cit.*, pp. 9-10.

veces procedentes del pueblo, y que se introducen en la Corte siendo objeto del proceso de perfección bajo esta nueva metodología, al igual que le pasara al *Bolero* una vez introducido en la Corte. Se irán fusionando, por tanto, todos los elementos gestándose un nuevo estilo que darán por resultado las Danzas Bolerías años más tarde.

Pasos y mudanzas como *la Planta Natural* española se convertirá en la *Cuarta posición* de pies francesa; *que los dos talones miren à un centro, ò punto fixo, como una efquadra, y afsi quedaràn las puntas mirando à fuera*, forma de colocación de pies utilizada en España para bailar algunas danzas como el *Bolero* será con la nueva metodología la primera posición de pies codificada por los franceses; *Vuelta de pechos, Cabriola, caminando menudamente de punta y talón, el rostro siempre a los señores, fi miran àzia dentro los pies es mal parecido, el Salto y Encaje, el Salto y la Campanela, la Llamada, el Quiebro, el Borneo* (el Boderneo actual) y *el Subftenido* (el Sostenido actual), entre otros⁷⁵³, todos son pasos populares españoles que se introducirán en las danzas cortesanas ya tomando el carácter de danzas españolas regladas y de gran calidad.

La metodología francesa aportaba calidad al baile español y se establecían ciertas normas para conseguir la excelencia en el movimiento.

Entre estas normas se insistía en la colocación del cuerpo y en la ejecución con perfección de las cortesías.

Los caballeros debían colocar el cuerpo y la cabeza bien alineadas; los brazos se extenderían hacia abajo de forma natural; las piernas debían ser fuertes y al andar no se debía arrastrar los pies que siempre debían estar con

⁷⁵³ Minguet e Yrol, Pablo, "Breve Tratado de los Passos de Danzar a la Española ...", Op. Cit., pp. 2-14.

las puntas hacia fuera; el sombrero se debía quitar con la mano derecha y con cuidado de no taparse la cara pero si el saludo era a una dama para bailar con ella debía quitarse el sombrero con la mano izquierda y así poder ofrecer para bailar la mano derecha; el saludo de despedida a un dama debía realizarse con una cortesía hacia atrás, y si se salía de una estancia se harían tantas cortesías como entraran hasta llegar a la puerta; todo minuciosamente lo explicaba Pablo Minguet e Yrol:

“fe ha de ir con el cuerpo derecho, la cabeza tieffa, los brazos caídos naturalmente, las piernas fuertes y firmes: las puntas de los pies àzia fuera haciendo unos paffos moderados, ni largos, ni cortos, procurando el no arrastrar los pies, como algunos, que porque fe pan que fon danzarines, los arrastran, y parece que vãn barriendo las calles con ellos. Quando fe encuentra con algún Cavallero , ò Dama, fe le hace una cortesía en adelante, quitandofe el con la mano derecha, obfervando el no paffarlo por delante la cara, que parece muy mal, algunos fe lo quitan con la mano izquierda, y demueftran fer zurdos: quando fe danza, entonces es precifo el quiarfelo con la dicha mano izquierda porque fiempre à la Dama fe le dà el lado derecho. Quando fe depfide del dicho Cavllero, ò Dama, fe le hace una cortesía en atrás: y fi eftàn en algún efrado, ò caja, fe hacen tres, ò quatro, hafta llegar a la puerta”⁷⁵⁴.

A las damas también se les recomendaban ciertas normas básicas de cuerpo y cortesías, debían ir también con el cuerpo y la cabeza bien alineadas; las manos en la cintura; sus pasos debían ser medianos con las piernas fuertes y las puntas de los pies mirando hacia fuera y nunca arrastrar los pies; también lo transmitía Pablo Minguet:

“las Damas, quando vãn por la calle, ò en qualquiera parte, han de ir con el cuerpo derecho, la cabeza tieffa, las manos pueftas en la cintura, las piernas fuertes, y firmes, las puntas de los pies àzia fuera, haciendo los paffos, ni largos, ni cortos, fin arrastrar los dichos pies”⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de danzar a la francesa ...”, Op. Cit., p. Advertencia

⁷⁵⁵ Ibídem.

Las cortesías no solo se realizaban entre caballeros y damas también se realizaban a cualquier persona de igual o mayor condición social. Estas se harían también de frente a la persona, con el rostro descubierto y si esta persona era muy importante se echarían hacia atrás al ejecutarla⁷⁵⁶.

La forma de realizar la cortesía podía ser entonces de diversas formas: cortesía adelante, donde se estiraba un pie para el frente a la cuarta posición, es decir se realiza un *Tendú*⁷⁵⁷ a la cuarta delante, después se flexiona la rodilla de atrás, es decir se hace un *Demiplie*⁷⁵⁸, vuelve el pie de adelante a su sitio, es decir se cierra a primera posición y se añade la otra rodilla para hacer el *Demiplie* en primera, se inclina el cuerpo y si se quiere la cabeza. Se advierte que en España se baja la cabeza demasiado pues quedó en herencia de los árabes y del besamanos; La cortesía hacia atrás se inicia en cuarta posición, el pie derecho pasa a segunda y se inclina el cuerpo, ahora el izquierdo pasa atrás a la cuarta y el cuerpo sube despacio; La cortesía también se podía hacer cuando se iba andando por la calle y las damas nunca se inclinaban hacia delante, miraban directamente a la cara de la otra persona; exhaustivamente lo explicaba Bartolomé Ferriol:

“Para executar una cortesía à delante, fe pone el cuerpo derecho, luego fe arraftra un pie àzia adelante, à la quarta Poficion, observando, que la rodilla de atrás eftè firme, para affegurar el cuerpo, luego efte fe dobla y fe arraftra el pie, que eftà à delante, atrás; depues fe ha de doblar la rodilla derecha, inclinando el cuerpo, también fe puede baxar la cabeza. ... la cofumbre de baxar la cabeza excefsivamente (en demonftraciòn de urbanidad y cortesía) quedó en Epaña en hjerencia de los Agarenos, como también el Befamanos. ... Para formar la cortesía atrás, fe pondrá en la quarta Poficion, teniendo el cuerpo affegurado fobre la pierna izquierda (que eftarà firme) fe pone luego el pie derecho en la

⁷⁵⁶ “Quando fe encuentra con algún Cavallero, ù otra Dama, fe le hace una cortesía de cara à la perfona à quien fe faluda, con el roftro defcubierto, ... pero fi la dicha perfona es de mayor dignidad, fe hace la dicha corteia en atrás”, ibídem.

⁷⁵⁷ Paso con terminología francesa: extender una pierna sin que salga del suelo.

⁷⁵⁸ Paso con terminología francesa: doblar las rodillas sin subir los talones del suelo.

segunda posición, para doblar el cuerpo: después que está puesto sobre el pie derecho, el izquierdo se arrastra atrás a la cuarta posición, levantando el cuerpo de espacio. ... Al entrar en alguna Asamblea, se harán tres o cuatro cortesías, y las mismas al despedirse, arregladas a la ocasión, y amplitud de los circunstantes. ... Para hacer las Damas la cortesía de cara se arrastra el pie derecho a la cuarta posición; asegurando el cuerpo (que debe estar muy derecho) sobre las dos piernas, y luego doblar las rodillas de espacio, fin doblar la cintura: después se levantan poco a poco, teniendo la cabeza firme, y mirando a la persona, que se saluda. ... Para formar la cortesía andando, se arrastra el pie, que camina a delante: después se han de doblar, y levantar con suavidad las rodillas, asegurando el cuerpo sobre el pie de adelante: y si el estado de la persona es de superioridad, se hace la cortesía atrás”⁷⁵⁹.

Para bailar, el peso del cuerpo debía repartirse bien entre las dos piernas; la postura de partida sería la segunda posición, tanto en piernas⁷⁶⁰ como en brazos⁷⁶¹, esta posición de brazos se haría más elevada o menos dependiendo del largo del talle, si era corto el talle los brazos se elevarían más y si era largo, al revés, se bajarían y colocarían a la altura de las caderas, así el cuerpo se vería más proporcionado; las manos debían estar relajadas pero con cierto tono muscular, proporcionando naturalidad y nunca juntar el dedo pulgar con el índice, así lo transmitía Bartolomé Ferriol:

“Buena disposición del cuerpo, para danzar, ... la cabeza derecha, el cuerpo cargado sobre ambas piernas, los pies en la segunda posición, que es relativo a la postura de los brazos, ... si una persona tiene el talle corto, le harán levantar los brazos un poco más, a fin de dejarlo libre, lo que por consiguiente le dará mayor garbo; pero si es largo, es preciso no levantarlos más, que la altura de las caderas, lo cual disminuye en algún modo aquella desproporción y le dará la debida gracia. Tienen las manos ni abiertas, ni cerradas, para que los movimientos de la muñeca, y codo, se hagan con todo el garbo, y libertad, que es necesario observar, pues si el dedo pulgar se

⁷⁵⁹ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 74-77.

⁷⁶⁰ Segunda posición de piernas: pies separados a la distancia de otro pie entre ambos y con rotación externa en la articulación coxofemoral.

⁷⁶¹ Segunda posición de brazos: brazos extendidos hacia los lados, abducción de los brazos

junta con el index, no ferà tan natural la acci3n, aunque lo contrario es mas f3cil”⁷⁶².

Tanto el caballero como la dama tenían que saber las cinco oposiciones de los pies⁷⁶³, eran necesarias a la hora de realizar la danza, estas *Posiciones* eran llamadas *Primera, Segunda, Tercera, Cuarta y Quinta*, posiciones que fueron codificadas por los franceses en el siglo XVII, así las explicaba Gregorio Sanz:

“POSICION. Primera leccion que dán los maestros á sus discípulos. Las principales son cinco: En la primera se ponen las piernas muy extendidas, los talones arrimados uno á otro, y los pies igualmente hácia afuera. ... La segunda ... requiere que las piernas esten separadas á la distancia de un pie una de otra, ... pies en una misma linea, y vueltos igualmente hácia afuera, y las piernas como en la primera *posici3n*. La tercera, que llaman *encaxadura*, se hace entendiendo las piernas y poniéndolas tan arrimadas una á otra que no haya hueco alguno entre ellas; los pies a plomo, el izquierdo delante; pero cruzado por delante del talon, frente de la garganta del pie; ... La quarta es casi lo mismo que las anteriores, excepto que el pie izquierdo está delante y el derecho detrás, en linea recta, y sin estar cruzados, á cierta distancia uno de otro. ... La quinta ... requiere que el talon del pie que cruza, no pase de la punta del que está detrás porque no estaría el cuerpo á plomo, y cruzándose el pie mas que la punta, el pie que camina, se volverá hácia adentro”⁷⁶⁴.

El salto y los batidos en el aire eran pasos que no estaban permitidos a las mujeres, en sustituci3n de estos debían de alargar esos saltos buscando la extensi3n en el espacio en lugar de la elevaci3n, toda la danza en general para la mujer debía ser muy suave en sus movimientos, de ello da cuenta Bartolomé Ferriol:

“Todo lo referido fe entiende también para las Damas, exceptuando que no han de faltar, fino con mucha fuavidad, ni frifar, y batir, à menos, que no fea un paffo muy efpaciofo”, “Passos de

⁷⁶² Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 140-141.

⁷⁶³ “Notefe, que es menfter faber bien las cinco Opoficiones que fe figuen, para hacer bien los paffos con perfeccion, afsi para andar por la calle, como para danzar”, en Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de Danzar a la Francesa ...”, Op. Cit., p. 1.

⁷⁶⁴ Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, “Encyclopedia met3dica. Artes acad3micos ...”, Op. Cit., p. 503.

... Contratiempo Saltado, los cuales fon igualmente para Damas, y Caballeros, exceptuando, que las Señoras no deben faltar tanto, pero el doblado ha de fer igual, porque hace la Danza mas primorofa”⁷⁶⁵.

Los *Braceos*, brazos en movimiento, eran realizados hasta mediados de siglo XVIII aproximadamente por bajo, es decir que de la segunda posición no subían, simplemente realizaban ademanes hacia fuera y hacia dentro, o movimientos en oposición, movimientos sencillos que eran muy bien considerados pues proporcionaban perfección a la danza, adornando y dando más elegancia⁷⁶⁶, si se ejecutaban con gracia y delicadeza aportaban mayor garbo⁷⁶⁷. Tan importante llegó a ser el *Braceo* en las danzas cortesanas que incluso se consideraron en dicho momento como una moda⁷⁶⁸, nunca antes del siglo XVIII se le había dado tanta importancia al movimiento de los brazos, todo el *Braceo* debía ser muy preciso, debía practicarse muchas veces para poder ejecutarlo correctamente⁷⁶⁹, las muñecas, codos y hombros se debían de girar de una forma determinada y estudiada⁷⁷⁰, cada paso tenía su *Braceo*, *Braceo* para el *Paffapie*, para los *Paffos graves*, los *Demicupès*, los de *Borè*, *Cupès*, *Gallarda*, *Affemblè*, *Tumbè*, *Jettè*, *Piruetas*, *Sifón*, *Rigodón*, *Chettès*,

⁷⁶⁵ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 89 y 105.

⁷⁶⁶ “à las Opoficiones del Brazè. Eftos movimientos bien executados, fon una prerrogativa del adorno y un pulimento de la destreza, y que acaban de dâr àlma, y perfeccion â quanto en nueftra Arte fe executa”, ibíd., p. 132.

⁷⁶⁷ “No hay cosa, que mas comunique el garvo à la Danza, que el bracear con particular gracia, y delicadeza en cada Paffo”, ibíd., p. 133.

⁷⁶⁸ “Supuefto que eftà mui en moda el Bracear con los Paffos, voy à dar fus Reglas, y los medios mas fáciles, para executar con la debida perfeccion el Braceo, que correponde à cada diftinto Paffo, pues le prefta la delicadeza que requiere efta Danza”, ibíd., p. 129.

⁷⁶⁹ “Para lograr el bracear con perfeccion danzando, es menefter practicar muchas veces Paffo, y Brazeo à un tiempo, pues fin tomar efto norte, es impofsible el ejecutarlo primorofamente”, ibíd., pp.154-155.

⁷⁷⁰ Todo el Capítulo III de Bartolomé Ferriol y Boxearus, “De los diferentes movimientos de los brazos”, está dedicado a este menester, incluso con ilustraciones”, ibíd., pp. 141-149.

*Cabriolas, Gavota, Chacona y Balonès, Echapez, Campanelas, Batidos y Frifados*⁷⁷¹.

Las damas debían llevar mucho cuidado al cogerse la falda y hacerlo correctamente, sujetándola con el dedo pulgar y el índice, estirando los codos y volviendo las manos hacia fuera pero sin levantar los brazos⁷⁷². A finales de siglo el *Braceo* había evolucionado tanto que ya se subían los brazos a la altura de la cabeza para dar así mayor amplitud al recorrido de estos, y muchas de las veces se le acompañaban de los *Escorzos*, que eran torsiones con el cuerpo⁷⁷³, característica popular que adquirió la Corte.

El tema de la decencia era también muy tenido en cuenta, los ademanes debían ser siempre recatados pues las danzas se consideraban como una recreación honesta y se debían de rechazar todos aquellos bailes que tuvieran movimientos provocativos, así lo explicaba Ferriol:

“Los compositores deben tener especial cuidado, poniendo quanto effè de fu parte en difponer los Bayles de modo, que fe aparte el menor ademán indecente, y que al paffo, que la diverfidad de fus mudanzas fean de agradable diverfion, muevan los animos à una honefta recreación; pues no fin fundada razón fe lamentan los Predicadores, corrigiendo lo perniciofo de algunos Bayles, que por la probocación de fus movimientos debían prohibirfe; y en effe fupuefto he procurado con el mayor defvelo excoger, y componer los Bayles de mas decencia; y afsimifmo, porque podrá lograrfe con la execucion de eftos nuevos, el olvido de los otros, ya fean de los introducidos en effe Reyno, ò de los Efrangeros”⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ Todo el Capítulo IV del Sr. Ferriol, “De el movimiento de brazos de todos los diferentes paffos de effa Danza”, está dedicado a ello, incluso con ilustraciones, ibíd., pp.149-178.

⁷⁷² “Las Damas havran de llevar los brazos tendidos, que no effèn apretados, ni defviados del vellido, tomando con los dos dedos, pulgar, è indize, el guardapie, en derecha de los codos, volviendo algo las manos àzia à fuera, fin levantarlas”, ibíd., p. 152.

⁷⁷³ *Escorzos (épaules)*: talle ligeramente quebrado”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., p. 354.

⁷⁷⁴ Ferriol y Boxearus, Bartolome, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 243-244.

A la hora de iniciar el baile y llegado por tanto el momento de invitar a bailar a la persona indicada, si se diera el caso de que la danza que se fuese a realizar no se supiera ejecutar, con mucha educación se debería explicar que para bailar esa danza le faltaba habilidad y que si no bailaba no era por rechazar a esa persona, ante tal situación se permitía que pudiera sugerir que danza podía realizar⁷⁷⁵.

Con la metodología tan precisa venida de Francia, basada en un estudio exhaustivo de todos los movimientos a realizar, en donde además se organizaban ejercicios previos al baile y se iba evolucionando de forma gradual hasta llegar a poder ejecutar la danza que en cuestión se quisiera realizar, se hizo posible que las danzas españolas pudieran ser realizadas de forma segura, sin peligro de lesionarse y consiguieran mayor belleza en su ejecución, pero solo dentro de la Corte.

La aceptación del *Bolero* por los cortesanos españoles fue fácil en tanto que durante la primera mitad del siglo XVIII había estado muy arraigado el *Minuet* y este se ejecutaba de diversas formas, incluyendo algunos en los que se introducían pasos saltados, como el *Demicupé*, *Demijetté* y el *Jetté*, pasos que ya se designaban directamente con el nombre en francés. El salto, por tanto, ya era un paso al que estaban acostumbrados, además en todas las danzas cortesanas se daba gran importancia a la ejecución del movimiento ajustándose siempre al compás, fundamento que seguía también el *Bolero*.

⁷⁷⁵ “Si alguno combidaffe à baylar, y no fe puidere executar, fe debe dar a entender (con mucho respeto)el fentimiento de no fer capáz de complacerle, para que fe convenza, que es por falta de habilidad, y no por hacer defprecio; y en cafo de fer preciffo el baylar, fabiendo poco, fe podrá pedir al fugeto, le conceda el favor de danzar lo que mejor executare”, *ibíd.*, p. 244.

La dramaturgia, presencia y galantería que transmitía la danza cortesana fueron elementos incorporados al *Bolero* en la Corte pero, a diferencia de otras danzas que se bailaran en la Corte con anterioridad, el *Bolero* seguiría manteniendo su carácter puramente español.

La Danza Bolera en la Corte va a expresar por medio de sus movimientos el carácter peculiar de sus ciudadanos, su forma de ser y de relacionarse con los demás, son danzas más atrevidas, con contorneos, movimientos desenvueltos, unas danzas que proporcionan un aire fresco que fue bien recibido por los cortesanos españoles ya algo cansados de tanta seriedad, danza en la que además no tardaría en incorporarse la chulería típica del majismo español, que también llegó a la Corte y a la alta Sociedad.

Finalizando el reinado de Carlos IV, las Danzas Boleras empezaron a decaer en la Corte pues la danza empieza a ser considerada en lo sucesivo como un Arte escénico, las modas en este estamento empezaban a cambiar, el costumbrismo español se perdía y se introducía con bastante fuerza la Ópera italiana⁷⁷⁶, esta nueva moda repercutió negativamente en el *Bolero* pues los ilustrados se encargaron de ridiculizar las características propias del pueblo español, incluido el *Bolero*. El pueblo, en su gran mayoría, también dejaría de bailar estas Danzas Boleras de saltos, pues degeneraron tanto que se degradaron, y por tanto, todo lo que fue una gran moda en su momento empezaría a sufrir el declive.

⁷⁷⁶ “el reinado de Carlos IV debe de ser interpretado como el momento de transformación del género hacia formas de expresión que no son las originales. Del ámbito costumbrista que caracterizase su lenguaje literario se pasará a un refinamiento forzado ... que acabó acercándose al formato de la ópera bufa de corte italianizante, tan en boga por entonces”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 21-22.

En 1808 y con la llegada a la monarquía de Fernando VII, ya entrado el siglo XIX, las Danzas Boleras se establecen principalmente en el teatro, la danza ya se considera como una profesión que se aplica al divertimento de la burguesía. Sería a finales de siglo XVIII cuando empezarían a proliferar los teatros en España y la Danza Bolera deja definitivamente su pasado, primera etapa, para pasar a ser un Arte teatral. La Escuela Bolera, como hoy se llama, se fusiona con otros estilos españoles con los que empieza a convivir en el teatro, convirtiéndose en Danza Escénica, Teatral o más conocida entre los bailarines y bailarinas como Danza Estilizada, estilo que se irá difundiendo por toda Europa debido al tránsito de las compañías teatrales que se van creando y que alcanzaría un gran éxito fuera de España llegando a ser bailado por grandes bailarines europeos, los que elevaron aún más la danza española.



Marie Élisabeth Noblet⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ Marie Élisabeth Noblet (1801-1852), bailarina de la corte francesa y de la Ópera de París, en: http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/delarue/Prints/089.jpg y http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/del.arue/Htmls/printsLP.html, consultado el 28/XI/2012

III.- La danza según la tratadística española en la segunda mitad del siglo XVIII

La danza no ha sido de las Artes más difundidas de forma escrita pero, a pesar de ello, se encuentran diversos testimonios que revelan que a lo largo de la Historia algunas personalidades se preocuparon por ella, bien dejando códigos reflejando la forma de bailar diferentes danzas, así como textos en los que se va transmitiendo su historia.

Desde finales del siglo XV se encuentran en España fuentes escritas en las que aparece el tema de la danza, aunque no será hasta el siglo XVII cuando se escriba el primer tratado, los siguientes se harán ya en el siglo XVIII.

Los pioneros en escribir tratados sobre danza fueron los italianos, así pues, Doménico da Piacenza, Antonio Cornazano y Guglielmo Ebreo da Pasaro clasificaron bailes de su época y regularon sus pasos y movimientos en el siglo XV⁷⁷⁸, poco a poco le seguirían el resto de países.

Se puede considerar como la primera fuente escrita española un manuscrito de autor desconocido, encontrado en un manual del 1468, en el que está consignada la fecha de 1496, es el *Manuscrito de Cervera*⁷⁷⁹.

El *Manuscrito de Cervera* se considera importante por ser la primera manifestación escrita que encontramos en España sobre danza. Hasta hace poco era considerado de poco valor como documento para su estudio hasta

⁷⁷⁸ “Los primeros tratadistas que ya en el siglo XV se ocuparon de clasificar los distintos bailes y regular sus pasos y movimientos fueron maestros italianos (Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, Guglielmo Hebreo”, en Gosálvez Lara, Carlos José, “La danza cortesana en la biblioteca nacional ...”, Op. Cit., p. 4.

⁷⁷⁹ “-conservado en el Arxiu Històric de la Segarra de Cervera (Lleida)-”, en Nocilli, Cecilia, *El manuscrito Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona, Amalgama Edicions, p. 11.

V. copia ilustración en cap. 8.I: Apéndice, ilustración núm. 1.

que la investigadora Cecilia Nocilli le ha dado la valía que se merece realizando un profundo análisis sobre él.

Este manuscrito utiliza un código abstracto, cinco símbolos que se van repitiendo, entremezclados, a veces, con aclaraciones verbales⁷⁸⁰, ha resultado ser una composición de varios pasos que se pueden ejecutar de varias formas según los tipos de danzas bajas de la época⁷⁸¹. La extensión del manuscrito es muy breve, dos folios, no posee ninguna notación musical. Parece que el autor simplemente hizo unos apuntes sobre unos pasos que debía recordar en breve espacio de tiempo, pero sin duda unas anotaciones que han dejado constancia de que ya en España en el siglo XV se bailaba con un estilo particular⁷⁸².

Por la misma época, exactamente en 1486, Juan de Lucena, en el tratado dedicado a la Reina Isabel La Católica, titulado *La crianza y virtuosa doctrina*, ya recomienda, entre otras cosas danzar, pues la danza estaba considerada como elemento de educación en la Corte para adquirir ciertas actitudes y un

⁷⁸⁰ “El Manuscrito Cervera, que data del siglo XV. En él se describen danzas cortesanas de la época mediante un sistema de notación abstracta y conceptual. Consta de cinco pasos o conceptos que se van combinando”, en Albi, Mercedes, “Entrevista realizada a M^a José Ruiz Mayordomo”, *Eter.com Danza* el 24/06/2009, en: <http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12279>, consultado el 14/XI/2013.

⁷⁸¹ “los pasos presentes en el manuscrito de Cervera no son sólo cinco y que se pueden ejecutar de diferentes maneras según tres tipologías de baixa dansa”, en Nocilli, Cecilia, *Il GentilLauro* “Manifiesto personal de Cecilia Nocilli”, 2011, en: <http://www.ilgentillauro.com/es/cecilia-nocilli/sec/225/>, consultado el 11/XII/2013.

⁷⁸² “hallazgo providencial ... de siglo XV ... dos medias hojas de papel, encontradas en un manual del 1468, ... se guarda en el Archivo municipal de la ciudad de Cervera, y en las que está consignada la fecha de 1496, ... Una de las hojas enumera: *La baixa de Castilla*, (Acompañada del gráfico correspondiente indicando los movimientos de la danza), *Joyos* (ídem), *Egipciana* (ídem), *F fajarda* (ídem). En una de las caras de otra hoja: *Baxa morisca ob joyos*, *F filles ab anglaterra*, *Egipciana ab marido*, *Alta morisca ab amorosa*, *Baxa dorliens ab F fajarda*. (Encima de la página: *Jesús, María, Josep*.) En la otra cara: (Jesús). *La baixa morisca* (con gráfico). Al honrat nostre mestre García: *Joyos* (ídem), *La baxa duriens*, *Baxa dorlens* (ídem), *Amorosa*, *La terrible* (ídem), *Filles a María* (ídem), *Anglaterra* (ídem), *Gepciana* (ídem)”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 302.

movimiento armonioso⁷⁸³.

Algo posterior parece ser *Reglas de danzar*, un manuscrito anónimo que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional Española, se cree que pertenece al siglo XVI por el tipo de letra con la que está escrito. En el siglo XIX fue reproducido por Francisco Asenjo Barbieri bajo el nombre de *Reglas de danzar, aunque se puede mal aprender por solo leer*⁷⁸⁴.

Otra fuente similar al *Manuscrito de Cervera* es el *Manuscrito del Hospital*, del siglo XVII. El nombre de este manuscrito es debido a que se encontró entre la documentación del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, hoy en dicho lugar se encuentra la Biblioteca Nacional de Cataluña. El manuscrito está escrito en catalán y su extensión es de una página, realmente es un pergamino de tamaño folio que está escrito por ambos lados pero se encuentra deteriorado ya que fue utilizado para elaborar la carátula de un libro y sus esquinas fueron recortadas. El manuscrito describe danzas que se realizaban en el siglo XVI, como *Soyfsa, Franceseta, Esperança, Peu de Xivau, Valenciana, Contrapás, Sancto Tome, Dama de Valor, Gentil Cavalero, Francesa de Vedal, Cativo, La qui'n vol be, Royero, Pavana y Lo ballet* y otras que son ilegibles por el deterioro⁷⁸⁵, aparecen de nuevo símbolos iguales a los

⁷⁸³ “ser enfeñado y faber enfeñar en leer, fcrívir, tañer y cantar, dançar y nadar, luchar, efgrimir, arco y ballesta, *llatinar y dezir*, ajedrez y *pelota saber bien jugar*”, en Gratia-Dei, Pedro de, “La crianza y virtuosa doctrina”, Op. Cit., p.17.

⁷⁸⁴ Asenjo Barbieri, Francisco, “Reglas de danzar ...”, [Manuscrito], Op. Cit., pp. 5

⁷⁸⁵ “procedente del fondo del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, consiste en un pergamino de tamaño folio, escrito de ambas caras, que se utilizó para cubiertas de un libro y que no puede llerse completamente por estar recortado en los ángulos ... Las danzas mentadas son: *Soyfsa (?)*, *Franceseta*, *Esperança*, *Peu de Sivau* (Piedegibao), *Valenciana*, *Contrapás*, *Sancto Tome*, *Dama de Valor*, *Gentil Cavalero*, *Francesa de Vedal*. Al pie de la página, groseramente dibujados, hay los gráficos de *Esperança*, *Cativo*, *La qui'n vol be*, *Royero*, *Pavana*, *Lo ballet*. Borrados por el roce, no es posible leer los nombres de otras tres danzas”, en Capmany, Aurelio, “Folklore y costumbres ...”, Op. Cit., pp. 302-304.

que se utilizaron en el manuscrito Cervera, por lo que se entiende que serían gráficos utilizados genéricamente en aquellos tiempos.

Mientras, en otros países como Francia e Italia, desde el siglo XV, empezaban a ver la luz varios tratados sobre danza como, *De arte et Saltandi Coreas Ducendi*, (da Piacenza, Domenico, 1451); *Libro dell'Arte del Danzare*, (Cornazano da Piacenza, Antonio, 1465); *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, (Ebreo da Pesaro, Guglielmo, 1463); *Ad suos compagnones studiantes*, (de Arena, Antonie, 1529); *Il ballarino*, (1581), y *Nobiltà di dame* (reeditado en 1630 como *Raccolta di varii Balli*), (Caroso da Sermoneta, Fabrizio); *Orchèsographie*, (Arbeau, Thoinot, 1588); *La Gratia d'amore*, (1602), reeditado en 1604 como *Nuove inventioni di Balli* (Negri, Cesare).

Es bastante probable que todos estos tratados fueran el detonante para que Juan Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, maestro de danzar que también lo fuera de su Majestad el Rey de España, D. Felipe IV, el Grande, escribiera el primer tratado sobre danza en castellano.

Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas, fue el título que le dio Juan Esquivel Navarro a este tratado, considerado como la primera fuente importante para la danza escrita en español, él mismo lo dice por escrito en su libro: “es el primer Tratado q defta materia fe efcrive, y yo el primero q lo pone en execucion”⁷⁸⁶.

No tuvo que ser difícil para Esquivel Navarro, siendo buen escritor como era⁷⁸⁷, escribir sobre danza en esa época, pues el propio Rey era un gran

⁷⁸⁶ Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del dançado ...”, Op. Cit., p. Dedicatoria.

⁷⁸⁷ “Os debe el mundo aplaudir/ Como Varon fingular,/ Pues afsi como en Dançar,/ Soys único en Efcrivir”, Moron de Azenedo, Francisco, en ibíd., p. 6.

admirador de este Arte. Su obra sería bien aceptada por la alta sociedad, de hecho numerosos escritores le dedicaron poemas ensalzando su obra, como Alonso Ramírez; Rodrigo Martínez de Confuegra; Fray Pedro de Herrera; Francisco Morón de Azenedo; Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, Ecrivano Publico de Sevilla; Phelipe de Casaverde; Antonio Ortiz Melgarejo, del Ávito de San Juan; Don Alonso de Torres, Iván Luis Galindo de la Fuente; Don Francisco Navarro, primo del autor; y Don Matheo Giron, Licenciado en Cánones, Abogado del Santo Oficio, entre otros⁷⁸⁸.

Gracias a este tratado de Esquivel Navarro queda constancia de que Felipe IV fue un gran bailarín, primeramente el autor lo manifiesta al presentarse el mismo en la obra como discípulo de Antonio de Almenda, diciendo que este también era maestro de Felipe IV⁷⁸⁹, más adelante dice de este Rey que aprendió a danzar con gran eminencia⁷⁹⁰.

Este tratado fue escrito a mediados del siglo XVII, año 1642, y ya daba grandes consejos a seguir por los bailarines, y a pesar de estar escrito un siglo antes de que surgiera el *Bolero* era premonitorio a lo que ocurriera a finales del siglo XVIII, la degeneración del baile.

Juan Esquivel Navarro advertía constantemente al lector del cuidado de escoger un buen maestro, había de Corte y de ciudad, estos debían tener

⁷⁸⁸ *Ibíd.*, p. 3-15.

⁷⁸⁹ "Antonio de Almenda, Maesftro de Dançar de la Mageftad de el Rey nueftro Señor D. Phelipe Quarte el Grande, que Dios guarde", *ibíd.*, p. Carátula. V. en Cap. 8.2. Apéndice Ilustraciones, nº. 18.

⁷⁹⁰ "Phelipe Quarto el Grande nueftro feñor, a cuya obediencia fe poftran los dilatados términos del mundo, aprendio efte Arte; y quádo le obra, es con la mayor eminencia, gala y fazon que puede perceber la imaginación mas atenta", *ibíd.*, pp. 4-5.

academia⁷⁹¹ y una gran experiencia, pues de no ser así se puede echar a perder a la persona, exactamente dijo:

“el que fe determinàre a fer Maeftro de Dançar, necefsita de mucho eftudio y trabajo, ... muchos Maeftros afsi de Dançar como de otro genero, fin atender a fu reputación, ufan licenciosamente (fin ciencia) el avilidad a que fe inclina, echando a perder todo cuánto viene a fus manos, y en efpecial en efte arte del Dançado. ... ellos con su mala doctrina y falfos movimientos, los hazé torpes y malparecidos”⁷⁹².

En el tratado de Esquivel se dan diversidad de normas para saber escoger a estos maestros y se hace una crítica hacia aquellos que no respetan las reglas y que no merecen su mención, atiende el autor además a la danza desde su origen⁷⁹³ y aconseja su ejecución pues proporciona cortesía y saber estar⁷⁹⁴, además de formar mejor el cuerpo, tanto en sus movimientos como en sus acciones, Esquivel lo expresa así:

“caufa tanto luzimiento el dançado en qualquiera perfona, que diferéncia a las demás afsi en la compoftura del cuerpo, como en fus movimientos, nivelando de fuerte fus acciones, que nole permite alguna que defdiga de la proporción conveniente: fi ya fu naturaleza, en la diftribucion de fus partes personales, no anduvo tan efteril q no le concedio infrumentos capaces en que hiziera imprefion. Y afsi merece efte entretenimiento, entre los demás lugar fuperior”⁷⁹⁵.

En *Discursos sobre el arte del dançado ...*, se describen diversos pasos de las danzas que se practicaban en España antes de la era borbónica, danzas como *Alta, Folías, Rey, Villano, Pavana, Gallarda, Canario, Torneo, Pie de Givado, Rastro, Alemana, Turdión, Cavallero, la Dama, Bran de Inglaterra, El*

⁷⁹¹ “Los Maeftros que tiene Efcuelas abiertas, o las han tenido, fon efectivamente Maeftros; y los q. no, ... no tratan de mas que de enfeñar quatro movimiétos improprios y defproporcionados”, *ibíd.*, p. 24.

⁷⁹² *Ibíd.*, p. 16 Al Lector.

⁷⁹³ “Capitulo I. De las excelencias del Dançado, fu origen y primeros inventores”, *ibíd.*, p.1.

⁷⁹⁴ “no tan folamente fe deben frequentar las Efcuelas para faber dançar, fino también para aprender cortefia, aliño, compoftura, y bien hablar”, *ibíd.*, p. 34.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, p. 5.

hacha, Españoleta, Jácara, Zarabanda, Tarraga; explica los retos a los que se llegaba por el baile y que se llevaban a cabo en algunas academias, todos ellos motivados por la discusión que se realizaba ante la defensa de asegurar si un discípulo era mejor que otro⁷⁹⁶, ante lo cual él aconsejaba nunca hacer críticas para no llegar a esa situación, para finalizar informa de buenos danzantes como el Duque de Lerma y D. Francisco de Rojas y Sandoval, así como de los maestros con academia que había en su época, como el maestro Quintana “El Viejo”, Antonio de Almenda, Juan Gutiérrez, Manuel de Morales, Francisco Ramos, José Rodríguez Tirado, Luis de Caravallo y Marcos Gómez⁷⁹⁷.

La obra de Esquivel es considerada como la primera fuente importante pues tiene información de gran valor pero cabe destacar un documento de unos veinte años atrás, y no por la información que nos aporta a cerca de cómo se bailaba, que es nula, pero sí por la constatación de que habían maestros dedicados al baile y que cobraban bajo un contrato, por lo que se entiende que era un oficio reconocido. Este documento, según nos dice Eduardo Pérez Pujol, jurista, historiador y sociólogo del siglo XIX, en sus obras de historia del derecho, es una escritura de contrato que se le hizo a un maestro de danza llamado Antonio de Rodríguez para enseñar a Juan de Aldama, diversas mudanzas y paseos de bailes de la época entre los que se encuentran la *Pavana, la Gallarda, Folías, El Rey, Villano, Pie de gibao, Alemanda de amor,*

⁷⁹⁶ “Capítulo VII. “De los Retos, y Hayas””, *ibíd.*, pp. 40-45.

⁷⁹⁷ “Grandes feñores, dieftros en dançar. ... el feñor Duque de Lerma, Dó Francifco de Rojas y Sandoval, ... Maeftros de Dançar, que à avido defde cien años a efta parte. El Gran Maeftro de Maeftros Quintana el viejo, ... Maeftros que oy ay en Madrid. Antonio de Almenda, ... Mas Maeftros de Madrid. Juan Gutierrez en Alcalá de Henares. ... Difcipulos de mi Maeftro Antonio de Almenda. Manuel de Morales. ... Difcipulos de Francifco Ramos. ... Difcipulos de Jofeph Rodriguez Tirado. ... Difcipulos de Luis de Caravallo. ... Difcipulos de Marcos Gomez. ...”, *ibíd.*, pp. 46-49.

*Torneo, Canario y Baxa*⁷⁹⁸, a este discípulo, Juan de Aldama, también se le harían más adelante varios contratos para cantar, bailar y representar Entremeses⁷⁹⁹.

Destacar, también, un contrato eclesiástico que se realizó a una compañía dirigida por una mujer en 1574, está firmado por ella⁸⁰⁰. En estas compañías, que trabajaban para la iglesia, se trabajaba según las necesidades impuestas por la iglesia.

De finales de siglo XVII, hacia 1680, se cree que fue escrito el *Libro de dançar*⁸⁰¹, un manuscrito realizado por Juan Antonio Jaque y del que no se conserva en la actualidad ningún ejemplar, posteriormente sería rehecho por Baltasar de Rojas Pantoja, del que tampoco se mantiene ninguno, pero el texto está conservado en la Biblioteca Nacional de España gracias a tres copias hechas a mano en 1881 que pertenecieron a Pascual de Gayangos y al

⁷⁹⁸ “Concierto de Antonio Rodríguez, maestro de danzar, para enseñar a Juan de Aldama doce mudanzas de Pavana; ocho paseos de Gallarda, con su mudanza al cabo; diez de Folías; diez y seis paseos de Gallarda; quatro mudanzas de Rey; quatro de Villano, Pie de gibao y Alemana de amor, Torneo, Canario, Baxa, tanto para hombre como para mujer por precio de cien reales. Madrid 28 de diciembre de 1626. Ante J. Martínez del Portillo: años 1621-26, folio 1440”, en Pérez Pujol, Eduardo, Op. Cit., en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 352.

⁷⁹⁹ “Juan de Aldama, contratado para representar, casi siempre explícitamente como gracioso, además de cantar, bailar, tocar y poner la música en varias fiestas entre 1635 y 1647 inclusive”, en Charles Davis y J.E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García Albertos, 1634-1660*, ed. Boydell & Brewer Ltd 2003 by Tamesis, London, p. Introducción CCXXIII.

“8 de enero de 1641. Juan de Aldama, para cantar, bailar y representar “y hacer la parte de graciosidad, y si esta parte de graciosidad se repartiere a otro es condición entre partes que se le an de dar al dicho Juan de Aldama vestidos para los papeles que hiziere”, ibíd. p. 109.

⁸⁰⁰ “Puede constatarse la contratación eclesiástica a compañías llevadas por mujeres desde 1574, año del primer contrato encontrado hasta el momento firmado por una mujer”, en Sánchez Bueno, Soledad, *Felipe IV y los discursos sobre el arte del dançado (1642)*, en: <http://palyndrome.lacoctelera.net/categoria/danzas-historicas>, consultado el 23/VII/2013.

⁸⁰¹ Jaque, Juan Antonio, *Libro de danzar de D, Baltasar de Rojas Pantoja (Manuscrito)*, Op. Cit. s/p.

compositor y músico Francisco Asenjo Barbieri⁸⁰². Este manuscrito es considerado de gran valor pues se describen las coreografías de la *Pavana*, *Gallarda*, *Jácara*, *Folías*, *Villanos* y *Paradetas*.

Ya, introduciéndose en el siglo XVIII, numerosos tratadistas, hombres todos ellos de la alta clase social, dejan constancia de que en esta época Borbónica la danza ocupaba un lugar de gran importancia entre la realeza y la aristocracia, de hecho se encuentran libros de danza dedicados a Reyes⁸⁰³. Los monarcas tenían una alta consideración sobre los maestros de danza y pagaban muy bien a estos, no dudando de traerlos de la vecina Francia si era necesario.

De mediados del siglo XVIII, siglo en el cual se sitúa el nacimiento del *Bolero*, se encuentra el tratado *Reglas útiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y políticas advertencias a todo genero de personas*, de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, publicado en 1745.

Este tratado debe ser considerado de gran importancia dentro de la investigación en el *Bolero*, pues en él ya aparecen muchos de los pasos y mudanzas que se van a realizar en dicho baile.

Según dice el propio autor es el primer tratado que informa sobre las reglas de los pasos de danza que se están ejecutando en Francia, pasos que se están extendiendo por todas las Cortes europeas y que también son útiles para la danza en España.

⁸⁰² Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), compositor y musicólogo madrileño, es considerado como el padre de la zarzuela, persona a la que mucho le debe la danza pues a lo largo de su vida recopiló una gran cantidad de libros de danza que dejaría, tras su muerte, a la Biblioteca Nacional de España.

⁸⁰³ “Dedicado a la S.M. del Rey de las dos Sicilias, &c.”, en Ferriol y Boxeraus, “Reglas utiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. Carátula

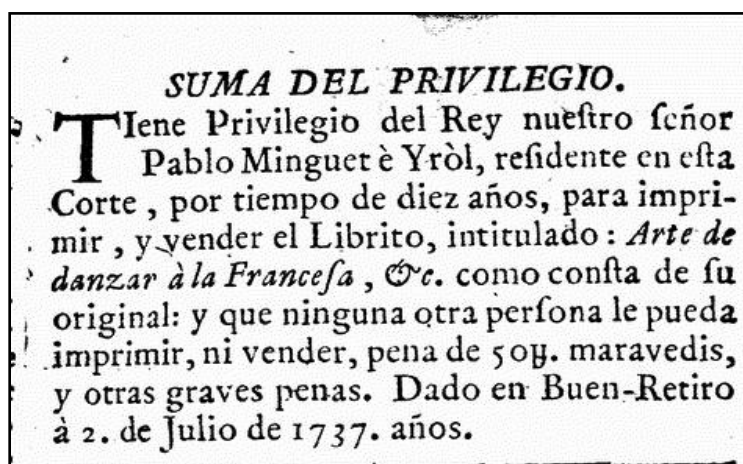
Es curioso comprobar que Pablo Minguet e Yrol tiene un tratado de gran similitud al anterior, demostrando que ciertamente tanto esas reglas de cortesía como esos bailes se realizaban en dicha época, pero además es evidente que uno leyó al otro y que copio bastantes cosas.

Tanto Ferriol como Minguet e Yrol confirman en sus obra que son los primeros en escribir en castellano sobre este tema. Si nos dejamos llevar por los tratados que hoy en día se conservan, ambos en la Biblioteca Nacional, la obra de Bartolomé Ferriol sería la primera pues data de 1745, pero en la de Pablo Minguet e Yrol, a pesar de ser de 1758, consta que es su tercera edición, por lo que hubieron otras dos antes.

La primera edición del tratado de Minguet es muy probable que fuera de 1737, ya que este obtuvo, el día 2 de julio del mismo año, licencia para poder imprimir y vender, por un periodo de diez años, el libro titulado *Arte de danzar à la Francefa*. A lo más tardar lo hubiera impreso en el tope de diez años, es decir en 1747, pues es lo que la ley le concedía, en dicho caso se estaría en duda si el de Ferriol fue anterior, dos años antes, 1745; pero esto último no parece posible pues gran parte de los tratados son prácticamente iguales, incluso las ilustraciones, y siendo Minguet el que tenía licencia desde 1737 no sería posible que Ferriol hubiese escrito tanto texto igual si no tenía otro por referencia; Minguet era el autor que no podía cambiar el contenido desde que obtuvo la licencia, por tanto se deduce, puesto que además Minguet publicó dos veces el libro antes de 1758, que fue el primero en informar sobre la danza francesa, sus reglas, pasos, braceos y coreografía en España.

El tratado original, es decir la primera impresión, de *Arte de Danzar a la Francesa* no se conserva y el segundo tampoco, han llegado varias ediciones

posteriores, la más antigua es la tercera edición, de 1758, y se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, en su dedicatoria al lector se puede leer el importante dato revelado de tener permiso para su impresión desde 1737. Ferriol sería, por tanto, el que copiara gran parte de la obra de Minguet y en consecuencia se debe considerar a Pablo Minguet e Yrol, como el primer tratadista del siglo XVIII, el cual vino a dar bastante información de cómo era la danza en España en dicha época⁸⁰⁴.



Minguet e Yrol, Pablo, *Arte de Danzar a la Francesa ...*, 3ª impresión, 1758

Constata esta hipótesis la publicación en *La Gaceta de Madrid*, antiguo boletín oficial del estado, de fecha 16 de julio de 1737, una noticia que anuncia la publicación de un “Librito nuevo: Arte de danzar a la francesa adornado con láminas ...”⁸⁰⁵. Esta fuente demuestra rotundamente que el primero en escribir sobre la danza francesa en España fue Pablo Minguet, por tanto, Bartolomé

⁸⁰⁴ “Tiene Privilegio del Rey nuestro señor Pablo Minguet e Yrol, residente en esta Corte, por tiempo de diez años, para imprimir, y vender el Librito, intitulado: *Arte de danzar à la Francesa*, como consta de su original: y que ninguna otra persona le pueda imprimir, ni vender, pena de 50H. maravedis, y otras graves penas. Dado en Buen-Retiro a 2. De Julio de 1737. Años”, en Minguet e Yrol, Pablo, *Arte de danzar a la francesa*, Op. Cit., p. 3 de Al lector.

⁸⁰⁵ “Madrid 16. De Julio de 1737 ... Librito nuevo: *Arte de Danzar à la Francesa*, adornado con Laminas, fu Autor Pablo Minguet; se hallará en el Pueffto de Francifco Fabregas, Gradas de S. Phelipe”, en *Gaceta de Madrid*, núm. 29, por Juan de Ariztia, en la Calle de Alcalà, p. 116.

Ferriol sería quien definitivamente copió, aunque amplió más el contenido, pero convirtiéndose por tanto en el segundo autor que transmite las normas de pasos franceses y no el primero como él expresa en su obra.



Ilustración “Movimientos de los brazos” del tratado Danzar a la Francesa de Pablo Minguet e Yrol. 1737, p. 21



Ilustración “Paso del Minuet” del tratado Reglas útiles para los aficionados a danzar de Bartolomé Ferriol Boxeraus 1745, p. 79

Tanto Pablo Minguet e Yrol como Bartolomé Ferriol y Boxeraus advierten en su obra de los beneficios que aporta la danza para la perfección en el

cuerpo y el trato con las personas, pues se aprenden normas de cortesía y se adquiere garbo y elegancia⁸⁰⁶.

Bartolomé Ferriol señala que la danza necesita de continua práctica y un buen maestro que sepa tanto de teoría como de práctica, asegura que hay falsos maestros por lo que hay que llevar cuidado a la hora de escogerlos⁸⁰⁷ y afirma que los maestros más modestos son los que más saben, dan gran importancia a la corrección que debe hacerse de los vicios primeros pues después se harán costumbre y serán muy difícil de arreglar⁸⁰⁸ y afirma que se podrá llegar a ser maestro una vez adquiridos todos los conocimientos.

Ambos explican minuciosamente como eran algunos bailes en la Corte, como el *Minuete* y el *Paffapie*, Ferriol además explica el *Amable* y la *Contradanza*; exponen diversos nombres de pasos franceses, Ferriol los transmite escritos en francés, como se pronuncian en ese idioma y como se traducen al español; también muestran las cinco posiciones de pies y las oposiciones con los brazos; al hablar sobre los saltos advierten que la mujer no debe realizarlos, pero si es necesario debe hacerlo con el paso muy espacioso,

⁸⁰⁶ “Es la Danza la que comunica el garbo à los hombres, y de la que recibimos grandes ventajas en la naturaleza”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 19.

“*Arte de Danzar a la Francesa*, ... obra muy conveniente no folamente à la juventud, que quieren aprender al bien danzar, fino aùn à las perfonas civiles, y honeftas, à quien les enfeña las reglas para bien andar, faludar, y hacer las cortesías, que convienen en qualesquier fuerte de perfonas”, en Minguet e Yrol, Pablo, “*Arte de Danzar a la Francesa ...*”, Op. Cit., p. Portada.

⁸⁰⁷ “tomar para fu buena educacion, un perito Maeftro, donde fe halle unido lo theorico, con lo practico; ... procurando el no embarzarfe con perfonas, que en la fabiduria fon pequeños, y en la prefumpcion grandes”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar”, Op. Cit., p. 26.

⁸⁰⁸ “dàr un avifo al dicipulo principiante, para que no padezca algún vicio, ò defecto por inadvertencia, ò porque eftos vicios pueden con grande facilidad admitir corrección en fus principios, porque defpues de paffado tiempo fi toma alguno, es difícil fu depoficion”, ibíd., pp. 53-54.

así el salto sería más bien un desplazamiento⁸⁰⁹; consideran muy importante la colocación corporal: de cabeza, manos, el peso del cuerpo que debe estar bien repartido, y el *Braceo*, cuando lo hubiera⁸¹⁰.

Declara Ferriol que las danzas están en continua evolución por el estudio que con detenimiento hacen aquellos que la ejercen y por ello es que se varíen ciertos pasos con el paso del tiempo⁸¹¹.

Ambos presentan un estudio sobre Coreografía, aunque Ferriol lo hace de forma más exhaustiva, según él, es el mismo estudio que hace el tratadista francés Rameau⁸¹² en su tratado, se trata de diversos gráficos que representan al hombre y a la mujer y su forma de moverse, estos movimientos son encajados con la partitura musical para saber así el momento exacto en el que se realiza el paso. Explican también los dos autores como iniciar y desarrollar las danzas: como se colocan los miembros de la Corte cuando van a empezar el baile, como hacer las posiciones de pies, y variedad de pasos⁸¹³.

Los dos autores dejan claro que en la danza española hay pasos que también se están ejecutando en danzas de otros países, y lo curioso es que

⁸⁰⁹ Esta última aclaración es de gran importancia para después entender como se prohibió el bolero a finales del siglo XVIII, cuando se puso de moda y lo bailaba todo el mundo, incluso en la Corte, tal baile suponía un gran problema de decoro pues el salto es su característica principal.

⁸¹⁰ “Ef meneffer faber, que quando fe vá por la calle, ò en qualquiera parte, fe ha de procurar el ir con el cuerpo derecho, la cabeza tieffa, los brazos caídos naturalmente, las piernas fuertes, y firmes, las puntas de los pies àzia fuera, haciendo unos paffos moderados, ni largos, ni cortos, procurando el no arraftrar los pies, como algunos, que porque fe pan que fon danzarines, los arraftran, y parece que vãn barriendo las calles con ellos”, en Minguet e Yrol, Pablo, “Arte de Danzar a la Francesa ...”, Op. Cit., p. Advertencia.

⁸¹¹ “cada dia adquieren las Artes nuevas primorofas inventivas, las que à los repetidos golpes de el defvelo de quien las eftudia, y à fuerza de fus fatigas las adelantan, haciéndolas relieves, que hermofean la folidez de los fundamentos, en que conftruyeron fu habilidad”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 179.

⁸¹² Rameau, Pierre, tratadista francés que publico *Le maître à danser* en 1725 en Francia, su tratado sirvió de modelo a numerosos tratadistas posteriores de danza.

⁸¹³ V.Cap. II, apartado 2.2.

muchos de estos pasos luego los vemos exactamente igual en el *Bolero* y danzas afines, por lo que se ve claramente la conexión de la danza cortesana con la popular en la creación del *Bolero*.

Que dejara Bartolomé Ferriol su legado, a pesar de estar ya impreso el de Pablo Minguet, que era muy similar, es normal pues por un lado tuvo de referente el tratado de Pablo Minguet e Yrol, y por otro tuvo *Le maître a Dancer*, escrita en 1725 por Pierre Rameau, obra que se tradujera después al castellano. Rameau era un gran maestro de danza francés que vino una temporada a España para trabajar en la Corte por encargo de la Reina Isabel de Borbón, esposa del Rey Felipe V⁸¹⁴, y maestro también de Ferriol. Su tratado, por tanto, viene a ser una fusión de ambas, aunque Bartolomé Ferriol lo completa con más pasos, danzas y explicaciones. Ferriol tenía claro de la necesidad de aplicar estas técnicas de danza en España, a pesar de que siempre hubieran personas que no lo creyeran así⁸¹⁵. El autor ya nos alerta de las futuras contradicciones que surgirán en el país acerca de aceptar las ideas de los ilustrados o simplemente potenciar las españolas.

Tanto con Minguet e Yrol como con Ferriol y Boxeraus se observa que la danza, a mediados del siglo XVIII, era una de las Artes mejor consideradas y muy recomendada para adquirir normas de buena educación.

Posterior a estas publicaciones hubieron varias versiones más del tratado de *Arte de Danzar a la Francesa* de Pablo Minguet e Yrol. En cada edición

⁸¹⁴ “Pierre Rameau, maestro de Danza de Su Majestad la Reina de España (Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V”, en Ruiz Mayordomo, M^a José y Marinero, Cristina en Gamó, María Jesús y Juan, Elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 44.

⁸¹⁵ “No dudo, que la calumnia de algunos malcontentos con mi Obra, vociferarán, que folo con vèr las *Contradanzas*, fe aprenden: eftos ordinariamente fon los que falliendo a baylarlas, fe quedan confufos, fiendo la burla de los Saraos, por no faber practicar lo que fe debe”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

hacia el autor diversas correcciones, incluso en el título, también lo publicaría con el nombre de *El noble arte de danzar a la francesa*. Otras publicaciones suyas relacionadas con la danza fueron: *Cuadernillo curioso de veinte Contradanzas nuevas*, siendo su tercera edición también en 1758, en el que se explican las figuras y clases diferentes de estas *Contradanzas*, incluyendo la *Contradanza* española; posteriormente, en 1760, editó un anexo para dicho cuadernillo llamado *Breve explicación de danzas y Contradanzas: demostradas con media Chorografía*, en este anexo aclara dudas, explica braceos y coreografías; cuatro años después, en 1764, nos muestra *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandango, y otros tañidos*, aunque de esta fecha es su segunda edición, tratado que en ocasiones lo introdujo junto a ediciones del tratado *Arte de danzar a la francesa*, posiblemente la primera vez que lo mostrara de forma independiente fue en una edición de 1755 de la que no se conservan ejemplares o en una nueva versión que hizo con algunas correcciones de *Arte de Danzar a la Francesa* en 1758 .

En el *Breve tratado de los passos del danzar a la española*, ya se puede observar como por los años sesenta del siglo XVIII las *Seguidillas* era un baile de uso muy común, baile al que le debe mucho el *Bolero*. En este tratado se hace una recopilación de todos los pasos, movimientos y cualidades de las danzas que se ejecutan en España. De los pasos que aquí se presentan han quedado muchos con su nombre original como el *Encaje*, *la Campanela*, *la Vuelta de pecho*, *la Llamada*, *el Quiebro*, *el Sostenido*, pasos que se ejecutan en todas las Danzas Boleras, otros pasos, aunque se siguen ejecutando, han cambiado de nombre debido principalmente a las influencias francesas de

aquel momento, así por ejemplo a la planta natural que explica Minguet, hoy en día se le llama cuarta posición de pies, nombre que se estableció en Francia. En este tratado también se hace un recorrido por las danzas españolas que habían hasta el momento: *La Pavana, Gallarda, Española, Villano, Impossibles y Hermosa*.

Estas danzas se ejecutaban en algunos de los casos con castañuelas y en otros sin ellas, las que llevan castañuelas son aquellas que provienen de pueblo como el *Villano*, en este baile destaca además como ya se hacían varios pasos en los que intervenía el salto, como el *Tropecillo* que era un paso violento con salto, *Tropecillos dobles*, el *Quatropeado* que también se ejecutaba con violencia y era airoso, y la *Campanela* en donde se saltaba sobre un pie, entre otros⁸¹⁶. En la danza llamada *Impossible*, también ejecutada con castañuelas, todo el baile, a excepción de la entrada, dice que era bailado, esto quiere decir que se realizaban los pasos muy por el aire, pues lo danzado era lo arrastrado⁸¹⁷.

Por estas fechas, entre los años cincuenta y sesenta, se escriben unas coplas de gran valor para la investigación del baile *Bolero*, las que demuestran que el pueblo ya bailaba esta danza, además están ilustradas por una pareja de *boleros, bolero y bolera*. El baile *Bolero* no sale muy bien parado en estas coplas, seguro fueron escritas por algún ilustrado reacio ante esta forma de

⁸¹⁶ “El Salto, y encage es algo violento ... El Salto, y encage en buelta ... El Quatropeado es un movimiento ... ayrofo ... Los Quatropeados atrás, fe hacen faltando con el pie derecho, ... La Campanela ... faltado fobre un pie ..., El Tropecillo ... un falto azia arriba, ... La media Cabriola es un movimiento violento ... levantará en un falto azia arriba ...”, en Minguet e Yrol, Pablo, “Breve tratado de los passos del Danzar a la Española ...”, Op. Cit., pp. 4-10.

⁸¹⁷ “Los impossibles son baylados ... con castañuelas”, ibíd., pp. 67-69.

Muy probablemente estos imposibles por el aire pudieran ser por su dificultad y parecer que volaran, los llamados boleos de los que habla Juan de Esquivel Navarro un siglo antes.

bailar. Estas coplas son una crítica hacia las personas que lo ejecutan, sobretodo más a las *boleras*, que las presenta como mujeres de baja condición social, que solo buscan en los hombres el dinero para satisfacer así sus caprichos y utilizan sus dotes del baile *Bolero* para conseguirlo⁸¹⁸, aunque también se llega a admitir que hay *boleras* que bailan muy bien y con gran estilo⁸¹⁹. Del texto se puede extraer además ciertas informaciones de gran valor, como que era un baile de saltos y vueltas⁸²⁰, que se bailó sobretodo al principio en los barrios de Lavapiés, Barquillo y Maravillas⁸²¹, que era de difícil ejecución⁸²² y que, por supuesto, consiguió fama y popularidad⁸²³. Estas *coplas del Bolero* son de autor desconocido pero las conservó Luis Rodríguez de la Croix, quien las encuadernó junto a otras obras de la época, al morir sus herederos vendieron las obras conservadas al librero Barbazán, quien las vendería más tarde al Museo Histórico Municipal de Madrid.

⁸¹⁸ “Las bolera de estos tiempos/quieren tener buen hallazgo/con unos maridos tontos,/y que tengan mayorazgo;/ Pues con eso gastan/ moña á lo bolero,/ basquiña, mantilla,/ zapato y pañuelo,/y ellos en un año/(que me da la risa)/se quedan encueros/sin tener camisa/” ... Toda muchacha se inclina/desde niña á ser bolera,/porque es oficio curioso/que limpia la faltriguera:/ ... Las bolera en el bayle/todas parecen marquesas;/pero volviendo á su casa/ya espulgan las camisetas:/Ellas con la bata/ hacen piel de obeja,/chupándole al bruto/que me las corteja/... Escarmiente todo majo/en rondar á las boleras,/porque dan matamaridos,/y apolillan faltriguera;/Ninguno se case/con bolera alguna,/si no quiere verse/pobre si fortuna”, en Anón., “Coplas de bolero, donde se declara cómo el bolero tiene engañadas con su bayle á todas las danzarinas boleras ...”, Op. Cit., pp. 2-4.

⁸¹⁹ Las boleras de gran fama/y que baylan con estilo/en Lavapies viven todas/y tambien en el Barquillo./Estas son la causa/que gasten dinero/los jóvenes todos/que llaman cereros;/y estas son aquellas/que baylan primores/con su gran pareja/en todas funciones”, *ibíd.*, p. 3.

⁸²⁰ “Algunas hai que el bolero/le baylan todos los dias;/pero suelen ser los saltos/como las vueltas perdidas”, *ibíd.*, p. 1.

⁸²¹ “danzarinas boleras de la primera tixera que viven el Lavapies, Barquillo y Maravillas”, *ibídem.*

⁸²² “Ninguna bolera he visto/caiga en el bayle rendida;/pero lo que estoy temiendo/es la primera caída;/ Porque es tan penosa/qualquier golpe en ellas,/que del susto algunas/mueren doncellas:/de modo que el golpe/que fue de repente/es para que otra/con esto escarmiente”, *ibíd.*, p. 2.

⁸²³ “yo soy aquel que la fama/medió el nombre de Bolero,/porque traigo á las muchachas/con mi bayle al retortero/ ... Hay bolera que no tiene/padre, ni tío ni habientes;/pero en entrando en el bayle/ya la sobran los parientes”, *ibíd.*, pp. 1-2.



Ilustración en: Anón., “Coplas de Bolero ...”⁸²⁴

Otro tratado, en el cual se comunicaba la buena utilidad de la danza, era el *Tratado de la Postura del cuerpo y del modo de presentarse con garbo, para instrucción de la juventud*, escrito en 1767 por el señor Chevalier de Londeau, maestro de danza en Paris, es una obra corta, de sesenta y seis páginas, en la que se podía aprender a hacer las cortesías y a presentarse con decencia sin acudir a clase con un maestro, así lo transmitía el *Semanario Económico* en 1767:

“Esta abreviada Obra, que folo contiene 66. Paginas, es muy útil; y los que no quieren gaffar en tomar maeftros de danza à fus hijos, hallarán en ella todos los principios neccessarios para enfeñarles à hacer la cortesía, y el arte de presentfe con decencia, El Autor de esta Obra es el Señor Chevalier de Londeau Maeftro de Danza en Paris”⁸²⁵.

Sería muy interesante poder conocer esta obra en profundidad pero no ha quedado ningún ejemplar para la posteridad, al menos que se sepa hasta la fecha, solamente se sabe que existió pues queda constancia en la prensa

⁸²⁴ Anón., “Coplas de Bolero ...”, Madrid, im. Agapito Fernández Figueroa, Ca. 1750. Rodríguez de la Croix, Luis. Ex-libris, *Coplas del Bolero*, signatura 1006, 10, en facticio MB 1006.

⁸²⁵ *Semanario económico*, “Noticias Literarias”, Jueves 30 de Abril, Madrid, ed. Araus, Pedro, Im. Andrés Ramirez, 1767, p. 244.

periodística de la época.

Publicaciones muy interesantes para la danza, más exactamente para las *Contradanzas* fueron unos manuales publicados entre 1768 y 1785, aproximadamente, en los que se explicaba la forma de bailar de diversas *Contradanzas*⁸²⁶, además todas ellas iban acompañadas de la partitura musical correspondiente. Entre estos manuales encontramos:

1.- *Contradanzas que se han de bailar en el Theatro de esta ciudad, en los Bayles de mascara del Carnaval de 1768, con su musica y explicacion de figuras*, compuestas por Rafael Rivas y Segismundo Torrents, Aliàs Mon, maestros y directores del mismo teatro, la música la compuso Joseph Fabregas⁸²⁷. En este manual destaca que a cada *Contradanza* se le acompaña su lugar de origen, así aparece *La Zarzuela: Inglesa, La Generala: Francesa, La diosa Palas: Francesa, El Carnaval del Theatro: Francesa, La Oristela: Francesa, La Giga de España: Inglesa*, y así en todas las *Contradanzas*, que son veinticuatro las que muestran los autores.

2.- *Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774, con inclusión de algunas anteriores y seis minues*. En total se muestran veinticuatro danzas. En esta obra se destaca el que se especifique cuantas personas son las que deben bailar la danza, así por ejemplo en la *Contradanza 18. La de los aventureros*, se especifica *de á doce* y de hecho en

⁸²⁶ “La Giga de España: Inglesa. Primera Parte. La primera Pareja dá una buelta, el hombre por detrás del fequendo, la Señora por detrás de la Señora, hacen otro Rigodòn, y del mismo modo ocupan el primer puesto, el primer hombre con la fequenda Señora Alemanda; el fequendo hombre con la fequenda Señora lo mismo. Segunda Parte. La primera Pareja glifé por en medio de las dos filas, buelven a fubir, y hacen un ocho por à fuera, y ganan un puesto, y fe buelve à empezar”, en Rivas, Rafael y Torrents, Segismundo, “*Contradanzas que se han de bailar en el Theatro de esta ciudad ...*”, Op. Cit., p. 19.

⁸²⁷ “Puestas: Por Rafael Rivas y Segismundo Torrents Aliàs Mon, Maestros y Directores de ellas en el mismo Theatro ... Se hallarán los demás Instrumentos, à cafa Joseph Fabregas: Autor de la Música, Plaza del Rey”, *ibíd.*, pp. 1 y 54.

la explicación de la danza dice que se baila por cuatro señoras y ocho caballeros⁸²⁸.

3.- *Doce Contradanzas nuevas abiertas, hechas para el Príncipe N. Señor, las que se baylaron en este presente año de 1775: con su música de primero, y segundo violín, y la explicación de figuras.* En este las *Contradanzas* no tienen un título definido, simplemente aparecen numeradas, en las doce primeras es explicado el baile pero en las seis restantes solamente se muestra la partitura musical⁸²⁹.

Entrando en la última década del siglo XVIII se publicarán diversas obras, algunas de ellas traducciones del francés, como la *Encyclopedia metódica. artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por don baltasar de irurzun; y el del bayle, de esgrima y de nadar, por don gregorio sanz*, publicada en 1991. En esta enciclopedia se habla del baile como un arte académico, como se especifica en el mismo título de la obra. Se informa sobre gran cantidad de temas a cerca de la danza: de su historia, contando con detenimiento como fue esta en Francia desde 1560 hasta 1610⁸³⁰ y cuando se estableció allí la Ópera⁸³¹; también se comunica sobre: Noverre⁸³², gran revolucionario de la danza que impregnó a esta de un nuevo carácter donde la expresión de todo el cuerpo era lo considerado como

⁸²⁸ "18. La de los aventureros, *de á doce*". Se previene, que esta *Contradanza* es de quatro Señoras, y ocho Caballeros", en Marset, José, "*Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774 ...*", Op. Cit., p. 57.

⁸²⁹ Op. Cit., Anón

⁸³⁰ "Fiestas de la Corte de Francia desde el año 1560 hasta el de 1610", en Irurzun, Baltasar y Sanz Gregorio, "*Encyclopedia metódica. Artes académicos ...*", Op. Cit., pp. 413-420.

⁸³¹ "Establecimiento de la Opera francesa", *ibíd.*, pp. 420-42.

⁸³² "*Descripción de algunos bayles del Señor Noverre, hecha por el mismo*", *ibíd.*, pp. 450-460.

lo más importante⁸³³; pasos de baile, posiciones, poses⁸³⁴; movimiento de los brazos⁸³⁵; normas de los bailes de Corte⁸³⁶; diversos tipos de bailes, como bailes antiguos, que podían ser de *máscaras, mogigangas, bailes públicos, representativos, poéticos, alegóricos, morales, jocosos, ambulantes*⁸³⁷ y *bailes modernos*⁸³⁸; los defectos que pueden realizarse en las danzas⁸³⁹; la esencia de los bailes⁸⁴⁰; coreografías⁸⁴¹; cualidades que debe tener el bailarín⁸⁴²; y muchos otros temas de interés para la danza de esos momentos. Sin duda, una gran obra para ilustrar acerca de la danza y dejar constancia de muchos de sus fundamentos.

Finalizando el siglo, en los años noventa, encontramos las obras de Fray Juan Fernández de Rojas, además de fraile, historiador y escritor que publicó varios libros bajo diferentes seudónimos. Muchos de estos libros están escritos

⁸³³ “La *accion* en materia de danza es el arte de introducir por la expresion verdadera de nuestros movimientos, gestos y fisonomía, nuestros sentimientos y pasiones en el alma de los espectadores. La *accion* no es otra cosa que la *Pantomima*”, (Ibíd., p. 488)

⁸³⁴ “Batido. Movimientos que se hacen en el ayre con una pierna, descansando el cuerpo en la otra, dan mucho lucimiento a la danza, especialmente quando se executan con legeresa”, ibíd., p. 402.

“Buré. (paso de). Este paso se compone de dos movimientos; á saber, un semicupé con un paso andado sobre la punta del pie, y de un semidespedido, digo un semidespedido, porque es medio saltado ...”, ibíd., pp. 467-468.

“Caído. ... Chassé. ... posiciones. ... actitudes. ...”, ibíd., 468-472.

⁸³⁵ “BRAZOS. ... dedicarse á llevar bien los brazos; por lo qual deben leer con atencion las reglas siguientes ...”, ibíd., p. 460-467.

⁸³⁶ “Como en un *bayle* arreglado de Corte hay siempre un Rey y una Reyna, por seguir el orden son los que rompen comunmente el *bayle*: luego que han baylado el primer minuet, convida la Reyna á otro Caballero que salga á baylar con ella”, ibídem.

⁸³⁷ “De los bayles antiguos y modernos. ... De los bayles de máscara. ... De las mogigangas. ... De los bayles públicos. ..., Orígen de los bayles representativos. ..., De las diversas especies de bayles. ..., De los bayles poéticos. ..., De los bayles alegóricos. ..., De los bayles morales. ..., De los bayles jocosos. ..., De las danzas o bailes ambulantes. ..., ibíd., pp. 402-413.

⁸³⁸ “Del bayle moderno”, ibíd., pp. 426-427.

⁸³⁹ “Vicios del gran bayle ..., Defectos de la execucion del plan primitivo de la opera francesa ..., Principios físicos del vicio de la execucion primitiva de la opera francesa”, ibíd., pp. 420-426.

⁸⁴⁰ “De la esencia de los bayles”, ibíd., pp. 427-429.

⁸⁴¹ “Explicación de los cinco compases primeros del paso ... que baylaron los señores Dupré y Javiliers en la opera de las fiestas griegas y Romanas, representados en la primera estampa de choregrafia. ...”, ibíd., pp. 472-480.

⁸⁴² “De las calidades físicas del baylarin”, ibíd., pp. 491-499.

desde la ironía, parece que utilizó estos dos recursos, la ironía y los seudónimos, para esconder su verdadera opinión sobre las costumbres del momento, entre ellas la danza, pues ante los ojos de los ilustrados no era muy conveniente mostrarse defensor del costumbrismo español y menos perteneciendo al clero. El recurso de los sobrenombres además le sirvió para contestarse a si mismo y justificar lo que ponía en unos libros con lo que contestaba en otros, así, además, mantenía en pie sus obras sin que se olvidaran de las predecesoras.

En 1792 lo encontramos bajo el seudónimo de “El Licenciado Francisco Agustín Florencio” en *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*; obra muy interesante pues, hasta ahora, nadie había escrito a cerca de este instrumento típico español y típico de todas las Danzas Boleras que se encuadran en esta época, así lo explicaba él mismo:

“Ni un pliego de papel que trate de las Castañuelas, ni Sabio alguno que haya empleado su ingenio en formar un Código, que tenga las leyes y preceptos que deben regir en su formación, en su uso, y principalmente en la actual aplicación al Bayle Bolero, para que fueron principalmente instituidas”⁸⁴³.

Fernández de Rojas es el primero en dedicar toda una obra a las castañuelas, lo reitera varias veces:

“¿Quién es el que ha escrito hasta ahora una Crotalogía chiquita ni grande? ¿qué Academia, Universidad, Sociedad ó Maestranza ha tomado á su cargo ilustrar este ramo de cultura , que tanto influye en las costumbres? ¿Y qué grado, gerarquía ó clase de personas hay en la República á quien no sea útil, qué digo, útil? Á quien no sea precisa y necesaria la ciencia Crotalógica, de que le serán á Vmd. Deudoras España, Francia, Italia, Asia , Africa, América y todas las Naciones del mundo?”⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. prólogo y aviso al lector, VIII.

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, p. prólogo y aviso al lector IV.

El tratado dedicado a las castañuelas y a su mundo lo escribe desde la visión de la ilustración, es una obra científica de teoría y no nacida de la práctica, pues el mismo dice que nunca había bailado el *Bolero*, ni tocado las castañuelas, pero afirma que ha estudiado esta ciencia y puede transmitirla desde una visión teórica, así dice:

“aseguro con toda la ingenuidad de que es capaz un Autor, que Yo en mi vida he tomado las Castañuelas en la mano, y por consiguiente, que ni mal ni bien Yo jamas he querido, ni intentado tocarlas. De la misma manera y baxo las mismas formalidades protesto y aseguro, que, ó bien sea por la demasiada fuerza de atracción, que explica hácia mi cuerpo la tierra, ó bien por la fuerza de inercia de mis músculos y nervios, Yo no solamente no soy capaz de baylar el Bolero, pero aseguro ingenuamente que por mas esfuerzos que haga, no será posible que mis pies se levanten del suelo dos dedos siquiera, de modo que se pueda llamar salto. ... En otros tiempos era necesario que se supiese una cosa para escribir de ella, ... Ahora, gracias á Dios, ya están los entendimientos rectificados, ... y todo lleno de ilustración y de buen gusto”⁸⁴⁵.

El autor considera que entre tantas ciencias como en ese momento se estaban mostrando a la sociedad, la ciencia de las castañuelas también era una más a tener en cuenta⁸⁴⁶, aunque en más de una ocasión emplea el sarcasmo al hablar de su obra y de las castañuelas, como en estas ocasiones:

“la Crotalogía deseada, que leerán con utilidad los Petimetres y Petimetras; beberán con ansia las Majas y los Majos; verán con admiración los Eruditos; y se la mamarán, como asi me lo quiero los Ignorantes y los Tontos”, “Siempre que hablando de Castañuelas se usa de la voz *armonía*, se debe entender, no una armonía delicada, fina y sutil como encages de Holanda; sino una armonía gorda, agrazonada y perceptible, á semejanza de la que forman dos asnos quando rebuznan á porfia, y en juicio contradictorio”⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 99–100.

⁸⁴⁶ “¿por qué entre tantas Ciencias, unas absolutamente necesarias al hombre, y otras solamente provechosas al mayor lustre y cultura de la Sociedad, no ha de darse lugar á la de las Castañuelas?”, *ibíd.*, p. VIII.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, p. Prólogo y aviso al lector, X - pp. 9-10.

Juan Fernández de Rojas consideraba, por tanto, la *Crotología* como una ciencia al igual que habían otras que se hacían llamar también ciencias, pero que en realidad quizás no lo eran ninguna de ellas⁸⁴⁸; otras veces, en cambio, dice ser su obra para ilustrados pues no lo es para personas poco cultas⁸⁴⁹; pero de lo que si tiene certeza es de haber escrito la *Crotología* para *majos*, *majas*, *petimetres* y *petimetros*⁸⁵⁰, dando a entender que la pueden leer tanto los afrancesados como los autóctonos del país, aunque constantemente transmite su inquietud por si será bien aceptada o no, él la consideraba un bien para la sociedad y pensaba que como español era un deber escribir de ello, así lo expresaba:

“podrá suceder, que mi Crotología, á pesar de su conocida é inegable utilidad, no tenga aquel séquito que debería tener, porque al principio todas las cosas son dificultosas: podrá suceder que los Ricos y Poderosos la degen sin su protección, y, sin procurar, que en las Sociedades, en las Juntas y en otros tales Congresos se propongan premios á los que salgan mas aventajados Crotólogos: podrá suceder que los Boleros se contenten, como hasta ahora, con unas Castañuelas broncas, groseras, monótonas, y sin chiste ni gracia alguna. Pero Yo he hecho lo que debo por la humanidad, por la civilización, y por la cultura; ... Reflexíonese bien sobre el arte de Cocina, el de Repostería, y la Coreografía, ilustrados por los Franceses, y sobre la Crotología de un Español”⁸⁵¹.

La obra es presentada como una instrucción científica de cómo hay que tocar las castañuelas en el baile *Bolero*⁸⁵², es inventada por él y resulta ser

⁸⁴⁸ “El chiste está en que sea Ciencia”, *ibíd.*, p. 52.

⁸⁴⁹ “En no entendiéndose mi Crotología desde los pies hasta la cabeza en medio de la plazuela del Rastro, en el Lavapies, Barquillo y Maravillas”, *ibídem.*

⁸⁵⁰ “escribo no solamente para Majos y Majas, sino para Petimetres y Petimetros, que es decir, para la flor y la nata de la erudición misma: con que Yo debo escribir como Sabio”, *ibíd.*, p. 82.

⁸⁵¹ *Ibíd.*, pp. 90-92.

⁸⁵² “Instrucción científica del modo de tocar las Castañuelas para baylar el Bolero, y poder fácilmente, y sin necesidad de Maestro, acompañarse en todas las mudanzas de que está adornado este gracioso Bayle Español”, *ibíd.*, p. Portada.

muy alegre⁸⁵³, a esta ciencia le llama *Crotalogía* tomando las palabras griegas *Crotalon*, para designar a las castañuelas, y *Logos* para decir razón, lógica⁸⁵⁴.

En el tratado se informa sobre las castañuelas, lo que son, su origen, la forma de usarlas, los materiales más apropiados para su fabricación, la forma mas adecuada para que suenen bien, el sonido que debían producir, como hacer lectura de ese sonido y encajarlas con el sonido de la guitarra y los movimientos del danzante, todo ello para que quien quiera aprender lo pueda hacer sin necesidad de maestro⁸⁵⁵. Es presentada la obra como “Parte Primera”, indicando varias veces el autor que se verá próximamente la segunda parte y así completará la obra⁸⁵⁶.

De este mismo año es su *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el Bolero*, escrita bajo el seudónimo de Juanito Lopez Polinario. Esta obra la escribe en forma de carta como contestación a la obra anterior, es decir a *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, y se enmascara bajo otro seudónimo, pretendiendo que el lector no supiera que la escribía el mismo. En esta impugnación destaca el que escribe desde una visión de defensa de la práctica y no de la teórica como hizo en la *Crotalogía*, a pesar de ello, aparecen escritos numerosos tecnicismos

⁸⁵³ “he procurado inventar una Ciencia alegre, risueña, festiva, del genio de mis compatriotas, que tiene mucho mas ciencia el inventarla”, *ibíd.*, p. prólogo y aviso al lector, p. II.

⁸⁵⁴ “vocablo con que se ha bautizado á esta Ciencia, y se la da á conocer á todo el orbe Bolero: Su composición es de la voz griega *Crotalon*, y de la otra también griega *logos*. La primera significa *las Castañuelas*, y la segunda significa lo mismo que razón, tratado ó cosa semejante”, *ibíd.*, p. 7.

⁸⁵⁵ “Se enseña un modo facilísimo de tocar primorosamente las Castañuelas á la primera vez, y sin tener necesidad de Maestro”, *ibíd.*, p. 70.

⁸⁵⁶ “no se me quedará en el tintero quando salga la segunda parte”, *ibíd.*, p. 59.
“no soy de tan poco espíritu que haya de dexar comenzada la proyectada Obra metódica y científica sobre el Bolero, que tantas veces he citado en esta Obra”, *ibíd.*, p. 91.

como *Músico-Cróotalo-Bolero*, *la Crótala-Bolera*, *el Boleri-Vaylante*⁸⁵⁷ y referencias a distintas personas y obras de prestigio, como a Tito Livio, las obras de Diógenes y las de sus coetáneos, las de Demócrito, Heráclito⁸⁵⁸, demostrando, por tanto, que quien escribe es ilustrado y no solo un tocador de castañuelas cualquiera. Justifica esta obra el autor por ser moda impugnar⁸⁵⁹ y cambia de parecer en algunas cosas respecto a la obra anterior, sin duda el cambio más importante es reconocer que siempre hace falta la presencia de un maestro para enseñar cualquier materia de importancia, también en el caso del baile *Bolero*⁸⁶⁰. Finalmente el escritor da las gracias al autor de la *Crotalogía* por haber escrito dicho libro⁸⁶¹, aunque para esto también recurre a la exageración induciendo al sarcasmo, así lo expresa:

“todo lo merece la *Crotalogía* que Vd. ha inventado, la mina que ha descubierto, el claro sistema con que se ha constituido Padre Universal de los Boleros, que todos vivian y escribian como Casuistas y á tientas. Vaya á pasear el sistema magno, no se hable ya de Nicolas Copernico: Mas ha hecho Vd., que si hubiera encontrado la quadratura del círculo, la piedra filosofal, ó el movimiento continuo”⁸⁶²,

Aclara Fernández de Rojas que con su obra no ha querido ofender al autor de la *Crotalogía* sino que utiliza algunos términos jocosos para hacer la

⁸⁵⁷ “Vd. habla como *Músico-Cróotalo-Bolero*, no como *Físico*: ... existe la *Crótala-Bolera* con las manos semi-elevadas, ... está constituido el *Bolero-Vaylante* de chairó;...” en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la *crotalogía* erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el bolero”, Op. Cit., pp. 8-9.

⁸⁵⁸ “Lea Vd. una por una todas las Decadas de Tito Livio, y hallará lo mismo; vea Vd. las Obras de Diógenes, y sus Coetáneos, lo propio; consulte Vd. La última impresión de las de Demócrito, nada; pues este fue mucho mas proporcionado para el Bolero, que Heráclito; ¿y qué resulta de esto? Bien claro se demuestra: que ninguno habló palabra de tal cosa”, *ibíd.*, p. 13.

⁸⁵⁹ “es menester quando se impugna revestirse de un ayre magistral entonado, ... es moda, es la corriente del buen gusto”, *ibíd.*, p. 17.

⁸⁶⁰ “la *Crotalogía*: Lea ese mismo buen Señor, sin Maestro, este Capítulo de que hablamos e impugnamos, no digo una vez, quatrocientas, tome las Castañuelas, y suene la Guitarra; ¿Qué apostamos á que no toca, no ya primorosamente como Vd. dice, si que ni aun pasa de Cigüeño?”, *ibíd.*, p. 43.

⁸⁶¹ “Vd. ha inventado un Arte que hará que resuene su nombre en todo el Orbe literario”, *ibíd.*, p. 49.

⁸⁶² *ibíd.*, pp. 50-51.

obra más amena, así lo escribe:

“en nada de quanto he escrito, ... he querido ofender ... ni al autor de la *Crotalogía* (á quien no tengo el honor de conocer) he querido ridiculizarle, sino que agradándome su sistema, en calidad de impugnarle, he tomado el que queda expuesto, mezclando alguna jocosidad, para hacer ménos pesadas mis producciones”⁸⁶³.

Por último el autor reconoce que respecto a las castañuelas y al *Bolero* tiene casi los mismos conocimientos que el licenciado de la *Crotalogía*, que según él son pocos, lo afirma así:

“el Señor Don Francisco Agustín Florencio declara en la *Crotalogía*, que en su vida no ha tomado las Castañuelas en la mano, ni ha sabido vaylar el Bolero, yo declaro también en mi impugnación, que puntualmente quando esto escribo, se cumplen nueve años que ni he tomado las Postizas en la mano, ni he vaylado Bolero, ni cosa que lo valga, ni siquiera he tocado la guitarra ... con que quien supo poco, y lo olvidó todo, viene á estar tan instruido en el Arte, como el Señor Agustín Florencio, quiere decir, que ni uno ni otro saben palabra de Bolero”⁸⁶⁴.

Sale también a la luz en 1792, *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*, de nuevo bajo el nombre del licenciado Francisco Agustín Florencio, el mismo seudónimo que empleó Juan Fernández de Rojas en su primera obra. El escritor deja ver a una señora joven, viuda, con hijos y culta, pues dice haber leído bastante en su juventud y en varios idiomas, aunque manifiesta no haberlo podido hacer en su época de casada por no considerarlo su marido como adecuado para una mujer, que solicita constantemente la segunda parte de la *Crotalogía* al autor pues cree ser de mucho provecho, por ello el que mande una carta a D. Francisco Agustín Florencio, reclamándole que escriba la segunda parte de la *Crotalogía* como dijo que lo haría en su primer libro; ella ha puesto una academia de *Bolero* y aconseja a D. Fco. Agustín Florencio que ponga una fábrica de castañuelas

⁸⁶³ *Ibíd.*, pp. 55-56.

⁸⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 57-58.

armónicas para luego venderlas en la puerta del sol, en Madrid. Finalmente, la señora firma como una *Bolera*, apasionada de él. De esta forma lo expresa:

“¿No ha llamado Vmd. la atención, y suspendido las esperanzas del público con la generosa oferta de una *segunda parte*, en que se habían de explicar los rudimentos, y reglas fundamentales del Bolero? ¿Pues dónde está esta *segunda parte*? ¿Dónde está el cumplimiento de esta promesa? Ya va pasado casi un año: tenemos estudiadas de cabo a rabo la Crotalogía: hemos ganado un curso, pero ¿cómo hemos de seguir nuestra comenzada carrera si nos falta lo principal que es el librito por donde hemos de hacer nuestros estudios? ... He fundado en mi casa una Academia de Crotálogos. ... Yo desde luego me he encargado de pronunciar la oración inaugural en la rotura de las primeras sesiones que traten de Bolero. ... Establezca Vmd. una fábrica de castañuelas armónicas. ... arriende Vmd. una tienda en la puerta del Sol con cuatro o cinco Mancebos, que tendrán parte en las utilidades, y verá Vmd. cómo no se dan barro a mano a vender castañuelas armónicas. ... sepa que es y será su más apasionada entre todas las Boleras”,⁸⁶⁵.

De nuevo se ve en esta obra que el autor no quiere que se olviden de él, ni del *Bolero*, ni de las castañuelas, que la sociedad lo tenga presente.

Por último referente al *Bolero* y las castañuelas escribe Fernández de Rojas: *El triunfo de las castañuelas ó mi viage á Crotalópolis*, publicada en 1792 y escrita bajo el seudónimo de Don Alexandro Moya.

En *El triunfo de las castañuelas* el autor resalta la extensión que tiene ya el *Bolero* y las castañuelas por Madrid en 1792, se puede hablar de que el *Bolero* es ya una moda. El autor alaba el libro de Don Agustín Florencio, refiriéndose al de la *Crotalogía*, exalta su método para tocar las castañuelas, procedimiento considerado por la sociedad como la apología del *Bolero*⁸⁶⁶, tratándolo de preciso, claro y elegante, y también expresa que el autor ha sabido transmitirlo de forma alegre, jocosa y ligera, define el tocar las

⁸⁶⁵ Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía”, Op. Cit., p. XXII, XXVI, XXIX, XLIII.

⁸⁶⁶ “La Crotalogía, ... muchas sencillas y bien intencionadas gentes la tomaban por apología del bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 19.

castañuelas como un arte, que es difícil pero agradable y armonioso, de esta manera dijo:

“¿quién no admirara la extensión, la delicadeza, la grandeza de vuestro talento? ¿la profundidad, la sublimidad de vuestra erudición? ¿lo original, lo nuevo de vuestra invención? Con un método rigurosamente geométrico, claro, preciso y elegante en un estilo alegre, jocoso, y sumamente ligero, habéis explicado y enseñado el difícil y espinoso arte de tocar debidamente las castañuelas. ¡Qué preceptos, qué máximas, qué reglas, qué demostraciones tan solidas, tan acertadas, tan propias, no se admiran en todo vuestro libro! ¡qué experiencias sobre el grato y armonioso sonido de las castañuelas! ¡qué observaciones musicales sobre su mejor *tocabilidad, o tocación!*”⁸⁶⁷,

habla también el autor de encontrarse en el siglo crotalógico⁸⁶⁸, y rechaza totalmente las modas extranjeras que se están introduciendo en el país, sobre todo las francesas, manifestándolo así:

“... en el siglo XVIII. Las modas francesas, introducidas en los trajes, adornos y muebles, pasaron prontamente a los libros. ... Nuestra lengua ha llegado a ser un dialecto de la francesa. Esta revolución, tan grata a los petimetres, a los eruditos a la violeta, y tan odiosa a los verdaderos sabios, se debe a una caterva de ansiosos y avaros traductores, que sin conocer ninguna de las dos lenguas se han atrevido a manejarlas. Soy amigo de hacer justicia, y debo hacerla a estos señores. Si se ha olvidado la lengua que hablaban Cervantes y Fr. Luis de Granada, si a las mejores y más agradables voces de nuestro idioma se les ha substituido una multitud de extranjeras, ridículas e impropias; si un petimetre puede hablar en un estrado un lenguaje afectado y verdaderamente afeminado, ellos son la causa”⁸⁶⁹.

A pesar de ello, reconoce el autor que su obra la va a afrancesar para que sea del gusto de quien la lea, pues es lo que se lleva⁸⁷⁰, en realidad se refiere a la forma satírica de escribir, muy utilizada en Francia e Italia, así lo

⁸⁶⁷ *Ibíd.*, en Dedicatoria, p. 8

⁸⁶⁸ “Ha sido menester un siglo crotalógico para un tratado de castañuelas”, *ibíd.*, en Dedicatoria, p.12

⁸⁶⁹ *Ibíd.*, en Dedicatoria, p. 13

⁸⁷⁰ “En el XVIII, quiero afrancesar mi obra y dar gusto a mis lectores; y más que algunos espíritus tétricos me muerdan y critiquen, mas que me llamen *prevaricador de buen lenguaje y saco de desatinos*”, *ibíd.*, en Dedicatoria, p.13.

expresa:

“Mi buen Don Pistófilo me saludó con un beso y un abrazo, y con una ligereza increíble dio conmigo en una tienda vecina, donde comenzó a hablarme sobre la Crotalogía./ ¡Qué aplauso ha tenido la buena obrilla! aquí no están acostumbrados a estos papeles chistosos, allá en Italia cada semana sale un cientos. ¡Pero qué originales! ¡qué nuevos! ¡qué graciosos! hacen reír, divierten, entretienen, ... El título de esta obra es chocante, algo bizarro; pero aseguro a que has hallado el estilo excesivamente grotesco, y muy a la antigua. Los Españoles, es menester confesarlo, son demasiado serios para la sátira; este género pide ligereza; los Franceses han sobresalido en él, son inimitables. ... los Italianos han producido mucho bueno, ellos sobresalen en las artes de diversión y recreo”⁸⁷¹

Esta forma de escribir tan en boga no fue nada bien aceptada por los bailarines de bolero pues en el libro se trataba todo su arte como un engaño, cosa que no consideraban así, pero otra parte del pueblo lo que pensaba es que ellos eran personas muy poco cultas, apareciendo la controversia, lo transmite el autor de esta forma:

“Mezcléme en una tertulia de gente alegre y nada instruida, y los hallé quejándose de la Crotalogía. Creíamos hallar, decían todos, reglas ciertas y verdaderas para tocar las castañuelas, como parecía anunciar el cartel; hemos gastado inútilmente nuestro dinero en comprar una multitud de corolarios, teoremas, y cosas que ni entendemos, ni juzgamos propias para el arte de tocar las castañuelas. Uno que denotaba no tener muchos cuartos juraba que cuando viese al Autor de la Crotalogía no le había de decir en tono de elogio: *Hay va el Maestro de tocar las castañuelas*, sino mofarse y reírse de él. Escabullime como pude de entre estos insensatos”⁸⁷².

En la obra, el autor introduce al lector en una ciudad inventada llamada Crotalópolis, en realidad está mostrando la realidad de Madrid, el contraste del costumbrismo español con la forma de pensar de los ilustrados, seguidores de otras costumbres de países vecinos y que se muestran en contra de todo lo

⁸⁷¹ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁷² *Ibíd.*, pp. 20-21.

español. De nuevo, un libro escrito de él mismo para él mismo, como es costumbre en este autor, siempre escondido tras sus sobrenombres, pero de esta forma consigue llegar a la opinión pública y transmitir la realidad.

Un año después, en 1793, otro tratadista D. Felipe Roxo de Flores crea un compendio sobre la danza en España, desde sus orígenes hasta la fecha: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*.

D. Felipe Roxo de Flores perteneció a la Real Academia Jurídica de Carlos III⁸⁷³, como ilustrado que era escribió acerca de la danza con el único motivo de proporcionar cultura a cerca de este tema a la población. En su obra dedica varios capítulos a informar sobre la antigüedad de la danza; de las danzas sagradas, sus inventores, las dedicadas a los dioses y su protección; de los bailes antiguos profanos alegres, serios y fúnebres, y de su decadencia y posterior reglamento; del baile de los pantomimos; de los bailes de cuenta; y para finalizar de los bailes de España desde la antigüedad hasta entrado el siglo XVIII⁸⁷⁴, haciendo presencia ya el *Bolero*.

Roxo de Flores recomienda la práctica de la danza, así en el prólogo dice:

“forman un cuerpo proporcionado, è influyen en toda la Persona un ayre despejado, noble, festivo, y cierta cortesanía externa, que llama è inclina la atención universal hàcia los que se han empleado en estos ejercicios”⁸⁷⁵.

Este autor al hablar sobre los bailes de su época los presenta como aquellos en los que se ha introducido la moda y en donde se imita a otras naciones, vinculando las maneras y formas adquiridas de los franceses e italianos en la corte española con los bailes autóctonos del país; clasifica a los

⁸⁷³ “Don Felipe Roxo de Flores, Auditor de Guerra, é Individuo jubilado de mérito de la Real Academia Juridica del Sr. D. Carlos III”, en *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, núm. 44, 01 de marzo de 1794, p. 167.

⁸⁷⁴ V. todo en Roxo de Flores, Felipe, “Recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., pp. 1-126.

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, p. Prólogo.

bailes andaluces como *bailes de cuenta*, demostrando que a finales de siglo XVIII ya no eran considerados como *bailes populares de cascabel*, como anteriormente se les había designado, sino que estaban pasando a un nivel más alto; todos los pasos eran ya medidos, contados y por tanto se dejaba a un lado la improvisación, muy empleada por el pueblo en sus bailes, hasta esos momentos, adquiriendo dichos bailes desde esa fecha la categoría de danzas.

Dos años después de la publicación del tratado de Roxo de Flores, es decir, en 1795, en pleno auge del *Bolero*, y escrito en forma de sátira se publica *Libro de moda en la Feria, que contiene un ensayo de las historias de los currutacos, pirracas, y madamitas del nuevo cuño, y los elementos, o primeras nociones de la ciencia currutaca, escrito por un filósofo currutaco, publicado anotado y comentado por un señorito pirracas*; se conserva la tercera edición, de 1796, bajo el nombre de *Libro de moda o ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del nuevo Cuño escrito por un filósofo currutaco y corregido por un señorito pirracas*⁸⁷⁶. Este libro estuvo atribuido durante años a Juan Fernández de Rojas y posteriormente a Juan Antonio (de Iza) Zamácola; por los propios comentarios del libro parece que pudieran intervenir dos escritores en la obra, escondiéndose bajo los seudónimos del filósofo currutaco y un señorito pirracas, a día de hoy se atribuye su autoría a Zamácola, representando, por tanto, al filósofo currutaco, aunque Fernández de Rojas pudiera haber sido quien lo repasara y corrigiera, es decir el señorito pirracas, pero un dato de gran importancia se encierra en el libro y es que el mismo autor dice que el libro surge por la inspiración ante ciertas cartas que un

⁸⁷⁶ “Advertencia á esta tercera impresión. ... *Libro de Moda* se presenta al público, aumentada y corregida”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. Advertencia, VII.

tal Don Preciso envió al Diario de Madrid, cartas en las que se criticaban las nuevas modas que seguían los jóvenes de su época⁸⁷⁷; actualmente se sabe por la investigación de varios estudiosos que Don Preciso era precisamente uno de los seudónimos que utilizaba Juan Antonio de Iza Zamácola, quien mandó las cartas para posteriormente poder basarse en ellas y escribir el libro, por ello que finalmente se le atribuya el libro enteramente a él.

En este libro se muestra a la danza popular del momento como una actividad de los ociosos, de aquellos que pasan el tiempo solamente dedicándose a las modas, son los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño*, observándose así la refutación por parte de los ilustrados hacia la danza del pueblo⁸⁷⁸, entre la que se encontraba el *Bolero popular*⁸⁷⁹, y hacia todos aquellos que la ejercitaban⁸⁸⁰. También se percibe el declive de estas danzas, pues se dice que en algunas reuniones nocturnas se están dejando de bailar dichas danzas por ser menospreciadas⁸⁸¹; por otro lado, se muestra la defensa más absoluta hacia el baile por parte de otro bando, los *currutacos*,⁸⁸² grupo en

⁸⁷⁷ “La ridiculez y fatuidad de un crecido número de nuestros jóvenes, en sus trajes, modales y conducta, dieron motivo á las cartas que contra ellos se pusieron en el Diario de Madrid; y estas cartas dieron la idea para formar la sátira que con el título de *Libro de Moda* se presenta al público”, *ibídem*.

⁸⁷⁸ “las modas *Currutacas*, que les ciñen, estrechan, y estropean, ... baylan unas seguidillas”, *ibíd.*, p. 124.

⁸⁷⁹ “El minuet y paspié ... no es de moda. El *bolero* y *zorongo* alegran la sala, repican las castañuelas, suena el bordon de la guitarra, y todos gritan, *Bien parado*”, *ibíd.*, pp. 95–96.

⁸⁸⁰ “El hombre tiene entendimiento, y sobre todo, juicio: es animal *razonable*. Dos cosas cero para el *Currutaco*”, *ibíd.*, p. 25.

⁸⁸¹ “en muchos bayles se han reido de nuestras *Contradanzas*, y la otra noche no quisieron baylar en uno la *descarada* preciosa invencion de nuestra tertulia. ... Temblad amigos. Estamos amenazados de caer en una absoluta ignorancia y embrutecimiento”, *ibíd.*, p.100.

⁸⁸² “Que los *Currutacos* nos metamos á directores de *Contradanzas*, es muy justo y puesto en razón, ... Nosotros hemos adelantado y perfeccionado la ciencia *Contradanzaria*, ... es la producción mas perfecta que ha visto la luz pública, compitiendo la importancia de la materia con el método y magisterio: la erudición con el buen gusto; en una palabra, reúne todos los primores del saber y las gracias de la eloqüencia”, *ibíd.*, en Advertencia, pp. XXXII- XXXIII.

donde surge el *Manolo*, originario del Barrio de Lavapiés en Madrid⁸⁸³, personaje popular vinculado al *Bolero* y al baile popular en general⁸⁸⁴.

Un año después de la publicación del libro anterior, en 1796, el mismo autor, Juan Antonio (de Iza) Zamácola, presenta, *Elementos de la Ciencia Contradanzaria, para que los Currucatos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa*. En esta obra el autor se interesa sobre el origen de las danzas del momento⁸⁸⁵ y advierte de la propagación de aquellos que las bailan, como los *currutacos*, por España, incluso en la Corte, así lo dice:

“En la Corte estamos viendo ejércitos de Currutacos ... En Cádiz sabemos que los Currutacos han abandonado el comercio ... para aplicarse a la instrucción de la Ciencia *Contradanzaria*, ... En Valencia es público que mil Currutacos han abandonado la cosecha de arroz, pimientos y alfalfa, para sembrar su talento en la Ciencia *Contradanzaria*, de donde esperan sacar mayores frutos. En Barcelona nos dicen que abandonan los Currutacos su rico comercio de zapatos antiguos, y que dirigen sus luces a hacer zapatos Currutacos abarquillados para perfeccionar el arte *Contradanzaria*. En Galicia sabemos que se está estudiando el medio de hacer la cosecha de nabos Currutacos: en Asturias que están empeñados sus naturales en hacer Cocheros, y Lacayos Currutacos, que serán los más estimados en la Corte: en Vizcaya, en aquella mi amada patria, que sólo se piensa cómo se ha de sacar interés de la venta de los Currutacos al extranjero. Y en fin en Bilbao ... es donde formé la idea de escribir esta Ciencia *Contradanzaria*”⁸⁸⁶.

El autor constata que en los bailes actuales españoles ya hay influencias claras de pasos de danza académica francesa:

⁸⁸³ “En la familia de los Currutacos Españoles ... el Currutaco del Avapies llamado Manolo, con moñote empinado, cofia arremangada, sombrero de pico largo y agudo, capa larga y chupa corta, mirar sério, y hablar ayrado”, (Ibíd., pp. 37-38)

⁸⁸⁴ “Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los *dioses* y las *ninfas*; nosotros, los *manolos* y *verduleras*”, en Jovellanos, Gaspar Melchor, Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, t.I (V), Op. Cit., pp. 442 – 443.

⁸⁸⁵ “CAPITULO I: Hª de las danzas y origen de la ciencia *Contradanzaria*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 1.

⁸⁸⁶ Ibíd. pp. 23-25.

“explicar por orden alfabético *Conradanzario* los principios ... está sujeto ... a una regla de cinco pasos, que son: 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a y 5.^a posición: la primera se hace poniéndose el *Conradanzante* como cuando un soldado está en formación, juntos los talones y vueltos los pies: la segunda, sacando el pie derecho en la misma disposición a un palmo de distancia del otro: la tercera, trayendo el talón del pie derecho arrimado al medio del pie izquierdo: la cuarta, sacando el mismo pie derecho a una cuarta adelante: y la quinta, trayendo el talón del derecho a la punta del izquierdo. Esta misma operación se repite con el pie izquierdo, y queda demostrado perfectamente este elemento”⁸⁸⁷.

También encuentra el autor influencias italianas⁸⁸⁸, explica además la medición de los compases⁸⁸⁹ y de varias figuras y pasos que se ejecutan en el baile⁸⁹⁰, apuntando que hay un director que organiza los bailes, quien pasará en esa época a ser llamado maestro⁸⁹¹, por todo ello se observa la iniciación a un método de trabajo, a pesar de ello, el autor sigue en la insistencia de ridiculizar a los bailarines comparándolos con animales⁸⁹², también explica detalladamente sus ropajes, tanto el de hombre como el de mujer⁸⁹³ y confirma

⁸⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 29-31.

⁸⁸⁸ “la música de estas *Conradanzas*, que son tomadas de óperas italianas, que con esta sola recomendación tienen lo bastante para ser divinas”, *ibíd.*, p. 87.

⁸⁸⁹ ELEMENTO IV. “Trata del compás de la *Conradanza*, ... cada parte consta de 16 compases; las dos partes de 32; las 3 de 48, y así sucesivamente se irá de 16 en 16 hasta donde alcance la cuenta ... será un específico muy bueno que ellos en su idea se formen una *Conradanza* para irla cantando: V.G. titatirari, titatirari, titatirari, titatá: son cuatro compases, que ocupan una media figura, y repetidos éstos con el mismo sonsonete, son ocho compases, que ocupan una figura entera; pero como los ocho dobles, las esquinas y otras figuras, que se verán en la *Conradanzas* de nuestros Currutacos, ocupan una parte entera, es menester que el *Conradanzante* vaya demarcando los 16 compases”, *ibíd.*, pp. 33-34.

⁸⁹⁰ “ELEMENTO VI. Trata de las esquinas volteadas, de las esquinas paradas, de las esquinas por dentro, y de las esquinas por fuera”, *ibíd.*, p. 42.

⁸⁹¹ “en lo sucesivo director general de *Conradanzas*, cuyo talento debe ser superior a todos los de la sala, porque representa allí al mismo maestro, ... sea mirado este encargo como el más honorífico de una función”, *ibíd.*, p. 89.

⁸⁹² “Los *Conradanzantes* que estén incorporados en el gremio de los que profesan mi ciencia, son semejantes a los monos y micos en un todo, ... unos y otros tienen espíritus de animales, ... se aman a sí mismos, ... El sentido de nuestros *Conradanzantes*, y el instinto de los monos son semejantes, pues conducidos unos y otros a sus placeres, nada apetecen sino satisfacer sus apetitos, ... un sentimiento actual es lo único que los ocupa”, *ibíd.*, pp. 92-94.

⁸⁹³ “Capítulo VIII. De los trajes de los Currutacos”, *ibíd.*, p. 113.

“Capítulo IX. Traje de las Madamitas del nuevo cuño”, *ibíd.*, p. 125.

que estas danzas se ensayan en salones a la luz de las candilejas, por lo que se considerarían *bailes de candil*⁸⁹⁴, como el *Bolero*. Destaca una cualidad del autor que hasta ahora no se había dejado ver tan claramente en ningún tratadista y es una actitud machista/sexista, pues rechaza a la mujer, dice ser perjudicial para el hombre⁸⁹⁵.

En 1799, Juan Antonio (de Iza) Zamácola, bajo el seudónimo de Don Preciso, presenta otro libro, *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra*, libro del que presentará dos tomos, el primero de 1799⁸⁹⁶ y el segundo en 1802, posteriormente se editó varias veces.

En el primer tomo hace una recopilación de diversas letras de estos tres tipos de cante, *Seguidillas, Tiranas y Polos*, mostrando coplas de diferentes tipologías: *Seguidillas serias, patéticas, amorosas y jocosas con y sin estribillos; coplas de equívocos; juegos de palabras; refranes castellanos; coplas serias, tristes, amorosas y jocosas de Tiranas y Polos*; previamente a todo ello hace un discurso en el que da información sobre toda esta gran variedad de coplas y determina unos principios fijos a seguir por los cantadores; también habla del origen de las *Seguidillas*, de los defectos a corregir, de cómo deben de presentarse los danzantes para bailarlas, del compás y de sus textos. Es un libro en el que destaca su posicionamiento a

⁸⁹⁴ “una sala ... ensayo de nuestras *Contradanzas*. ... un criado enciende la araña y las cornucopias, de modo que chorreen las velas, ... los músicos que ya templan”, *ibíd.*, p. 130.

⁸⁹⁵ “y como quiera que la mujer, sea la que fuere, siempre es mala para el hombre, por esto debemos buscar del mal el menos”, *ibíd.*, p. 125.

⁸⁹⁶ “Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar á la guitarra: con un Discurso sobre la belleza y gracia del bayle de las Seguidillas, y abatimiento de nuestra musica nacional: su autor Don Preciso ... un tomo en 12.º de buena impresión y papel a semejanza de la ultima edicion del D. Quijote: se vende a 6 rrs en rustica en la librería de Castillo frente á las gradas de S. Felipe el Real”, en *Diario de Madrid*, nº 219, 7/081799: 977–978.

favor de estas danzas⁸⁹⁷, habla muy bien de todo aquello relacionado con la *Seguidilla*, como de su lugar de origen, La Mancha, y sus gentes; destaca también la estimación que tiene el pueblo hacia los guitarristas y cantadores; el buen danzar, que es ejecutado con gracia, compás y exactitud, donde sobresale la velocidad de las mujeres para ejecutar los pasos, sus bonitos *braceos* y *taconeos*, así lo transmite:

“La Mancha, dice, tan famosa por los viajes y amores de don Quixote, es el país más alegre de toda la España: sus habitantes son cariñosos, y muy aficionados al bayle y á la música: las mugeres son de buena estatura, bonitas y garbosas. Un tocador de guitarra, y cantador de seguidillas es persona muy estimada en estos pueblos: al oír este instrumento se juntan los jóvenes de ámbos sexos, y regularmente se arman estos bayles en la posada. La mejor voz canta las seguidillas, y la acompañan los ciegos con sus instrumentos: se goza en estos bayles de la alegría más franca: causa admiración ver á un labrador con un vestido como el de Sancho Panza, con un ancho cinto, danzar de un modo agradable: es un gusto observar todos sus movimientos, porque todos sus pasos son executados con gracia, exactitud y compás. Por lo que hace á las mugeres tienen unas diferencias tan rápidas, unos brazos tan flexibles, unas actitudes tan suaves, unos taconeos tan gallardos, y tan hermosos, unos pasos tan delicados, tan graciosos, tan variados y tan arreglados, que al ver bailar una mujer bonita se olvida toda la filosofía. En ningún país de España se canta y bayla tanto como en la Mancha: sus canciones, sus seguidillas son propias de estas provincias, en donde han tenido su origen; lo que prueba que en estos habitantes se reúne el mérito de la poesía, con el gusto del canto y de la danza”⁸⁹⁸ ;

Por otro lado, el autor muestra su refutación hacia las nuevas danzas que se están creando en ese momento y que están influenciadas por pasos y técnicas francesas e italianas, influencias que otros, en cambio, admiran⁸⁹⁹, es por ello que contrasta enormemente este libro con los anteriores, en los cuales mostró en forma de sátira a las danzas de moda de finales de siglo XVIII.

⁸⁹⁷ “El bayle de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I (II), Op. Cit., en Discurso, p. V.

⁸⁹⁸ *Ibíd.*, p. XIV – XVI, Discurso

⁸⁹⁹ “nuestras seguidillas, miradas con desprecio por los infatuados á favor del Bayle francés y las Arias italianas”, *ibíd.*, en Discurso, p.XIII.

En el segundo tomo sigue el mismo camino que en el anterior, presenta primeramente la *Advertencia*, en donde hace un profundo estudio de las *Seguidillas* y de la métrica correcta que se debe utilizar, acusando a muchos compositores de que no la respetan:

“¿cómo es que muchas seguidillas fresquitas y recientes, compuestas ahora mismo en la oficina de los cascos de nuestros insignes poetas, tiene el segundo y cuarto verso de cinco sílabas con aguda al fin, que equivalen á seis, ...? ¿ En qué consiste que no siendo capaz el mas estúpido aficionado de cometer un absurdo semejante, incurran vmds. en un defecto tan garrafal, ...?, señores, ... no se cuidan; vmds. mas que del sonsonete; en que no se hallan vmds. organizados para admitir las impresiones de la armonía, en que no nacieron vmds. para poetas, porque les falta lo mas precioso y esencial que es el oído músico ... ¿Qué les parece á Vmds. que hacen los compositores y los cantores con semejantes coplas? Trastornar la prosodia, cargando el acento en la penúltima sílaba, haciendo que en lugar de decir *amór*, canten *áamor* ... estas coplas y otras infinitas que se oyen cantar por ahí con el segundo y cuarto verso de cinco sílabas, teniendo aguda la última, son defectuosas é incapaces de admitir música sencilla de seguidillas”⁹⁰⁰;

indica también en su obra las diferencias entre las *manchegas* y las *boleras* y se muestra nuevamente en contra de seguir las tendencias musicales que marcan los italianos, defendiendo la música y la poesía española, y, como en el primer tomo, presenta una gran muestra de coplas, ahora lo hace de *Seguidillas serias con y sin estribillo, Seguidillas jocosas con estribillo, coplas jocosas de tiranas y polos, Seguidillas jocosas de carácter de majos, Seguidillas a dúo, canciones de tiranas, Minué afandangado y canción.*

En 1799 es publicada también, *Currutaseos, ciencia currutaca ó ceremonial de currutacos*, atribuida por algunos a Juan Fernández Rojas. Este tratado está dedicado exclusivamente a la *Ciencia Currutaca*, modo de vida en el que se introdujeron muchos *boleros* y *boleras*; se explica con detenimiento

⁹⁰⁰ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. II (II), Op. Cit., en *Advertencia*, pp. VII – X.

como nació esta ciencia, qué es, su objeto, sus ritos, su utilidad, pero no amplía ninguna información acerca del baile, aunque es útil para situarse en el mundo de estos *currutacos* que se dedicaban muchos de ellos a organizar bailes⁹⁰¹.

Como cierre de este primer periodo del *Bolero* y contrastando con todas las obras anteriores del mismo siglo, publicado en 1807 pero escrito en 1794, como confirma el mismo autor, D. Juan Jacinto Rodríguez Calderón, en su obra, se encuentra *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*.

Esta obra es una crítica clara⁹⁰² hacia la danza de ese momento y está escrita desde la ironía⁹⁰³. Se muestra continuamente la contradicción del autor hacia el *Bolero* y otras danzas similares, idea que contrasta con la opinión opuesta por parte de muchas personas del pueblo, incluso algunas de la misma Corte, y como conclusión se impone la idea del autor mostrando, por tanto, lo nocivo de este baile.

A pesar de las burlas constantes que se hacen en *La Bolerología* al *Bolero* y a todas las personas que estaban en conexión con éste, se transmiten muchísimos datos de interés del mundo *Bolerológico*, como ellos le llamaban: como eran las academias, los profesores, el alumnado, como se ejercitaban, de que forma se reunían, quien dirigía estas reuniones, como se creía que se

⁹⁰¹ F.J.A.M., *Currutaseos, ciencia currutaca ó ceremonial de currutacos*, Madrid, 1799, Im. D. Plácido Barco Lopez, pp. 85.

⁹⁰² “tenía penfado dedicar á V. Efta pequeña critica, efcrita tres años antes, ... El dedicar à V. Efta critica”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., en Dedicatoria, pp. IV – V.

⁹⁰³ “¿Qué importa que uno fe quede manco, el otro cojo, aquella empieze à echar fangre por boca y narices, ò la otra la lleven defde la academia BOLERÓLOGICA á fu cafa entre quatro, fi los que tienen la fortuna de quedar intactos lo lucen aporfia en qualquier parte? ¿Acafo hay guftos sin penas ... Aunque os quedafeis muertas fobre un falòn, por mas que os rompiefeis ambos brazos y ambas piernas, es precifo no dejar los bien eftudiados principios”, ibíd., en Prólogo, pp. IX, X, XI.

había originado dicha danza, en fin, una obra de lujo para la investigación en el *Bolero*.

Al principio de la obra cabe la duda de si lo que se transmite es realidad o ficción, pues todo es extremadamente exagerado e incluso el mismo autor llega a decir en el prólogo tratarse la obra de un cuento⁹⁰⁴. Analizada la obra se constata que efectivamente es una realidad, toda la verdad de la época la enmascara bajo esta historia que presenta ya que se transmiten datos que también aparecen en otros tratados y escritos coetáneos, incluyendo la prensa; otro dato que lo corrobora es el que esté escrita en primera persona, confirmando que el hecho es verídico, además coincide plenamente con la idea de pensar de todos los civilizados que empezaban a mostrar su refutación hacia el *Bolero*⁹⁰⁵.

Se comprueba con todos estos tratados y obras que durante la segunda mitad del siglo XVIII hubo bastante información por parte de escritores españoles a cerca de la danza y del baile español, casi todos lo hacen desde el mismo punto de vista, desde la idea de que las influencias llegadas al país, sobre todo de Francia, complementan a nuestras danzas, realmente esa fue una de las características propias de la cultura del siglo XVIII, “El siglo de la Razón”, hacerlo todo desde lo académico y regulado, ideas que se asentaron en el país a principio de siglo con los Borbones, pocas personas lo harán en sentido contrario, desde la tradición folclorista del pueblo, potenciando las costumbres populares del país, como lo hizo Juan Antonio (de Iza) Zamácola y

⁹⁰⁴ “La defgracia de Doña CLARA hija de la eminente Doña PORCIA que circunftanciadamente pinto en este pequeño libro: el fin del infigne maestro CALDERETA, de Berduguillo y de los demás héroes de mi cuento, no debe detener vueftros rapidos progrefos BOLEROLOGICOS”, *ibíd.*, en Prólogo, pp. VIII – IX.

⁹⁰⁵ Ver Cap. V: incidencia y repercusión en la sociedad de aquella época.

Ocerín⁹⁰⁶, aunque también utilizó la sátira a modo de expresión⁹⁰⁷, en un momento dado, pues observa que parte de la sociedad está degenerando debido a los grandes males que las influencias extranjeras están causando a las buenas costumbres de España. Toda esa situación a finales del XVIII, defensa de lo español o apoyo a lo francés, provocaría la reacción del pueblo ocasionando un movimiento cultural denominado el *majismo español*⁹⁰⁸. Algún otro tratadista, como Felipe Roxo de Flores escribe desde una posición más intermedia, centrándose más en ofrecer información amplia sobre la danza en España, desde una línea moderada de la Ilustración. Para finalizar el siglo Juan Jacinto Rodríguez Calderón lo hará desde una visión muy crítica y despectiva.

La Danza Bolera a finales del siglo XVIII, en sus raíces más profundas, como danza nacida del pueblo y permitido su paso a la Corte para volver de nuevo al pueblo con características de esta, iba entrando en el declive, se puede decir que su primera etapa terminaba para entrar en otra diferente, no se cierra por tanto su Historia, sino su primer capítulo que trata de la germinación

⁹⁰⁶ “digan quanto quieran los entusiasmados contra nuestras costumbres, es preciso confesar que llevamos mucha ventaja á los extrangeros en la invencion , gracia y execucion de los bayles nacionales, pues en ellos ya que no sepamos fingir esos afectados sentimientos de las grandes pasiones con decantados bayles heroycos, sabemos á lo menos inclinar con sencillez y naturalidad nuestras pasiones á la alegría y al contento, que creo que debe ser el principal objeto de todo bayle”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, en Discurso, p. X.

“no podria menos de verme precisado á cotejar nuestro animado y gracioso bayle español con el lánguido y fastidioso del minué y paspié, obra de aquellos franceses estúpidos y aquixotados del siglo pasado”, *ibíd.*, en Discurso, p. XIII.

⁹⁰⁷ “gracias a la currutaquería vemos con grande placer que vuestros cuerpecitos delicados, enfermizos y graciosos son preferidos por los Currutacos más sobresalientes del día, a los de aquellas mujeres obesas que no bailaron jamás con regla como vosotras, ... vosotras habéis nacido para ser Señoras, o a la más, para bailar *Contradanzas*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 112.

⁹⁰⁸ Moda que hubo en España, desde mitad del siglo XVIII. V. Cap. V., 5.1.

de la semilla que hizo nacer el *Bolero*, lo más interesante estará por llegar en el siglo XX.

El *Bolero* en el siglo XIX entró en otra fase bien distinta donde se entremezcló con el mundo teatral y su información de forma escrita sufrió un gran letargo, algunos autores siguieron escribiendo sobre danza pero lo harían sobre la nueva danza que llegaba al país, danza impregnada de influencias cada vez más ilustradas, hecho que sin duda contribuiría al resurgimiento del *Bolero* en sus posteriores etapas donde se presenta cada vez con más perfección. A principios del XIX ya no era una moda “bailar a lo *Bolero*”, ni escribir sobre danza autóctona, aunque el *Bolero* se seguía bailando en muchas obras teatrales, utilizándose también como intermedio en las obras o para cierre de estas⁹⁰⁹, por lo que quedaría guardado principalmente por algunos artistas escénicos.

La nueva información que llegaba al país sobre la danza, que se iba obteniendo de los escritores que se interesaban por todo lo que venía de Francia principalmente, conformaría con el paso del tiempo un *Bolero* con mucha más calidad.

Entre estos escritores destacó Antonio Cairon con su obra: *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, publicada en 1820. Cairon explica muy claramente las distintas clases que hay de bailarines: el serio, el medio carácter y el grotesco, justificando de esta manera donde

⁹⁰⁹ “Teatro Principal. *El Zapatero y el Rey*, terminando la funcion con el bolero, por la Sra. Josefa Armeugol (nueva) y el Sr. Perales (menor). A las 7, en *El Constitucional*, núm. 307, 25/04/1840, p. 4.

quedaban registrados los bailarines de *Bolero*, que bien podían quedar en el grupo de los bailarines grotescos o en el de medio carácter de tipo saltante.

Los bailarines serios son los presentados como aquellos bailarines que ejecutaban las danzas con pasos bajos, actitudes serias, vueltas y pasos al estilo francés⁹¹⁰; os bailarines de medio carácter realmente son presentados como imitadores de los serios⁹¹¹, aunque especifica dentro de los de medio carácter al grupo de los saltantes, en el cual bien se podrían encajar a los *boleros*, pues dice que son bailarines que tienen facilidad para elevarse y hacer cabriolas pero que no llegan a tener la delicadeza extrema del serio ni hacer los exagerados saltos de los grotescos⁹¹²; estos últimos, los grotescos, donde también se podría encajar a los *boleros* y *boleras*, son presentados como bailarines que tienen la principal característica de bailar por alto y deben lucir todo su arte consiguiendo la naturalidad y hermosura en su baile, para lo que deben aprender bajo los fundamentos del bailarín serio, pero no tenían por qué destacar en los pasos arrastrados o bajos, como los equilibrios, vueltas u otros, pues estos pasos eran los propios de los bailarines denominados serios⁹¹³.

⁹¹⁰ “Al bailarín sério le son característicos todos los pasos bajos, todas las actitudes, todas las vueltas, y en fin, todos los pasos y ligaciones del estilo francés”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 166.

⁹¹¹ “el medio carácter es un imitador del serio en todas sus operaciones, pero que no posee el grande equilibrio del serio: que sus vueltas son menos seguras, que su porte de brazos no es tan magestuoso, ni impone tanto, aunque sí es mas gracioso: y en fin, que su estatura es mas proporcionada para representar un gentil y gracioso aldeano, que para desempeñar el carácter de un héroe, de guerrero, ó de un personaje ilustre”, *ibídem*.

⁹¹² “El medio carácter saltante es un género, que usa el bailarín de fuerza y ejecución, y que sin tener la delicadeza del sério, ni ejecutar los saltos de los grotescos, tiene la facilidad de elevarse mucho en todo su baile, y hacer con franqueza y facilidad todo género de cabriolas”, *ibídem*, p. 168.

⁹¹³ “el grotesco es un: bailarín que aprende bajo los mismos principios que los demás; pero siendo su género característico el del baile por alto, no tiene la necesidad de ejecutar con perfección los batidos bajos, las vueltas, actitudes delicadas, y los graciosos equilibrios; pues, á esto subsituyen los saltos que debe ejecutar, todos difíciles, pero todos naturales; ni un solo salto hai en el genero grotesco que su ejecución no sea hermosa y natural”, *ibídem*, pp. 166-167.

Antonio Cairon, como también lo hicieran durante el siglo anterior muchos tratadistas, consciente de que había malos maestros ⁹¹⁴ insiste en la importancia de que los maestros de bailes y danzas fueran de calidad. Todo buen conocedor de este mundo parecía verlo claro, sin buenos maestros cualquier baile o danza iría al fracaso, como pasara finalmente con el *Bolero* concluyendo el siglo XVIII. Cairon opinaba que cualquier maestro de bailes debía tener talento y buen gusto, pues debía ser capaz de enlazar la danza a la acción teatral, la danza ya estaba integrándose al teatro, y decía:

“El maestro á quien se encarga la direccion de los bailes, debería poseer un talento bastísimo y un gusto sobresaliente Ligar la danza á la accion, imaginar nuevas escenas análogas al drama, conducir las discretamente al fin, aumentar lo que se ha escapado al ingenio del poeta, llenar los huecos ó partes más frias del asunto que se trata de hermosos episodios, que en vez de desfigurar la accion la haga mas hermosa y teatral” ⁹¹⁵;

ese maestro, además, debía de poseer sabiduría, pasar por un trabajo de reflexión, estudio, impartir clases diferentes dependiendo del alumnado que tuviera, y no solo enseñar pasos, encadenamientos, braceos y movimientos de todo el cuerpo, sino también la expresión del cuerpo; si todo eso se trabajara correctamente la danza sería considerada un Arte con mérito, sería apreciada y valorada por todos, así lo expresó:

“Maestro de danzas ... sabiduría verdadera, pues sin reflexion y sin estudio es imposible poder aplicar los principios ... es preciso variar las lecciones á proporcion de las diversidades ... Debe tener gran cuidado el maestro en colocar al discípulo en el género que le corresponda, y dedicarlo á la clase que se adapte mas á su fisico y genio. ... Un maestro despues de haber enseñado á su discípulo los pasos, la manera de encadenarlos unos con otros, las oposiciones de los brazos, los movimientos de la cabeza y hombros; deberá tambien enseñarle á dar á estos mismos movimientos, el valor y la expresion con el semblante. ... Tales lecciones ... dando á nuestro

⁹¹⁴ “¡Cuánto se pudiera decir del descuido y desarreglo con que algunos maestros dan lecciones!”, *ibíd.*, p. 219.

⁹¹⁵ *Ibíd.*, p. 210.

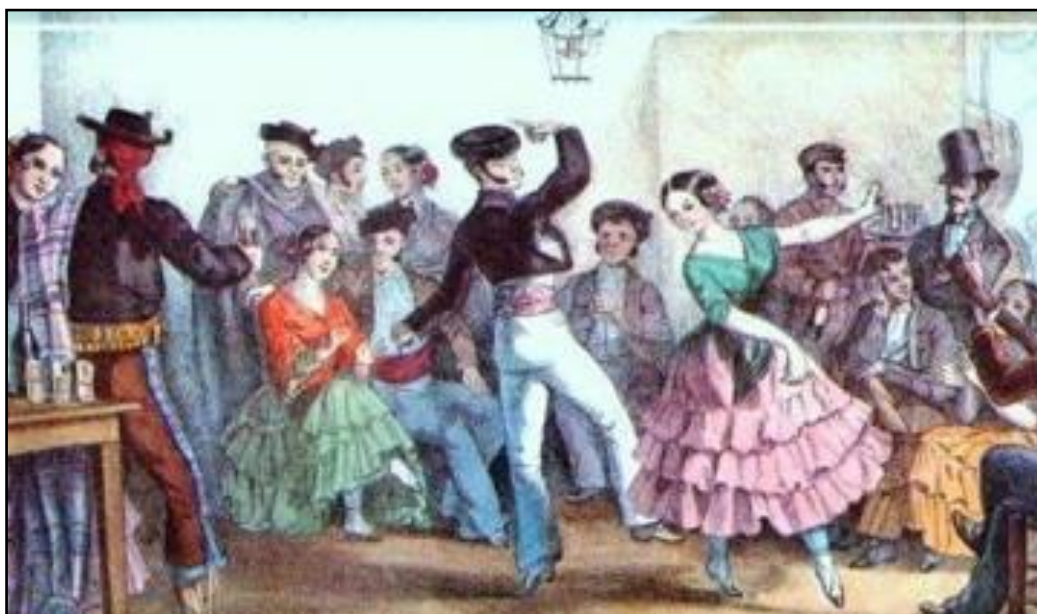
arte un mérito mayor, que lo hará mas apreciable y estimado de todos”⁹¹⁶.

Posteriormente a este compendio seguirán publicándose, aunque no con demasiada frecuencia, otros tratados o capítulos dentro de otras obras mayores, que tratan sobre danza y baile, y donde el *Bolero* seguirá estando presente, bien de forma directa, como referente o fundamento de otras danzas, o de manera indirecta, por hacer presente algunos de sus pasos. Entre estos tratados se encuentran: *Arte de danzar o reglas e instrucciones para aprender a danzar las danzas francesas o rigodones* en 1832 por Antonio Biosca; *Le Bolero* escrito por el catalán Fernando Sor aunque publicado en París y escrito, por tanto, en francés en *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de A.Ledhuy y H Bertini, en 1835; *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles: especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* de José Otero en 1912; *Folklore y costumbres de España* en el que aparece un capítulo “*El baile y la danza*” de Aurelio Capmany en 1931; *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* de Alfonso Puig Claramunt en 1944, *La danza española* de Trinidad Borrull en 1946 y otros adentrándose en la segunda mitad siglo XX.

⁹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 219-222.

IV.- El Bolero

4.1.- Introducción



Litografía de Antonio Chaman, "El baile del candil"⁹¹⁷

El *Bolero* fue el baile más popular de España durante la segunda mitad del siglo XVIII⁹¹⁸, alcanzando gran fama aquellos que lo bailaron, como dice esta copla de la época:

“yo soy aquel que la fama/ me dió el nombre de Bolero,/ porque traigo á las muchachas/ con mi bayle al retortero”⁹¹⁹,

⁹¹⁷ Chaman, Antonio, *Baile del candil*, Colección de estampas de la feria de Sevilla litografiadas por Antonio Chaman, Estampa 3, Sevilla, ed. Costumbres Andaluzas, lit. Carlos Santigosa, 1850-1854, ref.: Imagen Romántica de España, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981; VV.AA., *Iconografía de Sevilla 1790-1868*, ediciones El Viso, Madrid, 1991, Catálogo de la Colección de Estampas de la Fundación FOCUS., Sevilla, 1996, en Ibáñez Álvarez, José, *El gabinete de estampas del siglo XIX del museo romántico de Madrid*, Madrid, 2003, p. 605.

⁹¹⁸ “Pito-Coloni, ... conociendo qñan extendido fe hallaba en Epaña el bolero, fe dedicó a componer algunos”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 95.

“*El bolero*. Este es el baile español mas célebre, el mas gracioso”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, p. 103.

⁹¹⁹ Anón., “Coplas del bolero, donde se declara como el bolero tiene engañadas con su bayle a todas las danzarinas ...”, Op. Cit., p. 1.

por lo que muchos jóvenes se esforzaron en ello, bien para alcanzar, precisamente eso, la fama, pero también para conseguir algo de fortuna y ser alguien dentro de la sociedad⁹²⁰.

El *Bolero* se convirtió en reclamo como don de gentes⁹²¹, formó parte de todas las reuniones de *Contradanzas*⁹²² y de las tertulias, en las que se reunía la sociedad a charlar de diversidad de asuntos del momento y, por supuesto, a bailar, también se bailó en diversas festividades al aire libre, como en las romerías⁹²³ e incluso en locales públicos⁹²⁴, introduciéndose más tarde en el teatro popular de la época⁹²⁵, donde el baile era utilizado, bien a modo de entreacto o como pieza accesoria, eran los llamados *divertimientos* que no

⁹²⁰ “Los nuevos que aun no tenían fama procuraban adquirirla, aventajándose a los antiguos, y estos mantener su crédito; en esta noche muchos noveles boleros lograron nombre, fama y fortuna, y algunos de los antiguos nuevos aplausos,” en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 54.

⁹²¹ “Hay bolera que no tiene/ padre, ni tío ni habientes;/ pero en entrando en el bayle/ ya la sobran los parientes”, en Anon. “Coplas de bolero...”, Op. Cit. p. 2.

⁹²² “En punto á bayle diremos que ya es cosa ridícula y viejarrona, baylar un minuet ó paspié serio, que á lo mas hay uno para comenzar y acabar la funcion, siendo todo lo demás de *Contradanzas*, en esto debe apretar la mano el bastonero, de minuet afandangado, de paspié, alemanda, de minuet menestra (Quiere dar nuestro Autor este nombre á un minuet, en el qual se bayla bolero, alemanda, zorongo, y no sí quantas otras cosas mas), de minuet escocés, de minuet congó, de bolero, de zorongo, de bayle inglés, de guaracha, de alemanda, tresillo, ó entre tres”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. 93-94.

⁹²³ V. óleo *baile a orillas del manzanares* de Francisco de Goya y Lucientes en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-baile-a-orillas-del-manzanares/>, consultado el 24/XI/2014.

⁹²⁴ “El baile de los majos dieciochescos se representa en espacios abiertos, tales como calles, plazas, casas públicas (tabernas, ventas) y fiestas”, en Haidt Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio”, del teatro popular dieciochesco: sobre casticismo, inestabilidad y abyección”, en Cuadernos de Historia Moderna, 2011, p. 171. V. litografía de p. Anterior: Antonio Chaman, “El baile del candil”.

⁹²⁵ “El espectáculo teatral del majo que baila transmutó, a principios del siglo XIX, en las culturas de boleros, fandangos, y flamenco, para los cuales el baile constituye un componente fundamental ... La representación teatral de los majos sugiere que en el Madrid del siglo XVIII ... la realidad del baile como práctica social entre vecinos de un barrio o de una calle”, *ibíd.*, pp. 171-173.

tenían relación con la trama de la obra, y denominados *divertimiento general* si cerraban el espectáculo⁹²⁶.

La Tonadilla Escénica fue el género teatral en donde se asentó más el baile; cantar, danzar y recitar el texto al ritmo de la música eran las características en las que se fundamentaba la obra, en ocasiones el baile formaba casi íntegramente el tercer y último acto de la función, siendo las *Seguidillas*, también las *boleras*, las que cerraban la obra⁹²⁷, cuando se introducían las castañuelas resultaba ser la parte más apreciada por el público, quizás por ser el momento más animado de la obra⁹²⁸.

Las *Seguidillas* trascendieron a todas las clases sociales, incluso a personas de clase social media y alta, llegaron a ser tateadas por toda la sociedad, pues se fueron transmitiendo oralmente de unos a otros, incluso llegaron a ser cantadas en la calle por los ciegos que pedían limosna y llegaron a tener una gran popularidad⁹²⁹, tanta que incluso el *Bolero*, que era

⁹²⁶ “Llegado el siglo XIX, las danzas ... las antiguamente usadas, que se aplicaban a modo de entreactos en las comedias, o como accesorios de ellas, y que se llamaban “divertimientos” cuando no se relacionaban con la acción principal, y si estaban colocadas al fin sin objeto ni acción determinada, “divertimiento general”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 418.

⁹²⁷ “La forma más común, sobre todo en sus primeras andaduras, es la tripartita, es decir la organizada en tres partes, una parte de entrada, ... la parte central o llamada también propiamente tonadilla, en la que se cantaban las coplas, ... y por último y como número de cierre las seguidillas epilogales, que eran el colofón de la obra. ... Métricamente alternaban los versos de cinco y siete sílabas y musicalmente se escribían en ternario”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 18–19.

⁹²⁸ “las seguidillas eran la parte más apreciada y querida por el público. Éstas podían ser cantadas y danzadas o solo cantadas con acompañamiento instrumental – habitualmente siempre acompañadas de castañuelas-”, ibíd. p.19.

⁹²⁹ “Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la tonadilla, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano, de modo que la transmisión oral se convirtió en un elemento decisivo a la hora de acrecentar su popularidad e incidió posiblemente en su permanencia mas allá de la escena teatral”, ibíd., p. 20.

cualquier *Seguidilla* cantada y bailada⁹³⁰, pero por lo alto, es decir con predominio de los saltos, adquirió la consideración de baile nacional⁹³¹ y se asentó como la moda del momento⁹³², este suponía un cambio radical ante la forma de bailar anterior que ya era considerada antigua, demasiado decente y seria, así lo manifestó Juan Fernández de Rojas:

“Una de las cosas que más disgustaba a los jóvenes era el baile antiguo, parecía demasiado serio, grave, y sobre todo honesto, olvidaronle, y aprendieron uno nuevo llamado bolero”⁹³³.

La atracción de toda la sociedad por este tipo de baile fue lo que hizo que fuera también de interés para la Corte, siendo incorporado al poco tiempo en las fiestas cortesanas, surgiendo en ese ambiente y de forma gradual la gran fusión de lo popular con lo cortesano⁹³⁴, a ello se le sumó que los compositores de muchas de las obras teatrales del momento eran maestros de músicas de la Capilla Real o de la Real Cámara⁹³⁵, por lo que estos le darían un carácter más refinado a la música de la obra, eliminando textos y sonidos vulgares que

⁹³⁰ “La voz de bien parado, los vivos, las aclamaciones eran siempre el lisonjero y público premio de una seguidilla bien bailada, porque el pueblo crotalógico, que podía ser muy bien ignorante en las ciencias y cosas útiles, era muy hábil en punto a bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit. p. 53

⁹³¹ “el “Baile Nacional” español, por otro lado, es el procedimiento utilizado para retratar coreográficamente los personajes-tipo nacionales, ... Fandangos y Seguidillas ... sustituido a partir de 1780, por un nuevo tipo de casticismo: el denominado “bolero” que no se refiere a una pieza coreográfica concreta”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, Op. Cit., en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 64.

⁹³² V. capítulo V, apartado 5. 1.

⁹³³ En Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 49.

⁹³⁴ “Las raíces populares del folklore español aprendieron a convivir con la música que procedía de los ámbitos cortesanos”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII ...”, Op. Cit., p. 21.

⁹³⁵ “los compositores ... Algunos se acercaron al género de forma ocasional, y otros hicieron del trabajo de compositor de música del teatro lírico y especialmente de tonadillas un oficio gracias al cual poder subsistir. Sus procedencias son de lo más diversas, ... se cuentan entre ellos aquellos cuya vida profesional se encontraba ligada a la corte, en la medida en la que estaban al servicio del rey bien en su Real Capilla o en la música de la Real Cámara ... Sus tonadillas sonaron en los teatros de la Cruz y del Príncipe pero también en los salones palaciegos acompañando tardes de festejos reales, sobre todo durante el reinado de Carlos III”, *ibíd.*, pp. 26-27.

procedían del bajo pueblo, pues estaban también educados bajo la música ilustrada. El centro de origen de todo ello sería Madrid, por ser la ciudad en la que residía la monarquía y por tanto en donde más representaciones teatrales había, desde esta se expandiría por el resto del país llegando a convertirse en una moda⁹³⁶, aunque el *Bolero* en el centro de España siempre fue más refinado que en el sur, lugar en el que prevaleció el carácter popular.

El *Bolero* supuso la identidad del país ante el rechazo hacia todo lo que venía del extranjero, de hecho la indumentaria propia de las gentes que bailaban esta danza, la vestimenta de *majo*⁹³⁷, fue considerada, como también lo fue con el baile, traje nacional⁹³⁸, llegando a formar parte de la moda de ese momento. Por este motivo, numerosas personas de todas las clases sociales⁹³⁹, de todas las edades y de ambos sexos⁹⁴⁰ estuvieron muy interesadas en aprender dicho baile.

⁹³⁶ “Con el paso de los años la tonadilla fue agrandando considerablemente sus dimensiones y desfigurando su estructura interna inicial, para irse lentamente convirtiendo, a partir de finales de los años 70, en una obra en un acto que se organizaba en una sucesión de números sin delimitar, ... permitiéndonos conocer las danzas y la sonoridad que en esos momentos estaban a la moda en el Madrid dieciochesco, centro neurálgico de donde emanaban las modas también en lo musical para el resto del reino”, *ibíd.*, pp. 20–21.

⁹³⁷ “Grabado. Estampa nueva que representa un bayle bolero, compuesto de cinco figuras, con trages propios de majos y majas; en medio pliego, papel de marquilla de Olanda; se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, iluminada á 4 rs. Y en negro á 2”, en *Diario de Madrid*, núm. 54, de 23/02/1788, p. 214.

⁹³⁸ “No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trajes para hacer más agradables sus danzas y bailes. ... habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él bailando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, p.113.

⁹³⁹ “conocí que en aquella afamblea ... entraba el que quería fuefe quien fuefe, pues no fe reparaa en diftinciones ni clafes”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, *Op. Cit.*, p. 65.

⁹⁴⁰ “Afcendia el numero de las perfonas de ambos fexos, que reputé por aprendizes, á ciento y veinte, de todas edades, y de todos tamaños”, *ibíd.*, p. 5.

El *Bolero* se bailaba en muchas regiones destacando Madrid, Castilla La Mancha, Murcia y Andalucía⁹⁴¹, y debido a la gran demanda de la población, pronto abrieron en diversas ciudades del país escuelas dedicadas a esta enseñanza a las que llamaban algunos Academias *Bolerológicas*, en estas se aprendía el *Bolero* y otras danzas del estilo⁹⁴², destacaron las de Madrid, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Murcia⁹⁴³, a toda esta zona se le llamaba territorio *Bolerológico*. Otras academias fueron llamadas Academias de Crotálogos, por aprender a tocar las castañuelas pero en ellas también aprendían a bailar el *Bolero*⁹⁴⁴.

Las academias de *Bolero* eran bastante grandes, estaban iluminadas con lámparas de aceite llamadas candilejas o candiles, de ahí que también se le conozca a este baile como *baile de candil*, aunque también se le designan a otros bailes igualmente por seguir el mismo estilo y haberse realizado también en estas salas, como las *Seguidillas, Manchegas, Fandangos y Contradanzas*, entre otras⁹⁴⁵. Estas academias tenían su origen en simples casas en las que se ejecutaban bailes de sociedad y donde el elemento primordial siempre era la

⁹⁴¹ “siempre dirigiéndonos à la práctica, previniendo desde ahora, que esta la hemos adquirido largamente, en los Países de Cieza, Albacete, La Conquista, Santa Cruz de Mudela, La Solana, El Carpio, La Luisiana, La Carolina, La Carlota, y otros Países de una situación hácia el Norte”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnanacion literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 6.

⁹⁴² “y no fiendo ella fola la que hay en Madrid, pues afcienden á cinqüenta” Refiriendose a la Academia del Maestro Caldereta”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 6.

⁹⁴³ “A los fapientifimos alumnos y alumnas de las Academias bolerologicas de Madrid, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Murcia y demás pueblos en fe hallen eftablecidas efcuelas del baile bolero”, ibíd., p. VIII.

⁹⁴⁴ “he hecho más Sr. Florencio. He fundado en mi casa una Academia de Crotálogos. ... Yo desde luego me he encargado de pronunciar la oración inaugural en la rotura de las primeras sesiones que traten de Bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, p. XXVI y XXIX.

⁹⁴⁵ “una sala ... ensayo de nuestras *Contradanzas*. ... un criado enciende la araña y las cornucopias, de modo que chorreen las velas, ... los músicos que ya templan”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria*, ...”, Op. Cit., p. 130.

diversión, los bailes se realizaban al atardecer por lo que había que encender el candil o candilón para que la sala estuviese iluminada⁹⁴⁶. La danza se llevaba a cabo en un patio interior o corral cerrado con el fin de no ser vistos por el resto de la sociedad, ya que bailar por la noche en el campo o en la calle estaba prohibido por bando del 2 de agosto de 1789 y publicado por ley, que decía: “*Prohibición de bayles por las noches en los paseos y campo; y orden que ha de observarse para las músicas en el paseo del Prado*”⁹⁴⁷. Estas reuniones y bailes también fueron llamados *Bailes de botón gordo* o de *cascabel gordo* por ser el cascabel relacionado siempre con las danzas populares⁹⁴⁸. Las paredes de las academias, normalmente, estaban decoradas con motivos pictóricos del mismo Arte que se enseñaba, habían asientos destinados a observar el baile, y del techo podían colgar largas cuerdas con las que se ayudaban para entrenar antes de ejecutar las danzas, así lo transmitía Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“Era bastante grande el falón de Academia, pues seguramente tendría fus cinquenta codos de diámetro y veinte de elevación: fus paredes adornadas de quatro negros quadros cuyas pinturas á penas fe defcubrian, eftaban llenas de rotulos, y figuras análogas á la ciencia que fe enfeñaba: unos bancos largos y rafos fervian de

⁹⁴⁶ “Vino la noche, y ... en casa de cierta amiga había baile, ...baile de candil, ... improvisamos unas manchegas, ... Siguiéronlas en ingeniosa alternativa boleras y fandango, ... candilón de tres mechas, que pendía colgado de una viga del techo ...”, en Mesonero Romanos, Ramón, *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*, “La capa vieja y el baile del candil”, Publicación original: Oficinas de la Ilustración Española y americana, Madrid 1881, s/p.

“INÉS. Chica, pon allí otra luz,/ y ármese el baile, que el tiempo/ se vá pasando”, en Cruz, Ramón, (de la), Sainete: “El picapedrero” (1ª ed. 1767), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz”, Op. Cit., p. 497.

⁹⁴⁷ Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, libro III, tít. XIX, Ley XVI, t. II, Op. Cit., pp. 160-161.

⁹⁴⁸ “En determinados barrios de Sevilla, como Triana y la Macarena, celebrábanse reuniones en las cuales el principal elemento era el baile, conocidas con el nombre típico de Baile del Candil, llamado así por la escasa iluminación que daba la lámpara o candil alimentado por aceite que alumbraba la estancia ... Se denominaban también estas reuniones Baile de botón gordo o de Cascabel”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 355.

afiento á los circunftantes. Defde varias partes del afquerofo techo pendían veinte ó treinta cuerdas que podían fervir para colgar tocinos; pero de las que fe hacia un ufo el mas extraño. ... El Maeftro Caldereta ... rafcando las cuerdas de una grande, y difonante guitarra”⁹⁴⁹.

La guitarra era el instrumento musical que servía de acompañamiento al baile *Bolero*, a pesar de que los bailarines tocaran las castañuelas, realmente la guitarra era el instrumento preferido por el pueblo en estas fechas⁹⁵⁰, como instrumento secundario estaba también muchas de las veces el pandero⁹⁵¹ y más tarde, cuando viniera el *Bolero* a introducirse en la Corte, se acompañara también con violín, pues era considerado un instrumento más serio y de más categoría que la guitarra⁹⁵². Respecto al tañido de la guitarra era de gran importancia que el tocador lo hiciera expresando gran viveza para que así el bailarín realizara correctamente los ademanes y el público estuviera atento a la ejecución⁹⁵³.

El entrenamiento, no solo era, como se ha dicho anteriormente, con esas cuerdas, otros bailarines lo hacían caminando por la sala, repasando pasos de

⁹⁴⁹ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 5-7.

⁹⁵⁰ “formóse un baile, al que asistió un gran número de gente. Formaba la orquesta un instrumento llamado guitarra: los bailarines llevaban colgados de los dedos unos pedazos de madera llamados crótalos, que formando un gran ruido servían para acompañarlos en el baile, que se llamaba bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 42.

“El casero burlado. ... Casa pobre, una arca al frente, una mesita vieja y una alacena: sale marica y el albañil con una guitarra”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “El casero burlado”, 1ª ed. 1765, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramon de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 54.

⁹⁵¹ “La pradera de San Isidro. PERSONAS. ... D. BLAS. D. FERNANDO. Petimetres. PEDRO, majo. NICOLÁS, majo pobre. ESTEBAN. RAFAEL. Majos ordinarios. MANUEL, tocador de guitarra. MANUELA. ISIDRA. Majas. JOAQUINA, maja que toca el pandero”, ibíd., Sainete: “La pradera de San Isidro”, 1ª ed. 1766, p. 221.

⁹⁵² “Manuel. ¿Y el violin? Bartolo. No le traemos:/ ¿qué, hay quien baile cosas serias? Manuel. ¿Pues no ha de haber? La madrina/ y una prima calcetera,/ que tiene mi muger, bailan/ grandemente á la francesa”, ibíd., Sainete: “El peluquero casado”, 1ª ed. 1772, p. 323.

⁹⁵³ “en efecto es muy interesante la viveza de la expresión en el Guitarrista, para los ademanes de los Boleros o disposición de los Espectadores”, en Fernández Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 23.

baile, algunas mujeres se ayudaban de sus parejas u otras daban vueltas, así lo expresó Rodríguez Calderón:

“Arrimó á un lado la Guitarra Caldereta, y ordenando á fus difcipulos diesen principio á exercer fus avilidades, ... Unos fe agarraron á las cuerdas, y fostenidos por ellas fe exercibaban en hacer cabriolas, otros pafeaban con gravedad el falón, y de rato en rato hacían mil mudanzas diferentes. Eftas ... fubian y baxavan apoyadas con una mano fobre los hombros de un mozalbate: aquellas procurando dár vueltas encontradas”⁹⁵⁴,

cada cual hacía lo que creía oportuno mientras que el maestro corregía a sus alumnos/as⁹⁵⁵, algunas veces el maestro incluso ponía ejemplos cotidianos para el mejor entendimiento de la ejecución de algunos pasos, como explicaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“en la suposición de bailar, ... supongamos, pues, que me hallo en la Puerta del Sol, y que mi compañera es la esquina de la calle de la Montera, y yo la de la calle de las Carretas: supongamos también que las otras dos parejas son, la una la tienda de Pérez con su compañera Madama Mariblanca, y la otra la casa de Correos con su compañera Madama la Incluso; y que yo con mi Madamita me hallo en medio en acción de empezar las esquinas: nos enlazamos los dos *Contradanzantes* de los brazos derechos apretadamente, damos una vuelta, nos soltamos, y mi compañera agarra por el brazo derecho a la tienda de Pérez, y le da una vuelta entera, mientras que yo la doy otra igual a Madama la Inclusa, ocupando ocho compases en toda esta operación, quedan en su lugar y volveremos a dar otra vuelta entera los dos *Contradanzantes*, y mi compañera agarra con el brazo izquierdo a la cas de Correos, y le da otra vuelta redonda, mientras que yo doy otra igual a Madama Mariblanca, a quienes también los dejaremos en sus puestos, volviendo a los nuestros con media vuelta, y ocupaos otros ocho compases”⁹⁵⁶.

El maestro también daba buenos consejos para el baile, como que ante la presencia de alguna confusión en la danza debían de intentar que no se advirtiera la situación por el espectador utilizando para ello algún paso como recurso para disimularlo, quien fuera capaz de ello sería un buen

⁹⁵⁴ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 8.

⁹⁵⁵ “Caldereta andaba folicitado de una parte à otra, corrigiendo los defectos que notava en fus difcipulos”, *ibíd.*, p. 73.

⁹⁵⁶ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 45-46.

contradanzante, pues los bailarines de *Bolero* también lo eran de *Contradanzas*, así lo expresaba Zamácola:

“mis *Contradanzantes* cuando ven que se ha introducido la confusión en una *Contradanza*, por impericia de algún Currutaco, saben disponer evoluciones, marchas, embestidas, retiradas y demás diferencias que confundan la vista de los curiosos, ya que la *Contradanza* padeció algún descuido. ... esto lo hacen aquellos *Contradanzantes* sabios, que han aprendido por principios elementales las reglas de la ciencia que trato”⁹⁵⁷.

La repetición continuada de los pasos que fueran de difícil ejecución y respetar siempre las unidades de acción, tiempo y lugar eran también normas a tener siempre en cuenta⁹⁵⁸.

La forma de trabajar en las academias había cambiado enormemente respecto al siglo anterior, que se hacía de forma mucho más ordenada y disciplinada pues todas las personas que acudían eran de la alta clase social y se tenía muy en cuenta el tema de la cortesía. En el siglo XVII para iniciar las clases en las academias de baile se establecía un orden, empezando siempre por los más adelantados y una vez hubiesen danzado estos les tocaría hacerlo a los más novatos⁹⁵⁹, por lo que se ve que no había un entrenamiento en común, sino que directamente empezaban a repasar las danzas, que entonces eran sencillas.

El entrenamiento ahora, en el siglo XVIII, era cosa habitual pues se entendía que el baile *Bolero*, a diferencia de otros, era de muy difícil ejecución, así lo reconocía también Antonio Cairon posteriormente:

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 55-56.

⁹⁵⁸ “la *Contradanza* guarde las tres unidades, de acción, tiempo y lugar, ... el latigazo, esta figura para ejecutarla con aquella soltura, libertad y elegancia, que en sí tiene, necesita mucha práctica y continuada”, *ibíd.*, pp. 57-58.

⁹⁵⁹ “Encendidas las luces, los discípulos entre fi fe convienen, en quien ha de dançar el Alta, que es la Dança con que fe faca a Dançar a los demás: y efto lo executa fiempre uno de los dieftros. ... combidafe nominatim a quatro o cinco dieftros que dancen con el: ... y que dançando dieftros, dancen los que no faben”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, *Op. Cit.*, p. 29.

“*El bolero*. Este es el baile español ... el mas difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos; en él se pueden mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bien-parados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas”⁹⁶⁰ ,

los pasos eran muy complicados y se olvidaban rápidamente si no se realizaban con continuidad⁹⁶¹.

Los maestros de *Bolero*, tenían su origen en los *bastoneros* de las *Contradanzas*, hombres que se encargaban de dirigir estos bailes para su buen funcionamiento, más tarde pasaron a llamarse directores generales de *Contradanzas*, pues realmente representaban la figura de un maestro, e incluso les llamaron con el nombre de Don Preciso, por considerárseles hombres sabios que buscaban la precisión del baile, de esta manera lo expresó Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“El Bastonero para cumplir con exactitud su ministerio, no sólo debe saber la ciencia *Contradanzaria* por principios, según la hemos establecido, sino que debe tener conocimiento de las inclinaciones de los *Contradanzantes*, ... el nombre de Bastonero, ... nos ofrece una idea de las danzas y funciones antiguas, en las que sin duda daban comisión a algún hombrazo de aquellos tiempos para que al bailarín o bailarina que se desmandase le sacudiese un garrotazo que le rompiese un par de costillas, de donde debe tener origen la práctica que observamos aun en nuestros tiempos en las funciones de los Manolos (que es donde se ven todavía algunos resabios de las costumbres antiguas) de presentarse el Bastonero con un palo de escoba, o con un garrote de diez libras, con que se hace respetar de todos. ... en lo sucesivo director general de *Contradanzas*, cuyo talento debe ser superior a todos los de la sala, porque representa allí al mismo, ... sea mirado este encargo como el más honorífico de una función, ... y mando que a todos los Bastoneros de bailes, de cualquier especie y condición que sean, se les dé el nombre de Don

⁹⁶⁰ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 103.

⁹⁶¹ “proporcioné á mi amable Clarita, que ahi fe llama éfta Joven, todos los maeftros necefarios de lengua francefa, fortepiano y de bolero. ... aprendió con demafiada finura éftas tres habilidades, ... pero como fe olvidan con la mifma facilidad que fe aprenden, tan útiles conocimientos, ... no la permiti defcanfar un rato”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit. p. 14.

“Lo conveniente ès: que no defcanfe un punto en fu exercicio. Es precifo que Umd. La haga trabajar en cafa continuamente, en las mudanzas”, *ibíd.*, pp. 51-52.

Preciso, para que desde luego se sepa en la sala que son hombres sabios, formados en la Ciencia *Contradanzaria*, y no se vuelva a oír jamás aquel grosero lengua de Bastonero”⁹⁶².

Los maestros *Boleros* eran personas que se dedicaban a esta enseñanza y vivían de ello⁹⁶³, por lo que este trabajo podía ser considerado como un oficio, de hecho según normas de la época para ser maestro de baile se debía de conseguir un certificado de alguna Escuela pública de la Corte demostrando que durante, al menos, cuatro años hubieran realizado esa actividad con aprovechamiento, certificado que debía estar firmado por tres maestros⁹⁶⁴, además debían pertenecer a algún gremio, norma que venía dada desde principios de siglo por Felipe V, para así contribuir a la Real Hacienda, de lo contrario podrían ser condenados a diversas penas, como decía la ley V de D. Felipe en Buen Retiro por decreto de 2 de Junio de 1703, que aún seguía en vigor y que la recogía Carlos IV en su recopilación de leyes:

“Todos los tratantes y oficiales, que residan en Madrid, se incorporen en los respectivos Gremios, contribuyan en los repartimientos y puedan ser denunciados por los veedores. Ninguna persona de cualquier Nacion que sea, aunque sea natural de estos mis Reynos, pueda en Madrid, exercitarse en ningun trato, comercio, oficio ó arte sin haberse incluido é incorporado en el Gremio que le corresponde, contribuyendo á mi Real Hacienda con la parte que le tocara y se le repartiere: lo qual deban executar dentro de quinze dias de la publicacion de este decreto; y pasados, no lo haciendo, y continuando en dichos tratos y exercicios, puedan y deban ser denunciados por los diputados y veedores de los Gremios ante los Alcaldes y Justicias ordinarias, y se den por perdidas las

⁹⁶² Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 88-89.

⁹⁶³ “En la calle de la Ballefta vive el Señor Caldereta, famoso maefro de Bolero: en fu cafa hay academia de efte bayle todas las noches, uno de fus alumnos, foy yo, pago mis quatro durejos al mes”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, p. 2.

⁹⁶⁴ “Todos los Académicos Currutacos que quieran ser maestros de poner *Contradanzas*, deberán presentar certificación de haber practicado esta facultad con aprovechamiento en alguna de las Escuelas públicas de esta Corte, por espacio de quatro años, la que vendrá firmada por tres maestros”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. 131.

mercaderías que se hallasen en su poder, y sean condenados en las penas de las ordenanzas, y en otras arbitrarias á los Jueces según la gravedad de la transgresion (aut. 13. Tit. 9. Lib. 3. R)”⁹⁶⁵.

El ser maestro de *Bolero* no impedía el que también pudieran dedicarse a otros oficios si estaban capacitados para ello, así lo estableció el rey, Carlos IV, el 1 de marzo de 1789:

*“El uso de un oficio no impida el ejercicio de qualquier a otro, precediendo la suficiencia y exámen correspondiente. Declaro por punto general, que el ejercicio de un oficio no debe impedir el de qualquiera otro á quien quiera usarle, con tal que tenga para ello la suficiencia que se requiera, acreditada con la competente carta de exámen, que se le ha de despachar, despues de haber pasado por el que corresponde para calificar su habilidad: que á este exámen han de ser admitidos todos los que le pretendan, sin que les obste la falta de los requisitos de aprendizaje, oficialía, domicilio ni otro alguno que prescriben las ordenanzas del oficio que intentan exercer: y que en estas habilitaciones no haya gastos ni propinas, ni se precise á los exáminados á contribuir con mas cantidades que las que basten para indemnizar á los exáminadores del tiempo que ocupen en el exámen”*⁹⁶⁶.

Este otro oficio que pudieran tener los bailarines de *Bolero* incluso podría servirles de protección para no ser considerados vagos, pues aquellos que bailaban el *Bolero* y otros bailes del mismo estilo eran representantes para muchos ilustrados del vicio, falta de decoro y holgazanería, situaciones todas perseguidas por las leyes del momento, como se recogía también el las de Carlos IV, en cédula de 15 de mayo de 1788:

“Cuidado de los Corregidores y Justicias sobre el buen uso de los oficios de artesanos, y cumplimiento de las escrituras de aprendizaje. En la clase de vagos se comprehenden y deben tratarse como tales los menestrales y artesanos desaplicados, que aunque tengan oficio, no trabajan la mayor parte del año por desidia, vicios ú holgazanería; á cuyo fin los Corregidores y demas Justicias

⁹⁶⁵ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, Libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, Título XXIII: De los oficios, sus maestros y oficiales, Ley V. D. Felipe en Buen Retiro por decreto de 2 de Junio de 1703., Madrid 1805, t. IV, Op. Cit., p. 181.

⁹⁶⁶ *Ibíd.*, Ley XI. El mismo por res. á cons. de la Junta de Comercio de 4 de Diciembre de 1797, comunicada en circ. De 1 de Marzo de 1798. p. 184.

estarán siempre a la vista para saber los que incurren en este vicio”⁹⁶⁷.

Los maestros de danza que tenían escuelas siempre habían sido bien considerados por la sociedad, ya se cuidaban ellos de eso, eran personas de puntualidad que cumplían con todas sus obligaciones y palabras, de buen ver, limpios, aseados, vestían correctamente y no se sobrepasaban ni con la comida ni con la bebida, a la hora de sus clases mezclaban lo apacible con lo severo para haber así un equilibrio⁹⁶⁸, desde un siglo antes ya se decía que aquel maestro que no tuviera academia era señal de no ser bueno y que había que andarse con cuidado de dar con ellos, enseñaban barato pero en realidad eran ignorantes que solo llevarían a males consecuencias⁹⁶⁹, precisamente esa fue la idea que llevó al primer tratadista español de danza, Juan Esquivel Navarro, a escribir su obra, el que quedara por escrito las enseñanzas de su maestro y así en el tiempo futuro se pudiera seguir esa doctrina, este tratadista le tenía gran aprecio a la danza, la consideraba de provecho y un ejercicio agradable, así lo manifestó:

“Las caufas principales que me expufieron a efcriver (aunque con rudo eftilo) efte breve Tratado, á fido manifftar a los curiofos, el aprecio grande, que fe debe hazer del Arte de dançar; ... efte tan

⁹⁶⁷ *Ibíd.*, Ley. XVI. El mismo en la instrucc. De Corregidores, ins, en céd. De 15 de Mayo de 1788, cap. 33, p. 186.

⁹⁶⁸ “entendido, apacible, fevero, limpio, affeado, galan, de buenos refpetos, y fobre todo muy cortes: ... dire: con que califico la razón en que afirmo, que a todos los Maeftros que oy tienen Efcuelas, no es poffible les falte ninguna de ellas. ... mezclando lo apacible con lo fevero, ... fin q. ninguna deftas dos cofas paffen a eftremo, ... limpieza y affeo fe entiende en el traxe, fino en comer y beber: que debe un hombre qualquiera (quáto mas un Maeftro, que a todas horas ha de eftar en un fer) medirfe en la vevida y comida, ... cumplen con todas fus obligaciones y palabras, que dan de puntuales, ... Lo galan, firve de parecer mejor dançando”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, *Op. Cit.*, pp. 36-37.

⁹⁶⁹ “Los Maeftros que tiene Efcuelas abiertas, o las han tenido, fon efectivamente Maeftros; y los q. no, ... no tratan de mas que de enfeñar quatro movimiétos improprios y defproporcionados, ... aborrezco los Maeftros q. dan liciones por las calles fin tener Efcuela, ... como hacen barato, ... se verá en ellos la ignorancia ... y viendo el mal obrar de eftos, ferá para mas realce de lo q. los buenos Maeftros enfeñan”, *ibíd.*, pp. 24-26.

provechofo, como agradable exercicio, les fera importantifsimo tenerla por efcrito; pues los documentos que aprendi de mi Maeftro, (olvidados nunca, y fiempre venerados de mi memoria) concedieró alas a mi pluma, ... Porque en efte y en los futuros figlos fe figa y eftime la doctrina de mi Maeftro”⁹⁷⁰.

A medida que fue pasando el tiempo, en la última década del siglo XVIII este concepto de profesor cambió, ya no solo se enseñaban danzas de procedencia cortesana conocidas como *danzas de cuenta* sino otras que entraron entre la sociedad como una moda y que tenían origen popular, aunque con ciertas características integradas de la Corte, como el *Bolero*, y que finalmente ocuparon el primer lugar de las enseñanzas en las academias ocasionando incluso que se establecieran también como maestros muchos de aquellos de los que habla Esquivel que no tenían academias, no profesionales que llegaban a dar clases en cualquier lugar donde hubiera un poco de espacio.

Aquel maestro cortés que aborrecía las danzas de cascabel⁹⁷¹, es decir las danzas populares, con el paso del tiempo e impulsado por los gustos de la sociedad había evolucionado a un maestro más tolerante y de carácter más popular, terminando por llegar a ser muchos de ellos casi despreciables finalizado el siglo XVIII.

Maestros de *Bolero* conocidos por sus pasos característicos en el siglo XVIII fueron Lázaro Chinchilla, de Cádiz; Juanillo “el ventero” de Chiclana; El

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 49-50.

⁹⁷¹ “Todos los Maeftros aborrecen a los de las danças de cafcabel, y con mucha razón, porque es mui diftinta a la de quenta, y de muy inferior lugar, y anfi ningún Maeftro de reputación, y con Efcuela abierta fe ha hallado jamas en femejantes chapadáças, y fi alguno lo ha hecho, no avrá fido teniédó Efcuela, ... porque la dança de cafcabel, es para géte que puede falir a dáçar por las calles; ... y el dançado de cuenta es para Principes, y gente de reputación”, *ibíd.*, pp. 44-45.

profesor Moreno⁹⁷², también lo fueron D. Ciriaco Galludo, vallisoletano, quien trabajó como maestro en Madrid pero se asentaría posteriormente en Córdoba, lugar moriría⁹⁷³; el maestro Caldereta, quien daba clases de *Bolero* en Madrid⁹⁷⁴, entre otros muchos hombres, y también alguna que otra mujer⁹⁷⁵.

Todos los miembros que pertenecían a este conjunto, no consideraban al *Bolero* una danza de moda sino que la calificaban como una actividad más de la ilustración y de la civilización⁹⁷⁶, ellos decían que todo lo que encerraba a este baile pertenecía a la ciencia *Bolerológica*⁹⁷⁷. No era la primera vez que se hablaba de un baile como una ciencia, un siglo antes, en un poema que dedican al autor del tratado *Discurso sobre el arte del danzado, y sus excelencias*, se le califica a la danza igualmente, como una ciencia⁹⁷⁸.

⁹⁷² “Glisás ... La iluftre ciudad de Cadíz la vió nacer ... D. Lazaro Chinchilla, fue fu autor. ... éfte heroico profefor ... *Juanillo el ventero* ... hijo de Chiclana merecia con fobrada razon, y las ventajas que adquirió fobre los bailarines de fu tiempo. ... *Juanillo* ha fido *el Fenix Bolerologico* del año del 96 ... Puntas son unas grotfcas pofturas ... analogas al bolero porque de fuerte fe colocan los pies que parece intenta volar el baylarin. Moreno, aquel famofo profefor, que llegó a la cumbre de la ciencia Bolerologica ha fido quien las inventó”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 35-41.

⁹⁷³ “exerció la Bolerologia en Madrid tres años confecutivos, hafta que la envidia de fus contemporáneos le obligó à refugiarfe á Cordova, donde efpiró en una fala de efrado de refultas de un tremendo golpe. Llamabafe Don Ciriaco Galludo, natural de Valladolid en Caftilla”, *ibíd.*, p.. 42.

⁹⁷⁴ “En la calle de la Ballefta vive el Señor Caldereta, famofo maeftro de Bolero”, *ibíd.*, p. 2.

⁹⁷⁵ “He fundado en mi casa una Academia de Crotálogos. ... Yo desde luego me he encargado de pronunciar la oración inaugural en la rotura de las primeras sesiones que traten de Bolero. Y cuidado que esto de ser una muger; y una muger que en francés y griego puede llamarse Madama Crotalistris la Oradora”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. XXVI y XXIX.

⁹⁷⁶ “y folo por dâr à Umd. Gufto, y atraherle à la fenda de la verdadera civilización, quiero contarle los folidos principios de mi exercicio, y quanto Umd. Apeteca faver”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 22

⁹⁷⁷ “Umd. Tiene mucha razón, habla como un Diogenes y defea con fobrado fundamento, fer infruido de lo que es en fi la ciencia Bolerologica”, *ibíd.*, p. 27.

⁹⁷⁸ “Con nueftro ingenio excelente/ Tanto la Dança exaltais,/ Que el honor que vos le dais./ Nombre os darà eternamente:/ La Fama de gente en gente/ Manifiefte la eminencia/ De vueftra grande eloquencia,/ Por que con inmortal gloria/ Aplaufos de la memoria/ Califiquen vueftra ciencia”, en Galindo de la Fuente en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 9.

Todas estas personas que se interesaban por el *Bolero* formaron la llamada *Suprema Junta Bolerológica*⁹⁷⁹, en la cual se velaba por la conservación de sus derechos, tenían sus reuniones y publicaban sus resultados o deliberaciones. En un principio dicha junta tuvo por director jefe de todas las academias *Bolerológicas* de Castilla, Aragón y Valencia y por vicepresidente de la Suprema Junta de Madrid a un ilustre murciano llamado Requejo, este también era alumno de *Bolero* y acudía a la mejor escuela de España, pero pronto dejaría el cargo de jefe de las academias debido a unas revueltas que tuvo el pueblo contra él y sus normas, entre las que se destacaba el cambio en la velocidad en que debía bailarse el *Bolero*, así lo contó Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“Entre la muchedumbre de adictos al *Bolero* fe prefentó *Requejo*, digno alumno de la mejor escuela de España, ilustre murciano, y heroico director en jefe de todas *Academias Bolerológicas* de fu patria, las Aragon, y Valencia, quien reconociendo fer indifpenfable corregir los defectos extendidos en todo el territorio *Bolerologico*, determinó (con cofulta de la Fuprema junta establecida en Madrid, de la que foy aunque indigno Viceprefidente) hacer una vifita general, á fin de examinarlo todo, y corregir aquello que mereciefe fer fuprimido. Por las quejas que le dieron infinitas familias, á quienes faltava un hijo, fe havia defaparecido una hija, roto ambas jperas un fobrino, muerto ético un hermano, etcétera, refolvió, con aprobación fuperior que de allí adelante fe baylase el *Bolero* mas paufadamente, para cuyo efecto impufo la pena de quedar roncós a quantos cantafen demafiadamente aprifa, aun quando los bailarines lo pidiefen” “Entre la muchedumbre de adictos al *Bolero* fe prefentó *Requejo*, digno alumno de la mejor escuela de España, ilustre murciano, y heroico director en jefe de todas *Academias Bolerológicas* de fu patria, las Aragon, y Valencia, quien reconociendo fer indifpenfable corregir los defectos extendidos en todo el territorio *Bolerologico*, determinó (con cofulta de la Fuprema junta establecida en Madrid, de la que foy aunque indigno Viceprefidente) hacer una vifita general, á fin de examinarlo todo, y corregir aquello que mereciefe fer fuprimido. Por las quejas que le dieron infinitas familias, á quienes faltava un hijo, fe

⁹⁷⁹ “Éste determinó, consultando previamente a la Suprema Junta establecida en Madrid, hacer una visita general por todas las Academias”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 28.

había desaparecido una hija, roto ambas jperas un fobrino, muerto ético un hermano, etcétera, refolvió, con aprobación fuperior que de allí adelante fe baylafe el *Bolero* mas paufadamente, para cuyo efecto impufo la pena de quedar roncós a quantos cantafen demafiadamente aprifa, aun quando los bailarines lo pidiefen”⁹⁸⁰,

Efectivamente finalizando el siglo XVIII se pedía que el *Bolero* fuera bailado mucho más lento, como lo imponía Requejo⁹⁸¹, norma que el pueblo no quería aceptar⁹⁸² pues cambiaba a los ojos de muchos *boleros* el carácter del baile que se ejecutaba con rapidez.

El *Bolero*, con las normas de Requejo, al tomar un carácter más pausado, se convirtió en una danza posible de perfeccionar, circunstancia que solo podría realizarse en la Corte, lugar en el que se aceptaron sus normas y donde se encontraban los grandes maestros de danza, pasando así a convertirse en danza también de escuela y de cuentas⁹⁸³.

Que Requejo quisiera ralentizar el *Bolero* era normal pues ya las influencias italianas eran muy evidentes, por ello de la rapidez excesiva del baile y su difícil ejecución, puesto que se habían introducido diversidad de pasos a la italiana como complicados saltos y trenzados. Hacia 1794, en las reuniones de *Bolero* ya estaban incluso insertas algunas personas con procedencia de Italia que entendían de música y eran capaces de componer

⁹⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 27-28.

⁹⁸¹ El bolero de Requejo aún es conservado por lo que se puede observar su peculiar tempo musical mas lento que el de otros boleros.

Oír en Grupo Musical Francisco de Goya, Dtor. José Fidel Rodríguez Acosta, *Bolero de Requejo en Música en la Villa y Corte de Madrid s. XVIII – XIX, La Escuela Bolera*, Vol. 2, Several Records, S.L, Madrid 1998, Pista 1

<http://www.franciscodegoya.org/index.php/es/dicografia/musica-de-la-villa-y-corte/vol-2> tomado el 28/X/2014.

⁹⁸² “Pero el buen Requejo tropezó con grandes obstáculos: los partidarios del *Bolero* disparado y rabioso se declararon enemigos y contrarios suyos”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 246.

⁹⁸³ “El murciano Requejo, nuevo legislador del *Bolero*, asombró a su patria y a los reinos de Valencia y de Aragón con su agilidad y destreza, con sus giros, saltos y vueltas: ajustó los movimientos a compases más lentos y pausados, acabando por dejar el *Bolero* en lugar y plaza de baile de cuenta y escuela, así en los estrados particulares como en los salones de la Corte”, *ibídem.*

Boleros, esta danza empezaba además a extenderse por otros países, como Suecia, Rusia y Dinamarca, donde cuidaban por su correcta ejecución, de ahí que se quisiera conservar el *Bolero* con calidad en España, pues de lo contrario estos extranjeros podrían provocar la ruina de los maestros españoles, razón suficiente por la que varias personas de la península, que estaban en contra de ello, decidieron formar dicha *Junta Bolerológica*, así lo transmitía Rodríguez Calderón:

“éfa fuprema junta bolerologica de que Caldereta és Vice-presidente: ... Yo conozco al Abate Pito-Coloni, fecretario de éfa afamblea. ... és un Romano que vino á Epaña hace ocho ó diez años de criado del legado del Papa. Con la muerte de éfte ministro, quedo ... Pito-Coloni, entiende algo de música ... conociendo qñan extendido fe hallaba en Epaña el bolero, fe dedicó á componer algunos, ... en Suecia, Rufia, y Dinamarca fe bailava el bolero: que de allí, y de otras pares de la Europa falian maefros consumados: que afi como vienen á Epaña zapateros y faftres francefes é italianos, vendrían también profefores bolerologicos, y para evitar la ruina que amenazava á los epañoles era precifo eftableciefen un método gubernativo, porque aunque era cierto que en nuestra peninfula fe havia inventada éfte baile, las naciones extranjeras, habían puefto cuidado en hemofearle, ... Pito-Coloni, y uniendofe á otros compañeros fuyos, eftablecieron, de común acuerdo, una irrifible junta, nombrándole á èl por fecretario con la precifa obligación de hacer unas difertaciones fobre el bolero y lo que le mandafe dicha junta”⁹⁸⁴.

Durante estos tiempos fueron escritas en España, por algunos de estos italianos, las posturas y pasos que componían esas Danzas Boleras, incluyendo a los creadores de dichos pasos y los pueblos en donde se habían realizado por primera vez, así sería posible que los maestros realizaran su transmisión⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ En Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 94-97.

⁹⁸⁵ “La asamblea que zela por la conservación de nueftros derechos, tiene fu fecretario de cámara, y és el Abate Pito-coloni, coronifia de la orden Bolerologica, y un orador de los de primera tixera. Efte para hacerfe partido entre las gentes de gufto há efcrito por fu orden las pofturas, y mudanzas del dia, con los nombres de fus autores y pueblos donde fe executaron por la primera vez; y para que ningún profefor del arte las ignore, fe decretó el que fe eftudien”, *ibíd.*, p. 35.

Las posturas y mudanzas que se destacaban eran: *Glisas*, tejido de pies rápido, gracioso y fácil de ejecutar, nacida en Cádiz por D. Lázaro Cinchilla, ayudante de ingenieros; *Mata la araña*, mudanza en la que se hacen mil figuras con los pies, de Burgos, creada por un practicante del hospital del que no se conoce su nombre, también se le decía *Mata la araña* a la acción de golpear en el suelo con la punta del pie; *Laberinto*, enlace de piernas, por Juanillo el ventero, hijo de Chiclana, considerado el mejor creador de pasos en 1796, coetáneos de él decían que este solía llamar a ese paso *Macarena* pero fue más conocido por *Laberinto*; *Pasure*, podía ser cruzado y sin cruzar, mudanza que encierra a dos, descubierto por Perete Zarazas, natural de Ceuta; *El Taconeo*, ruido simétrico de los tacones de los zapatos, inventado por un zapatero mallorquín llamado Cornelio Zurrapa, se ejecutó principalmente en Cartagena⁹⁸⁶; *Paso Marcial*, evolución militar, obra de Rodolfo Esgarra, sargento de invalidos de Almería; *Avance con retirada*, en donde los bailarines se acercan para después separarse, atribuido a un alférez de infantería hijo de Lucena; *Puntas*, donde se coloca el pie como su nombre indica de punta, la inventó un profesor llamado Moreno; *Vuelta de Pecho*, vuelta de gran agilidad y destreza en la cual es preciso tener gran ligereza, su autor era un pasamanero de Alcalá de Henares llamado Eusebio Morales; *Vuelta perdida*, se realizaba una figura y se remataba en vuelta, de Don Ciriaco Galludo, natural de Valladolid y de oficio médico o matachín; *Trenzados con sus terceras, cuartas, quintas y sextas*, en donde los buenos bailarines de ambos sexos lucen de sus habilidades, el inventor de los *trenzados* de todas especies fue Lazaroni un

⁹⁸⁶ Cartagena es la zona considerada dentro del levante español anexa al famoso cante minero de La Unión, donde por este misma época los gitanos realizaban también el zapateado o taconeo en sus bailes flamencos.

italiano que trabajaba de figurante en la ópera de Barcelona, este era veneciano y había aprendido en su tierra tan difíciles mudanzas, nunca vistas hasta ahora en España, él como gran amante del baile español las introdujo en las danzas españolas, seguramente, para embellecerlas⁹⁸⁷; *Bien-Parado*, parada ejecutada en un tiempo, el bailarín debía quedarse en una pose determinada hasta que hubiera que seguir con el baile; *El pafeo* (el paseo), como su nombre indica es un paseo que se hace en la danza y este puede también realizarse de diferentes maneras⁹⁸⁸.

Otros pasos y movimientos de la danza española fueron: *Derrengada*, movimiento en el que se realiza un plie con una o las dos piernas y a la vez se echa el bailarín sobre uno de los lados de su cuerpo⁹⁸⁹; *Girada*, vuelta sobre la punta de un pie y el otro queda en el aire⁹⁹⁰; *Golpe y Encaje*, se realiza un golpe y seguidamente el otro pie se lanza al aire doblando por la rodilla la pierna y se encajará a quinta detrás⁹⁹¹; *Fayanca*, era un equilibrio irregular, con poca firmeza⁹⁹²; *Despernada*, salto en el que la caída se ejecuta con las piernas abiertas volviendo a saltar después⁹⁹³; *Cuatropeado*, movimiento donde

⁹⁸⁷ “El inventor de los trenzados de todas especies fue un figurante de la ópera de Barcelona, hombre estudioso y, aunque veneciano, idolatra del baile Español. ... Lazaroni, que así se llamaba el veneciano, se hizo inmortal con sus trenzados”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 44-45.

⁹⁸⁸ V. texto original de las posturas y mudanzas que aparecen en *La Bolerología*, pp. 35-46, en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 5.

⁹⁸⁹ “Pasos y movimientos de la danza española. *Derrengada*. Mudanza ó movimiento que usan los manchegos en sus bailes, que consiste en doblar una ó las dos piernas, fingiendo lastimarse los lomos ó el espinazo”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 157.

⁹⁹⁰ “*Girada*. Movimiento de la danza española, que consiste en dar una vuelta sobre la punta de un pie, llevando el otro en el aire”, ibíd., p. 158.

⁹⁹¹ “*Golpe y encaje*. Movimiento de la danza española, que consiste en dar un golpe en el suelo con un pie, y levantar el otro en el aire doblado, para encajarlo detrás del primero en la quinta posición”, ibídem.

⁹⁹² “*Fayanca*. Postura del cuerpo, en que hay poca firmeza para mantenerse: viene á ser un equilibrio irregular”, ibídem.

⁹⁹³ “*Despernada*. ... se hace con un salto, cayendo con las piernas abiertas, y volviéndose á levantar con ligereza”, ibíd., p. 159.

se levanta una pierna y se deja caer a la vez que cruza la otra por delante con rapidez y vuelve a salir de nuevo la primera para dar un paso hacia delante⁹⁹⁴; *Cimbrado*, paso a forma de látigo⁹⁹⁵; *Voleo*, movimiento que se ejecuta en el aire y en el que se levanta un pie lo más alto que se pueda⁹⁹⁶.

Todos los creadores de estos pasos, pasos ejecutados desde la experiencia, son por tanto considerados bailarines de *Boleros*, aunque también destacaron otros que se hacían notar en la prensa del momento como José García y Josefa Luna⁹⁹⁷.

En España, estos bailarines de *Bolero* a los cuales se les atribuyen determinados pasos pudieron hacerse conocidos por ello, pero realmente muchos de esos pasos ya se realizaban con anterioridad en la Corte francesa, por lo que pasarían después a la Corte española y de esta al pueblo, entre estos pasos se encuentran las *vueltas*⁹⁹⁸; *trenzados*⁹⁹⁹; *pasos batidos* y

⁹⁹⁴ “*Cuatropeado*. ... se hace levantando la pierna izquierda, y dejándola caer, cruzando la otra encima con aceleración, sacando la que primero se sentó, y dando con ella un paso ácia adelante”, *ibídem*.

⁹⁹⁵ “*Cimbrado*. Cierta movimiento de la danza española, que viene á ser un paso latigueado”, *ibídem*.

⁹⁹⁶ “*Voleo*. Movimiento de la danza española: es un puntapié que se da en algunas mudanzas, levantando el pie lo mas alto que se puede: llámase voleo por ejecutarse al vuelo en el aire”, *ibídem*, p. 160.

⁹⁹⁷ “Comedias. ... Saynete: Las forasteras en el teatro, en el que Josepha Luna y Joseph García baylarán seguidillas á lo bolero”, en *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, núm. 337, “Noticias particulares de Madrid”, 2/06/1787, Madrid, ed. el propio periódico, p. 628.

⁹⁹⁸ “*Paso de vuelta ó pirueta*. Este es un paso que se hace en el mismo sitio, sin salirse de él; pero su propiedad es de hacer dar vuelta al cuerpo sobre un pie ó sobre entreambos, como sobre un exe, ya un quarto de vuelta, ya media vuelta, según se cruce el pie, ó lo requiera la figura de la danza”, en Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “*Encyclopedia metódica. Artes académicos ...*”, Op. Cit., p. 502.

⁹⁹⁹ “*Trenzado*. Es lo que llamaríamos en clase de cabriola de lado, una tercera: pues consta de tres movimientos á causa de caer el cuerpo en el trezado primero sobre un pie, y luego sobre el otro”, en Cairon, Antonio, “*Compendio de las principales reglas del baile ...*”, Op. Cit., p. 163.

*batidas*¹⁰⁰⁰; *el paso de buré*¹⁰⁰¹; *el paso vuelto o campanelas*¹⁰⁰², *paso girado o redondon*¹⁰⁰³, *contratiempos o pie cojuelo*¹⁰⁰⁴, *actitudes*¹⁰⁰⁵, *gestos*¹⁰⁰⁶, *equilibrios*¹⁰⁰⁷, *saltos*¹⁰⁰⁸ y otros que, ya codificados por los franceses, se iban incorporando poco a poco con la ilustración a nuestras danzas como el *Demi coupe* llamado *Medio cortado*, el *Jetté* sería nuestro Paso retirado, *Retortillé* el *Paso girado*, *Glissé* es el *Frizado*, *Glissade* nuestro *Paso de desliz*, *Coupé* sería el *Cortado*, *Chassé* el *Cazado*, *Coupé de mouvement* el *Cortado de movimiento*, *Sissone* nuestro *Sisado*, *Battú* el *Sidado batido*, *Emboité* el *Paso*

¹⁰⁰⁰ “En el paso batido, se bate una pierna ó pie contra la otra: le hay de tres maneras, hácia adelante, hácia atrás, y de lado”, en Irurzún, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclomedia metódica ...”, Op. Cit., p. 470.

“Se llama paso batido cuando al tiempo de ir á hacer uno, el pie que se encuentra en el ayre, da un golpe contra el que está en tierra, y luego se vulve á colocar en el lugar que requiera el paso que se le siga”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales ...”, Op. Cit., p. 19.

“*Batidos*. ... siendo ejecutados en el aire, toman el nombre femenino, llamándoselos entonces batidas”, *ibíd.*, p. 161.

¹⁰⁰¹ “Bure. (paso de). Este paso se compone de dos movimientos; á saber un semicupé con un paso andando sobre la punta del pie, y de un semidespedido”, en Irurzún, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica ...”, Op. Cit., p. 467.

¹⁰⁰² “El *paso vuelto*, es quando se hace una vuelta de piernas, ó se forma un círculo entero con el pie hácia adelante ó hacia atrás: tambien se llama *vuelta de pierna* ó *campanela*”, *ibíd.*, p. 502.

¹⁰⁰³ “Paso girado. Quiere decir, describir un círculo entero con un pie, sea tocando la tierra, ó sea en el ayre: también se llama este paso *Redondon*”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales ...”, Op. Cit., p. 20.

¹⁰⁰⁴ “Se llaman *contratiempos* todos aquellos pasos en que estando colocado el cuerpo sobre un pie, y teniendo el otro en el aire, se salta sobre el que está en el suelo antes de colocar el otro en tierra ... vulgarmente se llama *pie cojuelo* ... diferentes especies ... de *minué* ... de *gabota* ... de *chacóna* ... de *baloneo* ... abierto ...”, *ibíd.*, pp. 131-138.

¹⁰⁰⁵ “Las actitudes son las posturas que toma el cuerpo en diversas situaciones ... hermosa, vistosa, fácil y propia del carácter que se baila”, *ibíd.*, pp. 139-140.

¹⁰⁰⁶ “Los gestos son los movimientos del cuerpo, que esprimen todos los sentimientos y pasiones que nos animan”, *ibíd.*, p.141.

¹⁰⁰⁷ “Equilibrio ... cuando se encuentra sostenido sobre la punta de un solo pie”, *ibídem.*

¹⁰⁰⁸ “El acto de saltar es un esfuerzo vigoroso que se hace con los miembros, á fin de elevarse en el aire por un sacudimiento pronto y rápido de los nervios: se llaman *pasos saltados* todos los pasos de esa naturaleza y todos los bailes por alto”, (*ibíd.*, p. 139)

embotado, *Assambé el Paso unido*, *Temps de cuisse el Tiempo de muslo*, *Eschappé el Paso escapado* y el *Fouetté el Paso latigueado*¹⁰⁰⁹, entre otros.

Es evidente que el *Bolero* nació en el pueblo, ya que se bailó primeramente por personas de clase media baja¹⁰¹⁰ y después se haría por los cortesanos¹⁰¹¹. Los primeros barrios en los que se bailó el *Bolero* fue en el de Lavapiés, Barquillo y Maravillas¹⁰¹², todos ellos barrios madrileños, después se iría extendiendo por el resto de España. Fue bailado por personas de muy humilde situación social como criados, cavadores, mozos de mulas, caleseros, pasamaneros, arrieros, venteros, zapateros, artesanos, alpargateros, buñueleros, oficiales de herrero y otras personas humildes.

Entre los franceses se relacionaba al bailarín de *Bolero*, llamado también *bolero*, o *bolera* en caso de ser mujer¹⁰¹³, directamente con los alfareros¹⁰¹⁴;

¹⁰⁰⁹ Todos estos pasos (del *Demi coupe* hasta *Paso latigueado*) se explican detalladamente en: Cairon, Antonio, "Compendio de las principales reglas del baile", Op. Cit., pp. 18-50.

¹⁰¹⁰ "los mozos de mulas, caleferos, zagales de coches, eparteros, y otros perfonajes de éfta efpecie, acordandofe que el primer bailarín, mozo de fu mifma profefion, havria danzado el bolero fumamente aprifa" en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, "La Bolerología ...", Op. Cit., pp. 28-29.

¹⁰¹¹ "Don Pistófolo ... vino a parar el célebre viajero en hablar del lujo. Primero alabó el bolero, diciendo que tenía tanto mérito como el mejor baile, e hizo la enumeración de las mejores boleras de la Corte", en Fernández de Rojas, Juan, "El triunfo de las castañuelas ...", Op. Cit., pp. 24-25.

¹⁰¹² "danzarinas boleras de la primera tixera que viven el Lavapies, Barquillo y Maravillas", Anón., "Coplas del bolero, donde se declara como el bolero ...", Op. Cit., p. 1.

¹⁰¹³ "en otra lamina se representaran dos Baylarines Bolero y Bolera con aquel ayre, garbo y gentileza nacional que pide este bayle", en Fernández de Rojas, Juan, "Crotología, ó ciencia de las castañuelas ...", Op. Cit., p. 20.

"esta muchacha tiene cabeza, y gobierna tan bien como baila, porque, a propósito, es la mejor bolera", (Op. Cit., Fernández de Rojas, Juan, "El triunfo de las castañuelas ...", Op. Cit., p. 73.

¹⁰¹⁴ "On a cependant conservé un souvenir de son origine, puisque, dans les contròles des troupes de théâtre en Espagne, celui qui exécute cette danse est appelé el Bolero; on nomme aussi la danseuse la Bolera, par la seule raison qu'elle est sa compagne. C'est ainsi qu'on dit en français les Dugazon, les Potier, quand on parle des rôles créés par ces acteurs", en Sor, Fernando, Encyclopédie pittoresque de la música de A. Ledhuy y H. Bertini, Cap. "Le Bolero", París 1835, p. 83, en Gamó, María Jesús y Juan, Elena (de) (coord.), "Encuentro Internacional de Escuela Bolera", Op. Cit., en Separata de documentos, p. III.

también fue bailado por personas de más alto nivel dentro del pueblo como sangradores, ayudante de ingeniero, practicante de hospital, alférez de infantería, tan de moda se puso que muchas personas dejaron sus oficios principales o los compartieran con el de enseñar el *Bolero* pues suponía una renta segura pero verdaderamente no estaban preparados para enseñar estos bailes¹⁰¹⁵, y en consecuencia el *Bolero* entraría progresivamente en el declive¹⁰¹⁶.

Todas estas personas que bailaban el *Bolero* eran defensores de lo castizo y muchas pertenecían al ente *currutaco*, por lo que cuando se reunían en sus fiestas bailaban entre otras danzas, todas las boleras¹⁰¹⁷, así una vez extendido el *Bolero* entre el pueblo se introdujo poco a poco en la alta clase social, primeramente fue bailado por aquellos que imitaban en todo a los franceses, es decir por los *petimetres*, así se decía en *El correo de Murcia* en 1792:

“SIGUE EL DISCURSO ECONOMICO. En esta inteligencia parece natural que examinemos ante todas cosas, quales son las funciones propias, y características de un Petimetre, ... Parece según las frecuentes observaciones que diariamente hacemos sobre la conducta de estos caballeritos, que las funciones ministeriales de su constitucion se reducen à visitar frequentisimamente los paseos publicos, ostentando en ellos gallardía, y gentileza de sus personas, con toda libertad y desembarazo; ... ser piezas utiles en los bailes

Traducción: Sin embargo, se ha conservado el recuerdo de su origen, ya que en los controles de las tropas de teatro en España, quien realiza esta danza se conoce como el Bolero; también llamada la Bolera a la bailarina, por la sencilla razón de que ella es su acompañante. Así es como dicen los franceses u'on Dugazon, el alfarero, al hablar de los roles creados por estos actores.

¹⁰¹⁵ “Barberías, tiendas de fafre, y zapaterías eftán atafcadas de profefores Bolerologicos”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 49.

¹⁰¹⁶ V. Cap. VI: Declive de la primera etapa bolera.

¹⁰¹⁷ “Nuevas Ordenanzas para los Bayles de *Contradanza*, compuestas por el Abate Muchitango, Secretario de la Academia Currutaca. ... Todos los bayles se empiecen con *Contradanzas* ... se ofrezca baylar algunas boleras”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. 126-127.

luciendo la marcialidad y desenfado en los armonicos, y sosegados pasos de un Minuet, como su agilidad, y soltura en los violentos, y arrebatados brincos de un bayle Bolero”¹⁰¹⁸,

Y llegó también a ser bailado incluso por damas ilustradas que insistían en su aprendizaje, de esta forma lo contaba Juan Fernández de Rojas:

“lo que en mí ha producido la tal Crotalogía. Antes de su publicación yo no sabía bailar el Bolero, ni me pasaba por la imaginación el querer saberle. La precisión de ideas que amaba en todas las cosas, aun en las que me sirven de adorno, me hacía mirar con indiferencia una cosa que carecía de principios; pero luego que he visto que solamente el tocar las castañuelas es una ciencia hecha y derecha, mudé de pensamiento. Me he llenado las manos de vejigas, de heridas, y de callos para aprender el tirirá. He comenzado a tomar lecciones de Bolero tal, cual se halla todavía, por culpa de Vmd., rudo e informe: he dado entrada en mi casa a toda casta de gentes, con tal que sepan tocar las castañuelas, y menear los brazos y las piernas según leyes. Me convidan, me solicitan, me fuerzan a asistir a cuantos festines se celebran con motivo de días, boda, u otra cosa. Conozco, trato, y estimo a todos y todas las que son de la farándula, sea gente alta o baja, o de la esfera que quisiere: el Bolero lo iguala todo, y lo suple todo; y a proporción de mis fuerzas, pocas personas habrá en Madrid, que gasten tanto dinero en festines, refrescos, cenas, vestidos, y lo demás que se sabe. Por fin y mis hijos están ya acomodados: a nadie pido nada; con que Bolero”¹⁰¹⁹.

El *Bolero* pasó de bailarse en calles, plazas y casas públicas¹⁰²⁰ a salones de alto nivel en donde se contagió de muchas características cortesanas donde predominaban las influencias francesas e italianas¹⁰²¹ debido a que al país venían maestros de baile franceses que instruían en danza según sus

¹⁰¹⁸ *Correo de Murcia*, nº 14, del 16/10/1792, Murcia, im. viuda de Felipe Teruel, p. 108.

¹⁰¹⁹ Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía”, Op. Cit., pp. XXIV-XXVI.

¹⁰²⁰ “El baile de los majos dieciochescos se representa en espacios abiertos, tales como calles, plazas, casas públicas (tabernas, ventas) y fiestas”, en Haidt Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio”, del teatro popular dieciochesco ...”, Op. Cit., p. 171.

¹⁰²¹ “La Escuela Francesa entre los Españoles es de ejercicio muy moderno, ..., aun entre los Artesanos, que son muy diestros en practicarla”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 122.

normas¹⁰²², y también, desde inicio de siglo, llegan algunas compañías italianas que actúan con sus obras, dejando sus gustos, formas y maneras en la alta sociedad, como la compañía de Trufaldines¹⁰²³. A finales de siglo era ya tal el contagio de los países vecinos que las *Contradanzas* que bailaba el pueblo español se inspiraban en argumentos de un gran parecido a las óperas italianas, así lo reconocía Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Como es tan necesario en nuestras *Contradanzas* el argumento de la pieza que se va a representar, ... hemos creído indispensable hacer una breve relación de la historia que representa cada *Contradanza*, ... ¿Cómo podríamos estar con la boca abierta y encantados en los bailes de la ópera, si no tuviéramos de antemano los libritos de sus argumentos?”¹⁰²⁴,

¹⁰²² “barbero ..., con peluca, sombrero de picos, mochila, una pata de palo, papeles de música, un violin y un barboquejo. ... Barbero. Non e pui longa mi arenga,/ yo sono istato el primo/ ballarino de la bella/ ópera de Cando .../ Padre. Bien,/ ¿y os quebrásteis una pierna/ haciendo algun balancé?/ Barbero. Yo no, no ballo per terra/ sempre per alto./ Padre. ¿Y á donde marchais?/ Barbero. Vado en diligencia/ á Madrid, para insiñar/ á baliar á la francesa/ á li pargoliti infante/ de la inclusa”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “El barbero ó el mal padre” (1ª ed. 1764), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramon de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 65.

¹⁰²³ “Tras la muerte de Carlos II en 1700 y el comienzo de las hostilidades entre los partidarios del nuevo monarca, Felipe de Anjou, y los que consideraban que el trono debía quedar en la casa de Habsburgo, el ambiente no era el más propicio para el mecenazgo de las artes y, aún menos, el de un teatro que el propio monarca tenía problemas para comprender. Tal vez por esto último -y con gran probabilidad para complacer a su reciente esposa, María Luisa de Saboya- Felipe V hizo venir a la corte en 1703 una compañía de actores italianos que, meses después de su llegada representaría en el coliseo del Buen Retiro la “allegorie comiche” de Il Pomo d'oro, cuya máscara de “Truffaldino” ocasionó que la compañía italiana fuera inmediatamente bautizada por el público español como “Compañía de Trufaldines” (Bajini 120). No obstante, los continuos avatares de la Guerra de Sucesión hacían muy difícil mantener el espíritu festivo necesario para la organización de grandes espectáculos y, el año siguiente pasó de nuevo sin representaciones en el Coliseo, por lo que la propia reina comenzó a llamar a menudo a la compañía italiana para hacer comedias simples en sus habitaciones de palacio”, en Greer Fuentes, “Bellerofonte. La primera ópera italiana en España”, 2009, en: <http://www.musicaantiqua.com/t701-la-primera-opera-italiana-en-espana>, consultada el 16/VII/2013.

¹⁰²⁴ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 136-137.

e incluso utilizaban directamente músicas de esos libretos para bailar¹⁰²⁵.

Salvatore Viganó, también fue de gran importancia en sembrar características italianas. Salvatore era compositor, bailarín, coreógrafo y maestro de danza y vino a España para bailar en las fiestas de coronación del Rey Carlos IV; conocería en el país a María Medina, una gran bailarina española y resultó finalmente el matrimonio entre ellos. Sin lugar a dudas, esta pareja hizo una gran aportación al *Bolero* pues la técnica de salto de los italianos se fusionó con el baile que en esos momentos se realizaba en España¹⁰²⁶ favoreciendo a la germinación de esa semilla de la que resultaría años más tarde el *Bolero* perfeccionado, un *Bolero* en su máximo esplendor.

Finalmente mientras que en el pueblo se bailaba el *Bolero popular*, la alta sociedad ejecutaba todas las danzas a forma de copia o reflejo de las francesas como el *Minuete*, *Paspie*, *Amable*, o de las italianas, fue por ello que al haber, como siempre lo ha habido, interrelación entre villa y Corte, se fusionaran todos los elementos, danza popular del momento e influencias de la Corte y de la alta sociedad¹⁰²⁷.

¹⁰²⁵ “CONTRADANZA I. Del Centauro, trágico-heroica, de tres partes. ... La música será sacada de las mejores arias de la Ópera de Dido abandonada”, *ibíd.*, pp. 138-139.

“CONTRADANZA II. Las Delicias de Baco, cómico-lírica, de tres partes. ... La música se esta *Contradanza* deberá ser pastoril, de violín, flauta y tamboril, sacada del maravilloso baile de los Triunfos de Baco, obra original de su Autor”, *ibíd.*, pp. 143-144.

¹⁰²⁶ “María Medina, una bailarina madrileña esposa del bailarín y coreógrafo italiano Salvatore Viganó. María Medina, bailarina que había estudiado ballet, estaba dotada de una enorme agilidad para el salto y para las castañuelas. ... se le considera a esta bailarina como una de las principales artífices de esta fusión entre la escuela española y el naciente, por aquel entonces, lenguaje del ballet”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera sevillana ...”, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁰²⁷ Refiriéndose a las *Contradanzas* en general “tenemos por medio de los que brillan pasos del me-cheté, del medio cheté, del me brise, y del brise-marcado”, Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, en Prólogo pp. XLV-XLVI.

Coetáneamente y con anterioridad hubieron en España muchos otros bailes¹⁰²⁸, pero al desarrollarse el *Bolero* precisamente en ese momento en que las influencias francesas e italianas eran patentes, este adquirió muchas de las características del estilo de las danzas de estos países que se alojaron en la corte.

Los rasgos más significativos de los que se contagi6 el *Bolero* fueron:

1.- La colocaci6n de pies hacia fuera, y no de forma descuidada, como hasta ahora lo hacía el pueblo¹⁰²⁹. La posici6n de partida de pies fue la *Tercera*¹⁰³⁰, a partir de esta se pasaban al bailar por las restantes posiciones, todas ellas codificadas en Francia: la *Primera*, *Segunda*, *Cuarta*, y rara vez la *Quinta* ya que la *Tercera* le sustituía, así lo explicaba Zamácola y Ocerín:

“explicar por orden alfabético *Contradanzario* los principios ... está sujeto ... a una regla de cinco pasos, que son: 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a y 5.^a posici6n: la primera se hace poniéndose el *Contradanzante* como cuando un soldado está en formaci6n, juntos los talones y vueltos los pies: la segunda, sacando el pie derecho en la misma disposici6n a un palmo de distancia del otro: la tercera, trayendo el tal6n del pie derecho arrimado al medio del pie izquierdo: la cuarta, sacando el mismo pie derecho a una cuarta adelante: y la quinta, trayendo el tal6n del derecho a la punta del izquierdo. Esta misma operaci6n se repite con el pie izquierdo, y queda demostrado perfectamente este elemento”¹⁰³¹,

2.- Correcta colocaci6n de brazos, adquiriendo el baile más calidad. Los brazos ya no estaban al descuido sino que se buscaban posiciones fijas, unas por alto y otras a nivel de la cadera. Los franceses habían sido los primeros en estudiar minuciosamente la colocaci6n de los brazos teniendo además cuidado

¹⁰²⁸ V. Cap. II: España danza y baila.

¹⁰²⁹ “*De las posiciones*. Hay diez especies de posiciones, y se dividen en buenas y malas. En las buenas, que son cinco, están los pies colocados regularmente; esto es, con las puntas vueltas hacia fuera”, en Iruzún, Baltasar y Sanz, Gregorio, “*Encyclopedia met6dica. ...*”, Op. Cit., p. 469.

¹⁰³⁰ “con las puntas vueltas hacia fuera ... en la tercera, el tal6n de un pie está arrimado al tovillo del otro”, *ibíd.*, pp. 469-470.

¹⁰³¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “*Elementos de la Ciencia Contradanzaria ...*”, Op. Cit., pp. 29-31.

para que transmitieran libertad, buscando *Braceos*¹⁰³² con suavidad y graciosos, característica que adquirió el *Bolero*¹⁰³³, las zonas más importantes de estudio eran las articulaciones: la muñeca, el codo y el hombro, y el movimiento de oposición de los brazos, aconsejaban para conseguir buenos resultados en el trabajo el estudio delante de un espejo, así podrían corregir los defectos, detalladamente lo explicaba Gregorio Sanz:

“danza, y disposicion para ejecutarla, que dedicarse a llevar bien los brazos, ... según la construccion del discípulo; como hacerlos llevar mas altos, si el sugeto tiene corto el talle, y si le tiene largo deben estar á la altura de las caderas; pero si es proporcionado los tendrá á la altura del hueco del estómago. ... por bien que haga los pasos un baylarin, si no tiene los brazos suaves y graciosos, su danza no parecerá animada ... es preciso tener mucho cuidado al principio en saberlos poner bien, á fin de que puedan moverse con toda la libertad necesaria. ... estando abiertas las piernas, y los dos pies en una misma linea, deben estar los brazos igualmente abiertos y levantados ... los movimientos de la muñeca y del codo se hagan con toda la suavidad y libertad que es preciso ... Cuentese en los *brazos* tres movimientos, del mismo modo que en las piernas, y que son relativos uno á otro; ... las que obran son las muñecas; ... quien obra es el codo, ... movimiento del hombro ... se manifiestan tambien en las oposiciones, en que estando extendidos los *brazos* se retira el hombro hácia atrás ... aun aconsejaria ponerse delante de un espejo, y allí guiar los *brazos* del modo que acabo de mostrar, y por poco discernimiento y gusto que se tenga, hará la luna percibir los defectos, que se hagan, y por consiguiente, se podrán corregir”¹⁰³⁴.

A pesar de seguir estos consejos académicos, el movimiento de los brazos típico español, de posiciones más recogidas, poses autóctonas españolas y menos utilización en la oposición de brazos, no se perdió¹⁰³⁵.

¹⁰³² “braceo, que asi se llama el arte de manejar los brazos”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 108.

¹⁰³³ “y no moviendo los brazos con suavidad, ¿cómo se puede bailar bien el bolero?”, *ibíd.*, pp. 104-105.

¹⁰³⁴ Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica ...”, Op. Cit., pp. 460-461.

¹⁰³⁵ “los movimientos de los brazos, que la misma naturaleza nos enseña á moverlos siempre con oposicion á los pies, en estos bailes está obligado el que los ejecuta á moverlos casi siempre al contrario”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile”, Op. Cit., p. 102.

3.- Una técnica más precisa para diversos pasos, entre los que destacaba el *Salto*. Este ya no consistía en una simple elevación, como se hacía en algunas danzas folklóricas, pues realmente el salto era un movimiento procedente del pueblo¹⁰³⁶ y había sido rechazado en tiempos anteriores por las altas clases¹⁰³⁷. Se introdujeron saltos complicados, con *Trenzados* de pies en el aire, este estilo había llegado a la península por los italianos y también fue adquirido por los franceses dándoles la terminología de *Cabriola* y, *Cabriola batida*, cuando esta se complicaba con los *Trenzados* de los pies¹⁰³⁸. El *Salto* también se ejecutaba en la Corte española desde hacía tiempo, pero con poco desplazamiento pues estaba mal visto ya que el cuerpo se descolocaba¹⁰³⁹. De esta fusión *Salto* poco desplazados y con *Trenzados* fue como se introdujo en el *Bolero* pero, a pesar de ello, se distinguían cuatro tipos de *Salto*: el *Simple* o *Muerto* que simplemente era saltar, el *Retirado* o *Encogido* cuando al elevarse se doblaban las rodillas, el *Batido* cuando los pies y pantorrillas se golpeaban en el aire y el salto *irado* cuando en el aire se ejecutaban una o más vueltas¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁶ “*bayles* de Aldeanos, de que estamos molestados y fastidiados desde *Fossan*, aquel excelente danzarín cómico, que traxo á Francia el furor de saltar”, *ibíd.*, p. 438.

¹⁰³⁷ “La mezcla que los baylarines han hecho de la *cabriola* con la bella danza, ha alterado su carácter y degradado su nobleza”, *ibíd.*, p. 440.

¹⁰³⁸ “CABRIOLA. Salto ligero y agil, despues del qual se cae solamente sobre un pie. Los baylarines la executan comunmente al fin de las cadencias. *Batir la cabriola*, es agitar los pies con ligereza mientras se está en el ayre”, *ibíd.*, p. 468.

¹⁰³⁹ “cófifte el Salto en fupender el cuerpo, que en faltar demafiado a lo largo: porque de faltar lexos nace la defcompoftura, y en qualquier termino del dançado y bailado es muy mal parecida, y lo que mas fe debe evitar”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁰ “hai quatro especies diferentes de saltos ... Es salto simple ó muerto quando estando en el aire ambas piernas, no hacen movimiento alguno ... Se llama salto batido quando hallándose las piernas en el aire, los pies baten sus plantas ó sus gargantas una contra otra; o bien quando baten del mismo modo las pantorrillas. El salto retirado es aquel en que elevándose en el aire se encogen ó doblan las rodillas; y en fin, es salto girado todo aquel en que se dan una ó mas vueltas en el aire”, en Cairón, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile...”, *Op. Cit.*, pp. 138-139.

4.- Otros pasos que con anterioridad se ejecutaban en la Corte también se pasaron al pueblo y se bailaron en todas las *Contradanzas*¹⁰⁴¹ y, por su puesto, también en el *Bolero*, estos son: los *Encajes*, *Campanelas*, *Vueltas de pecho*, *Vuelta normal o al descuido*, *Sostenidos*, y otros que con el tiempo han cambiado de nombre¹⁰⁴², como la *Girada* que aunque no es conocida hoy en día por ese nombre, realmente es una *Piruetta* y es un paso muy utilizado¹⁰⁴³.

A todas estas características se incorporaron algunas típicas españolas como los *Quiebras*, que son flexiones de tronco, en donde el fin más común era girarse hacia la pareja o buscar una simetría con esta¹⁰⁴⁴. Estas contorsiones eran propias de todas aquellas danzas en las no intervenía el *Salto*, bailes populares y alegres, bailados con castañuelas, a compás ternario y donde no había mucha dificultad en sus pasos pues eran arrastrados, no saltados, grupo que hoy en día forma dentro de la Escuela Bolera el subgrupo de danzas arrastradas. Entre esos bailes se encontraban las *Gambetas*, *la Gorróna*, *el Polvillo*, *el Pollo*, *la Japona*, *el Rastrojo*, *la Carretería*, *el Guineo*, *la Pipironda* y otros muchos de los que actualmente se tiene poca información¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴¹ “Cuando en aquellos tiempos de Doña Urraca y Doña Berenguela ... y cuando todavía los sabios danzarines Franceses no habían establecido las hermosas variaciones de la *Contradanza* ...”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 35.

¹⁰⁴² “se componen las Mudanças, que fon; Paffos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en vuelta, Encaxès, Campanelas de cópas mayor, graves y breves, ... Sacudidos, Quatropeados, Bueltas de pechos, Bueltas al defcuido, Bueltas de Folias, Giradas, Suftenidos ...”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del dançado ...”, Op. Cit., pp 9-10.

¹⁰⁴³ Ese nombre, *girada*, como vocablo español parece muy correcto, hoy en desuso.

¹⁰⁴⁴ “yo no encuentro ... mas diferencias que las antiguas, ahora si con alguna mas espesura, metidas las manos entre las figuras, y ciertos quiebras de cabeza sobre el hombro de la compañera con algunos retruécanos por dentro y por fuera de las parejas”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. XII.

¹⁰⁴⁵ “Los bailes populares y truanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo, fueron muchos: Tales eran la carretería, las gambetas, el pollo, la japona, el rastrojo, la gorróna, el guineo, la pipironda, el polvillo y una infinidad que no se ponen aquí, porque como se ha dicho, todos ellos eran parecidos unos á otros, y todos

El *Bolero* fue un compendio de pasos bajos y altos, gracia en el cuerpo y en los brazos, equilibrio en sus *Bien Parados* y, ritmo y percusión por su acompañamiento con las castañuelas¹⁰⁴⁶.

Fue tan grande el éxito que alcanzó el *Bolero*, tras estas danzas de pasos arrastrados, incluso en la Corte, que ocupó el lugar de sus predecesores, superando incluso al *Fandango* muy de moda anteriormente¹⁰⁴⁷. El *Bolero* fue considerado un baile de más arte, a pesar de conservar el estilo corporal del *Fandango*, era más difícil su ejecución debido a las mudanzas en las que se elevaban los bailarines del suelo, en cambio el *Fandango* era de pasos arrastrados, el *Bolero* además proyectaba un aire majestuoso¹⁰⁴⁸.

A finales del siglo XVIII el *Bolero* ya era conocido por toda la sociedad¹⁰⁴⁹ y los escritores informaban claramente sobre este baile, pues era

se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aun copias, pero mucho mas moderadas; como se observa en el zorongo, el hole, la cachucha y otros que no son mas que zarabanda continuada, ... son tan sencillos y de tan poca dificultad, ... ellos no constan, como se ha dicho, mas que de media docena de movimientos (que ni siquiera se deben llamar pasos unos rastreros y otros retorcidos)", en Cairon, Antonio, "Compendio de las principales reglas del baile ...", Op. Cit., pp. 100–102.

¹⁰⁴⁶ "El bolero. ... en el se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos; en él se pueden mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bien-parados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas", ibid., p. 103.

¹⁰⁴⁷ "Ni el fandango de Cadiz, ni el Charande, ni el Zorongo, ni el mismo Cachirulo tan aplaudido, ni el propio Zorongo, repito que tanto ruido hizo en la Corte, ... pudo derivar al victorioso Bolero", en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, "La Bolerología ...", Op. Cit., pp. 26-27.

¹⁰⁴⁸ "El fandango tiene mucha gracia: no es un baile de tanta capacidad como el bolero, ni se requiere tanto arte para bailarlo, pues aunque el bolero sea un parte una imitación del fandango, con todo, este último es mucho mas fácil, quiere decir que los pasos que le son característicos, son rastreros, y su compás `precipitado y velos, lo que no da lugar á que en él se puedan ejecutar pasos desplegados y majestuosos, como se pueden hacer en el bolero", en Cairon, Antonio, "Compendio de principales reglas del baile...", Op. Cit., p. 110.

¹⁰⁴⁹ "El humor de las gentes ha proporcionado á su antojo las diversiones que ha creído mas acomodadas, llamando en el dia nuestra atención la Guaracha, agua de nieve y Bolero", en Roxo de Flores, Felipe, "Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...", Op. Cit., p. 121.

ya popular ¹⁰⁵⁰, pero la aparición de este no fue un hecho casual sino que tuvo un proceso hasta su formación. Con anterioridad al *Bolero*, otras danzas, siempre de carácter popular, como son el *Villano*, *la Zarabanda*, *la Chacona*, *la Charrada*, *la Jota* o *la Seguidilla*¹⁰⁵¹ ya contaban con la característica básica de éste, el *salto*, pero llegaría a su máximo esplendor con el *Bolero*, los *saltos* en el *Bolero* llegaron a ser complicadísimos y los *trenzados* de pies jugaban el papel principal.

El *Bolero* realmente tomó el estilo, y también la estructura, de la *Seguidilla*, fue una clara evolución de esta, de hecho, en un principio, cuando una *Seguidilla* se bailaba por alto, es decir con *saltos*, se le llamaba *Seguidilla bolera*, esta era una variación de la *Seguidilla Manchega*, en donde el *Salto* era el paso protagonista del baile, así de claro lo explicaba Antonio Cairon:

“Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estrivillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinacion, y en igual número de compases del mismo tiempo de *tres por cuatro*. Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitacion y el serles mas características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia asi se bailaba el bolero al principio de su invencion”¹⁰⁵² ;

En el *Bolero*, realmente el texto indicaba que el baile era una *Seguidilla*, y los *Saltos*, llamados desde antiguo *Boleos*¹⁰⁵³ informaban sobre la modalidad que hacía el danzante, una *Bolera*, por ello, sin duda alguna, que la eclosión

¹⁰⁵⁰ “Cap. VIII. De los Bayles de España. Su antigüedad: la de las Castañuelas: de las diferencias de dichos Bayles, principiando por la Lucha de Espadas: Zarabanda, Chacona, Pavana, Paradetas, Fandango, Seguidillas y otros, como también de algunos Provinciales, hasta llegar al Bolero. Del Bayle Francés: institución de la academia de Danza, é idea general desde el Minuet: dónde tuvo su origen, y cuándo su uso entre los Españoles”, *ibíd.*, en índice de la obra, pp. XII y XIII.

¹⁰⁵¹ V. Cap. II: España danza y baila, apdo. 2.1: La danza popular.

¹⁰⁵² Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 113-114.

¹⁰⁵³ V. Cap. II: España danza y baila, apdo. 2.1: La danza popular.

del *Bolero* partiera del *Villano*, baile del pueblo del siglo XVII, pero en su modalidad del *Salto*, donde el paso principal era el *Boleo*.

Esta forma de bailar saltando se vio beneficiada por contagio de las danzas cortesanas donde intervenían *Saltos* y *Batidos* de piernas, pues en la Corte se ejecutaban de forma más discreta pero más correctamente y con más elegancia, lo transmitía de esta forma Bartolomé Ferriol:

“Los Batidos, dàn mucho lucimiento a la Danza, mayormente quando fe executan con libertad, y gracia; fon movimientos que fe hacen en alto con un pie, en el tiempo que el cuerpo eftà fobre el otro, y como fe forman de diferentes modos, y eftàn mui ufados en algunas Danzas de Corte voy à dar la Regla de executarlos con facilidad”¹⁰⁵⁴.

El estudio del *Batido* debía realizarse diariamente si se quería ejecutar con soltura y perfección, así tomarían fuerza las piernas para poder ejecutar bien el difícil paso, Antonio Cairon lo advertía:

“sin el estudio del paso batidor: es necesario a todo bailarín: ninguno puede mantenerse en ejercicio, sino hace diariamente una cantidad de batidores: semejante estudio dá soltura á las piernas, obliga á la punta del pie á bajarse; y su garganta toma el movimiento necesario: la anca y la rodilla se vuelven á los lados y se endurecen acostumbrándose al trabajo; y en fin, la musculatura forzada por la fatiga se engruesa; y las piernas toman una forma hermosa y marcada”¹⁰⁵⁵.

Se puede decir que de toda esta fusión, estilo popular del momento, movimientos jocosos y vivos en los que interviene el *Salto*, los *Trenzados* de piernas de influencia italiana y la perfección en su ejecución por la influencia cortesana afrancesada, nació el *Bolero* como hoy lo conocemos.

Como suele ocurrir con el paso del tiempo con todos los cantes y bailes, el *Bolero* también se extendería y adquiriría, al igual que pasara anteriormente

¹⁰⁵⁴ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 118.

¹⁰⁵⁵ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., pp. 145-146.

con las *Seguidillas*, diversas líneas melódicas según el lugar en el que se estableciera tomando elementos autóctonos de cada región y llegando a bailarse de forma diferente en cada lugar¹⁰⁵⁶, así pues, además del *Bolero* propiamente dicho, este baile quedó en los sustratos de algunas danzas folklóricas que hoy conocemos con diversos nombres y, por su puesto, en todas aquellas que siguen su estilo.

4.2.- Definición y origen

El *Bolero* debe ser considerado el baile pionero de la Escuela Bolera, él da nombre a esta escuela y marcó una gran influencia sobre otras muchas danzas que se bailaban en el siglo XVIII que cambiaron su tipología inicial y se convirtieron en otras diferentes, además, dio pie para el nacimiento de danzas de nueva creación que con el tiempo se han introducido dentro de este estilo.



The Bolero's Dance, (Londres, 1818)¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁶ “En Llanes, Asturias, se baila desde tiempo inmemorial una melodía a la que el pueblo da el nombre de Bolero y que, efectivamente, es un auténtico bolero andaluz. Al adaptarse a la modalidad asturiana se introdujeron en su línea melódica no pocos elementos autóctonos, pero sin llegar a una absorción completa de los giros y modalidades que caracterizan el canto andaluz”, en Torner, Eduardo M, “La canción tradicional española”, Op. Cit., p. 49.

¹⁰⁵⁷ *The Bolero's Dance*, estampa a color, Londres, 1818, en Colección Archivo Roger Salas, Madrid. Fotografía cedida al Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera en Madrid, 1992, p. 138.

Es considerado el *Bolero* como baile de cuentas porque todo en él está medido y estructurado, sigue los patrones musicales de la *Seguidilla*, siendo por tanto también su compás ternario, compás de tres por cuatro, por todo ello conserva musicalmente el carácter popular español¹⁰⁵⁸.

A la hora del baile se encuentran algunas diferencias entre la *Seguidilla* y el *Bolero*. En la *Seguidilla* el inicio de baile se hará en el momento en el que el cantante insinúa el comienzo del canto, ya varía eso en la *Seguidilla bolera* donde el baile comienza justamente en el octavo compás¹⁰⁵⁹, y en el *Bolero* se iniciará con una *copla* a modo de paseo compuesta por doce compases, tres de *vuelta* más nueve de *copla* y a continuación comenzarán las mudanzas saltadas¹⁰⁶⁰, por lo que la velocidad del compás será más lenta que en la *Seguidilla manchega*, lo mismo le ocurre a las *Seguidillas boleras*¹⁰⁶¹.

El *Bolero* empieza en tiempo fuerte, acentuándose la segunda nota sincopada y procediendo de dos en dos compases las figuraciones. El

¹⁰⁵⁸ “Las Seguidillas Españolas, y mas sensiblemente las Boleras, se componen sobre el compas, que llaman los Músicos de tres por quatro”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 67.

¹⁰⁵⁹ “Los aficionados del bayle manchego, acostumbraban empezar á baylar desde el instante que oían la voz del cantante insinuando la seguidilla; pero este abuso se ha corregido en las boleras, disponiendo que no principien los baylarines hasta el octavo compas, que es quando realmente comienza á cantarse la seguidilla”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I, Op. Cit., en Discurso, p. XI.

¹⁰⁶⁰ “El bolero (...) principiais bailando los tres compases, (...) se les da el nombre de vuelta, porque comunmente se hacen algunos pasos girando: acabados que son, principiais vuestro paseo”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 108.

“El primer estrivillo que se baila en la primera copla se llama paseo, porque regularmente es un paso simple y bajo”, *ibídem*.

“Cada estrivillo de por sí consta de nueve compases”, *ibídem*, p. 106.

¹⁰⁶¹ “las manchegas, las cuales siendo mas violentas en el compas que las boleras no admiten ningún giro de voz, ni espacio en que se pueda suplir ni disimular el defecto de las letras”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. II, Op. Cit., en Advertencia, p. XIII.

movimiento es entre el *andante* y el *allegro* y los instrumentos que, por lo normal, acompañan al *Bolero* son la guitarra, el tamboril y las castañuelas¹⁰⁶².

La estructura del *Bolero* consta de tres *coplas*, que son tres partes iguales que constan cada una de treinta y seis compases¹⁰⁶³; cada *copla* está separada de la siguiente por el *Bien Parao*¹⁰⁶⁴, figura inmóvil y vistosa de los danzantes donde las castañuelas también quedan en silencio¹⁰⁶⁵. Cada *copla* tiene a su vez tres partes llamadas *estribillos*, en donde se emplean nueve compases y a los pasos que aquí se realizan se les llama *Mudanzas*¹⁰⁶⁶. Las *Mudanzas* pueden ser sencillas o dobles; en las sencillas se realizan pasos en dos compases y un cuarto, sucesivamente se ejecutan a la derecha, izquierda, derecha e izquierda; en las dobles los pasos ocuparan cuatro compases y medio a cada lado, derecha y después izquierda¹⁰⁶⁷. Los *estribillos* están

¹⁰⁶² “El bolero se toca en compás ternario, que empieza en tiempo fuerte, acentuándose la segunda nota sincopada, á semejanza de la polonesa, procediendo de dos en dos compases las figuraciones. El movimiento es entre el andante y el allegro ... Los instrumentos que sirven para acompañar el bolero son generalmente la guitarra, el tamboril y las castañuelas”, en Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (Espasa-Calpe), Barcelona, ed. Hijos de Espasa, 1910, Vol. 8, p. 1394.

¹⁰⁶³ “El bolero ... viene á constar cada copla de treinta y seis compases del referido tiempo de tres por cuatro”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales Reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 106.

¹⁰⁶⁴ “El bolero consta de tres partes iguales, que se llaman coplas, y en cada copla se hace una suspension, á la que se llama bien-parado, ... para descansar”, ibídem.

¹⁰⁶⁵ “Una de las leyes mas originales y preciosas de este bayle bolero es el que al concluir la seguidilla deben quedarse los danzantes inmóviles en la postura que les coja el último golpe de la seguidilla y castañuela, á cuyas posturas llamen el Bien Parado; y los jóvenes hacen estudio particular de concluir en unas actitudes hermosas, que tengan alguna flexibilidad y gracia para divertir á los concurrentes”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I., Op. Cit, en Discurso, pp. XX-XXI.

¹⁰⁶⁶ “Cada copla se divide tambien en tres partes, llamándose cada una de ellas un estribillo (...). Los pasos que se ejecutan en la extension de los nueve compases que contiene cada estribillo se llaman ordinariamente mudanzas”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales Reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 107.

¹⁰⁶⁷ “Las mudanzas se forman de dos maneras distintas, á saber, dobles y sencillas: las dobles consisten en llenar cuatro compases y medio con la ligacion de pasos ejecutados ácia un lado, y repitiéndolos despues ácia el otro, (...). Las simples no constan mas que de los pasos que caben en dos compases y un cuarto; por lo que es necesario repetirlo cuatro veces para llenar los dichos nueve compases, repitiéndolos alternativamente con un pie y con otro”, ibíd., pp. 107-108.

separados entre si por las *pasadas*, momento en que el hombre y la mujer se cambian el lugar¹⁰⁶⁸, para lo que se emplean tres compases¹⁰⁶⁹, exceptuando los tres últimos compases pertenecientes a la *pasada* del último *estribillo* que al no realizarse pasarán al inicio de la copla¹⁰⁷⁰, a estos se les da el nombre de *vuelta* porque se hacen algunos pasos girando¹⁰⁷¹. Al primer *estribillo* de la primera copla se le llama *paseo* pues realmente se compone de un paseo con un paso simple y bajo pero donde lo importante es el protagonismo de los brazos¹⁰⁷².

<p>ESTRUCTURA DEL BOLERO</p> <p><i>Copla - Bien Parao/ Copla - Bien Parao/Copla - Bien Parao</i></p> <p>ESTRUCTURA DE LA COPLA (36 compases)</p> <p><i>Vuelta (3 compases)</i></p> <p>1º Estribillo llamado <i>Paseo</i> (9 compases) <i>Pasada</i>, cambio de lugar de los bailarines (3 compases)</p> <p>2º Estribillo con <i>Mudanzas</i> (9 compases) <i>Pasada</i>, cambio de lugar de los bailarines (3 compases)</p> <p>3º Estribillo con <i>Mudanzas</i> (9 compases) -----</p> <p>PASEO: Lucimiento de brazos MUDANZA SENCILLA: pasos a la Dcha, Izda, Dcha, Izda. Cada lado 2 compases y $\frac{1}{4}$ MUDANZA DOBLE: pasos a la Dcha e Izda. Cada lado 4 compases y $\frac{1}{2}$</p>
--

¹⁰⁶⁸ “El bolero (...) habeis de quedar en frente de vuestra pareja, á quien dareis la derecha para ejecutar la pasada”, *ibíd.*, p.108.

¹⁰⁶⁹ “hay en cada una de las dichas coplas dos mudanzas de puesto, cambiando el lugar el hombre con la muger, á las que se da el nombre de *pasadas*. (...) cada pasada de tres compases”, *ibíd.*, p.106.

¹⁰⁷⁰ “en el tercero no se hace esta como en los dos antecedentes se invierten los tres compases que ella vale, antes de principiar el primer estribillo”, *ibídem.*

¹⁰⁷¹ “principiais bailando los tres compases, que equivalen á una pasada, y que en este lugar se les da el nombre de vuelta, porque comunmente se hacen algunos pasos girando”, *ibíd.*, p. 108.

¹⁰⁷² “El primer estribillo que se baila en la primera copla se llama paseo porque regularmente es un paso simple y bajo, que sirve únicamente para demostrar la destreza del braceo”, *ibídem.*

El paso predominante del *Bolero* es el *Salto*, que se realiza en diversidad de modalidades: *Entrechat*, *Assemblée*, *Sissone*, *Glissade*, *Jeté*, *Brisé*, *Pas de ciseaux*¹⁰⁷³, incluso estos pasos a menudo se hacen batidos, es decir, realizando *Trenzados* con las piernas al empezar y/o al terminar la ejecución del paso; la danza es acompañada siempre por las castañuelas¹⁰⁷⁴, instrumento musical que toca el mismo bailarín o bailarina al tiempo que baila; la guitarra es el otro instrumento esencial en el *Bolero*, esta es tañida por un tocador que acompaña al baile¹⁰⁷⁵, que a su vez, se acompaña del cantador del texto de la *Seguidilla*.

Como la gran mayoría de danzas populares, el *Bolero* es también una danza de cortejo, en la cual el juego del amor está presente, es galante, con movimientos suaves y coquetos, que se entremezclan con otros más enérgicos, de nuevo, como en otras muchas danzas a lo largo de la historia, encontramos el equilibrio entre Apolo y Dionisos, la suavidad y la fuerza, la energía ánima o suave entremezclada con la energía ánimus o fuerte.

¹⁰⁷³ Terminología francesa. Hoy en día, en la Escuela Bolera, se sigue usando esta terminología en muchas ciudades españolas por la costumbre de ser pasos fijados en Francia y que se trabajan como técnica preparatoria al baile. En el bolero se ejecutan de forma muy parecida pero no exactamente igual que en el ballet pues el estilo es diferente. En mi opinión, en la Escuela Bolera deberían usarse con su nombre original o traducidos al castellano por ser un estilo de origen español. Ejemplo: *entrechat*, debe ser *trenzado*.

¹⁰⁷⁴ “el bolero ... se acompañan sus saltos con el sonoro instrumento de las Castañuelas”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. VII. V. apdo. 4.3. Las castañuelas en el bolero.

“los bailarines llevaban colgados de los dedos unos pedazos de madera llamados crótalos, que formando un gran ruido servían para acompañarlos en el baile, que se llamaba bolero”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 42.

¹⁰⁷⁵ “bolero. Este baile ya hemos dicho que se arreglaba al compás de un instrumento músico llamado guitarra o vihuela, y al son de unos círculos cóncavos de madera, llamados de tiempo inmemorial castañuelas”, *ibíd.*, p. 49.

Algunos tratadistas, como Antonio Cairon afirmaron que el *Bolero* “se bailaba a dos”, es decir, en pareja¹⁰⁷⁶, aunque según otras fuentes como *La Bolerología* o *Elementos de la ciencia Contradanzaria* se bailó individualmente pues al hablar de Antón Boliche o Sebastián Cerezo nunca se dijo que lo bailaran acompañados de una mujer sino que lo hacían de forma individual, de esta forma también lo aseguran otros, como Carlo Blasis, que dice ser en su origen individual para luego pasar a ser bailado en pareja, ciertamente cuando se introdujo el baile *Bolero* en las comedias se hacía de esta forma, en pareja¹⁰⁷⁷.

Algunas veces la danza bolera era interpretada por auténticos bailarines pero otras veces era ejecutada simplemente por actores, pues estos solían conocer un poco de todo aquello que les hacía falta para llevar a cabo cualquier interpretación¹⁰⁷⁸; pasados los años el *Bolero* también llegaría a bailarse de forma grupal cuando se introdujo con gran intensidad en la escena y se asentó en el teatro, aquí perdió su carácter inicial para ser modificado y convertido en un baile de grupo y ejecutado por varias parejas a la vez, será en este momento, ya en el siglo XIX cuando pierda su carácter popular para ser concebido como un arte escénico, por ello fue también el momento de perfeccionar aún más su técnica por tener que ser exhibido ante un público y

¹⁰⁷⁶ “La regla que se debe observar en el es la siguiente. Colocados que estén los bailarines uno en frente de otro como en el bolero”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 111.

“El bolero (...) habeis de quedar en frente de vuestra pareja”, ibíd., p. 108.

¹⁰⁷⁷ “Comedias. ... Saynete: Las forasteras en el teatro, en el que Josepha Luna y Joseph García baylarán seguidillas á lo bolero”, en *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, núm. 337, “Noticias particulares de Madrid”, 2/06/1787, Madrid, ed. el propio periódico, p. 628.

¹⁰⁷⁸ “por entonces, el cómico era un todoterreno que tenía instrucción en el arte del declamado, del canto, sabía danzar y tocaba si era menester las castañuelas”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, “Cómicos y compositores”, Op. Cit., p. 24.

existir además competencia entre varias compañías, el virtuosismo jugó un papel importantísimo y llevó consigo una perfección de hasta el más mínimo detalle hasta perderse prácticamente su carácter inicial y encajarse en un nuevo estilo, la llamada “Danza Estilizada o Danza Teatral Española”.

Sobre el origen del nombre *Bolero* se han mostrado diversidad de opiniones. Un siglo antes de que apareciera el nombre “*Bolero*” ya existían bailes con pasos que también se introdujeron en esta danza, como los *Encajes*, *Campanelas*, *Vueltas de pecho*, *Sostenidos*¹⁰⁷⁹, etc., por lo que se puede decir que ya se estaba conformando un estilo propio español que culminaría con el *Bolero* y que le daría nombre a todo este estilo. El nombre en sí no vería la luz hasta mediados del siglo XVIII.

Desde el mismo siglo XVIII hasta la fecha se han transmitido varias opiniones sobre el origen del nombre del *Bolero*:

En 1794 en *La Bolerología*, escrito por Juan Jacinto Rodríguez Calderón, se dan muchos detalles acerca de ello. En el transcurso de la obra el personaje principal, ante el desconcierto que tiene sobre este baile, que por un lado parece desenfrenado y por otro le cuentan que se baila en la Corte, lugar donde las personas son muy refinadas, pregunta al maestro de baile por la academia donde él acudía para aprender a bailar, sobre su origen y lugar de procedencia, quien era su inventor y en que reglas estaba fundada, a continuación el maestro le explica de esta manera:

“Bolero, Señor mio, dixo, viene del verbo bolar, ... fegun un manufcripto que fe conferva en la biblioteca del Real monafterio de S. Lorenzo del Efcorial, yá fe ufava en tiempo de los Reyes Godos, efpecialmente mientras reinó Witiza, y entonces fe le conocía con el

¹⁰⁷⁹ “Los Movimientos del Dançado ... Deftos ... nacen las cofas de que fe componen las Madanças, que fon; Paffos, ... Encaxes, Campanelas, ..., Bueltas de pecho, Suftenidos, ...”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discurso sobre el Arte del Dançado ...”, Op. Cit., pp. 9-10.

nombre de Bolatia. ... fu reftaurador ... Antòn Boliche (afi fe llamava el calefero)..., Boliche, que pofteriormente fe llamó bolero, murió en Cadiz el año de 1794 ... Muerto Boliche, todo buen ciudadano procuró enriquecer el bolero añadiendole, mudanzas à mudanzas, y pofturas à pofturas, de modo que fuè tomando un incremento grande, y que feguramente no podía efperarle, á caufa de hallarfe tan entronizado en Efpaña el antiquifimo fandango,... Ni el fandango de Cadiz, ni el Charandè, ni el Zorongo, ni el mifmo Cachirulo tan apaudido, ni el propio Zorongo, reptio que tanto ruido hizo en la Corte,..., pudo derivar al victorifo Bolero”¹⁰⁸⁰.

Efectivamente en el *Bolero* lo que el bailarín hace es volar, pues más va por el aire que por la tierra, y se puso tan de moda, incluso en la Corte, que se convirtió en la protagonista de la época, convirtiéndose en la danza más amena, divertida y característica del carácter español llegando a ser amada por todos, pronto se extendería por toda la península y en muchos lugares se originarían bailes nacidos del *Bolero* pero con las características propias de la zona, adquiriendo una forma personal y única.

Esta sería entonces la primera hipótesis del origen del *Bolero*, viene de volar, ya sobre el año 700 había una danza llamada *Bolatia* con muchos saltos, sería en el siglo XVIII que la recupera Antón Boliche, la perfecciona y llegó a tener una gran popularidad, a partir de entonces se le añade, por sus discípulos y seguidores, multitud de pasos, después se extendería por toda España tomando de cada lugar características propias.

Una segunda hipótesis sería una versión posterior difundida cinco años más tarde en el primer tomo de la *Colección de la mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, escrito por D. Preciso, seudónimo de Juan Antonio (de Iza) Zamácola. Este autor informaba de que el *Bolero* tuvo su origen en la Mancha con Sebastián

¹⁰⁸⁰ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 23-27. V. texto completo en cap. 8.1.- Apéndice, texto nº 6.

Cerezo, bailarín que empezó a redoblar y bailar por alto las *Seguidillas*, por ello utilizaba un compás muy pausado y el efecto es que parecía que volaba más que bailara en tierra, por lo que la gente le llamaba *Bolero*, y así dijo:

“Este título de Bolero tuvo su origen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores baylarines de su tiempo, y viéndole baylar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba...de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver baylar al que bolaba, ó á lo menos se lo figuraban así, según le veían executar en el ayre; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver baylar al que bolaba, ó según ellos al Bolero”¹⁰⁸¹.

En esta segunda hipótesis, aunque el origen podría ser el mismo o diferente, pues no se le atribuye ninguna antigüedad previa, se sigue con la idea de que *Bolero* viene de la palabra volar.



Atabalillos de las Seguidillas boleras, Marcos Téllez Villar, ca. 1790
Museo de Historia, Inv. 2303
http://musicadiz1812.es/imágenes_150.html

¹⁰⁸¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, Op. Cit., Discurso, pp. XIX–XX.

Introducido el siglo XIX, allá por el año 1835, el compositor, músico y profesor barcelonés Fernando Sor escribe sobre el *Bolero* en una enciclopedia francesa llamada *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* y manifiesta que la palabra *Bolero*, en principio, era un adjetivo para designar al bailarín que realizaba una danza española llamada *Seguidilla* pero en la que se habían introducido ciertos pasos que la hacían tener un aire distinto diferenciándose así claramente de la *Seguidilla* habitual, se habían cambiado ciertos movimientos y el ritmo de acompañamiento, con el paso del tiempo se le llamaría a dicha danza *Seguidilla bolera*, para pasar después a ser llamada solamente *Bolera* y finalmente el *Bolero*, convirtiéndose, por tanto, dicho adjetivo en un sustantivo, así lo expresaba:

“La palabra “bolero”, que originariamente era un adjetivo, se usa hoy como sustantivo para designar una danza española, llamada siempre “seguidilla”, en la cual un bailarín, denominado bolero, introdujo unos pasos que exigieron algunas modificaciones en el movimiento y el ritmo de acompañamiento del aire primitivo”¹⁰⁸².

Todas estas hipótesis sobre la palabra *bolero* se pueden comparar con lo que transmite casi dos siglos después la Enciclopedia Espasa/Calpe, considerada en España como la gran enciclopedia del siglo XX, aún el origen del *Bolero* queda confuso pues se sigue sin verificar nada¹⁰⁸³.

La enciclopedia Espasa-Calpe indica que la etimología de *Bolero/a* es dudosa, quizás su procedencia sea de la palabra *voleo*. Define *Bolero, ra* como un adjetivo relacionado con el baile del mismo nombre y con los que lo

¹⁰⁸² Sor, Fernando, en A. Ledhuy y H. Bertini, “Encyclopédie Pittoresque de la Musique”, “Le Bolero”, en Op. Cit. Gamó, María Jesús y Juan Elena (de), (Coor.), “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, Op. Cit., p. Separata de documentos III.

¹⁰⁸³ Justificación suficiente para llevar a cabo la investigación sobre el origen del bolero

ejecutan, también designa así a la persona que baila ese ó cualquier otro baile español; la música es de compás ternario, es cantable yailable y el movimiento majestuoso; hasta aquí sería la misma versión que con anterioridad mostraba Fernando Sor; más adelante dice que se baila en algunas regiones españolas, especialmente en Andalucía, así lo expresa:

“Bolero,ra. (Etim. - ¿De *voleo*?) adj. Perteneciente ó relativo al baile llamado *bolero* y á los que lo ejecutan. // m y f. Persona que ejerce ó profesa el arte de bailar el bolero ó cualquier otro baile nacional de España. // m. Aire musical popular español, cantable yailable en compás ternario y de movimiento majestuoso. ... Llámase así una danza que se baila en algunas regiones españolas, especialmente en Andalucía”¹⁰⁸⁴.

Transmite también la enciclopedia que el nombre *bolero* parece venir de las borlas de pasamanería que llevaban en sus trajes unas gitanas de Andalucía que serían las primeras en bailarlo, aunque también hace referencia a la versión de que pudieron ser los primeros que lo bailaron Antón Boliche y/o Sebastián Cerezo, así dice:

“Respecto de su nombre se dice que se llamó *bolero* porque lo bailaron por primera vez en Andalucía unas gitanas á quienes se conocía por *boleras* á causa de llevar en sus vestidos unas guarniciones hechas con pequeñas bolas de pasamanería. También creen algunos que su nombre se deriva de Antón *Boliche*, celebre bailarín ... transcribiendo las palabras de Iza Zamácola, ... *bolero* tuvo su origen, ... en la Mancha don Sebastián Cerezo, ... creyeron que volaba ... según le veían ejecutar en el aire; de que resultó que las gentes se citaban ... para ir á ver al que volaba, ... al BOLERO”¹⁰⁸⁵.

La enciclopedia no deja finalmente nada clara su procedencia, solamente que el *Bolero* deriva de la *Seguidilla*¹⁰⁸⁶, de hecho en la misma enciclopedia se dice:

¹⁰⁸⁴ Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana (Enciclopedia Espasa-Calpe), Op. Cit., p. 1394.

¹⁰⁸⁵ Ibídem.

¹⁰⁸⁶ “No se sabe á punto fijo cuál es el origen del bolero, aunque parece derivarse de las seguidillas”, ibídem.

“Como se ve, se trata de una etimología sumamente pueril y sin ningún fundamento serio”.

Se puede sintetizar después de analizar estas hipótesis y contrastadas dos siglos y veinte años aproximadamente después, que el *Bolero* desde su origen se bailaba con grandes saltos, y que en tiempos de los Reyes Godos, reinando Witiza, siglo VIII, ya se había oído hablar de una danza llamada *Bolatia*, que bien podría significar la ciencia del Volar, danza en la cual también se saltaba, por lo que hay posibilidad de que el origen del *Bolero* parta de la *Bolatia*, sería su estrato más profundo. Esta danza llamada *Bolatia* sería probablemente de la época hispanorromana, bailada por judíos, pueblo que ya usaba el laúd, instrumento de cuerda utilizado también en el *Bolero*, y pueblo muy apegado a la danza que bailaba ante cualquier acontecimiento¹⁰⁸⁷.

Los visigodos, en cambio, influyeron muy poco en la cultura del país y por ello se siguieron manteniendo las costumbres anteriores, de lo que si se encargaron estos fue de echar del sur de España a los vándalos, asentándose después allí comunidades cristianas, por lo que desde ese momento hubo en la península gran conexión con el cristianismo y por tanto empezarían las restricciones hacia los movimientos y bailes impúdicos.

Durante diez siglos, desde el VIII al XVIII, se pierden los eslabones en la cadena del baile llamado *Bolatia*, posiblemente la invasión musulmana y la lucha de los cristianos por seguir manteniendo sus territorios dejaran apartados los temas del baile, aunque mientras las costumbres autóctonas, junto con las judías y las musulmanas se iban mezclando.

¹⁰⁸⁷ “¡Aleluya! ..., Alabadle con tamboril y danza, // alabadle con laúd y flauta, // alabadle con címbalos sonoros; // alabadle con címbalos de aclamación. // ¡Todo cuanto respira alabe a Yahveh!” ¡Aleluya!”, en Biblia de Jerusalén, “Salmo 150:4-6”, Bilbao, editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., p. 853.

Llegado 1492, en puertas del siglo XVI, y expulsados los musulmanes y judíos, poco a poco iría aflorando de nuevo la cultura del baile en España, ciertamente en la edad media, la danza, y máxime la popular, al ser manifestación de júbilo se mantuvo muy escondida, ya que no era actividad del gusto del clero, clase social que domina todo el país.

Un siglo más se convivió en España con los judíos y musulmanes convertidos al cristianismo, es decir, sefardíes y moriscos, y también con los gitanos, venidos de la India, que allá por el siglo VIII empezaron a llegar al país, por lo que la danza siguió evolucionando en contacto con diversas culturas, pero adentrados en la edad moderna empezó a manifestarse la danza públicamente, aunque de forma moderada, y poco a poco fue tomando confianza, incluso se adentró con fuerza en las cortes de Felipe III y sobre todo en la de Felipe IV y también lo haría con la dinastía borbónica.

Llegado el último tercio del siglo XVIII es cuando de nuevo se volvió a hablar de una danza bailada muy por lo alto, es decir con saltos, a la que ya se le llama *Bolero*, se dice que la baila un sevillano llamado Antón Boliche, quien destacó plenamente en ello, también se habla de que un manchego llamado Sebastián Cerezo, la baila, al parecer, de la misma forma, y que ciertas gitanas de Andalucía, que por cierto adornan sus trajes con borlas y madroños, de los que algunos también originan el nombre del baile, lo bailan igualmente, por lo que parece el baile fue tomando confianza entre la población y fue surgiendo paralelamente en distintos lugares las danzas saltadas, símbolo de la libertad que el pueblo va tomando.

A todos estos danzantes se les podría adjudicar el resurgimiento del baile por lo alto y, por tanto, del *Bolero*, aunque en ellos influyeron notablemente los

maestros que años antes llegaban al país procedentes de Francia e Italia, lugares en los que habían aprendido técnicas académicas precisas que les permitían ejecutar correctamente esos saltos y trenzados tan complicados que tiene el *Bolero*, maestros que a pesar de que la gran mayoría se establecieron en la Corte otros quedarían entre el pueblo, como le pasó a D. Pedro de la Rosa.

D. Pedro de la Rosa fue un maestro de baile que hacia 1740 regresó a España tras haber pasado un tiempo en Italia, y se estableció en Madrid. En Italia adquirió la técnica propia de la danza de aquel país, danza sometida ya a las reglas académicas francesas, en esta técnica se podía advertir la amalgama entre dicho academicismo y los complicados *Saltos y Trenzados* típicos italianos. Este sometió a algunas danzas populares españolas como las *Seguidillas* y el *Fandango* a dicha técnica, proporcionando al baile un aire diferente, sobre todo más técnico, en donde debían seguirse diversidad de reglas para perfeccionarlo todo, también, como maestro que era, se dedicó a formar a jóvenes en dichas danzas, de las cuales podrían nutrirse muchos de los *boleros* y *boleras* que años más tarde surgen y triunfan con el *Bolero*, así lo explicaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Apenas por los años de 1740 se presentó en Madrid, de vuelta de sus viages de Italia, el célebre maestro de bayle Don Pedro de la Rosa (digno de mejor fortuna por su nacimiento, y que hoy vive en Madrid sujeta á la suerte que le proporciona este exercicio) se instruyó á fondo de nuestro bayle manchego; y como hombre que habia adquirido un perfecto conocimiento del arte de danzar, reduxo las seguidillas y el fandango á principios y reglas sólidas, con las quales á poco tiempo pudo formar discípulos que acreditaron su talento y maestría. Así siguió este bayle tomando cada dia mayor perfeccion en los jóvenes españoles, hasta que por los años de 80 se inventó en la misma provincia de la Mancha, con el título de

Bolero, otro ayre ó manejo mas redoble en la guitarra, pero con mayor precipitacion en las diferencias ó pasos de las seguidillas ¹⁰⁸⁸.

Durante años, entonces, convivieron en la sociedad española algunas danzas populares más técnicas con otras que seguían manteniendo su carácter original, aunque finalmente muchas de ellas se encuadraron en las llamadas danzas de cuenta como le pasó al *Bolero*, baile que enraizó con fuerza en el país y que a partir de los años setenta, del siglo XVIII, en adelante se puso de moda entre toda la población, de ahí que surjan en esa época los primeros nombres de bailarines de *Bolero*.

El *Bolero* suplió como baile favorito al *Fandango* y a otros bailes que se hacían con pasos arrastrados, pues saltar ya era algo más seguro, y al transcurrir el tiempo se fue enriqueciendo cada vez con más pasos y posturas aportadas por los propios *boleros* resultando cada vez ser más ameno y divertido, pero sin perder nada de su carácter español.

Que *Bolero* venga de volar, que lo bailaran por la misma época tanto Antón Boliche en Sevilla, como Sebastián Cerezo en La Mancha o unas gitanas andaluzas, y que grandes maestros llegados de otros países como D. Pedro de la Rosa aportaran calidad a algunas danzas populares, seguro que todo fue cierto, pues es lo que nos dicen varios tratadistas y escritores de la época, pero sigue sin quedar aún claro el por qué varias personas a la vez y en lugares diferentes empezaron a bailar el *Bolero*, si hubo alguna otra danza saltada en la que se basaran fusionándola con la *Seguidilla* que era arrastrada, o si realmente se reavivó la *Bolatia*. Para llegar a una conclusión veraz se tendrá

¹⁰⁸⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), "Colección de las mejores coplas de seguidillas ...", t. I, Op. Cit., Discurso, pp. XVIII – XIX.

que acudir a las primeras fuentes en las que aparece la palabra *Bolero* e investigar desde ese punto.

Según el diccionario de autoridades de la Real Academia Española, publicado en 1726, la palabra *Bolero* no es reconocida como baile ni como bailarín de ningún tipo concreto de danza, así pues *Bolero* es definido como,

“f.m. El muchacho que fe huye de cafa de fu Padre, ú del eftudio, y hace bolas, fegun queda dicho en fu lugar”¹⁰⁸⁹,

incluso en el último cuarto de siglo XVIII no se decía aún nada al respecto, en otros países también se definía *Bolero* como se había hecho en España en el diccionario de autoridades, así pues en 1776 en París en el *Nuevo Diccionario de las Lenguas Española, Francesa y Latina* se definía *Bolero* de la siguiente forma:

“*Bolero*: Petit garçon, libertin, qui s’enfuit du Collège, ou de la maifon de fon père”¹⁰⁹⁰, (Traducción al español: chico libertino que huyo del colegio y de la casa de su padre).

A principios del siglo XIX, en 1817 exactamente, fue cuando desapareció del diccionario de la Real Academia esa definición de *Bolero* y se define en dos vertientes totalmente nuevas:

¹⁰⁸⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al rey nuestro Don Phelipe V*, (Diccionario de autoridades), Madrid, imprenta de Francisco del Hierro, 1726, (t. I, A – B), p. 638.

¹⁰⁹⁰ Cormon, Francisco, *Sobrino aumentado, o Nuevo Diccionario de las Lenguas Españolas, Francesa y Latina, compuesto de los mejores Diccionarios, que hafta ahora han falido à la luz: dividido en tres tomos: los dos primeros contienen el Epañol explicado por el Francès y el Latin, y el tercero el Francés explicado por el Epañol y Latin, con un Diccionario abreviado de Geographia, En donde fe hallan los nombres de los Reinos, de las Ciudades, de los Mares, y Rios del Mundo*, (t. III), Amberes, im. Hermanos de Tournes, t. I, A - E, 1776, p. 187.

“*Bolero*, S.m. y f. El que tiene por oficio bailar el *Bolero*”, “*Bolero*, S.m. Baile español que requiere mucho garvo y gentileza, y en el se efectúan varias mudanzas arregladas al toque de *Seguidillas*”¹⁰⁹¹.

Dicha fecha indica el reconocimiento oficial del *Bolero* como danza y como bailarín o bailarina que ejecuta dicha danza, aunque por el país ya circulaban desde unos cuarenta años atrás diversos escritos en los que se hablaba del *Bolero* y de la *Bolera*. A partir de ese año se irán reconociendo además otras definiciones diferentes.

En el año 1884 se añade que puede ser designado como *Bolero* o *Bolera* aquella persona que además de bailar el *Bolero* ejerza cualquier otro baile nacional, y que el origen de la palabra viene de la palabra bolear, arrojar¹⁰⁹²:

“*Bolero*, ra. (De bolear, arrojar) m. y f. Persona que ejerce o profesa el arte de bailar *Bolero* ó cualquiera otro baile nacional de España”¹⁰⁹³,

y en una segunda definición es donde se le reconoce, además de cómo baile, como un aire musical que puede ser cantado, de compás ternario y que su movimiento es majestuoso:

“Aire musical popular español cantable y bailable a compás ternario y de movimiento majestuoso”¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹¹ Real Academia española, *Diccionario de la lengua castellana*, Quinta Edición, Madrid, Imprenta Real, 1817, p. 136.

¹⁰⁹² Un paso atrás en su etimología, pues está claro que viene de voleo, volar, aunque la “V” pasara a ser “B”.

¹⁰⁹³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Duodécima edición, Madrid, imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, p. 159.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*. (Como se ve, cada vez se va ampliando mas la definición, y se seguirá haciéndolo posteriormente, aunque aún su etimología no está clara pues como se verá seguidamente se va cambiando continuamente).

En 1899 la definición sigue igual pero desaparece el que venga de la palabra bolear, arrojar y se pone “De voleo”¹⁰⁹⁵.

En 1914, ya entrado el siglo XX, deciden quitar el que venga de voleo, aunque se sigue definiendo igualmente.¹⁰⁹⁶

Mas adelante, en 1925 tampoco se hace referencia a la etimología de la palabra, parece haber desaparecido esta información entrado el siglo XX, pero se añade una expresión permitida “A lo *Bolero*” que se define como,

“A lo *Bolero*. Adv. Con meneos parecidos a los de quien baila en *Bolero*”¹⁰⁹⁷,

Si bien, esta expresión ya era usada a finales del siglo XVIII, así se observa en el Sainete de presentación de Mariana Márquez, de 1794, en el que la descripción de esta situación, es decir plantarse a lo *Bolero*, por lo que dice el texto era plantarse al estilo chulapona, atrevido, quizás para algunos ordinario¹⁰⁹⁸.

En la versión de 1936 se hace una recopilación histórica; además añade otra definición que está directamente relacionada con el bolero del siglo XVIII, pues acepta el llamar *bolera* a la chaquetilla corta de señora, la típica que utilizaban los bailarines *boleros*; al definir *Bolero, ra*, también se muestran

¹⁰⁹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Décimatercia edición, Madrid, imprenta de los Sres. Hernando y compañía, 1899, p. 146.

Etimología idónea, según se acredita en esta investigación.

¹⁰⁹⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Decimocuarta edición, Madrid, imprenta de los sucesores de Hernando, 1914, p. 152.

¹⁰⁹⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Décima quinta edición, im. Calpe, 1925, p. 176.

¹⁰⁹⁸ “Me plantara a lo Bolero/ Escupiria, torciera/ el hocico, le mirara/ me acercara a Vmd, torciera/ diera una patada fuerte/ q el globo se estremeciera”, en Vázquez, Sebastián, *Sainete Nuevo, para presentarse al Publico de Madrid La Señora Mariana Marquez*, Madrid, Manuscrito, 1794, p. 20.

frases de obras escénicas de la época, de Bretón, Zorrilla, Alarcón, Fernán Caballero, entre otros, en donde aparecen estos términos.

Así se expresa en este diccionario, el del año 1936:

BOLERO, RA. m. y f. Persona que ejerce o profesa el arte de bailar el bolero o cualquiera otro baile nacional de España. ¶ «Dígale usted a don Mateo \ que está Retaco. — Abra usted, \ que es el famoso *bolero*.» G. del Castillo, *Obr.*, ed. Acad., t. 1, p. 67. ¶ «Tu partida de bautismo \ es lo de menos. — Mis padres... \ — Cuando yo te conocí \ eras *bolera* ambulante.» Bretón, *Mi dinero y yo*, act. 1, esc. 3, *Obr.*, ed. 1883, t. 3, p. 463. ¶ «Que era el amor desmedido \ a las damas de comedia, \ y en su falta a las graciosas, \ además de las *boleras*.» Zorrilla, *Obr.*, ed. Baudry, t. 1, p. 348, col. 2. ¶ «¡Amigo!, me casé con una *bolera*, que se quedó coja, ¡y me hundí!» Alarcón, *La Pródiga*, ed. 1882, p. 22. ¶ «Aquí tienen talento los charlatanes y los *boleros*.» Selgas, *Hojas sueltas*, ed. 1883, p. 204. ¶ «Ni tan largos como de *bolera*, ni tan cortos como de china.» Picón, *Obr.*, ed. 1921, t. 1, p. 25.

2. Aire musical popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso. ¶ «Esta brinca, aquella baila, \ estotra entona el *bolero*.» G. del Castillo, *Obr.*, ed. 1845, t. 1, p. 134. ¶ «Después de que acabe yo, \ bailarán unas *boleras* \ la Gaditana y su hermano \ y se concluirá la fiesta.» Idem, ed. Acad., t. 1, p. 252. ¶ «Ahora estaba yo pensando \ que para bailar *boleras* \ tengo rotos los zapatos.» Idem, ed. 1845, t. 2, p. 98. ¶ «El pueblo andaluz tiene una infinidad de cantos; son éstos *boleras*, ya tristes, ya alegres.» Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed. 1895, p. 173. ¶ «Y aún confieso, con perdón \ de la Polonia y la Rusia, \ que me llegan más al alma \ el *bolero* y la cachucha.» Bretón, *Aviso a las coquetas*, act. únic., esc. 6, *Obr.*, ed. 1883, t. 3, p. 418. ¶ «Denme el brioso *bolero* \ y la jota de Aragón.» Bretón, *Poesías*, ed. 1883, t. 5, p. 292. ¶ «Siguió el galán rasgueando \ unas *boleras* robadas.» Rodríguez Rubí, *Poesías andaluzas*, ed. 1845, p. 53. ¶ «Si se presentaba la ocasión, bailaba el *bolero*.» J. Valera, *Juanita la Larga*, *Obr.*, t. 9, p. 38.

3. m. *Guat. y Hond.* Sombrero de copa. ¶ «*Bolero*. Sombrero de copa alta, que sólo usamos en las grandes solemnidades. En Méjico, sorbete.» Membreño, *Hondur.*, s. v. Bolero. ¶ **A lo bolero.** m. adv. Con meneos parecidos a los de quien baila el bolero. ¶ «Quise anoche acostarme \ a lo *bolero*, \ por echarme en la cama, \ me eché en el suelo.» *Copla popular*.

Ilustración sobre la palabra *Bolero*¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁹ *Diccionario histórico de la Lengua Española* por la Real Academia Española, Madrid, im de librería y Casa Editorial Hernando, 1936, p. 218.

En la última edición, de 2014, se sigue afirmando que *Bolero* viene “De bola”¹¹⁰⁰, y se aportan las siguientes definiciones:

“m. y f. Desus. Persona que ejerce o profesa el arte de bailar el *Bolero* o cualquier baile regional de España”¹¹⁰¹,

“m. Aire musical popular español, cantable yailable en compás ternario y de movimiento majestuoso”¹¹⁰²,

“Chaquetilla corta de señora”¹¹⁰³

“a lo *Bolero*. loc. adv. desus. Con meneos parecidos a los de quien baila el *Bolero*”¹¹⁰⁴

La Rae ¹¹⁰⁵, por tanto, ha expresado diversas propuestas sobre la etimología del *Bolero* a lo largo de la Historia: “de bolear”, “de voleo”, “de bola”, la más aproximada, al menos respecto al baile, fue sin duda la “de voleo”, tanto si se referían a “voleo” de volar o a “voleo” como paso de la danza aunque en 1645 Juan de Esquivel Navarro usara la letra inicial “b”, y en vez de *voleo* escribiera *voleo*; con los años se cambió de idea y tomaron como palabra etimológica de *Bolero*: “de bola”, por lo que no queda clarificado según la academia la procedencia auténtica del nombre *Bolero* en referencia a baile.

Un dato, quizás el más importante de todos pues representa ese antecedente claro que hizo que en el siglo XVIII apareciera el baile *Bolero* por diversos puntos del país y el que nos revela precisamente el origen etimológico

¹¹⁰⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima tercera edición, Madrid, 2014.

Bajo mi opinión esa procedencia no es igual para todas las definiciones, en referencia al baile debería ser “de volar”, aunque la V pasara a B pues, como se verá a continuación, *bolero* viene del paso llamado *boleo*, escrito con “B”, en donde se ejecutaban saltos a modo de volar.

¹¹⁰¹ *Ibídem*. Efectivamente está en desuso pero ahora se ha cambiado de baile nacional a baile regional. Para baile regional nunca se designó a su bailaror *bolero*, solamente para el que ejecutaba *boleros* o bailes afines que seguían su mismo estilo

¹¹⁰² *Ibídem*. Según esta definición se podrían encajar diversidad de bailes españoles, para el *bolero* específicamente se debería añadir que acompaña al baile del mismo nombre.

¹¹⁰³ *Ibídem*. Definición totalmente en vigor, que quedó desde el mismo siglo XVIII.

¹¹⁰⁴ *Ibídem*. Efectivamente esa expresión está en desuso.

¹¹⁰⁵ Rae, Real Academia Española (de la lengua).

de esta danza, ha quedado sin trascender, siempre se ha pasado por alto, se encuentra en el primer tratado de danza escrito por un español, Juan Esquivel Navarro.

Un siglo y medio antes de ponerse de moda el *Bolero*, en 1642, Juan Esquivel Navarro, publica *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y origen, reprobando las acciones deshonestas*. El autor, de entre los pasos que se realizan en las danzas españolas, destaca un paso de una danza llamada *Villano*, es decir una danza de la villa, del pueblo, una danza que ejecutaban los aldeanos, este paso era llamado *Boleo*¹¹⁰⁶.

El *Boleo* era un paso en el que el bailarín o bailarina despegaba del suelo una pierna bien estirada y la lanzaba lo más alta que podía, el movimiento a continuación era suspenderse en el aire, por lo tanto un salto, se le llamaba *Boleo* precisamente por ser un movimiento que se realizaba al vuelo, en el aire¹¹⁰⁷.

No cabe la menor duda de que este paso del *Villano* llamado *Boleo* pasara a ejecutarse con continuidad en estas danzas en las que se le dio gran importancia al salto convirtiéndose así finalmente la danza en un baile con tantos *Boleos* que le llamaron a su bailarín *Bolero*, el que hacía los *Boleos*, e incluso también a la danza, y máxime cuando debía de diferenciarse de otra

¹¹⁰⁶ “El Boleo fe obra en el Villano”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 19.

¹¹⁰⁷ “*Boleo*. El Boleo fe obra en el Villano. Es un puntapie que fe da en algunas mudanças de el, levantando el pie lo mas que fe pueda tendiendo bien la pierna, y afe de executar, levantando el pie con todo eftremo, ponefe tanta diligencia, que por levantar el pie lo pofsible, è vifto caer à algunos de efpaldas ... Lllamanfe Boleos por fer movimientos que fe executan al buelo en el ayre”, ibídem.
Actualmente este paso coincide totalmente con la ejecución del *Assemblé*, un paso que se ejecuta en el bolero y otras danzas boleras.

danza que hasta la fecha también se le llamaba *Villano* pero donde el paso que ganó protagonismo fue la *Girada*¹¹⁰⁸, paso virtuoso dando vueltas¹¹⁰⁹, baile al cual se le siguió llamando *Villano*, aunque finalmente pasó a ser llamado *Villanico* y después *Villancico*, así se diferenciarían perfectamente, *Villano* con *Giradas* sería el *Villancico*, y *Villano* con *Boleos* el *Bolero*.

Un hecho que acontece en la misma época, siglo XVII, indica que el *Villano* con *Boleos* era danza de candil, al igual que lo fue el *Bolero*¹¹¹⁰, es otro dato que aclara que el *Bolero* parta del *Villano*. Las danzas de candil eran llamadas así porque se ejecutaban al atardecer, en lugares de interior, y por ello de la necesidad de encender el candil. Se contaba que en la Escuela de José Rodríguez, un alumno que bailaba el *Villano* al ejecutar un *Boleo* lo hizo tan elevado que con el pie tiró el candelero que alumbraba la sala y que estaba colgado unos cuarenta centímetros por encima de la altura del alumno¹¹¹¹. El salto, el candil y la escuela en la cual bailan indican que era danza de ensayo y cuentas como también lo eran las *Seguidillas*¹¹¹², baile del cual tomó la

¹¹⁰⁸ “Ay tambien mudanças de Villano fin Boleo muy bien parecidas, haziendo Giradas en ellas”, *ibídem*.

¹¹⁰⁹ “Giradas; porque fon bueltas en un pie, el qual ha de eftar todo el cuerpo fobre la punta del, y va girando y llevandofe tras fi el otro pie en el ayre, que es la razon porque fe llama girada: y fi no ay buena cabeçá para obrarlas, aurà buen fuelo fobre que tenderlas”, *ibíd.*, p. 17. (Actualmente se ha perdido el nombre de girada y se le denomina pirueta, que proviene de pirouette, de la terminología académica francesa).

¹¹¹⁰ “Vino la noche, y habiendo manifestado aquella honrada gente que en casa de cierta amiga había baile, nos dimos todos por convidados, y yo el primero me dirigí con más apresuramiento a aquel *baile de candil* ... improvisamos unas manchegas ... Siguiéronlas en ingeniosa alternativa *boleras* y *fandango*, ... Por último, para abreviar, el baile se fue acabando, cuando una patrulla que pasaba hizo cerrar el almacén”, en Mesonero Romanos, Ramón de, “Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante”, Op. Cit. “La capa vieja y el candil”, s/p.

¹¹¹¹ “En la escuela de Joseph Rodriguez, un discípulo fuyo có un Boleo que hizo en el Villano, deribo con el pie un candelero que eftava colgado a manera de lámpara, mas alto que fu cabeça dos palmos”, (*ibídem*.)

¹¹¹² “DOÑA MARIQUITA. Convengo;/ pero mis seguidillicas/ se han de probar á lo menos,/ que despues no quiero errarlas”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La comedia casera” 2ª parte, (1ª ed. 176), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramon de la Cruz ...”, p. 401.

estructura el *Bolero*, por lo que el *Bolero* surgiría del *Villano* con *Boleos* y tomara la estructura medida de la *Seguidilla*, siendo por tanto una fusión de ambas.

A mediados de siglo XVIII, efectivamente, se designaba *Bolero* o *Bolera* al danzante y al baile, pero en cuanto al texto se le decía *Seguidilla*, pues era realmente el nombre de la copla, con el paso del tiempo a esta *Seguidilla* que era bailada por un *Bolero* o *Bolera* se le llamaría directamente para diferenciarla de otras *Bolero*.

Concluir, por tanto, que:

- Como bien se decía en el siglo XVIII, *Bolero* viene de la palabra volar, pues el bailarín que lo ejecutaba parecía más ir por el aire que por el suelo.
- Su verdadero origen etimológico proviene de *boleo*, paso del baile llamado *Villano* en su modalidad del salto, danza quizás procedente de la *Bolatía* de época de los visigodos, también de saltos, que quedara aletargada durante muchos años.
- Sería el sevillano Antón Boliche; y al mismo tiempo en la Mancha Sebastián Cerezo; y además ciertas gitanas que llevaban en sus indumentarias pasamanerías con borlas; quienes después de un periodo donde el *Villano* con sus *Boleos* se fuera propagando por los aldeanos y perfeccionando con ciertos tecnicismos llegados de Francia e Italia y además fusionándose con rasgos de otras danzas, como cuando pasó a ser bailado en pareja, a doble pareja o en grupo al introducirse en la escena, lo bailaran alcanzando fama, aunque muchos otros de los que no ha quedado su nombre lo hicieran con anterioridad y coetáneamente.

- Su origen como danza de cuentas debe situarse a mediados del siglo XVII, aunque sea justamente un siglo después, cuando aparece por primera vez una fuente escrita con ese término “*Bolero*”. Cien años, aproximadamente, fue el tiempo que tardó en adoptar definitivamente el *Villano con Boleos* el nombre de *Bolero* y salir a la luz en los textos, seguro que con anterioridad se bailaba.

Para situarse en ese nacimiento u origen es necesario destacar esos otros escritos que circulaban por España antes de que la Real Academia Española reconociese en 1817 el término *Bolero* como danza y como el bailarín o bailarina que la ejecuta.

Dejando a un lado el tratado de Esquivel Navarro en el que el término *Bolero* estaba casi definido, no se encuentran hasta un siglo después referencias a esta danza, motivo debido probablemente a que al ser ejecutada por personas del pueblo no fuera de interés para los escritores de la época que transmitían la danza que residía en la Corte, será en la prensa periodística donde empezaran a hablar del *Bolero*, pero cuando ya estaba circulando con bastante asiduidad entre el pueblo e introducido en el teatro menor.

De mitad de siglo XVIII parecen ser unas *Coplas de Bolero* que conservaba D. Luis Rodríguez de la Croix¹¹¹³, terrateniente del siglo XIX y gran coleccionista de obras antiguas. Estas coplas están encuadradas por él junto a otras obras fechadas y que corresponden a los años cincuenta del siglo XVIII, como: *Verdadera relación, y curioso romance, en que se declara el escandaloso, inaudito, y grave defacato que ha executado en esta Coronada*

¹¹¹³ Actualmente se encuentran en la Biblioteca Histórica de Madrid, como obra incluida en ejemplar facticio MB 1006 y tiene un grabado Xilográfico de dos figuras de majos o boleros en la portada, signatura MB 1006,10.

Villa de Madrid una infeliz, viciofa, y defordenada Muger, ultrjando infolente el Soberano Cuerpo de Chrifto nueftro Redemptor, en la Sacratiffima Hoftia Confagrada; y el rigorofo exemplar caftigo con que ha fido publicamente afrentada en pago de igual facrilego atrevimiento, escrita en 1753¹¹¹⁴, o *Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa (que dios guarde) en esta Real Corte de Madrid, escribela Don Gaspar Plá*, escrita en 1759¹¹¹⁵; entre otras. Se sabe con certeza que este grupo de obras las encuadernó el mismo De la Croix por su forma peculiar de hacerlo, con tela de moaré rojo y marcando los escritos con un sello que dice Ex libris, junto al escudo de Madrid y a su nombre¹¹¹⁶, y lo haría agrupándolas por años cercanos, por ello se puede afirmar que estas *Coplas de Bolero* se escribieron también a mitad de siglo XVIII, aunque en el propio museo en el que se encuentran, el histórico de Madrid, las fechan aproximadamente por 1700. Suponiendo entonces que la fecha de escritura oscile entre 1700 y 1760 las convierten en el testimonio escrito más antiguo en donde aparece la palabra *Bolero*, además la palabra aparece en numerosas ocasiones, ya en su presentación a modo de título consta de este modo:

¹¹¹⁴ “Sucedìò, pues, que effe año, que contamos, y decimos fer el de mil feteientos y cinquenta y tres feguidos, en veinte y cinco de Marzo”, en Anón., *Verdadera relación, y curioso romance, en que se declara el escandaloso inaudito, y grave defacato que ha executado en efa Coronada Villa de Madrid una infeliz, viciofa, y defordenada Muger, ultrajando infolente el Soberano Cuerpo de Chrifto nueftro Redemptor, en la Sacratiffima Hoftia Confagrada; y el rigorofo exemplar caftigo con que ha fido publicamente afrentada en pago de igual facrilego atrevimiento*, Madrid, imprenta de Agapito Fernández Figueroa, ca. 1750, en Rodríguez de la Croix, Luis, Ex – Libris, , p. 3, signatura 1006, 1, en ejemplar facticio MB 1006.

¹¹¹⁵ Plá, Gaspar, “Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa ...”, Op. Cit., p. 1-4.

¹¹¹⁶ “-adquisición de la Colección de Rodríguez de la Croix, comprada al librero Barbazán- ... extraordinaria colección sobre temas madrileños ... Aficionado al arte de la encuadernación él mismo vestía sus propios folletos con tela de moaré rojo y marcaba los ejemplares con un ex libris en tinta, formado por un esquemático escudo de Madrid, alrededor del cual figura su nombre”, en Aguerri Martínez, Ascensión, *La formación de la colección municipal: incunables e impresos del siglo XVI*, Madrid, ed. Biblioteca Histórica de Madrid, pp. 44-45.

“Coplas del Bolero, donde se declara cómo el Bolero tiene engañadas con su bayle á todas las danzarinas boleras de la primera tixera que viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas, para que peguen petardos á todos los majitos cereros ó tenientes de esquina, haciéndoles la obra de caridad de aliviarles el peso del bolsillo, y despues los hacen Colegiales del mayor de Anton Martin, con los demas que verá el curioso lector”.

Bolero según este autor sería tanto el baile, como el bailaror y la bailadora que sería designada con el nombre de *bolera*.

Estas *Coplas del Bolero* son una crítica a las gentes que practican este baile, sobre todo hacia la mujer, *la bolera*¹¹¹⁷, hecho normal ya que el escritor sería un ilustrado que pertenecería a la alta clase social, lo que viene a corroborar que el *Bolero* se bailaba por el pueblo antes de mediados del siglo XVIII, seguramente se viniera bailando desde la época del tratado de Esquivel, mediados del XVII, se iría propagando poco a poco hasta que se hizo popular en la segunda mitad del siglo XVIII.

De 1758 es el primer indicio periodístico de un baile que bien pudiera ser el *Bolero*, aunque no se nombra directamente ese término. En febrero de ese año, en el diario madrileño llamado *Diario Noticioso* se escribe un artículo sobre una señorita que quiere casarse y manda una carta a la prensa en la que pide consejo porque tiene dos pretendientes bien diferentes, uno de ellos es un hombre alegre, bullicioso, de talle perfecto, buen porte y viste bien, su rostro y ojos son penetrantes, sabe poesía, canciones, décimas, sonetos, romances, *Seguidillas*, novelas, aventuras y se dedica a las Comedias amatorias, es buen

¹¹¹⁷ “Escarmiente todo majo/en rondar á las boleras,/porque dan matamaridos/y apolillan faltriqueras./ Ninguno se case/con bolera alguna,/si no quiere verse/pobre sin fortuna:/ ...”, en Anón., “Coplas del Bolero donde se declara como el bolero ...”, Op. Cit., p 4.

conversador, canta y es gran apasionado del baile, también baila y cuando lo hace parece que vuela¹¹¹⁸.

El siguiente dato es considerado de gran importancia pues constituye la primera fuente escrita, con fecha cierta y autor conocido, en donde se constata que el baile *Bolero* ya se ejecutaba en esa época. Aparece dicha reseña en un Sainete escrito en 1772 por D. Ramón de la Cruz y titulado *Los Payos en el ensayo*, en este se dice textualmente “bailar el *Bolero*”¹¹¹⁹. Del mismo año es otro Sainete del mismo autor titulado “Las botellas del olvido” en el que también hace referencia a “la bolera”¹¹²⁰, término utilizado para designar a las *Seguidillas* que se bailaban por alto, es decir a lo *Bolero*. Sin duda, datos los dos a destacar pues se puede decir que en esta fecha 1772, con toda seguridad, ya se bailaba el *Bolero* y danzas a lo *Bolero*.

Desde 1772 en adelante empezarán paulatinamente a aparecer en diversos escritos el término *Bolero*, incluso en la prensa, como en 1786 en el *Correo de los Ciegos de Madrid*, diario de esta ciudad, en el cual se presenta una contestación a una carta dirigida a este periódico donde se preguntaba a cerca de las ventajas de casarse o no los hombres solteros, entre los distintos consejos que se le dan se cita, para que lo tengan en cuenta, que está de

¹¹¹⁸ “Nadie hafta ahora creo yo, que ha tenido mayor pafsion al byle, que efte hombre. Es cierto que bayla, que parece que buela”, en Nipho, Francisco Mariano, *Diario Noticioso*, núm. 14, 17 de febrero de 1758, Artículo Primero “Culpe a su mala elección, quien escoge el mal, teniendo en fus manos el bien”, Madrid, p. 2.

¹¹¹⁹ “MONIFACIO. No, que de todo estoy sano./ Por la azul campana verde/ que aquí nos está alumbrando,/ que tengo de hacer de Roma/ un Carabanchel de abajo./ No me ha de quedar segura/ muralla ni campanario;/ y en viendo que ya está hecha/ su fábrica un estropajo,/ me he de poner á bailar/ el bolero y el fandango”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Los Payos en el Ensayo (1ªed. 1772)”, en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramon de la Cruz ...”, Op. Cit, p. 27.

¹¹²⁰ ANTONIO. No será chasco del todo,/ pues divertirles ofrezco/ con que baile una madama,/ que está prevenida adentro/ unas bonitas boleras”, ibíd., Sainete: “Las botellas del olvido (1ª ed. 1772)”, p. 44.

moda que las doncellas bailen el famoso *Bolero*¹¹²¹. El *Bolero* en dicha fecha ya era famoso y estaba totalmente de moda.

Otro dato importante aparece en el tratado de Antonio Cairon, este afirma en 1820 que cuarenta años antes ya se bailaba el *Bolero*¹¹²², lo que lo llevaría al año 1780, constatando que ya estaba bien definido.

Todas estas pruebas afirman que desde 1642 en donde aparece el término "*Boleo*", hasta 1772, en donde sale muy claramente el nombre "*Bolero*" en el Sainete *Los Payos en el ensayo*, fue el periodo de formación y difusión de esta danza, la cual fue nutriéndose paulatinamente de estímulos externos que la conformaron finalmente.

Entre estos estímulos destacar principalmente diversas características de bailes populares, especialmente de las *Seguidillas*, coplas cantadas y posteriormente danzadas y que eran compuestas con lo que acontecía día a día por el mismo pueblo¹¹²³; también de otros bailes en los que se habían integrado tecnicismos franceses, como las *Contradanzas* cortesanas, baile que pronto pasó a ser bailado también por el pueblo, adquiriendo una gran

¹¹²¹“¿Mas qué conseguiremos con que los solteros sepan quanto sobre el particular se puede decir, y conozcan las ventajas, que de fomentar el matrimonio resultan á su patria? ... Sienten á la vista dos temibles escollos: á saber, el excesivo luxo, y mala educación de las señoras doncellas; ... La moda corriente es instruir las desde la cuna en el ayre marcial, en la armonía y variedad de colores, en el manejo del abanico, mantilla, y demás muebles: en las contorsiones de cuerpo, y juego de ojos, en la perfeccion de todo bayle, sin omitir alemanda, fandango, y famoso bolero”, en *Correo de los Ciegos de Madrid*, núm. 15, martes 28 de noviembre de 1786, imprenta Real, p. 60.

¹¹²² “Esta es la regla invariable del bolero, (...) pues en cerca de cuarenta años que hace se baila”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 109.

¹¹²³ “Seguidillas ... mas quiero las coplas de un Manolo, que al cabo las compone sobre la misma música, que todas las obras de estos farfantes”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. II, Op. Cit., en Advertencia, p. XVIII.

fama ¹¹²⁴, de hecho los llamados *manolos* o *currutacos contradanzantes* bailaban a finales del siglo XVIII un repertorio que estaba formado principalmente por *Contradanzas* y en el que introdujeron el *Bolero* como un baile mas ¹¹²⁵; y de las influencias italianas ¹¹²⁶, que se asentaron en el país con Carlos III y definitivamente con Carlos IV ¹¹²⁷. En el pueblo prevaleció un *Bolero* menos refinado mientras que en las altas capas sociales ingresaría y se elevaría a ser una danza más solemne, que la Corte se enamorara de esta danza fue normal pues tenía el carácter del pueblo español pero no era como las demás, pues esta se podía considerar como danza de cuentas.

En este periodo de formación es muy probable que todo aquello que llevara grandes saltos, es decir *Boleos*, se le llamara con el nombre de la danza en sí más la expresión “a lo *Bolero*”, como las *Seguidillas a lo Bolero* ¹¹²⁸,

¹¹²⁴ “Los aplausos que adquirió en España esta nueva ciencia fueron tan grandes, que a poco tiempo olvidaron los naturales todas sus danzas y bailes para admitir las *Contradanzas*, ... en nuestra misma Corte, decayó la *Contradanza* a pocos años, porque los crudos *Manolos* del *Avapiés*, *Barquillo*, u *Maravillas*, que quieren como los monos hacer todo cuanto ven en la gente que llamamos de forma, se dedicaron a esta especie de bailes en sus miserables funciones: de manera que habiendo observado la gente formal o seria la corrupción de estas diversiones, tratadas con el mayor desprecio entre la gentecilla de chupa, cigarro y sombrero, y que aquellas mismas figuras que establecieron los sabios danzantes las habían aplicado para sus seguidillas entre ocho, tomaron la resolución de abandonar el baile de las *Contradanzas*, y aplicarse al delicado, sabio y majestuoso del minué y paspié”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 5-6.

¹¹²⁵ “Todos los bayles se empiecen con *Contradanzas* ... *Contradanzas* hasta el fin del bayle á excepción de que se ofrezca bailar algunas boleras, guaracha, ó inglés”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. 127.

¹¹²⁶ “tenemos por medio de los que brillan pasos del me-cheté, del medio cheté, del me brise, y del brise-marcado”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., en Prólogo, pp. XLV-XLVI.

¹¹²⁷ “el reinado de Carlos IV ... acabó acercándose al formato de la ópera bufa de corte italianizante, tan en boga por entonces”, en Lolo, Begofña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 21-22.

¹¹²⁸ “Comedias. ... Saynete: Las forasteras en el teatro, en el que Josepha Luna y Joseph García baylarán seguidillas á lo bolero”, en *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*, núm. 337, “Noticias particulares de Madrid”, 2/06/1787, Madrid, ed. el propio periódico, p. 628.

después llamadas *Seguidillas boleras*, finalmente quedaría un baile *Bolero* y otras danzas a lo *Bolero* o *Boleras*.

A partir de 1786 irán apareciendo, con bastante asiduidad en numerosos periódicos, variedad de artículos, cartas, venta de estampas¹¹²⁹, información sobre actuaciones de *Boleros* en diversos locales¹¹³⁰ y venta de libros del baile *Bolero*, hecho que con el paso del tiempo y pasado el primer declive social del *Bolero* a finales del siglo XVIII iría cambiando, y adentrándose el siglo XIX solamente se nombraría para ser bailado en los teatros, principalmente en los madrileños teatros de la Cruz y del Príncipe donde el *Bolero* se refugió bajo las compañías teatrales, pasando a un plano secundario. En el Coliseo de los Caños del Peral, puesto de nuevo en marcha en 1786 se mostraban más las obras que venían del extranjero, sobre todo la ópera italiana.

En el siglo XIX ha pasado el furor del *Bolero* pero este se integra en el teatro como una pequeña parte de la obra teatral en sí, y solo unos pocos artistas, treinta actores y actrices aproximadamente, tendrían acceso a dichas compañías que se formaban al inicio de la temporada teatral, después de la cuaresma¹¹³¹, pero se hacía de una forma totalmente legal, por lo que estos

¹¹²⁹ “El juego ó colección de las estampas, apaisadas del bolero, iluminadas con colores finos, por el estilo de las extranjeras, se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, frente de la imprenta de la Gazeta”, en *Diario de Madrid*, núm. 246, “Noticias particulares de Madrid”, 2/09/1788, ed. el Diario, D. Santiago Tevin, p. 879.

¹¹³⁰ “Teatros. Hoy es la ópera intitulada: A quien de ageno se viste, en la calle le desnudan, nueva; con 2 bayles, el 1º el gran bayle heroico el triunfo de Alexando contra Dario, y el 2º el Bolero. La entrada de antes de anoche fue de 6728 rs.”, en *Diario de Madrid*, núm 1, “Noticias particulares de Madrid”, 1/01/1788, ed. el propio Diario, im. Hilario Santos, p. 1.

¹¹³¹ “Al principio de cada año teatral, que coincidía con el final de la cuaresma, se formaban las dos compañías que representarían en Madrid, cuya composición era similar, ya que también lo era su repertorio: además de comedias y, hasta 1765-año de su prohibición-, autos sacramentales, así como Sainetes, entremeses y tonadillas, principalmente ... Pese a que el número de componentes podía variar de un año a otro, normalmente oscilaba en torno a unas treinta personas”, en Labrador López de Azcona, Germán, “Una mirada sobre la tonadilla ...”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 41.

pocos ganaron en calidad. A los actores y actrices se les integraban en una cofradía, la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, muy antigua, de 1634, en la cual tenían una serie de derechos como de jubilación, auxilio a los hijos y viudas en caso de muerte y un entierro digno¹¹³². El *Bolero* en esta siguiente etapa adquirió muchos más rasgos académicos, pues los intérpretes eran habitualmente actores y actrices que provenían de la Corte y eran escogidos bajo el juez protector de los teatros del reino para pasar a actuar en los teatros de la villa¹¹³³.

Caídos finalmente en desuso los géneros dramáticos españoles, sufrieron, por tanto, un segundo declive o el declive total, y fue perdiéndose dicho tema en la prensa hasta casi un siglo después que vino a resurgir en el siglo XX debido a que ciertas personalidades del mundo de la danza llevaron a cabo un trabajo de recuperación para poderlo integrar como repertorios en sus compañías. Gran labor hizo Mariemma, quien lo transmitió no solo de forma práctica sino también de forma escrita y se encargó también de introducirlo para su estudio en los Conservatorios de danza, hecho que repercutió

¹¹³² “dos eran los lugares de Madrid en los que se ofrecían representaciones teatrales públicas en la segunda mitad del siglo XVIII, como también dos eran las compañías de representantes que existían en la Villa. Dichos lugares, los teatros de la Cruz y del Príncipe ... en 1786 se rehabilitó el Coliseo de los Caños del Peral, que desde este momento entrará en relativa competencia con los dos anteriores, aunque fundamentalmente dedicado a funciones de ópera. ... las compañías que actuaban en la Villa y Corte, que eran formadas cada año y se alternaban en el uso de dichos teatros. ... Además de su pertenencia a una Compañía, los actores estaban integrados en una cofradía, como miembros que eran de una profesión; de hecho, el gremio de representantes españoles, cuyo ámbito se extendía a todo el reino, estaba bajo la protección de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, cuya existencia se remonta desde el año 1634 y llega hasta nuestros días. La pertenencia a esta institución garantizaba el entierro del cofrade ... aquellos que se acogieran al Montepío de dicha institución (llamado “concordia”) tendrían derecho a una jubilación, y sus viudas y huérfanos recibirían también algún tipo de auxilio (SUBIRÁ, 1960, p.23)”, *ibíd.*, pp. 39-40.

¹¹³³ “ los mejores cómicos entre cuantos trabajan en los teatros del Reino, que eran reclamados para actuar en la Villa. A este respecto, conviene recordar que los teatros de Madrid se hallaban bajo la autoridad directa del corregidor, en su calidad de Juez protector de los teatros del reino (ARMONA, J.A., 1988, p. 213)”, *ibíd.*, p. 42.

positivamente a la hora de poder llevar a cabo un estudio exhaustivo y práctico de él¹¹³⁴ y de otras danzas de la misma época y estilo, haciendo posible que ya entrado el siglo XXI las mismas personas que lo aprendieron a bailar en los Conservatorios lo estén de nuevo transmitiendo¹¹³⁵ y así pueda quedar presente en la sociedad.

4.3.- Las castañuelas en el *Bolero*

Con estas palabras de D. Antonio Cairon, tratadista español de principios de siglo XIX, se puede resumir el carácter que las castañuelas proporcionaron al *Bolero*:

“¿Qué sería del *Fandango* y del *Bolero* si le quitasen las castañuelas? Seguramente estos bailes conservarían el género y el carácter español; pero desde luego perderían aquel chiste y aquella sal, que el redoble de las castañuelas da á todos los bailes característicos españoles”¹¹³⁶.

No se podría hablar del *Bolero* sin hacer referencia a las castañuelas, este instrumento musical va unido por idiosincrasia a esta danza, pues son tocadas por el bailarín o bailarina de *Bolero* al mismo tiempo que ejecuta la danza¹¹³⁷.

Las castañuelas formaron parte de la época ilustrada del siglo XVIII, pues serían elevadas, como se hizo en otras muchas cosas, a la categoría de pertenecer a una ciencia: la Ciencia Crotalógica, se encargó de ello Juan

¹¹³⁴ Ver estudio detallado del *Bolero* por Mariemma en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 7.

¹¹³⁵ “La bailarina Aida Gómez está metida en otra cruzada, la de defender un patrimonio en peligro de extinción, la danza española. ... Primero utilizó la palabra para esbozar la historia de un baile nacional que sumó influencias italianas y francesas, «para distinguirse como danza nacional por su velocidad, que el clásico ni la huele, por el baile más recogido, por los brazos más cortos, por ese pellizco...»”, en Gómez, Aida en *El norte de Castilla, diario internet*, “Una ‘pincelada’ de Aida Gómez en el Zorrilla”, Valladolid, 11/12/2013, en: <http://www.elnortedecastilla.es/20131211/cultura/pincelada-aida-gomez-zorrilla-201312102155.html>, consultado el 11/12/2013.

¹¹³⁶ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 96.

¹¹³⁷ “*bolero*. Este baile ya hemos dicho que se arreglaba al compás de un instrumento músico llamado *guitarra* o *vihuela*, y al son de unos círculos cóncavos de madera, llamados de tiempo inmemorial *castañuelas*”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 49.

Fernández de Rojas, tratadista español de finales de siglo, que además era fraile, pero que escribía bajo diferentes seudónimos para ocultar, seguramente, su autoría. Este fraile escribió varios tratados en los que resaltaba este instrumento, intentando introducirlo en las clases sociales más elevadas¹¹³⁸ y dejaba bien claro que este instrumento era utilizado por los danzantes de *Bolero*¹¹³⁹.

Juan Fernández de Rojas, a pesar de escribir de forma irónica y de publicar libros que contestaban a otros que el mismo escribía bajo esos diversos sobrenombres que utilizaba, difundió la existencia de este instrumento, las castañuelas, ya que hasta ahora nadie lo había hecho¹¹⁴⁰, dejó constancia de la importancia de su presencia como arte que radiaba alegría y como ciencia lo justificaba diciendo que en todas las ciencias la práctica es más importante que la teoría, aunque esta última debe acompañar siempre¹¹⁴¹, y eso era la *Crotalogía*, práctica más que teoría, incluso trató el siglo en el que vivía, siglo XVIII, del siglo *Crotalógico*¹¹⁴².

¹¹³⁸ “lo que en mí ha producido la tal Crotalogía. Antes de su publicación yo no sabía bailar el Bolero, ni me pasaba por la imaginación el querer saberle. La precisión de ideas que amaba en todas las cosas, aun en las que me sirven de adorno, me hacía mirar con indiferencia una cosa que carecía de principios; pero luego que he visto que solamente el tocar las castañuelas es una ciencia hecha y derecha, mudé de pensamiento”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. XXIV-XXV

¹¹³⁹ “Dígame Vmd.: ¿No ha inventado Vmd. la ciencia Crotalógica? ¿No ha dado a las Boleras y Boleros el primer curso de su ciencia favorita? ... ¿El Público no ha manifestado su gusto, su aceptación, y sus vivos deseos de instruirse a fondo en el modo científico de tocar las castañuelas?”, ibíd., p. XXI.

¹¹⁴⁰ “castañuelas ... un arte maravilloso, poco conocido del común de los literatos, y harto usado de los más celebres eruditos”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., en Dedicatoria, p. 9.

¹¹⁴¹ “En toda ciencia la práctica debe ser preferida a la teórica, ésta ha de caminar unida con aquella, y servirla a lo más de guía”, ibíd., p. 102.

¹¹⁴² “Sólo vos, señor Florencio, podéis alabaros de haber inventado un arte hasta ahora no conocido ... todos la aplaudirán como protectora y madre de la alegría y regocijo, que ha venido a desterrar enteramente nuestra seriedad y gravedad. ... Ha sido menester un siglo crotalógico para un tratado de castañuelas”, ibíd., en Dedicatoria, p. 12.

La castañuela también fue un instrumento que la alta y media clase social llegó a observar de forma habitual en las representaciones teatrales de la época¹¹⁴³, incluso los cómicos las introducían a menudo en sus obras¹¹⁴⁴, no era instrumento prescindible para los actores, al contrario, lo normal era que tanto actores como actrices tocaran habitualmente las castañuelas además de dominar el resto de las artes que hacían falta para la actuación, como eran el saber cantar, tocar la guitarra¹¹⁴⁵ y bailar, eran actores y actrices con amplios registros¹¹⁴⁶.

4.3.1.- Definición y origen de las castañuelas

La definición más antigua conservada de castañuela se remonta a 1729 y se publicó en el diccionario de autoridades de la Real Academia de la Lengua Española en el cual se enuncia como:

“CASTAÑUELA. f.f. Lo mismo que Caftañeta; aunque mas ufado oy entre los Cortefanos” (t. II, p. 221).

¹¹⁴³ “D. DIEGO. *Sale*. Ya dicen que estamos todos:/ ¿ensayamos ó qué hacemos? DOÑA MARTA. Yo no estoy para ensayar. D. SIMEON. Mejor es que haya bureo/ esta noche, y que se baile, y haya palillo”, (palillo se le designa a la castañuela en Andalucía), en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La comedia casera” (1ª ed. 1766), 2ª parte, en Duran, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 401.

“... *en medio está el corro de. LABRADORES bailando al son de panderos, sonajas, castañuelas, etc*”, ibíd., Sainete: “Las frioleras” (1ª ed. 1764), p. 475.

¹¹⁴⁴ “por entonces, el cómico era un *todoterreno* que tenía instrucción en el arte del declamado, del canto, sabía danzar y tocaba si era menester las castañuelas”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p.24.

¹¹⁴⁵ “La guitarra, aún contando las plantillas con un guitarrista fijo, frecuentemente podía estar también tañido por los cantantes, lo mismo que las castañuelas, que hoy han de ser tocadas por manos de especialistas porque nuestros cantantes generalmente no saben hacer uso de ellas”, en Moreno, Emilio, “Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero”, en Ibíd., p. 57.

¹¹⁴⁶ “en la Tonadilla los actores mostraron un amplio registro y versatilidad que generó una gran variedad temática. De este modo, los actores y actrices dieron vida a virios aspectos cultos y populares de los personajes así como de la música y la danza”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica” en Ibíd., p. 62.

Si se busca castañeta se obtiene la siguiente información:

“CASTAÑETA. f.f. Instrumento de palo ò marfil compuefto de dos mitades, que por unos agujeros que tiene en una como ceja hecha a un lado, fe unen con una cinta con que fe atan à uno de los dedos. Eftán cóncavas eftas dos mitades, y juntan las circunferencias, y con dar contra la palma de la mano, ò apretando el dedo de en medio contra el pulgar hacen ruido. Ponenfe dos, una en cada mano, y fabiendo tocarlas, acompañan los tañidos del baile. Llamáronse Caftañetas por formar las dos mitades juntas como una caftaña. Lat. Crotalum, i. Pic. Just. fol. 69. Y en el aire repiqué mis caftañetas de repicapunto. Gong. Rom. burl. 9.

Y fi quiere Madre/ dar las caftañetas,/ podrás tanto de ello/ bailar en la puerta” (t. II, p. 220).

De dicha definición se deduce que *castañuela* era el nombre que le dieron a este instrumento en la Corte a principios del siglo XVIII pero que este ya era usado anteriormente por otros que le llamaban *caftañeta*, sin duda, el pueblo.

Fue en 1780 cuando la Real Academia la definió ya por sí a la Castañuela como:

“CASTAÑUELA. s.f. Instrumento pequeño que comúnmente se hace de la madera del nogal, ó castaño, y algunas veces de marfil, el qual se compone de dos mitades cóncavas, que juntas forman la figura de una castaña, y se unen con una cinta, ó cordón que pasa por dos agujeros, que por la parte superior tiene cada mitad. Átase una al dedo pulgar de cada mano, y dando contra la palma de ella, ó apretando el dedo de en medio contra el pulgar hace cierto sonido, que sirve para acompañar el tañido de algún bayle español. *Crotalum ligneum*” (p. 205,3).

En esta última definición, se especifica que se hacían de madera de nogal o castaño y algunas veces de marfil, seguramente las primeras que se realizaran de marfil fueran en Andalucía, más concretamente en Cádiz, ya que esta ciudad fue autorizada en 1787 por Carlos III para poder trabajar en las fábricas de torneado con este material, con carey y con algunos tipos de

maderas de alta calidad¹¹⁴⁷. Pronto llegarían a Madrid estas castañuelas de calidad para asentarse en la Corte, pues al ser de estos materiales tan valiosos no pudieron estar al alcance del pueblo en general. El pueblo las usaría normalmente de castaño, de ello que le llamaran castañetas, aunque también podrían adquirir este nombre por su parecido a la castaña. Se expresa también que las castañuelas se ataban al dedo pulgar, dato totalmente novedoso, hasta este momento simplemente se decía que sonaba al juntar el dedo de en medio junto al pulgar. Este nuevo dato nos informa de que la castañuela en los años ochenta del siglo XVIII ya se utilizaba en la Corte, era la llamada actualmente *castañuela profesional*. Por estos motivos se debería llamar castañuela a la profesional, de origen cortesano, y castañeta a la de origen popular, también llamada *castañuela folklórica*.



castañuela folklórica/popular



castañuela profesional/armónica

¹¹⁴⁷ “*Gracias concedidas á favor de las fábricas de tornear marfil, carey y todo género de maderas preciosas. Atendiendo á lo útil y conveniente que será en el Reyno el aumento y propagacion de las fábricas de tornear marfil, carey y otras maderas preciosas, y deseando promoverlas en beneficio de mis amados vasallos; he tenido á bien conceder mi Real proteccion para la que se ha establecido en la ciudad de Cádiz de tornear marfil, carey y todo género de maderas preciosas*”, en Carlos IV, “*Novísima recopilación de las Leyes de España ...*”, Libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, Título XXIV. De las fábricas del Reyno, Ley XV. D. Cárlos III. En S. Ildefonso por resol. á cons. de 25 de Junio, y cédula de la Junta de Comercio de 29 de Julio de 1787, t. IV, Op. Cit., p. 206.

Por la gran popularidad que adquirieron las castañuelas se permitiría oficialmente en 1791 una expresión por la Real Academia que decía: “Estar como una castañuela”, esta quería decir estar muy alegre, por lo que está claro que la castañuela era instrumento que transmitía alegría.

En 1792, se publican varios tratados del fraile Juan Fernández de Rojas. Entre ellos está *Crotalogía, ó Ciencia de las Castañuelas*, aunque utiliza el seudónimo de Licenciado Francisco Agustín Florencio. Con este tratado se convierte en el primer escritor que se dedica a dar una definición de estas, las califica de instrumento sonoro, que podía ser de diferentes materiales, sus partes eran cóncavas y al chocar producían el sonido¹¹⁴⁸. Publica también *El triunfo de las castañuelas o mi viage a Crotalópolis*, informa en este sobre el origen de las castañuelas, expresando que se habían usado desde tiempos muy antiguos pero que fueron conocidas anteriormente por el nombre de *crótalos*¹¹⁴⁹.

En 1803 es aceptado también el término *Postiza* por la Real Academia Española para designar a la castañuela, aunque se especifica que esta suele ser de menor tamaño que la denominada castañuela, dice la Rae exactamente:

“POSTIZA. Lo mismo que CASTAÑUELA. Por lo común se llama así la mas fina y pequeña que las regulares”, (p. 675)

Probablemente este término, *postiza*, era utilizado por aquello de llevar algo pegado al cuerpo, algo postizo.

¹¹⁴⁸ “Castañuela es un sonoro instrumento formado de varia materia, cuyas partes cóncavas producen con la colision el debido sonido”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotología ...”, Op. Cit., p. 14.

¹¹⁴⁹ “Un gran literato, ... , escribió un gran volumen muy erudito, que nadie entendía, y por lo mismo era alabado, y probó en él que las castañuelas eran muy antiguas, y que dos naciones sabias las habían conocido y usado en sus bailes bajo el nombre de *crótalos*”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., pp. 49-50.

Desde que apareció por primera vez el término castañuela en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española hasta la fecha han habido cambios respecto a la decisión de definir este instrumento en el término castañeta o castañuela, a menudo, se ha ido cambiando de opinión situando dicho instrumento en uno u otro término.

El término *Palillo*, también sería aceptado por la RAE como castañuela desde 1899, “Palillo. *Pr. And. Castañuelas*” (p. 731,2), aunque perteneciente a la región de Andalucía, probablemente por su parecido con los palillos de tocar el tambor hechos igualmente de madera que rematan en una zona agujereada donde se introduce una cinta.

En 1914, aparece este instrumento bajo la definición de castañeta y se añade, a relación de que se atan en el dedo pulgar, que se repica con los demás dedos y que sirven para acompañar el tañido o los movimientos en ciertos bailes populares, esto indica que el pueblo ya ha adquirido también esta forma de tocar las castañuelas como lo hicieran siglos atrás en la Corte, es decir atadas en el dedo pulgar y repicando con el resto de dedos. Por otro lado al definir castañuela pone (de castaña) f. Castañeta, por lo que ya se puede considerar igualmente los términos, castañeta es castañuela y viceversa.

En 1925, en donde de nuevo la prioridad es definirla como castañuela se inserta un dato mas,

“... se sujeta ésta al dedo pulgar o al de en medio y se repica con los demás dedos. ...”,

por primera vez se admite formalmente que también se pueden tocar en el dedo corazón, dedo utilizado siempre por el pueblo para tañer este instrumento y que aún se conserva en muchas danzas populares, como la jota.

En 1927 se inserta además una ilustración sobre una castañuela:



Actualmente, se sigue admitiendo a la castañeta como castañuela, a la postiza también, aunque se especifica que esta es de menor tamaño y más fina, y al palillo como término utilizado exclusivamente en Andalucía, la definición es ahora más sencilla que años atrás,

“Castañuela (d. De castaña y -uela). Instrumento musical de percusión, compuesto de dos mitades cóncavas, hecho de madera u otro material, por medio de un cordón que atraviesa las orejas del instrumento, se sujeta este al dedo pulgar o al de en medio y se repica con los demás dedos”¹¹⁵⁰.

Según estas definiciones que ofrece la Real Academia Española a lo largo de los años junto a lo que el pueblo ha transmitido generacionalmente, *castañeta* sería la *castañuela* original de España, fabricada con madera de castaño, utilizada por el pueblo y que se ata en el dedo corazón, mientras que *castañuela* es la fabricada con maderas más nobles, que procede de la Corte aunque posteriormente pasó al pueblo y se ata en el dedo pulgar y tocan el resto de dedos. El pueblo también ha utilizado el término *postiza* por aquello de ser algo que se anexa al cuerpo en el momento de bailar e incluso el término *palillo*, sobretodo en Andalucía .

¹¹⁵⁰ Rae, vigesimotercera edición, 2014.

Hoy en día el nombre de *castañeta* no es utilizado con asiduidad pero al hablar del origen de las castañuelas en España diremos que su etimología es popular, su nombre viene de castaña y por ello se llamaron inicialmente *castañetas*, al introducirse en la Corte se refinaron y se cambiaron ciertos detalles como la madera de su fabricación, que llegó a ser de la más alta calidad, incluso se realizaron algunas de marfil y la forma de ser tocadas también se modificó pasando a atarse en el dedo pulgar y a repicar con el resto de dedos, su nombre pasó a definirse como castañuelas, aunque en algunas regiones también se utiliza el término postizas y en otras el de palillos, siendo más utilizado el de postizas para los bailes folklóricos y el de palillos para las danzas de escuela.

Si bien todo lo anterior es así, no se puede dejar pasar que la castañuela tiene su origen en otro instrumento muy parecido, ya en el siglo XVIII se reconocía oficialmente que su nombre venía de la palabra latina *Crotalum*¹¹⁵¹, esta significa azotar, golpear o sea castañear, pero la verdadera procedencia de esta palabra es griega, *Cróton*¹¹⁵².

El crótalo fue, y es, un instrumento presente en muchas culturas y civilizaciones, egipcios, turcos, hindúes, griegos y romanos, entre otros, los han utilizado. En un principio el crótalo pudo ser construido con el pico de las cigüeñas, según Petronio, escritor latino que vivió en época de Nerón, siglo I, en su presunta obra *Satiricón* decía que el sonido del crótalo era como el

¹¹⁵¹ "*Castañeta*, Lat. *Crotalum*", en Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, 1729, p. 220.

¹¹⁵² "*Cróton* es voz griega que viene sin duda de *Croteo*, que significa lo mismo que *pulso* ó *verbero* en latín, según Plutarco. *Pulsare*, *verberare*, herir, azotar ó castañetear allá se van, y podemos llamara con bastante propiedad, pulsación ó toque, lo que en la Crotalogía deberá llamarse castañetazo", en Fernández de Rojas, Juan, "Crotalogía ...", Op. Cit., p. 28.

cantar de las cigüeñas¹¹⁵³, si se escucha el sonido que hacen estas aves se percibe que es muy similar al de las castañuelas, posiblemente los primeros crótalos fueran hechos a semejanza de ello, incluso elaborados con sus propios picos. También en tiempo de Trajano, emperador romano de procedencia española, finales del siglo I y principio del II, se realizaron unos crótalos de más lujo, a los que llamaron *Crotalias*, estaban creadas con perlas de forma redondeada por un extremo y piramidal por el otro, parecidas a la forma de una almendra, a estas perlas les hacían agujeros para poderlas juntar con una cuerda, y las usaban a modo de pendientes y sortijas, al andar y moverse se oía el magnífico sonido que producían, así lo transmitía Juan Fernández de Rojas:

“las Señoras Romanas en tiempos de Trajano, uno de los Españoles que mas han amado á las mujeres llegaron estas á tal extremo de luxo, que escogían entre muchas perlas preciosas, ó margaritas, aquellas que además de ser de una grandeza extraordinaria, tenían la figura redonda por un extremo, y piramidal por el otro, de modo, que se asemejasen á la figura de una almendra. A estas perlas preciosas las hacían sus agujeritos por la parte superior, y de este modo juntaban en una sarta dos, tres ó mas, y las traían pendientes en los dedos de las manos y en las orejas, agradándose sumamente del sonido que hacían, dando unas con otras: de este modo se formaban un preciosísimo instrumento que tocaban con los dedos, y un adorno gracioso y rico, semejante al que nuestras Damas usan con el nombre de pendientes, y á lo uno y lo otro llamaban *Crotalia*, que es: Castañuelas”¹¹⁵⁴.

Plinio Segundo, escritor de la misma época aproximadamente, afirma que las mujeres romanas se adornaban con lujo y buen gusto con varias perlas de

¹¹⁵³ “Petronio decía que las cigüeñas imitan con el castañeteo del pico la voz del Crótalo, en lo que no solamente nos dejó un testimonio de la calidad del sonido de la Castañuela; sino un fundamento ineluctable, con que aclarar las tinieblas que han esparcido muchos Autores sobre la esencia y naturaleza del Crótalo, que no fue ni pudo ser otra cosa que la Castañuela”, *ibíd.*, p. 17.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 43.

forma redondeada, colocándoselas en las orejas y dedos y que al chocar las perlas entre si transmitían un sonido de felicidad¹¹⁵⁵.

Además de estos dos materiales, perlas y picos de cigüeña, se harían crótalos de otros materiales, eran formados por dos partes iguales de forma circular y de poco peso¹¹⁵⁶. En Cataluña, más concretamente en la zona costera del golfo de Rosas y en Castellón de Ampurias, se tiene constancia de unas castañuelas de tiempos antiguos realizadas con conchas marinas, estas eran llamadas *nyacras*, con ellas se realizaba un baile denominado “baile de las *nyacras*” en el cual las mujeres realizando ritmos con sus castañuelas acudían a recibir a los pescadores¹¹⁵⁷.

También se realizaron pequeños crótalos metálicos, al estilo de los actuales chinchines. Estos eran dos pequeños platillos que se anudaban mediante tiras de cuero a los dedos pulgar y medio, para hacerlos sonar se chocaban entre sí haciendo un movimiento similar al del pito flamenco.

¹¹⁵⁵ “Proceriores margaritas elencos appellant, fastigiara longitudine, alabastrorum figura in plenior orbem desinentes. Hos digitis suspenderé, et vinos ac ternos auribus faeminarum gloria est. Subeunt luxuria ejus nomina, et tadis exquisita perditore portatu: siquidem cum id fecere Cortalia appellant, cesu sono quoque gaudeant, et collisu ipso margaritarum”, *ibíd.*, p. 44. Traducción: “Llaman elencos a las perlas grandes, que tienen longitud alargada y forma de alabastros en el orbe más amplio. Es gloria de las mujeres que cuelguen estos en los dedos y en racimos y de tres en tres en las orejas. Sus nombres insinúan el lujo y se llevan con más exceso que diligencia; ciertamente cuando hacen esto lo llaman Cortalia, gozan al cesar cada sonido y al colisionar las perlas”, (Palazón Cano, Emilio, traductor).

¹¹⁵⁶ “El Crótalo antiguo, ó la Castañuela era, sobre poco mas ó menos, del mismo peso; y de la misma figura que las que se usan hoy dia”, *ibíd.*, p. 27.

“El Crótalo era de figura circular, y no era simple, sino que constaba de dos partes iguales, que Sipontino llama *láminas redondas*”, *ibíd.*, p. 31.

¹¹⁵⁷ “El baile de las *Nyacras* era popular en las poblaciones vecinas al golfo de Rosas, y modernamente se bailaba aún, en los días de Carnaval, por las calles de Castellón de Ampurias ... La palabra *nyacra* (¿nácar?) se daba a las castañuelas hechas de conchas marinas, y se dice que antiguamente las mujeres salían a recibir, bailando, a los pescadores al regreso de las pesquerías, tañendo tan primitivo instrumento”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, *Op. Cit.*, p. 314.

En España, esos crótalos iniciales irían evolucionando, pasando por las castañetas hasta llegar a las castañuelas, nombre por el que son comúnmente designadas ahora.

Remontándose a este primer origen, la primera aparición, por escrito, de la palabra crótalo fue anterior a la era de Jesucristo. Es en época de Virgilio, poeta romano nacido en el año 70 a.c., cuando aparece escrito la presencia de ese instrumento,

“Copa Syrisca, caput Graia redimita mitella,
crispum sub Crótalo docta movere latus:
ebria famosa saltat lasciva taberna,
ad cubitum raucos excutiens calamos”¹¹⁵⁸.

Este texto, traducido a finales del siglo XVIII en la obra *Crotalogía* de Juan Fernández de Rojas, aunque según el autor como el entendía poco de traducir del latín al español confía de la traducción de Fr. Luis de León¹¹⁵⁹, dice:

Copa Syrisca, cuya frente adorna
un griego sombrerillo primoroso,
y sabe acomodar el cuerpo airoso
al repique del Crótalo sonante,
salta lasciva quando está borracha,
baylando á lo *Bolero* la Muchacha”¹¹⁶⁰.

Por lo que se observa, ya se bailaba con crótalos hace más de dos mil años, estos crótalos serían seguramente de tamaño pequeño, adaptados a la mano y, por tanto, bastante parecidos a las castañuelas, opinión que afirma rotundamente en su obra Juan Fernández de Rojas que dice:

“Supuesto que la Castañuela presente es lo mismo que el antiguo Crótalo, se hace necesario decir primero la figura que tenía este, para que de ella se deduzca mejor la identidad de ambas

¹¹⁵⁸ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 22.

¹¹⁵⁹ “Aunque entiendo poco de versos, y menos de traducciones, según las grandes dificultades que han querido atribuir á este ejercicio los que no saben otro, fiados en Fr. Luis de Leon, que quieren que sea su Protector: con todo eso me determino á decir la substancia de lo que dixo Virgilio en los siguientes versos, salgan como salieren”, *ibídem*.

¹¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 23.

cosas”, “No se puede poner en duda que de estos versos de Virgilio se deduce claramente que la Syrisca tocaba las Castañuelas; y con ellas se acompañaba aquel bayle y genero de danza”, “el Crótalo ó Castañuela debía ser un instrumento manejable, y que no embarazase ni molestase la delicada mano de una joven, que se afanaba demasiado en los intrincados saltos del Bolero”¹¹⁶¹.

Respecto “a lo *Bolero*” es una expresión que utiliza el autor de la traducción, por ello no hay que confundirse y pensar que aquella bailarina ejecutara el *Bolero* sino una danza con saltos y movimientos lascivos, provocados con total seguridad por la ingesta del alcohol, pues se apunta en la traducción que estaba borracha, esa situación nos delata que esos movimientos son representación del júbilo y la fiesta, movimientos que también se ejecutarán en el *Bolero* ¹¹⁶². Lo que si queda claro es que la bailarina acompañaba la danza con los crótalos, origen de las castañuelas.

Muy curiosa es otra observación que hace Juan Fernández de Rojas al decir que ese baile de crótalos y saltos se ejecutaba en las tabernas:

“Se infiere igualmente, que este género de Bayle acompañado de las Castañuelas se baylaba en las taberna, y tenia su mayor perfeccion , quando el vino comenzaba á producir en las cabezas de los Baylarines sus acostumbrados efectos, los quales se explican en aquella enfática palabra *lasciva*”¹¹⁶³.

Se entiende claramente que el baile de castañuelas era de pueblo, como también lo sería muchos siglos después el *Bolero*, esta coincidencia es normal pues el baile fuera de las cortesías se ejecutó siempre por el pueblo.

Así pues se puede afirmar que el crótalo acompañó siempre a las danzas alegres y populares, como lo harán posteriormente las castañuelas.

¹¹⁶¹ *Ibíd.*, pp. 21-23.

¹¹⁶² “A lo bolero”: Con meneos parecidos a los de quien baila en bolero”, en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Décima quinta edición, im. Calpe, 1925, p. 176.

¹¹⁶³ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, *Op. Cit.*, p. 24.

4.3.2.- Las castañuelas armónicas

Las castañuelas en el *Bolero* y en todas las demás Danzas Boleras son consideradas armónicas¹¹⁶⁴, actualmente llamadas comúnmente castañuelas profesionales. Esta categoría fue adquirida por primera vez cuando acompañaron al baile *Bolero* cortesano debido a que su forma de tocarlas era totalmente diferente a la que se hacía en las danzas folklóricas, respecto a ello decía Juan Fernández de Rojas:

“Es bien notorio que la Castañuela es un instrumento tan vocinglero y charlador, que por su naturaleza y esencia serviría mas bien á turbar y confundir la armonía de la música ó del bayle, que á ser la regla por donde hayan de regirse sus compases y movimientos. No obstante el ingenio ha llegado á domar su dureza en tal forma, que vemos por la experiencia ser las Castañuelas la regla, el criterio, la norma, la pauta, el arancel, la ley, la razón y la medida por donde se calculan, rigen, moderan, ordenan, componen, arreglan, equilibran y perfeccionan los varios y difíciles movimientos de un cuerpo baylante; y además de esto se sostienen, se aceleran ó prolongan los compases y tiempos de los otros músicos instrumentos”¹¹⁶⁵.

Con el *Bolero* las castañuelas adquirieron unas normas y principios para ser tocadas, los que llevaría Juan Fernández de Rojas a su tratado *Crotalogía, ó Ciencia de las Castañuelas*¹¹⁶⁶. Los primeros danzantes seguro no atenderían a estas normas pues se fueron estableciendo con el paso del tiempo¹¹⁶⁷, pero resultaron ser muy positivas pues la castañuela adquirió un sonido de mayor calidad, con anterioridad sonaban de forma más grave y

¹¹⁶⁴ “el Público ... baylará quatro seguidillas boleras, al son de las Castañuelas armónicas”, *ibíd.*, p. 65.

¹¹⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 1–2.

¹¹⁶⁶ “para tocar las Castañuelas, de nada sirve tocarlas, sino se sabe la *Crotalogía*, porque entonces se tocará, pero será sin principios”, *ibíd.*, p. 79.

¹¹⁶⁷ “Aunque se puedan tocar las Castañuelas sin estas reglas, como real y verdaderamente las han tocado, y las tocan quantos Boleros y Boleras hay y ha habido; esa tocacion no vale nada; no porque ella sea mala, sino porque es tocacion sin principios”, *Ibíd.*, p. 70.

ruda¹¹⁶⁸, en el siglo XVIII ya se entendía que para tocar debidamente las castañuelas debía practicarse con ellas en la sala de baile y además también debía de estudiarse teoría¹¹⁶⁹.

Esta nueva forma de tocar fue debida principalmente a la manera en que se colocaron las castañuelas, lo que influía directamente en el modo de tañirlas y por lo tanto el sonido resultante era diferente. Tanto la castañuela que se colocaba en la mano derecha, de sonido más agudo, y llamada habitualmente castañuela hembra, como la castañuela puesta en la izquierda, de sonido más grave y denominada macho, se sujetarían a la mano insertando la cuerda que une sus dos mitades en el dedo pulgar, debiendo quedar bien ajustadas, para ello la zona donde quedan anudados los cordones se sitúa debajo de la primera falange del dedo y el asa que queda en la otra parte de la castañuela justo en el nacimiento de la uña, de esta forma la castañuela quedaría sujeta por dos puntos y además protegidas por la mano, como tapándolas, el resto de dedos quedaban libres para realizar la percusión¹¹⁷⁰.

La forma de percutir podía realizarse de diferentes maneras, pero siguiendo un orden y estructura, para ello se organizaron diferentes formas denominadas toques, además de un lenguaje específico.

¹¹⁶⁸ “*Castañuelas armónicas*, que así se han de llamar de aquí adelante, á distinción de las Castañuelas rudas, groseras, monótonas, y fastidiosas, que se han usado hasta hora”, *ibíd.*, pp. 57–58.

¹¹⁶⁹ “En toda ciencia la práctica debe ser preferida a la teórica, ésta ha de caminar unida con aquella, y servirla a lo más de guía. ... Una sala de baile será la mejor escuela de Crotalogía”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, *Op. Cit.*, pp. 102-103.

¹¹⁷⁰ “La carretilla, ... no se hace más que con la mano derecha y colocado el palillo ó castañuela en el dedo pulgar, la parte del nudo ó moñas del cordón después de la primera falange del dedo y la otra parte cordón en el nacimiento de la Uña; así que el palillo va sujeto por dos puntos y quedando los cuatro dedos restantes libres para poder hacer la carretilla”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, *Op. Cit.*, p.122.

El toque básico de las castañuelas armónicas es de la siguiente manera, la mano derecha repiquetea la castañuela con todos los dedos libres y sucesivamente uno detrás de otro¹¹⁷¹, el movimiento se inicia con el dedo meñique, que golpea aproximadamente en el centro de la castañuela¹¹⁷² y se termina la sucesión con el índice, la mano izquierda siempre se encarga de ejecutar golpes, o castañetazos¹¹⁷³ como era llamado en el siglo XVIII¹¹⁷⁴ por lo actual que era aún el término castañeta, el golpe con izquierda va a continuación de un repiqueteo con la derecha, rematando el sonido. A partir del toque básico, llamado carretilla, se va jugando con él y con golpes, tanto realizados con la mano derecha con la izquierda o con las dos a la vez, utilizando distintas combinaciones y velocidades, hay que seguir siempre el ritmo que marca la guitarra al tocar la música que acompaña al texto de la *Seguidilla* y al baile que realizaba el bailarín *bolero*¹¹⁷⁵, el cual debe encajar con maestría los pasos con los toques de castañuelas para lo que tendrá que tener

¹¹⁷¹ “Todo repique es privativo de la Castañuela derecha”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 68.

¹¹⁷² “la carretilla, que se empieza con el dedo meñique dando un golpecito en el centro del palillo”, en Otero Aranda, Jose, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p. 122.

¹¹⁷³ Todo castañetazo seco, ó redondo es acción de la Castañuela izquierda”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 68.

¹¹⁷⁴ “mano derecha, figurando la sucesión y desliz con que forman los dedos el repique de la Castañuela, en otra no menos fina la mano izquierda con aquel ayre viril y forzado que necesita para dar un castañetazo seco”, ibíd., p. 20.

“El qual repique se forma deslizando sucesivamente los quatro dedos meñique, anular, del corazón é índice, de modo que cada uno haga su sonido en la Castañuela; pero que todos quatro sonidos juntos con el que forma la Castañuela izquierda, no consuman mas tiempo que una de las seis partes, de que debe constar cada compas”, ibíd., p. 75.

¹¹⁷⁵ “La mejor tocacion es la que mejor se adapta al son de la guitarra, á la música de las seguidillas, y al genio del Bolero”, ibíd., p. 10.

“Estas Seguidillas deben acompañarse de una Guitarra, que, si se toca bien, se toca con determinado compas, que es la medida del tiempo, y la regla que deben seguir la voz del que canta, y la de las Castañuelas armónicas ... el mismo titirá, que diga la Guitarra deben decir las Castañuelas, aunque en distinto idioma”, ibíd., p. 74.

un buen oído musical e introducir los golpes y carretillas o repiqueteo, sin salirse del compás¹¹⁷⁶.

Respecto al lenguaje específico para castañuelas se estableció el llamado lenguaje crotalógico, con él podrían entenderse a la hora de realizar correctamente los repiqueteos o golpes pertinentes a la hora de ejecutar cada mudanza o baile, este se resume a:

*Tirira = repiqueteo y castañetazo*¹¹⁷⁷,

Ti = golpe con derecha, *Ta* = golpe con izquierda¹¹⁷⁸,

Ra = lo mismo que *Ta*, aunque el *Ra* cierra un repiqueteo¹¹⁷⁹,

Así por ejemplo el toque de los seis compases de *Bolero* sería: *Tirirá (1) – tirirá (2) – tirirá (3) – tirirá (4) - ti-ta (5) - ti-ta (6)*¹¹⁸⁰.

Este lenguaje sorprendió positivamente a la sociedad por poder así entender perfectamente la forma de tocar las castañuelas¹¹⁸¹, si bien, con el paso de los años esta forma de entenderse para realizar el toque de castañuelas correspondiente a los pasos pertinentes cambió, por principios del siglo XX el *Tirira* es designado como *Ria*, así pues para explicar el toque de

¹¹⁷⁶ “palillos ... lo principal es tocar al oído, pues lo mismo da tocar más golpes ó más carretillas con tal que se toque á compás de la música y que ayude á hacer el paso que se haga con los pies y á compás de los palillos”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p.120.

¹¹⁷⁷ “el *tiri*, que antecede al *rá*, no significa mas que el repique de la Castañuela derecha”, “Castañetazo seco siempre que en la serie del compas acabado el tiri, se deba señalar con la Castañuela izquierda el *rá*, ó el *tá*”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 75.

¹¹⁷⁸ “el *ti*, que está antes del *tá*, significa un golpe seco, que se da con la Castañuela derecha para prevenir el gran castañetazo, que sin intermisión ha de continuar en tiempos iguales la mano izquierda”, *ibíd.*, p. 67.

¹¹⁷⁹ “la Castañuela izquierda el *rá*, ó el *tá*, ... castañetazo seco, que pertenece á la mano izquierda, y con que se remate un compás, para comenzar con otro”, *ibíd.*, pp. 75-76.

¹¹⁸⁰ “conviene á saber: *tirirá-tirirá-tirirá-tirirá-ti-ta-ti-ta*, se contiene el compas del Bayle bolero”, *ibíd.*, p. 67.

¹¹⁸¹ “pero lo que más me ha sorprendido de todo es la doctrina del *tirira*, y la invención de las castañuelas armónicas”, en Fernández de Rojas, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. 11.

dos carretillas y dos golpes correlativos se decía: *Ria-ria-ti-ta*¹¹⁸² y siguió en evolución hasta el *Ria-ria-pi-ta* e incluso se ha llegado a tener métodos precisos como el de Emma Maleras, profesora del Instituto del Teatro de Barcelona y conocida sobre todo por este método de castañuelas, reconocido como el mejor del mundo¹¹⁸³.

Las castañuelas desde tiempos antiguos son tocadas por el danzante al mismo tiempo que realiza el baile, por lo que tiene que sincronizar estas con los braceos a la española, el movimiento particular del torso, es decir el quiebro¹¹⁸⁴, los saltos, cabriolas, enlaces, es decir, todos los pasos que contenga el baile y sin salirse del ritmo que marca la música¹¹⁸⁵, aunque antiguamente también podía encontrarse en alguna ocasión a algún *bolero* o *bolera* que bailara sin acompañarse de las castañuelas¹¹⁸⁶.

¹¹⁸² “Primera parte: una carretilla con la mano derecha y un golpe con la izquierda: otra carretilla con la derecha y otro golpe con la izquierda; golpe con la derecha y golpe con la izquierda; esto se hace seguido hasta que se toque á este compás: *Ria-ria-ti-ta. Ria-ria-ti-ta. Ria-ria-ti-ta*”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op.Cit., p.120.

¹¹⁸³ “Emma Maleras: castañuelas dignas ... su método de castañuelas sigue siendo el mejor del mundo ... - ¿Cómo se aprendía a tocar las castañuelas antes de usted? - Pues mira, *ria-ria-pitá, ria-ria-pitá* y ¡ala!estudia”, en Colomer, Victor, *Cac. Drac.com*, “Cara a cara”, Entrevista a Emma Maleras 21/03/1998, web, en: <http://cac.drac.com/199803/19980321.html>, consultado el 14/VIII/2015.

“Emma Maleras, Bailarina, coreógrafa y creadora de método de estudio de castañuelas, Ripollet, 1919 ...método considerado el mejor del mundo ... Enseñó hasta su jubilación en el Institut del Teatre de Barcelona”, en Biografías: “Emma Maleras”, *Danza.es*, web, ed. inaem, en: <http://www.danza.es/multimedia/biografias/emma-maleras>, consultado el 14/VIII/2015.

¹¹⁸⁴ Quiebro, posición del cuerpo cuando pierde su eje horizontal respecto a las caderas buscando ser mas perpendicular al suelo.

“cabeza y torso siguen igual, si bien la situación del paso obliga a un quiebro mayor del talle hacia atrás”, en Martínez Cabrejas Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., p. 356.

¹¹⁸⁵ “Tanto los castañetazos como los repiques deben guardar una perfecta correspondencia con los saltos, texidos, enlaces, cabriolas, suspensiones, y demás diferencias de execucion, que se verifiquen en los pies y piernas del Baylarin”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., pp. 68-69.

¹¹⁸⁶ “Un cuerpo mismo podrá baylar solamente, ó baylar y tocar las Castañuelas al mismo tiempo”, *ibíd.*, p. 12.

El origen de esta castañuela armónica se encuentra en la castañuela que usaba la Corte española allá por el siglo XVIII y que tenía su origen en la castañeta, de origen popular y esta a la vez tenía el suyo en el crótalo.

Realmente la castañuela armónica fue el resultado de un proceso desde el crótalo, este pasó por distintas clases sociales cambiando algo su aspecto y sobre todo tuvo un gran cambio en cuanto a la calidad, así en el siglo XVIII, hasta se escribieron tratados sobre este instrumento, como el de Juan Fernández de Rojas, lo que hizo posible que muchos ilustrados también leyeran sobre las castañuelas y las conocieran más a fondo¹¹⁸⁷, aunque no para todos fuera un instrumento agradable, pues algunos pensaban que era vulgar y lo consideraban desapacible¹¹⁸⁸, pensamiento principalmente de los ilustrados afrancesados, pero, a pesar de ello, se convirtió en el instrumento de moda típico de España, instrumento con el que incluso hoy en día se sigue relacionando al país.

En el siglo XVIII era de gran importancia el distinguirse por todo, por ello se aconsejaba a aquellos que utilizaban las castañuelas que estas tuvieran algo de especial, de esta manera podían destacar del resto¹¹⁸⁹, es por ello que aunque en el país se encontraban castañuelas de maderas muy buenas como el granadillo, el nogal y el box¹¹⁹⁰ se hicieran también algunas de maderas de las que no disponía el país, como de caoba, palo de santo, sándalo, tindalo¹¹⁹¹

¹¹⁸⁷ “entre los muchos papeles que he leído, uno ha sido su Crotalogía de Vmd., ... La Crotalogía ha sido para mí el libro de los libros”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. X.

¹¹⁸⁸ “algunos sostenían en disertaciones musicales que el sonido de los crótalos era bronco y desapacible”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, cap. IX., pp. 42-43.

¹¹⁸⁹ “Por tanto deberá buscarse en todo, no solamente el efecto que se intenta sino también algo de rareza y extravagancia”, ibídem.

¹¹⁹⁰ Actualmente boj: arbusto de madera muy dura, Rae., 2014.

¹¹⁹¹ Tindalo: árbol de Filipinas cuya madera es muy dura y de color rojizo, Rae., 2014).

e incluso de marfil, de esta forma mostraban un toque extranjero que les hacía sobresalir del resto y distinguirse aquel que las llevaba como persona de buen gusto; otra buena idea era escoger un color poco usual o una hechura diferente, incluso se recomendaba a las mujeres morenas usarlas blancas o de marfil y a las rubias que las llevaran negras, de palo de santo, marfil teñido o de ébano; los cordones o cabos más aconsejados eran los plateados o dorados pues iban bien con todos los colores de castañuelas; sin duda toda esta actitud perfeccionista procedía de las influencias de la ilustración francesa, incluso se llegó a decir que se compraran las castañuelas en París si era la única forma de poder distinguirse, todo esto lo explicaba Juan Fernández de Rojas así.

“El granadillo, el nogal el box, y otras maderas semejantes son buenas para Castañuelas por su solidez y hermosura; pero tienen el defecto de ser maderas que se encuentran en qualquiera parte de España: y así deberán ser preferidas la caoba, el palo santo, el sándalo, el tindalo y mucho más el marfil porque todo lo que es, ó á lo menos tiene un ayrecillo de extranjero, adquiere una recomendación tan particular, que basta para acreditar á un sugeto entre Personas de gusto. ... Siempre que la Castañuela pueda tener alguna particularidad en el color, é en la hechura, que llame la atención, no se ha de omitir para lograrlo, ni gasto ni diligencia, aunque sea menester encargárselas á París. ... Las que son morenas deben usar de Castañuelas blancas ó de marfil; y las blancas deben procurárselas de palo santo, de ébano ó de marfil teñido. ... Las cintas ó cordones con que se atan á los dedos han de guardar la perfecta simetría, que está establecida por ley, en los adornos conocidos con el nombre de *cabos* ... Los cordones de plata y oro dicen bien con todos los colores, y con todas las Castañuelas”¹¹⁹².

Se llegó a pensar en la posibilidad de fabricar castañuelas con materiales españoles y ponerle sello extranjero para así elevar su categoría y valor económico, pero con la salvedad que el dinero quedaría en el país¹¹⁹³, pero a lo que no estaban dispuestos los fabricantes españoles era a tener que realizar

¹¹⁹²Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., pp. 47- 50.

¹¹⁹³ “Pues para que quiere Vd. Castañuelas de países Extranjeros? Españolas, Señor, pero con marca ó señal de Extranjeras. ... y se quedará en dinero en casa”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., pp. 20-21.

castañuelas con materia prima extranjera que fuera inapropiada repercutiendo negativamente en la realización de estas y resultara finalmente un producto de peor calidad que obligara al *bolero* o *bolera* a tener que comprar demasiadas castañuelas, así lo decía Fernández de Rojas:

“¿Quiere Vd. (y no se ria de esta especie) que después nos traygan los Extranjeros sus productos y maderas inferiores á las nuestras, y nos hagan hacer aquí unas Castañuelas, que sean de mas difícil elaboración, por ser de materia ménos dócil á la mano, y así en perjuicio del Manufactor, que hace ménos; que sean de poca dura en perjuicio del Consumidor, y así el pobre Bolero necesite un par de Castañuelas cada semana; ...?”¹¹⁹⁴.

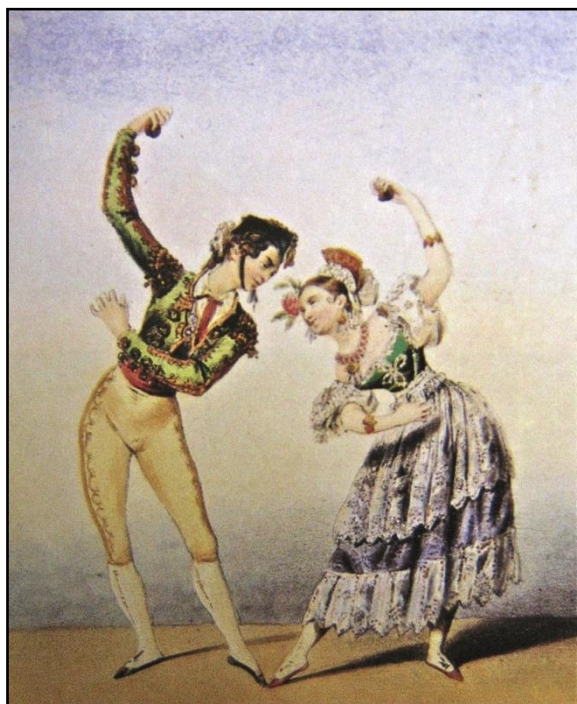
Lo que si se veía bien era que se pudieran traer del extranjero buenos materiales que estuviesen ya medio trabajados y que los artesanos españoles de calidad fueran los que fabricaran las castañuelas en el país, para ello era necesario que se crearan buenas fábricas, así seguro que estaba asegurada la venta, lo decía también Fernández de Rojas así:

“Castañuelas armónicas ... Si los artesanos, a quienes corresponde esta manufactura, hacen lo que los de los demás oficios, que es no adelantar un paso a lo que hicieron sus abuelos, ¿qué culpa tienen los Boleros de su torpeza y desidia? ... Establezca Vmd. una fábrica de castañuelas armónicas. Mande Vmd. construir un edificio magnífico de piedra pajarilla, con todas las oficinas necesarias, y habitaciones cómodas para los Dependientes. Un buen cuarto principal para el Contador, otro para el Tesorero, otro para el Director, otro para el Zelador, otro para el Guarda-almacén, y otros muchos para los demás, todos con sus chimeneas francesas. Coloque Vmd. allí a todos los mejores maestros de hacer castañuelas que se encuentren, y sujételos Vmd. dándoles buenos sueldos, poco trabajo, y muchos gajes. Encargue Vmd. las maderas en Inglaterra, o si no a los Holandeses, y que las traigan ya medio labradas, que de este modo tendrán menos que hacer los Oficiales, y cuando haya a un buen surtido, arriende Vmd. una tienda en la puerta del Sol con cuatro o cinco Mancebos, que tendrán parte en las utilidades, y verá Vmd. cómo no se dan barro a mano a vender castañuelas armónicas”¹¹⁹⁵.

¹¹⁹⁴ Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 22

¹¹⁹⁵ Fernández de Rojas, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., pp. XLII-XLIV.

Las castañuelas se fabrican, desde el siglo XVIII, con madera, ya que ha sido la materia prima que mejor las ha hecho sonar¹¹⁹⁶, era también de gran importancia que encajaran bien con el sonido de la guitarra y por su puesto con los movimientos del danzante¹¹⁹⁷.



El Bolero, Estampa y detalle de castañuela armónica o profesional¹¹⁹⁸

El que la castañuela tuviera un buen sonido era, y es, de gran importancia, por ello además de escoger cuidadosamente la madera para su fabricación también se tenía muy en cuenta desde aquellas fechas el que

¹¹⁹⁶ “Siendo las Castañuelas objeto de la Crotalogía en quanto debidamente tocadas ... y siendo mejor tocar bien que tocar mal, ... deberá fuscarse, al tiempo de construir las, aquella materia que sea mas á propósito, y aquella configuración que arregle mejor su sonido”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 46.

¹¹⁹⁷ “Estas deben ser arregladas, no solamente al son de la Guitarra, sino también al genio y carácter del Bolero”, ibíd., p. 47.

¹¹⁹⁸ Colección de José de Udaeta, Barcelona. Mariano Camprubí y Dolores Serral en *El Bolero*, estampa iluminada, París, 1834, en Gamo, María Jesús y Juan, Elena (de), Coord., “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, Op. Cit., p. 74.

Como se puede observar la castañuela armónica se ata a la mano por el dedo pulgar y se percute con el resto de dedos, se intercalan carretillas y golpes.

tuviera una forma cóncava adecuada, si estas dos características eran de buena calidad se conseguiría una buena vibración; partiendo de estas dos características, tipo de madera y concavidad se podría conseguir un sonido más grave o más agudo, así lo explicaba Juan Fernández de Rojas:

“Todo sonido consiste en la vibración del ayre, y esta vibración en el movimiento mas ó menos veloz de las partes pequeñísimas de que constan, y se componen las Castañuelas. Según sean mas ó menos freqüentes las vibraciones de las Castañuelas, será el sonido mas grave ó mas agudo, ... La mayor ó menor velocidad, y freqüencia de vibraciones en las Castañuelas será á proporción de la solidez de la materia de que están formadas, y de la concavidad mayor ó menor , que ahogue mas ó menos el sonido. La cantidad de la madera ó materia de que se fabrican, concurre también á hacer el sonido mas grave ó mas agudo ¹¹⁹⁹ .

Las castañuelas que suenan de forma más grave son llamadas castañuelas machos y las más agudas son las castañuelas hembras, lo correcto para un buen sonido era tocar con una castañuela de cada clase y así se conseguía un sonido armónico junto a la guitarra, decía Fernández de Rojas al respecto:

“Castañuela macho es aquella que es mayor en cantidad, y tiene por consecuencia la voz mas grave y mas bronca: y Castañuela hembra, la que la tiene mas delgada, sutil ó aguda. ... Es una cosa muy fea el que un Baylarin se presente en un festin con dos Castañuelas machos, ó con dos Castañuelas hembras. ... la voz de ambas esté en una proporción armónica, de modo que hagan consonancia entre sí, y con las voces de la guitarra”¹²⁰⁰ .

Actualmente la castañuela armónica o profesional se utiliza para las danzas de escuela, es decir para la Escuela Bolera, en la cual se sitúa el *Bolero* como la danza pionera y que da nombre a dicha escuela y para la Danza Escénica Teatral llamada también Danza Estilizada, en donde se fusionan elementos tanto de la Escuela Bolera, como del Folklore y del

¹¹⁹⁹ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía ...”, Op. Cit., p. 53.

¹²⁰⁰ *ibíd.*, p. 55.

Flamenco. Si bien, es verdad, que podemos encontrarnos con danzas populares en las que se utilice la castañuela profesional debido a la gran conexión que hubo desde etapas anteriores entre pueblo y Corte, pero lo más común en aquellas danzas que provienen en su integridad del pueblo es que sean danzadas con las castañuelas folklóricas también llamadas postizas que se sigue sujetando de su forma tradicional, al dedo corazón y a veces también al anular, su madera siempre será menos noble y su forma más cóncava produciendo un sonido más grave que el de la castañuela armónica.



Lundgren, E, *Vida en el patio*, y detalle de la castañuela folklórica¹²⁰¹

4.4.- Influencia del *Bolero* en otras danzas de la época y creación de nuevos bailes

Coetáneo al *Bolero* habían en España muchísimos otros bailes. En cada región del país se realizaban diversidad de bailes que se englobaban en lo que

¹²⁰¹ Lundgren, E, *Vida en el patio*, en Blackburn, Henry, *Travelling in Spain in the present day* 1866, en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/caracter/default.htm>, tomada el 14/VIII/2015.

Detalle de la castañuela folklórica. Como se puede observar la castañuela folklórica o postiza no se ata en el dedo pulgar, sonará esta a base de golpes.

hoy conocemos como el folklore regional o danza popular¹²⁰², por otro lado el flamenco afloraba en Andalucía y sería en esta región, mayoritariamente, donde prosperaron de forma extraordinaria las Danzas Boleras¹²⁰³. Este hecho fue debido a que muchos *boleros* y *boleras* que vivían en barrios cercanos a la capital, se encontraban amenazados por las leyes que dictaban cárcel o si no incorporarse al ejército a todos aquellos que dispusieran bailes sin tener oficio ni beneficio, se expresaba claramente en *Real ordenanza para las levas anuales en todos los pueblos del Reyno* incluida en las leyes de Carlos IV, y que decía:

“5 Los vagos y ociosos aprehendidos, que fueren hábiles y de edad competente para el manejo de las armas, se mantendrán en custodia y sin prisiones en caso de ser las cárceles seguras, y que no haya recelo de fuga; pero en qualquiera de estos dos casos se les asegurará con prisiones ... De los vagos; y modo de proceder, se declaran vagos: el que sin oficio ni beneficio, hacienda ó renta, vive sin saberse de que le venga la subsistencia por medios lícitos y honestos, ... el que sostenido de la reputacion de su casa, del poder ó representacion de su persona, ó las de sus padres ó parientes, no venera como se debe á la Justicia, y busca las ocasiones de hacer ver que no la temen, disponindo rondas, músicas, bayles en los tiempos y modo que la costumbre permitida no autoriza, ni son regulares para la honesta recreacion ... (Nota al pie (6) Por Real orden de 20 de Abril de 1745)”¹²⁰⁴.

Esta situación de vagos era en la que se encontraban muchos de los que se dedicaban a bailar y que no pertenecían al gremio de los actores, por ello que se refugiaron principalmente en Andalucía donde fueron bien acogidos, así se refleja en la obra de Rodríguez Calderón:

¹²⁰² V. cap. II, apdo. 2.1. La danza popular.

¹²⁰³ “Hay en Andalucía ... veladas danzantes ... en las que bailadores y bailadoras, grandes y pequeños, se presentan vestidos con el traje clásico, bailando boleros, boleras robadas, jaleo de Jerez, manchegas, cachuchas, malagueñas, etc., acompañadas de canto, palmoteo y repique de castañuelas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 355.

¹²⁰⁴ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, Libro XII, Título XXXI, Ley VII., D. Carlos III. En Aranjuez por Real decreto y céd. De 7 de Mayo de 1775, t. V, Op. Cit., pp. 432-433.

“reconociendo, por fin, los daños que origina el ejercicio bolerológico, determinaron, de común acuerdo según inferir de lo dicho, hecharlo de Madrid, y sus arrabales. Difundida la junta y cerradas por orden del Gobierno todas las escuelas, cada maestro ó profesor, apeló á su primitivo oficio ... determiné con parecer de nuestro exsecretario Pito-Coloni, irme á las Andalucías, en cuyas ilustres provincias, aun está en su fuerza el uso del bolero”¹²⁰⁵.

Otros *boleros* y *boleras* marcharían a zonas del levante español, lugares de España, sin duda alguna, en los que han venido a refugiarse durante siglos diversas culturas que han pisado el país.

Estos *boleros* y *boleras* refugiados en estas regiones, en donde las leyes no llegaban a imponerse con el mismo rigor que en la capital, fueron llamados en los nuevos lugares de asentamiento “maestros *Boleros*”, de ahí los famosos maestros *Boleros* del levante y de Andalucía¹²⁰⁶, ellos fueron los transmisores de un nuevo estilo, traían consigo las influencias francesas, que eran patentes en la capital, y que al entremezclarse con ese folklore regional impregnado de rasgos flamencos darían por resultado esa gran cantidad de bailes *Boleros* en los que el carácter folklórico andaluz y levantino es evidente¹²⁰⁷.

A la vez, otros *boleros* y *boleras*, que si estaban inscritos en gremios, bien como actores, actrices o por tener otro oficio al que también se dedicaran paralelamente, que habían muchos, quedarían, sin peligro alguno en la capital,

¹²⁰⁵ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 115-117.

¹²⁰⁶ “Encuentro de Cuadrillas de Yecla (Murcia, España) celebrado el domingo 26 de junio de 1994, acudieron a bailar los hermanos maestros boleros Mariano y Anastasio Leandro. Procedentes de una familia de maestros de baile populares establecida en Fuente-Álamo de Murcia (Murcia, España) al menos desde mitad del siglo XIX”, en Sánchez Martínez, Manuel, *Colección Memorias de la Tradición*, “Maestros Boleros de Fuente-Álamo de Murcia (España). Sevillanas Boleras”, 26/06/1994, en <http://www.youtube.com/watch?v=Qg7P5zDvNQc>, consultado el 14/VII/2014.

¹²⁰⁷ “El maestro bolero, hombre de población rural con conocimientos respetados de bailes folklóricos populares, entre los que el conocido como Bolero es uno de los más apreciados”, en Muñoz Zielinsky, Margarita, “Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX”, Op. Cit., p. 63.

en Madrid¹²⁰⁸, estos serían los que conforme pasaba el tiempo se impregnaron cada vez más de las influencias tanto francesas como italianas que inundaron al país y se concentraron sobre todo en la capital, por lo que muchas danzas se iban depurando y perfeccionando.

Estas dos circunstancias, *boleros* asentados en Andalucía y los que quedaron en la capital, derivó en la creación a finales del siglo XVIII de dos estilos de *Bolero* bien diferentes; uno de forma más afrancesada, desarrollado en la capital y más aún cuando entró en la corte, y, por otro lado, al estilo andaluz¹²⁰⁹ fusionado con elementos característicos del sur y del levante español. Todas estas fusiones con el *Bolero*, cortesanas o populares, desembocarían en muchísimas otras danzas, unas destacarían más por sus pasos arrastrados y por tener un carácter grave, y otras serían más bailadas por lo alto, es decir introduciendo numerosos saltos.

El *Bolero*, como baile popular, fue en gran parte adulterado a la forma francesa, introduciéndole presencia y elegancia no propias del pueblo, pero fueron características que encajaron muy bien con la nueva moda que vino a imponerse entre la población, moda que imitaba en gran parte a lo francés, aunque se seguiría conservando el carácter español, de esa fusión nacería la moda del majismo¹²¹⁰.

¹²⁰⁸ “Gacetilla de la corte. ... “El viernes en la noche se representaba en el teatro de Variedades la comedia Juan de las viñas; el papel de D Lucio le está confiado á un jóven que tiene en la compañía el doble empleo de galan y bolero”, en *El Español, diario de la capital*, nº 583, de 27/05/1846, Madrid, editor responsable, el licenciado D. Tomas Gonzalez, Imprenta D.A. Santa Coloma.

¹²⁰⁹ “Ángel Pericet Blanco ... Él era la memoria viva de la Escuela Bolera Sevillana”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana...”, Op. Cit., p. 83.

¹²¹⁰ “El espectáculo teatral del majo que baila transmutó, a principios del siglo XIX, en las culturas de boleros”, en Haidt Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio” ...”, Op. Cit., p. 171.

El *Bolero*, como baile que se insertara en la Corte, alcanzó mayor categoría, sería el majismo de alta clase social el que se encargaría de introducirlo totalmente en este estamento. El *Bolero* en la Corte se afrancesó mucho mas¹²¹¹ y fue allí donde evolucionó hasta ser concebido como un nuevo estilo, la escuela clásica española. En la Corte, fue depurado, estudiado y sistematizado pues la técnica académica francesa había llegado a la Corte española por maestros franceses de primera calidad y esto hacía posible la ejecución de algunos complicados pasos en sus danzas. También recibieron en la Corte los virtuosismos de las danzas de Corte italianas que les permitieron ejecutar en el *Bolero* difíciles saltos y trenzados de pies sin lesionarse los bailarines.

El pueblo, incluyendo a muchos *majos* y *majas*, a la par que hiciera la Corte, también hacían cada vez más complicado el baile, pero debido a la mala calidad que tenían en su formación académica, realmente ninguna, les desembocaría a una degradación en tan apreciado estilo, por lo que es de entender las cada vez más estrictas normas que les imponía la ley y la no poca presión que le hacía la iglesia por el tema del decoro, pero nada de esto impidió que en aquel momento surgieran nuevas danzas basándose en las características propias que ya había adquirido el *Bolero*.

El *Bolero popular*, asentado sobretodo en el sur de España, lugar en el que se habían refugiado muchos *boleros* y *boleras* de la capital, se introdujo en las reuniones festeras de *Baile de candil*, allí fue donde empezaron a surgir esas otras danzas al estilo del *Bolero* pero que se fueron entremezclando con

¹²¹¹ V. cap. 8.2. ilustración nº 5: Viva la gracia Baylarin Bolero de Antonio Rodríguez. En esta se observa como el danzante vista de una forma totalmente afrancesada.

las características propias del sur de España, a estas nuevas danzas se le fueron designando con diversos nombres.

Muchas de estas danzas, en principio, fueron escondidas de la sociedad, ya que los *boleros* eran perseguidos por la justicia¹²¹², y por ello se influenciaron tanto de las danzas flamencas, pues convivían en los mismos barrios tanto los majos huidos de la capital como la raza gitana¹²¹³. Algunas de las danzas procedentes de los majos se convirtieron en danzas obscenas que eran rechazadas por la iglesia y el poder legislativo y, por tanto, cada vez se mantenían más ocultas, sobretodo las más aflamencadas, pero todas estas nuevas danzas se fueron creando junto al *Bolero*.



Mesonero Romanos, Ramón, *El baile del candil* (grabado)¹²¹⁴

¹²¹² “El Juez de vagos Eftando al mifmo tiempo infruido de las circunftancias del Abate nos afeguró mandaria evaquafe á Madrid, y fitios Reales, ó fu difrito, lo que fe llevò á debido efecto”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 121-122.

¹²¹³ “En determinados barrios de Sevilla, como Triana y la Macarena, celebrábanse reuniones en las cuales el principal elemento era el baile, conocidas con el nombre típico de *Baile del Candil* ... majos y majas, gitanos y gitanas se solazaban bailando los bailes del país”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 355.

¹²¹⁴ Mesonero Romanos, Ramón, Escenas matritenses por el Curioso Parlante, “Baile del candil”, im.Gaspar y Roig, 1851, en: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/mesonero/graf/fotos/015142_0011_s.jpg, consultado el 28/VII/2015.

Otras Danzas Boleras, que quedaron a la vista de la sociedad, avanzaban en perfección y elegancia e incluso se creaban otras nuevas danzas parecidas a partir de las existentes, aunque entre todas siguió destacando el *Bolero*. En Andalucía, por tanto, proliferaron otras Danzas Boleras más afluencadas, mientras que en el resto de regiones donde perduró el *Bolero* mantuvo su carácter castellano.

Entre todas las Danzas Boleras que fueron surgiendo a partir del *Bolero* inicial se pueden destacar varios *Boleros*, *Seguidillas*, *Olés* y *Jaleos*, *Panaderos* y otras más afluencadas, algunas de ellas de nueva creación y otras emanan de la fusión de danzas ya existentes con las características propias del *Bolero*, aunque algunas adoptaran más el salto pero otras mas los quiebros y contorneos¹²¹⁵, entre estas destacan:

Boleros:

Bolero liso o robado, se designaba así al *Bolero* en el cual danzaba un solo bailaror para después entrar a bailar el otro¹²¹⁶;

*Boleras de la Cachucha*¹²¹⁷, originarias de Madrid. El término *cachucha* es atribuido desde principios del siglo XIX a un tipo de mujeres llamadas así en recuerdo de la *cachucha* madrileña, mujer típica de esta ciudad, costumbrista,

¹²¹⁵ "Jaleos", es un baile de mujer y son el Olé de la Curra, el Jaleo andaluz, el de Jerez, la Macarena y el Zapateado de María Cristina; "Seguidillas", que pueden ser manchegas boleras, sevillanas boleras y malagueñas académicas; "Boleros": liso o robado, la Cachucha ... , "Bailes de pareja" que son las panaderas, La flamenca, La tertulia, la madrileña y la maja y el torero, ... "De zapateado" son las peteneras, soleares de Arcas, caracoles, el vito, jaleo de gitanos y los fandanguillos de Huelva" , en Albi, Mercedes, *Revista éter, web*, "Entrevista realizada al Maestro Eloy Pericet", 2/01/2010, en: <http://www.eter.es/dn/notis/albinoticia.php?id=12550>, consultado el 2/1/2014.

¹²¹⁶ "cuando bailaban *bolero robado*, que es como se llama cuando bailan entrando uno y saliendo otro, las aplaudían mucho", en Otero Aranda, José, "Tratado de bailes de sociedad ...", Op. Cit., p. 181.

¹²¹⁷ "Boleros: ... la Cachucha (danza que se hizo famosa en toda Europa, pues grandes estrellas de ballet como la Essler y la Cerrito venía a España a aprenderla)", en Albi, Mercedes *Revista éter, web*, "Entrevista realizada al Maestro Eloy Pericet", 2/01/2010, Op. Cit.

fiel a su rey Fernando VII y en contra de todo lo francés, por su tipología corresponde también a la maja¹²¹⁸, si el baile es realizado por una sola mujer se le denomina *Cachucha* pero si es un grupo de cuatro o mas, donde ya intervienen cruces y otras combinaciones entre las danzarinas se denominan *Boleras de la Cachucha*, realmente el termino *Bolero* designaba a uno o dos danzantes mientras que las *Boleras* eran un mínimo de cuatro. El baile se inicia ceremonioso para terminar siendo todo lo contrario, de gran dinamismo;

Bolero de Requejo, más pausado que los demás a instancia de un legislador murciano y además bailarín de *Bolero* que lo ralentizó para poder ser bailado con mayor perfección¹²¹⁹;

Otras variedades de *Bolero* como, el *de medio paso* o las *Boleras a ocho*;

Seguidillas:

Todas ellas adaptadas al nuevo lugar de origen en donde se crean, por lo que toman características propias del actual territorio:

Seguidillas manchegas boleras, baile de pareja, de difícil ejecución por su rapidez, lo forman tres coplas, con tres partes cada una separadas por una pasada en la que se cambia de sitio con la pareja, además de pasos *boleros*

¹²¹⁸ “A una chusca Madrileña,/ preguntaron con ardid,/ á que parte pertenece/ si al liberal ó servil./ Mas ella con ayre dixo:/ Cachucha, soy de Madrid, muy amante de Fernando/ y por el quiero morir”, en Anón. “Un madrileño amante del Rey”, *La cachucha madrileña*, Madrid, imprenta de la viuda de Vallin, c.a. 1808, p. 4, en Rodríguez de la Croix, Luis, Ex-Libris, signatura 1006, 8, en ejemplar facticio MB 1006.

¹²¹⁹ “Entre la muchedumbre de adictos al *Bolero* fe prefentó *Requejo*, digno alumno de la mejor escuela de España, ilustre murciano, y heroico director en jefe de todas Academias *Bolero*logicas de fu patria, las Aragon, y Valencia, ... refolvió, con aprobación fuperior que de allí adelante fe baylase el *Bolero* mas paufadamente, en Rodríguez Calderón, D. Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 27-28.

arrastrados también intervienen otros saltados como el *piflax*, *el sobresut*, *asamblé* y *gorgollata*, entre otros¹²²⁰ ;

Sevillanas, descendientes directas de las *Seguidillas*, llegadas a Sevilla, se adaptaron según la idiosincrasia del nuevo lugar y tomaron su nombre¹²²¹;

Sevillanas boleras, corresponden a la quinta, sexta y sétima *Sevillanas académicas*. Estas son designadas como *Boleras* pues a diferencia de las cuatro primeras en la que las mudanzas son de arrastre y con poca elevación, estas tres últimas son bailadas por lo alto, es decir introduciendo los saltos y trenzados de piernas, por tanto de mayor dificultad en su ejecución, la estructura es exactamente igual a las otras, por tanto igual a las *Seguidillas*¹²²²;

Parrandas, es un baile alegre y exclusivo de la huerta murciana, se pueden distinguir variedades según la localidad en la que se baile, siendo más lenta o más rápida su ejecución, en determinadas ocasiones se le une al finalizar el llamado *Retal*, una coda en donde se acelera el ritmo acabando por tanto con

¹²²⁰ “*Seguidillas manchegas* ... es un baile rápido y difícil de pies por su prontitud ... Las *Manchegas* son tres coplas y cada copla tiene tres partes y después de hacer la primera parte de una copla se tiene que hacer una pasada y cambiar de sitio para hacer la segunda, hecha ésta se hace otra para volver á su sitio y se hace la tercera ... al hacer el *piflax* y caer el pie derecho en el sitio que estaba el izquierdo ... terminado el *sobresut* avanza el pie izquierdo adelante, ... paseo de *Sevillanas*, ... la pierna derecha que ha quedado detrás se levanta al costado y se deja caer delante, se vuelve á levantar y se deja caer detrás; este movimiento se llama *asamble adelante* y *asamble hacia atrás* ... dos *rodazanes* a un mimo tiempo y la vuelta se llama *gorgollata* en vuelta ...”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit. pp. 140-152.

¹²²¹ “*Sevillanas*, baile de palillos o castañuelas, característico de la región que le da nombre, viene a ser un derivado de las antiguas *Seguidillas*”, en Op. Cit. Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 335.

¹²²² “*Sevillanas* ó *seguidillas* ... Siete coplas distintas se conocen de *Sevillanas*; pero es lo más frecuente bailar las cuatro primeras en atención á que las restantes son más difíciles y no todas pueden bailarlas seguidas”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p. 97.

“los bailes estaban arreglados para el que tenía facultades en las piernas y sabía bailar bien de pie, todo lo ejecutaba haciendo cabriolas, briseles y todos esos movimientos difíciles. Las célebres *Sevillanas dobles*, que así le llamaban y hoy le dicen *Sevillanas boleras*, que son muy pocos los que las conocen”, *ibíd.*, p. 116.

“*sevillanas* con *briseles*, ó sean las *Sevillanas boleras*”, *ibíd.*, p. 182.

suma rapidez y ganando en vistosidad el baile, se distinguen entre todas las de Lorca¹²²³.

Otras como las *Malagueñas*, de Málaga y las *Rondeñas*, de Ronda.

Olés y *Jaleos*, bailes exclusivos de mujer, en los cuales se jaleaban a las bailadoras para que no parasen de bailar y aún lo hicieran con más ímpetu, como resultado las bailadoras introducían movimientos obscenos acompañados por música de gran animación:

Olé Bujaque, Antiguo o Andaluz, se le adjudica la creación de este baile de gran antigüedad a una tal Carmen *la Cigarrera*, sevillana, aunque fue bailado por otras grandes *boleras* como la *Campanera* o Lola Barrera, hija de Miguel Barrera. En este baile predominan más los contorneos que la dificultad en los pasos *Boleros*, aunque se realizan *Sostenidos, Pas de bourrée, Chassé, Destaque, Cachuchas, Rodazanes, Retortillés* y *Paso de vasco*, entre otros, y siempre acompañadas por las castañuelas¹²²⁴;

¹²²³ “Parandas. Baile exclusivo de la huerta de Murcia. Hay variedades dentro de su estilo. Se derivan de las seguidillas, ... Indiscutiblemente no hay en toda la región murciana quien pueda interpretarlas como los propios lorquinos. ... excepciones en algunas pedanías, donde se interpretan con estilo más reposado. ...resultan muchísimo mas vistosas cuando llevan añadido el “Retal”, ... (en la música se determina como “Coda” ... se añade para finalizar la interpretación y que lleva un ritmo ... “loco” ... que proporciona un efecto extraordinario”, en Torrano, Ginés, “Bailes típicos de la Región Murciana”, Op. Cit., pp. 21-22.

¹²²⁴ “El Olé Bujaque ... parece que fue Carmen *la Cigarrera* la primera que lo ejecutó Vivía ... en Sevilla, ... baile muy sencillo y que no se presta á hacer trabajo de pie; es un baile de gracia ... Después hubo muchas boleras para las que fue su favorito este baile, como ... la *Campanera* ... una hija de Miguelito Barrera ... Lola Barrera; hace 10 o 12 años le varié yo el nombre que siempre tuvo y le puse el de *Olé Andaluz* ... encontraba este nombre mas apropiado que el de *Olé Bujaque*, aunque muchos maestros no le daban este nombre sino el de *Olé Antiguo* ... ya todos le llamamos el de *Olé Andaluz* ... empiezan haciendo tres sostenidos seguidos ... pas de buret ... cesé á la derecha ... destaque con el izquierdo y vuelta hacia la izquierda ... dando un golpe con los palillos al hacer la actitud y la cabeza, colocada con gracia, ... Cuatro *cachuchas*, dos á la derecha y dos á la izquierda ... se repite el rodazan ... dos retortillés, el primero á la derecha, el segundo á la izquierda ... el cuerpo un poco doblado hacia delante y mirándose el pie ... cuatro pas de vasco hacia delante y otros cuatro hacia atrás ... ”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., pp. 164-174.

Olé de la Curra, Olé de la serrana, Olé gaditano y Olé de la Esmeralda, todos ellos gaditanos, con características del baile antiguo de esta región y con influencias del Flamenco, su nombre vino de la exclamación que manifestaban los naturales del lugar para motivar a las mujeres que bailaban, es muy parecido a la anterior *Zarabanda*, bailado por una sola mujer que realiza exageradas contorsiones, de ritmo ternario y acompañado por las castañuelas¹²²⁵;

El *Vito*, debe su nombre a un jerezano apodado “el vito” que iba cantando y bailando por las calles de Sevilla a mediados del siglo XIX, de ahí quedó la canción, el ritmo y el baile. Posteriormente sería bailado por María Cazuela, una mujer deforme, de gran fealdad, resultando una especie de baile caricatura, de ahí las grandes contorsiones y exageraciones, muy utilizadas en la segunda parte, y estilo desvergonzado, que representan una parodia sobre el toreo, por ello que se baile con capote o mantón bordado y con sombrero y en donde no faltaban los tiempos de *Jaleo, las pasadas de Sevillanas, los pasos de Panaderos, las Jerezanas*, incluso pasos típicos del toreo como las *Verónicas, La Navarra, La larga y Pases de muleta*, aunque también se introducen *Zapateados*¹²²⁶. Este baile fue degenerando y de ahí que también

¹²²⁵ “¡Olé!: ... Seguramente le dio nombre la exclamación de que se valen los andaluces para excitar a las bailadoras. ... descendiente en línea directa de las antiguas danzas gaditanas. Rafael Mitjana pretende que es exactamente el mismo baile que la *Zarabanda* (en enciclopedia de la Música). El ¡Olé! Es bailado ordinariamente por una mujer sola, ... exige, más que ningún otro, gran flexibilidad de cuerpo y desenvoltura particular. Una de las últimas posturas consiste en hincar la rodilla izquierda, arqueando el cuerpo, hasta tocar el suelo con la espalda. Es de movimiento a 3/8 moderado, con acompañamiento de castañuelas”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 345–346.

¹²²⁶ “Los orígenes de *El Vito* son los siguientes: lo bailaba por las calles uno de esos seres que viven en el mundo para servir de distracción á los muchachos y á los desocupados y á quien llamaban *Vito* ... Este, ... lo cantaba y bailaba por las calles de Sevilla el tal, que era de Jerez y gran borrachín, ... el pobre *Vito* andaba por el mundo allá por los años de 1842 al 48; yo á la primera que he visto bailar *El Vito* fue á *María*

se llegara a bailara por una mujer subida en una mesa, la cual debía ser capaz de bailar sin volcar los vasos de vino que tenía a su alrededor, en un momento dado bebía el vino de una caña sin derramar nada¹²²⁷;

Otros como, *el Jaleo de Jerez; Jaleo de la Macarena; Zapateado de María Cristina*;

Panaderos, grupo compuesto por diversos bailes de pareja y palillos, muy parecidos todos y originados en el ambiente de estos artesanos¹²²⁸, y de ahí las coplas que cantaban, como esta:

“Ya vienen los panaderos/ por las calles de Alcalá,/ á voces vienen diciendo:/ “A catorce cuartos pan”./ Qué bien amasa la panadera/ y qué bien muele la molinera./ La panadera fue y se embarcó/ en una lancha y se mareó. ...”¹²²⁹

Panaderos de Alcalá, típicos de Alcalá de Guadaira, ciudad sevillana y conocida a mitad del siglo XIX como Alcalá de los Panaderos. Parece que

Cazuela. A esta bailarina callejera la recordarán mucho, por la popularidad que alcanzó en los años desde el 1870 al 78, en todos los corrales ó casa de vecinos como se llaman hoy, Era un tipo muy original: fea y contrahecha, ... Era gitana ... Era muy desvergonzada y usaba un lenguaje tabernario ... Este baile era una parodia del toreo ... Lo baila una mujer sola se hace un paseo, bien sea con un mantón bordado ó con un capote de torero ... cogida con dos dedos el ala del sombrero con gracia, ... cuatro tiempos de *jaleo* ... cuatro pasadas de *Sevillanas* ... Tiempo de *Panadero* con el pie derecho ... cogido el sombrero en la mano derecha se hace una jerezana con el pie derecho ... se hace una *verónica* llevando los brazos á la derecha ... y una *navarra* dando la vuelta á la derecha ... y se da una vuelta á la derecha haciendo una *larga* ... se hacen 8 zapateados alrededor del sombrero, ... ocho pases de muleta y los ocho zapateados ... En toda esta parte del baile deben moverse los pies lo menos posible; el cuerpo y los brazos son los que tienen que moverse con gracia ...”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., pp. 179-197.

¹²²⁷ “El baile denominado *Vito* es verdaderamente sevillano, ... se baila ordinariamente por una mujer sola. ... la maja a quien se había rogado que bailase el *Vito* subió ligera encima de la mesa, en la que se veían algunos vasos llenos de dorado vino, y se puso a bailar con una gracia y una soltura maravillosa, sin que sus pies vertiesen una sola gota del líquido. ... cuando se oyó una voz que gritaba: *Tire osté la caña!* La bailadora lanzó al aire, en movimiento rápido, el contenido de una caña (vaso cilíndrico, alto y estrecho, que se usa en Andalucía), lo recibió en su boca, sin perder un instante el compás, y después de sorberlo de un solo trago, bajó de la mesa saltando”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 335.

¹²²⁸ “*Los Panaderos* ... las muchachas del barrio ... bailar en el Horno de San Antonio”, ibíd., p. 198.

¹²²⁹ Ibídem.

como la copla anterior dice “Ya vienen los panaderos por las calles de Alcalá”, era esta ciudad la que distribuía el pan al resto de Sevilla y allí fue en donde se bailara por primera vez este baile extendiéndose después a otros pueblos y ciudades. Este baile se asociaba también a otras fiestas en las que se realizaban apuestas sobre toreros, gallos e incluso sobre algún cantaor ó bailaor¹²³⁰.

Panaderos de la flamenca, en su origen intervenía el *Zapateado* y pasos del estilo flamenco, aunque finalmente tanto el baile como el nombre fue derivando y surgieron de estos las *Alegrías*, baile totalmente flamenco. Más tarde se crearon los *Panaderos de la flamenca* al estilo de baile de escuela, con pasos más de moda que venían del extranjero, como los de *Vals* o el *Sobresut*, y que ya se imponían en la sociedad y se conservaron otros pasos típicos *Boleros*, como el *Rodazán*, *Piflax*, *Pasadas de Sevillanas*, *el Caballo o los Quiebro*s, se bailaba con la mantilla para la mujer y el sombrero ó chaquetilla para el hombre¹²³¹.

¹²³⁰ “Los Panaderos ... Alcalá de Guadaira han existido muchos aficionados á toros, á quimeras de gallos y cante y baile *jondo*, hacían apuestas de toreros, de gallos, sobre tal *cantaor* ó *bailaor*; y celebraban muchas *juergas* en Alcalá de Guadaira con motivo de esta competencia ... hace 30 ó 40 años nadie lo conocía más que por Alcalá de los Panaderos”, *ibíd.*, p. 200.

¹²³¹ “Panaderos y el Zapateado; acompañados de la guitarra es una cosa muy distinta á lo que ahora llamamos Panaderos de la Flamenca, pues no estaban arreglados en la forma de hoy; después se dejó los Panaderos y se varió con el nombre de bailar por juguetillos y más tarde por Alegría, que es lo que se baila hoy; pero ya no se parece en nada ... Panaderos, el Fandango y el Bolero. Cuando decayó por completo esta clase de baile y todas estas reuniones y se tuvo afición nada más que á ganar dinero, los maestros modernos que habíamos, empezamos á poner los Panaderos de la Flamenca como baile de escuela; ... ella con mantilla y él con una chaquetilla al brazo ó el sombrero en la mano, y después de colocarse el hombre detrás de la mujer, al empezar la música, sale ella con una vuelta de wals hacia abajo ... a continuación sigue con palillos ... *rodazán* con el de adentro ... dos *piflax* hacia atrás ... *Caballo* es un destaque al costado, ó sea, dar un golpe con el pie derecho levantar la pierna izquierda al costado avanzando un poco con el pie derecho en el momento de levantar la izquierda ... un *subresut*, quedando en actitud uno frente al otro ... Cuatro pasadas de Sevillana ... Se inclinan uno el uno hacia el otro hasta que las cabezas estén cercas”, *ibíd.*, pp. 199-206.

Otros *Panaderos* son, los *Panaderos de la tertulia*, *Panaderos de la Flor o de la Maravilla*, *Panaderos de la vuelta de la corrida*, *La maja y el torero*, *La madrileña*, *Juerga en Sevilla*, *La linda gitana*, *Una zambra de gitanos*, *La flor gaditana*, *La feria de Sevilla* y *La flamenca*, entre muchos otros que hubieron, de los que algunos se han conservado a pesar de ser seguro bailados de forma diferente a como se hiciera anteriormente¹²³².

Aflamencados, bailados con zapatos de tacón para poder hacer percusión con los pies:

Soleares de Arcas, de Julián Arcas, baile de procedencia flamenca, individual y también de pareja, reconvertido por el Maestro Vázquez en baile de palillos con pasos *Boleros* como *el tiempo de panadero*, *pasada de Sevillanas*, *Rodazanes*, *Pas de Bourrée*, *Assemblés*, *Jerezanas*, y *Quiebros*, aunque conserva también algunos pasos de flamenco como los *Redobles* o *Repiqueteos* con los pies, habitualmente consta de dos coplas, el baile se inicia con *Jaleos*, característica muy andaluza¹²³³;

¹²³² “Estos maestros llevaban un repertorio de bailes españoles y muchos de ellos tenían los *Panaderos*, como son *La Tertulia*, *La Flor de la Maravilla*, *Una juerga en Sevilla*, *La linda gitana*, *Una zambra de gitanos*, *La flor gaditana*, *La feria de Sevilla* y *La flamenca*, los cuales se enseñaban entonces de modo distinto á como se enseñan hoy”, *ibíd.*, p. 210.

¹²³³ “*Soleares de Arcas*. ... *Soleares de Julián Arcas*, que así se llamaba el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y mas gracioso de todos ... La primera artista que bailó las *Soleares de Arcas*, fué la Cuenca, como zapateado flamenco, después la arreglaron ... D. Eduardo Vázquez, fue el primero que se las enseñó á las bailarinas de Málaga, ... arregladas para baile de palillos por el maestro Vázquez ... dos coplas que es costumbre enseñar ... La colocación de los bailadores es uno frente al otro ... empiezan con tiempo de *jaleo* ... tiempo de panadero con el derecho por la izquierda ... pasada de Sevillanas á la derecha ... rodazán con el izquierdo ... “pas de buret” al costado ... asambles ... Redoble ó repiqueteo con los dos pies en rueda, ... Este baile lo mismo lo puede bailar una persona sola que dos juntas ... hacen una jerezana con el pie derecho ... mucha flexibilidad en la cintura y gracia en el cuerpo ... El toque de palillos es lo mismo que en las Peteneras: cuando se dan golpes con los pies, por razón natural, hay que darlos con los palillos al mismo compás”, *ibíd.*, pp. 152-164.

Peteneras, baile de tres coplas bailado en pareja, con castañuelas y con pasos *Boleros* como los *Sostenidos*, *Rodazanes*, *Paso de Panaderos*, *Destaques*, *Jerezanas* y otros de influencia del flamenco como el *Taconeo*¹²³⁴;

Jarabe gitano, que no es sino unas *Seguidillas* pero bailadas al estilo flamenco; el *Jaleo gitano* que es un *Jaleo* pero también de estilo flamenco; y los *Caracoles*, baile campesino al ritmo de las *Cantiñas*.

Otros como los *Fandangillos de Huelva*, *Fandangos de Almería*, *Verdiales de Málaga*, *Granaínas*, aflamencados pues aunque procedentes de danzas folklóricas propias de cada región convivieron con el Flamenco, pero además se influenciaron de danzas que tomaron características propias del *Bolero* como fue uno de estos *Fandangos*, más concretamente el *Fandango del Candil*, Danza Bolera por idiosincrasia, aunque más arrastrada que con saltos.

A pesar de conocer hoy en día todas estas danzas por su conservación¹²³⁵, existieron en esa época otros muchos bailes a los que se hace referencia, sobre todo en los libretos o anuncios de obras de teatro, ya del siglo XIX, como *A los toros*, *De vuelta de la corrida*, *Una fiesta de toreros*, *Majos y toreros*, *El carnaval español*, *El majo y la maja*, *El señorito y la maja*, *El sol de Andalucía*,

¹²³⁴ "... En las *Peteneras* no se bailan más que tres coplas. *Primera copla*. Colócanse los bailarones uno frente al otro, ... Se hace un pas de buret al costado ... se hacen seis sostenidos ... y se hace tres veces redoble ó taconeó hacia atrás ... rodasan al izquierdo ... un tiempo de *Panaderos* ... destaque adelante ... y una jerezana con el pie derecho... El son de los palillos en las *Peteneras* es casi siempre igual; lo principal es tocarlo á compás del baile y de la música", *ibíd.*, pp. 127-140.

¹²³⁵ "Actualmente, los bailes que se conservan de ese momento históricos son: *Sevillanas boleras*, *Olé de la Curra*, *Olé andaluz*, *Olé de la serrana*, *Bujeque*, *El vito*, *La maja y el torero*, *Panaderos de la flamenca*, *Panaderos de la tertulia*, *Panaderos de Alcalá*, *Panaderos de la flor (de la maravilla)*, según Pericet), *Panaderos de la vuelta de la corrida*, *Boleras de la cachucha*, *Bolero liso o robado*, *Bolero de medio paso*, *Boleras a ocho*, *Zapateado de María Cristina*, *El jaleo de Jerez*, *Soleares de Arcas*, *Seguidillas manchegas y Malagueñas*", en Carrasco Benítez, Marta, "La Escuela Bolera Sevillana ...", *Op. Cit.*, pp. 29-30.

etc.¹²³⁶, pero estos se perdieron por no ser transmitidos ni físicamente ni de forma escrita. Fue tal cantidad de bailes que se originaron a partir de las características propias del *Bolero* que parece ser que su transmisión fuera imposible, quedando constancia solamente de los que llegaron a ser más populares o de los que nos dejaron un legado escrito, como se observa claramente con *La gracia de Sevilla*, baile creado al estilo bolero después de un siglo de haber estado el *Bolero* de moda, a principios del XX se crea por José Otero para Gracia Vargas y con música de Luís Sopeña, dejó constancia por escrito el mismo José Otero. Este baile fue inicialmente individual de mujer, aunque con el tiempo pasó a ser un baile de pareja, consta de dos partes, la primera se baila con mantilla y la segunda con pandereta, sus pasos son típicos *Boleros*, pues se emplea el *Paso de vasco*, *Piflax*, *Baloné*, *Escobilla*, *Cachucha*, *Retortillé* y *Pasada de Bolero*, entre otros¹²³⁷. Aún, hoy en día, aunque de forma ya muy escasa, se siguen creando danzas al estilo bolero o en recuerdo de lo que fue¹²³⁸.

¹²³⁶ V. en *ibíd.*, pp. 28-29.

¹²³⁷ “*La Gracia de Sevilla*. Este es un baile moderno y de mi propiedad; no lo bailan más que mis discípulos; de la música es autor don Luís Sopeña y se baila en dos partes: la primera es con mantilla y la segunda con pandereta. ... lo compuse yo para una discípula mía que se llamaba Gracia Vargas ... Cuando se casó ... lo arreglé como baile de pareja y lo empecé á enseñar en mi academia en 1906. ... Colocada la pareja una junto á la otra y haciendo rrente los dos para el mismo lado, empiezan con un “pas de vasco” adentro y otro afuera ... un *piflax* cruzándose para cambiar de sitio ... tres *valonés* ... *escobilla* hacia delante y atrás ... hacen cuatro paseos de *Cachucha* ... dos *retortillés*, el primero hacia adentro ... se hace una pasada sencilla, como se hace en la tercera copla de *Bolero* ...”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., pp. 174-179.

¹²³⁸ “El espectáculo *Permíteme bailarte* nace con la voluntad artística de traer hasta la actualidad de nuestros días esa gran tradición del ballet español que es la Escuela Bolera”. Fragmento de la sinopsis de *Permíteme bailarte*, espectáculo de la C^a de danza española *Aída Gómez*, en:

<http://www.veranosdelavilla.com/index.php/es/evento/49/permiteme-bailarte>, consultada el 18/VIII/2015.

V. resumen del espectáculo en: <https://www.youtube.com/watch?v=LnQIHZb1lf4>, consultado el 18/VIII/2015.

V.- Incidencia y repercusión del baile y del *Bolero* en la sociedad de aquella época

5.1.- Moda del baile *Bolero* y su inclusión en el majismo

A lo largo de la historia las costumbres y normas de compostura de la sociedad han ido cambiando impulsadas por la fuerza de la moda, pero si hubo un momento en que la moda en España llegó a límites insospechados, dejando además constancia de ello de forma gráfica pudiendo de este modo demostrar tal hecho, fue a mediados del siglo XVIII¹²³⁹.

Durante el siglo XVIII la alta clase social se reunía en tertulias y salones en donde llevaban a cabo sus danzas señoriales, en cambio, las personas de clase media lo hacían bien en los patios de las casas, donde ejecutaban las danzas llamadas de candil por bailar bajo la luz de este y en los que se bailó el *Bolero* y otras Danzas Boleras, o se veían en otros lugares, como en los teatros, recientes cafés y botillerías¹²⁴⁰, en los cuales se distribuían en su interior según su condición social; por otro lado, la clase social más pobre se reunía en las tabernas, lugar en el que se desarrollaba paralelamente al origen de la actual Escuela Bolera otro estilo de baile español, el Flamenco, o en grandes llanuras a las afueras de la ciudad, en aldeas y pueblos, donde cantaban sus danzas populares que forman parte del folclore español.

Todo lo anterior era considerado normal en España, cada clase social y dependiendo de donde residieran, vivían conforme a su condición, pero con la

¹²³⁹ “La moda no había sido objeto de representación gráfica en España hasta bien entrado el siglo XVIII, a diferencia de otros países europeos, donde desde el siglo XVI se mostraba”, en Lolo, Begonia, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 175.

¹²⁴⁰ “No me parece que está/ la noche para paseo:/ si te parece, mejor/ será que á beber entremos/ en cualquier botillería”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La fiesta de pólvora” (1ª ed. 1769), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 300.

llegada de la Ilustración todo tomaría otro rumbo, esta trajo consigo cambios en la forma de vida tradicional en España, imponiendo la llamada civilización, palabra que hasta entonces nadie había oído en el país.

La primera fuente española en la que se puede documentar esta palabra, *civilizar*, es en una revista satírica de 1763 titulada *El escritor sin título* de Cristóbal Romea y Tapia, y también en un Sainete de Ramón de la Cruz del mismo año, que se titula con ese nombre *La Civilización*¹²⁴¹, obra en la que un marqués que hereda una tierra se queja de que los campesinos que habitan en ella hay que civilizarlos¹²⁴².

Para un grupo de la población, la civilización era un modelo a imitar, civilizar, realmente, no consistía solo en ser más sociable, educado y adquirir ciertas normas de urbanidad sino que mostraba una idea de progreso, modernidad y desarrollo que afectaría a las ciencias, la economía, el arte, por ello fue aceptado muy bien por los ilustrados españoles que veían a España como país atrasado y decadente, en contra de la opinión del pueblo castizo que defendía a España tal y como era.

La civilización llevó consigo debates, opiniones, dudas, problemas éticos y de conducta, temas de los que nunca se habían hablado hasta ahora debían de ser tratados y además se trasladaron a los libros y a la prensa, pero para

¹²⁴¹ “La palabra civilización surge, quizá por primera vez en español escrito, en una polémica relacionada con el problema de la modernidad en la España del siglo XVIII. Durante 1763 ... la vemos escrita tres veces en español, una en *El escritor sin título*, revista satírica de Cristóbal Romea y Tapia, y dos en el Sainete *La civilización*, de Ramón de la Cruz”, en Escobar Arronis, José, *Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII*, p. 14.
<http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/p2/12937950888077184198624/p0000001.htm>, consultado el 25/X/2012.

¹²⁴² “Que toda esta tierra está por civilizar. Mirad si es justa mi pena”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete *La Civilización* (1ª ed. 1763), en Sainetes de Don Ramón de la Cruz, V. 23 de Nueva Biblioteca de autores españoles, 23, Madrid: Bailly-Bailliére, ed. E. Cotarelo y Mori, 1915, t. 1, p. 95.

poder transmitir estos pensamientos era necesario estar informado de cuanto mas mejor, por tanto había que instruirse de todo aquello que fuese posible, parámetros en el que también tuvo su cabida el *Bolero*¹²⁴³.

La civilización implicó, por tanto, cambios educativos, religiosos y sociales, y se tenía como modelo a otros países que ya lo habían conseguido y a los que se les designaba como civilizados.

La civilización llevaría al país a renovarse hacia un estado moderno y por ello muchos españoles estaban dispuestos a todo por conseguirlo, pero en otros sectores de la población no se opinaba de igual forma, para estos todo lo que proponía la civilización era antiespañol ya que suponía cambios en la conducta española, en sus costumbres, y se entendía como un ataque a la esencia del país, se perdería la idiosincrasia propia de España pues se pretendía aparentar algo que en realidad no se era, por lo que esta parte de la población no aceptara bien esta nueva situación.

La sociedad española dividida en dos sectores, los pro civilización y los en contra, empezó a cambiar y aparecieron diversidad de personajes en el país¹²⁴⁴, ciertamente algunas personas parecían ser más personajes de algún hecho teatral que simplemente personas, pues en muchos de los casos se exageraron las modas propias del país o, todo lo contrario, se potenció copiar a

¹²⁴³ “de feo con anfia fer útil á mi patria baylando el *bolero*; ... pero no puedo refolverme, á aprenderlo, fin tener primero, un pleno conocimiento de fu origen, de donde há venido á Efpaña, quien fue fu inventor; y en que reglas eftà fundado”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 21-22.

¹²⁴⁴ “La introducción de las modas extranjeras ... conllevó en los sectores populares una acentuación de los caracteres que podríamos llamar autóctonos, es ahora cuando se fijan los caracteres de los personajes típicos y tópicos madrileños personalizados en las manolas, los majos y los chisperos ...”, en Sánchez de Palacios, M., 1979, p. 506-510 en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 129

las nuevas influencias extranjeras que imponían sus modas y costumbres llegando a desvirtuarla, como muestra José Cadalso en sus *Cartas Marruecas*:

“Hoy no ha sido día en mi apartamento hasta medio día y medio. Tomé dos tazas de thé: púseme un deshablillé y bonete de noche, hice un tour en mi jardín: leí cerca de ocho versos del segundo acto de la Zaira. Vino M. Labanda: empecé mi toeleta: no estuvo el Abate. Mandé pagar mi modista. Pasé a la sala de compañía: me saqué toda sola. Entró un poco de mundo: jugué una partida de mediator: tiré las cartas. Jugué al piquete. El maitre d’hotel avisó. Mi nuevo Xefe de cocina es divino, el viene de arrivar de Paris. La crapaudina, mi plato favorito, estaba deliciosa. Tomé café y licor”¹²⁴⁵.

Los personajes que más destacaron entre la población fueron los ilustrados afrancesados, *petimetres*¹²⁴⁶, *majos*, *tonadilleras*¹²⁴⁷, *manolos*¹²⁴⁸, *chisperos*¹²⁴⁹, *currutacos*¹²⁵⁰, *pirracas*, *madamitas del nuevo cuño*¹²⁵¹ o

¹²⁴⁵ Cadalso, José, “*Cartas Marruecas*”, Op. Cit., p. 122.

¹²⁴⁶ “en el siglo XVIII. ... Nuestra lengua ha llegado a ser un dialecto de la francesa. Esta revolución, tan grata a los petimetres, a los eruditos a la violeta, y tan odiosa a los verdaderos sabios, se debe a una caterva de ansiosos y avaros traductores, que sin conocer ninguna de las dos lenguas se han atrevido a manejarlas”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 13

“PRIMOROSA. ¡El mio es tan petimetre,/ tan modista de estos tiempos,/ que me han dicho que se está/ seis horas en el espejo!”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La crítica” (1ª ed. 1761), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 276.

¹²⁴⁷ “los barrios que rodean el Rastro y Lavapiés eran el lugar de residencia de las manolas y de las tonadilleras mas populares”, en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador, “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 129.

¹²⁴⁸ “El deseo de las seguidillas”. PERSONAS. ... BASTIAN. ALONSILLO. *Manolos*. ... MARICA, *manola*, *novia de MANOLILLO*, *manolo*./ *Majos y majas que no hablan*”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “El deseo de las seguidillas” (1ª ed. 1769), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit. p. 425.

¹²⁴⁹ “Las majas vengativas”. PERSONAS. ... ALFONSO, *chispero*.”, ibíd., Sainete: “Las majas vengativas” (1ª ed. 1768), p. 193.

¹²⁵⁰ “esta obra a luz, temiéndome que el fastidio que pudo haber causado en el público el *libro de moda en la feria*, escrito por un verdadero Currutaco, que tiene la gracia de echar mano de todas las invenciones graciosas para estropearlas y hacerlas fastidiosas”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., en Prólogo, p. III.

¹²⁵¹ “*Contradanzas* que es la ciencia en que fundáis la felicidad de vuestras ideas currutacas, ... vea a lo menos con gusto los progresos que van haciendo sus Pirracas, Currutacos, y Madamitas del nuevo cuño, eternizando su memoria en los fastos de la historia *Contradanzaria*”, ibíd., p. 164.

*madamas*¹²⁵², *señoritos de ciento en boca*¹²⁵³ y *lechuginos*¹²⁵⁴ principalmente¹²⁵⁵.

Todos estos formaron esos dos grupos bien diferentes dentro de la sociedad española, por un lado se encontraban los defensores del afrancesamiento, y por tanto de la ilustración, serían los españoles ilustrados afrancesados, entre los que también se encontraban los *petimetres* y *petimetras*, que eran simple imitadores de los anteriores debido a que su posición económica, social y cultural era menor y no podían seguir las costumbres de los ilustrados, pero aparentaban, al menos externamente, su preferencia hacia lo francés¹²⁵⁶, y por otro lado estaban los que harían todo lo posible por mantener las costumbres españolas y rechazar las influencias del país vecino¹²⁵⁷, grupo al que pertenecían la inmensa mayoría del pueblo medio

¹²⁵² “D. Pedro:/ madamas, llegó la hora./... Salen Alberto y Judas. Los dos. Madama, á vuestros pies/”, en Cruz, Ramón (de la), ...”, Sainete: “La fineza de los ausentes” (1ª ed. 1767), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., pp. 70-72.

¹²⁵³ “una de las tardes pasadas sentado en un banco del Prado, veo venir voces descompasadas cuatro caballeros de tamaño de a vara y media, de estos que llaman en el Avapiés Señoritos de ciento en boca”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit. en Prólogo p. XVIII.

¹²⁵⁴ “Lechuginos, petimetres, madamas, currutacos vuelven a ser los protagonistas de una serie de estampas anónimas del Museo Municipal. Estos personajes pueblan los paseos de la ciudad en busca de aventuras amorosas”, en Lolo, Begoña, “Obras expuestas: “Vida, modas y costumbres en el Madrid del siglo XVIII” en “Paisajes sonoros en el Madrid el S. XVIII ...”, Op. Cit., p. 170.

“*El lechugino*, Anónimo, Cobre, Talla dulce, buril, 242 x 151 mm, Museo Municipal de Madrid. IN 4915, Cat. Nº 32”, ibíd., p. 165.

¹²⁵⁵V. algunos personajes en:

<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=ResultadosGenerales&pagina=&busqueda=Antonio+Rodr%EDquez>, consultada el 16/IX/2015.

¹²⁵⁶ “Alonso. ¡Qué bien peinada que viene!/ Mariana. ¡Es dama muy petimetra!”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La comedia de maravillas” (1ª ed. 1768), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes ...”, Op. Cit., p. 34.

¹²⁵⁷ “PAGE. Sale/ Señoras, el peluquero./ LAURA. Yo reniego de su casta:/ ¿es hora de venir esta?/ PAGE. Entre usted, Monsú Pomada./ LAURA. Dí que prevengan al punto/ el tocador las muchachas. (Vase PAGE)/ Sale PELUQUERO. *Je suis pressé horriblement/ huyurduy Allon Madamá*”, ibíd., Sainete: “La discreta y la boba” (1ª ed. 1787), pp. 453-454.

y algunas personas de buena situación económica¹²⁵⁸, e incluso algunos frailes que veían en las modas francesas un lujo exagerado o solamente eso, una moda.

Fray Juan Fernández de Rojas manifestó al respecto:

“A un Sombrerero de Badajóz ó de Sevilla, póngasele no mas esta tarjeta en el forro: *Chapeau fin fabrique de Mr. P. B.* y verá Vd. que presto que esos de las medias alagartadas, culebreadas, llenas de viruelas y lamparones, dan mas precio, le hacen mil elogios, y desprecian las fabricas de España. ¿Pues el Sombrero no es Español? Si Señor, de Sevilla, de la calle de Francos, pero no lleva el mérito en la pasta ó manufactura, sino en la tarjeta del forro. El vino de Valencia ó de Valdepeñas le miran sin estimación, pero embotellado con el sobrescrito de *Frontignan, de Montpellier, ó de Champagne*, se aprecia mucho, se paga doble, y se desprecia en su comparación el vino mas rico de Malaga”¹²⁵⁹,

ó el mismísimo Arzobispo y Señor de Santiago, Capellán Mayor de S.M., Juez Ordinario de su Real Capilla, Casa y Corte, y Notario Mayor de el Reino de León, D. Francisco Alexandro Bocanegra y Xivaja, que en una carta pastoral dirigida a sus feligreses dijo:

“¿Y quien podrá poner en esto duda, á vista de el desorden, y corrupcion que por todas partes se llora? Este luxo tan intolerable, que se quiere ya santificar con la utilidad de el Estado: estas modas provocativas, contra las que nada han podido hasta ahora los mas zelosos Predicadores: este libertinage de costumbres, en que con titulo de marcialidad se quieren hacer licitas las mas delinqüentes licencias: estas vanas diversiones, que se han introducido, tan llenas de tosigo mortal, y tan ocasionadas para el Alma: estas Assambleas, y estos Cafes, donde se pierde tanto tiempo, y donde por día de una mera diversion, se quitan tantas honras, y se ajustan tantos particulares contra la honestidad”¹²⁶⁰,

¹²⁵⁸ Estando en la academia de bolero de *Caldereta*, había: “una Señora anciana, que por fu modefto modo de vestir, me pareció fer la de mas juicio que havia en la afamblea, ... *Doña Porcía*, que èfte éra fu nombre, aun que demoftraba compoftura, ... que á expenfas de un rico patrimonio que pofehia fu condecendente marido, pafaba la vida cómodamente y fegun el eftilo introducio en la Corte, y aun en toda Epaña”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 7-8.

¹²⁵⁹ Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 20.

¹²⁶⁰ Bocanegra y Xivaja, Francisco Alexandro, *Declamacion oportuna contra el libertinage de el tiempo, que en forma de carta pastoral dirigió a su rebaño*, Barcelona, im. herederos Maria Angela Martí, 1779, pp. 5-6.

también mostró su rechazo a las influencias de la moda francesa el padre Lucas Campoo y Otazu, catedrático de Filosofía y Sagrada Teología en el Colegio de Santo Tomás de Aquino de Málaga, que dijo en contra del lujo:

“Y á cuántas personas del christianismo, y que se precian de ser hijas de Jesu-Christo ... se convirtieron por el contrario al mundo y sus vanidades, se alimentan con el ayre corrompido de sus abominables y perversas máximas, abrazan el luxo y la profanidad de sus pompas, la composicion de sus vanos adornos, la inmoderacion en los trages, en las galas y demas perfiles con que tanto adornan, y hermocean sus cuerpos ... estas obras de luxo y profanidad, y de tanto exceso y demasía en el adorno de vuestros trages y vestidos, no son obras de Jesu-Christo ... estas son obras de soberbia y vanidad; y las de Jesu-Christo son de humildad y abatimiento, estas son obras de placer y deleyte para la carne y los sentidos”¹²⁶¹,

“El luxo y la profanidad hinchán el alma con el ayre de la vanidad y la soberbia, la embriagan con la suavidad y dulzura de las delicias, la encienden con el fuego de la lascivia, la desnudan del pudor y la modestia”¹²⁶²,

“Y aun no serán estos los mayores castigos que usará el Señor con las mugeres profanas, y que visten con tanto luxo y ostentacion, sino que las hará arder tambien en las eternas llamas del infierno”¹²⁶³.

Todo este grupo de personas partidarias de las tradiciones españolas darían lugar al denominado *majismo* español, movimiento pro defensa de las costumbres y cultura española en contra del afrancesamiento que se estaba estableciendo¹²⁶⁴. Si bien, esta moda, que arrastró finalmente a gran parte de la sociedad, incluso a personas de alta clase social¹²⁶⁵, entremezcló las

¹²⁶¹ Campoo y Otazu, Lucas, *Sermon contra el luxo y la profanidad de los vestidos y adornos de las mugeres christianas: predicado en la iglesia catedral de la ciudad de Málaga el domingo quinto de quaresma*, Madrid, im. Benito Cano, 1787, pp. 3-4.

¹²⁶² *Ibíd.*, pp. 15-16.

¹²⁶³ *Ibíd.*, p. 24.

¹²⁶⁴ “aquellos que rechazaban las modas extranjeras y que conocemos con el nombre de “majos”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, p. 206.

¹²⁶⁵ “el bolero y las castañuelas no debían ser cosa despreciable, pues merecían la atención de un sabio ... buscáse algunos sabios que la explicasen aquellos corolarios y problemas, y la enseñasen a tocar *debidamente las castañuelas*”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, p. 32.

características típicas populares con algunas del gusto afrancesado, realmente era inevitable pues lo castizo y lo extranjero convivían en la sociedad¹²⁶⁶.

El *majismo* se inició en un principio entre las clases sociales más bajas de la ciudad, entre estos también se encontraban muchos transeúntes que llegaban a Madrid en busca de trabajo, por ser la capital, y que podían ser tanto de la periferia de la ciudad, así como de otras ciudades del país¹²⁶⁷. Todos estas personas se agruparon sobre todo en los barrios de Lavapiés, Maravillas, Rastro, Embajadores, Sol y en los arrabales de la ciudad¹²⁶⁸, debido a que eran zonas que quedaban descuidadas ante los reglamentos del municipio, de la policía e incluso de la justicia¹²⁶⁹.

¹²⁶⁶ “En el Madrid del siglo XVIII se habilitaron grandes espacios al aire libre para la relación social, ... se dio en la segunda mitad de siglo un curioso fenómeno de cohabitación. ... un Madrid aristocrático sin criterio claro entre el gusto por lo popular y lo cosmopolita, vinculado a lo francés”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 167.

¹²⁶⁷ “Los majos y su tipo cercano, los manolos, representan trabajadores que descienden, o fueron ellos mismos, inmigrantes de pueblos en las áreas rurales alrededor de Madrid, y de ciudades de otras regiones de la Península (ya sea la región sur, este o central)”, en Haidt Rebecca, *Cuadernos de Historia Moderna*, “Los Majos, el “españolísimo gremio” ...”, Op. Cit., p. 159.

¹²⁶⁸ “Los hombres del pueblo, llamados majos, despreciaban a los petimetres haciéndoles objeto de desafíos, y desplantes, sobre todo si osaban invadir sus barrios, Lavapiés, el Rastro Embajadores, sol, Maravillas, o si entraban en sus bailes, o si se fijaban en sus mujeres. ... los barrios que rodean el Rastro y Lavapiés eran el lugar de residencia de las manolas y de las tonadilleras mas populares ... “las manolas y los chisperos son vecinas las unas del barrio de Lavapiés y los otros de los alrededores de la calle Barquillo”, en Sánchez de Palacios, M., 1979, p. 506-510 en Vega Herranz, Petra y Quero Castro, Salvador, “Vida y sociedad en el Madrid del antiguo régimen” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 129.

¹²⁶⁹ “Los majos se mueven dentro de estos espacios que “escapan a los reglamentos municipales, a las normas de la policía ciudadana, incluso a los controles de la justicia”, en Haidt Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio” ...”, p. 168.

Muchos fueron los que llegaron a la capital desde de la zona de Andalucía¹²⁷⁰, aunque también de otras regiones del país¹²⁷¹, entre ellos reinaba la solidaridad, todo llegado era bien recibido por el barrio en el que finalmente quedara alojado, pues todos llegaban a Madrid en una situación parecida¹²⁷², finalmente se dedicarían a la albañilería, trapería, ser conductores de calesas, vendedores de diversos utensilios, zapateros, taberneros, y trabajos similares¹²⁷³, sus ropajes por tanto eran humildes y con carácter español.

El *majismo*, con el tiempo evolucionó y sería seguido por gran parte de la sociedad, incluyendo hasta a personas de alta clase social, quienes tomaron el estilo propio de este movimiento como una moda. Se imitaba a los *majos* y *majas* populares en todo, en sus trajes, fiestas, bailes, lenguaje castizo, incluso en lo más despreciable. De esta manera lo decía Agustín Durán en el discurso preliminar de la obra en la que presenta los Sainetes de D. Ramón de la Cruz:

¹²⁷⁰ “En el Sainete *El agente de sus negocios*, de Cruz, cuando se le señala a un “majo ocioso” que la mujer que quiere casarse con él es una mujer baja”, él pregunta retóricamente: “Pues, ¿acaso mi familia/ desciende de La Giralda?. El majo sitúa su linaje en el sur de España, ... Y en *La víspera de San Pedro*, también de Cruz, tres mujeres (claramente vestidas como “majas”, de acuerdo a las acotaciones de escena) se refieren a sí mismas como venidas de Andalucía. El diálogo especifica que los actores deben utilizar el acento marcado y la pronunciación propia del sur: “Despacio, seora andaluza, que ahora hablaré” dice una de las majas a otra”, *ibíd.*, p. 160.

¹²⁷¹ “Mesonero Romanos explícitamente menciona los orígenes inmigrantes de los majos madrileños, quienes descienden de los “habitadores de Triana, Macarena y el Compás, de Sevilla, los de las Huertas de Murcia y de Valencia, de la Mantería de Valladolid, de los Percheles y las islas de Riarán de Málaga, del azoguejo de Segovia, de la Olivera de Valencia, de las Tendillas de Granada ... y demás sitios célebres del mapa picaresco de España” (188-189)”, *ibídem*.

¹²⁷² “La solidaridad y el apoyo mutuo eran prácticas sociales muy comunes entre los paisanos que llegaron a barrios, lo cual era importante para que los recién llegados pudieran integrarse dentro de las sociedades urbanas. Esto implicaba que los miembros de las comunidades siempre trataban de vivir tan cerca como pudieran, lo cual significaba que las ciudades usualmente se dividían en barrios definidos por el origen geográfico de sus residentes”, *ibíd.*, p. 165.

¹²⁷³ “Los majos ... eran el modesto asiento del traperero, del albañil, del zapatero, del tabernero, del calesero, del tratante de hierro, del vendedor de papel y trapo”, *ibíd.* p. 168.

“Las clases mas altas de nuestra sociedad arrastradas por el espíritu de moda, y siéndoles mas facil y gustoso degradarse con la plebe, que levantarla hasta ellos, se creyeron filósofos y despreocupados cuando se confundieron con ella, y la imitaron en sus vicios. ... tomaron por ejemplo y alternaron con aquella mas viciosa, mas despreciable, mas valadí y mas desmoralizada del vil populacho. Veíase una desgarrada Manola ser el objeto predilecto de un gran señor, veíasele entusiasmado escuchar y admirar, como gracias y sales, sus oportunas y picantes desvergüenzas, y admitir benévolo sus burlas y desprecios: veíasele tratar de corresponder con otras tales que ridículamente y sin gracejo imitaba exagerando su modelo. ... A la par que los señores y los hombres de educacion aspiraban ridículamente á ser majos y manolos, estos con igual éxito y pretension procuraban remedar á los otros, resultando aquí en la sociedad un baturrillo, una olla podrida, un laberinto de ridiculeces, de vicios y de necedades imposible de comprender. ... ¿Quién en un baile de candil no adivinara que tal maja que afectaba el mayor desgarro y desuello era una gran Princesa? ¿Quién en un sarao no creyera que aquella dama que se contoneaba vestida de corte era una Jifera del Rastro mal disfrazada?¹²⁷⁴ .

Se sumaron también al *majismo*, hidalgos e hijos no primogénitos de familias adineradas que en busca de ocupar algún puesto de trabajo importante en la sociedad se dedicaban a pasear, ir a actos oficiales o fiestas para acercarse a personas importantes.

La vestimenta de todos estos nuevos majos sería a la española pero conforme subía la clase social se apreciaba más calidad en el tejido, además de que iban paulatinamente introduciendo adornos, como fue muy común el uso del encaje, que realmente procedía de Francia¹²⁷⁵. Esta mejora en la indumentaria era debida a su mayor poder adquisitivo lo que desembocaba en una conexión directa con las nuevas tendencias afrancesadas que estaban

¹²⁷⁴ Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., en Discurso preliminar, p. VIII.

¹²⁷⁵ “Los encajes, que eran de exportación y muy caros, hacen furor entre las clases altas y se reflejan también en pinturas como *Maja*, de Joaquín Domínguez Bécquer, tío del poeta sevillano”, en Molina, Margot, *El país*, “La moda flamenca viene de París, Rocío Plaza investiga la evolución del traje de baile desde mediados del XVII”, 10/08/2011.

muy de moda en esos momentos¹²⁷⁶ y que requerían para disfrutarlas el disponer de esa buena situación económica.

Entre los *majos* sobresalían aquellos que usaban vestimentas recargadas, y aquellos que tenían una forma de hablar altiva, con bastante frescura, queriendo mostrar más superioridad que el resto de la sociedad, pero que en realidad no dejaban de ser meros artesanos del pueblo y personas muy poco adineradas¹²⁷⁷, estos fueron los que realmente pasarían a la posteridad y serían conocidos con el tiempo como los auténticos *majos*¹²⁷⁸, sus parejas eran las *majas* y estas tampoco se quedaban cortas al lado de ellos, hablaban con la misma chulería, utilizando vocablos y expresiones desagradables, así se puede observar en estos versos de Gaspar Plá:

“Majas de Maravillas, Lavapies, y Barquillo ... Nofotras, las que fin mas,/ que porque nos dà la gana,/ al marido mas valiente/ damos un par de eftocadas:/ ... Nofotras, las que a un Usìa,/ fi nos bufca las palabras,/ le cortamos luego el pico,/ y nos quedamos en jarras:/ ... Nofotras, las que calzamos/ con tantifsima chulada,/ que por la evilla fe cree/ no andar como las Defcalzas:/ Nofotras, en fin, (ahorremos de rethorica efcufada)/ las Majas de aquellos Barrios/ de Chupete, y de Caramba”¹²⁷⁹.

Esta forma de hablar tan grosera les costaría muy caro a los *majos* terminando el siglo XVIII ya que Carlos IV no las permitiría, si consta por la Ley que se dictó en la *Novísima Recopilación de las Leyes de Carlos IV* titulada:

¹²⁷⁶ “Las modas y los gustos de los hombres varían continuamente; ningún siglo se parece al otro: ... en el siglo XVIII. Las modas francesas, introducidas en los trajes, adornos y muebles, pasaron prontamente a los libros. ... Nuestra lengua ha llegado a ser un dialecto de la francesa”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit. en Dedicatoria, p.12.

¹²⁷⁷ “Nofotras como pobres/ nada podemos,/ si bien nadie nos gana/ en los defeos./ (Op. Cit., Anón., “Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas ...”, p 3.

¹²⁷⁸ “El término “majo” se aplicaba a finales del siglo XVIII y principios del XIX a los artesanos de ciertos barrios de Madrid, los llamados “bajos”, que se distinguían por su vestimenta cuidada y recargada de adornos y por su actitud y forma de hablar algo arrogante o desenfadada”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p.180.

¹²⁷⁹ Plá, Gaspar, “Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa ...”, Op. Cit., pp. 3-4.

Prohibición de blasfemias, juramentos y maldiciones, palabras obscenas y acciones torpes en sitios públicos de la Corte que decía:

“A los que lo hagan de palabras obscenas y torpes, se les destinará por la primera vez a los trabajos de las obras públicas por un mes, siendo hombres, y por igual tiempo á San Fernando, siendo mugeres; doble pena por la segunda; y si tercera vez reincidieren, se agravarán hasta imponerles la de vergüenza pública”¹²⁸⁰.

De este grupo de la sociedad, los *majos*, surgieron los *currutacos*, pero estos incorporaron a las características propias del *majismo* influencias francesas en una forma muy exagerada, por lo que muchas veces casi podían confundirse con los llamados *petimetres*, e incluso también podría decirse que el origen del *currutaco* podía ser al contrario, un *petimetre* que hubiese incorporado a su estilo las características propias de los *majos*¹²⁸¹.

Los *currutacos* eran los más extravagantes de todos los diversos estilos que corrían por la sociedad dieciochesca, incluso llegando hasta el punto de la ridiculez, eran las personas más despreciados por los ilustrados franceses que veían en ellos seres esperpénticos, ante lo que se encargaron de hacer constantemente críticas en artículos periodísticos como se puede observar en estos que aparecieron en el *Diario de Madrid* en el año 1795:

“currutaco consiste en tener vara y media de estatura ... todo aquel que haga consistir su merito intrinseco en poner una *Contradanza*: en saber obsequiar á una señorita del nuevo Cuño: en ponerse el pelo partido en dos mitades: en frequentar el café de la calle del Principe: en llevar capa (y ha de ser blanca) en todo tiempo aunque se abrasen las paxarillas: en gastar un par de chinelas (ó zapatos que es lo mismo) cada ocho días, &c, &c. &c. Este es un verdadero Currutaco”

¹²⁸⁰ Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, L. XII, tít. XXV, ley X. D. Carlos IV. Por bando publicado en Madrid á 21 de Julio de 1803., Op. Cit., pp. 418-419.

¹²⁸¹ “currutaco, nuevo avatar de la petimetría progresivamente asimilada por la sociedad de finales de siglo”, en Andioc, René, “El currutaco, según Goya y la literatura de su tiempo” en *Personajes y rostros de fines del XVIII*, ed. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, p. 173.

“Sentado, relleno y repanchigado, hinchado qual un pellejo de aceyte de gozo y alegría que se te escurrirá y chorreará por tus anchos carrillos, dueño ya, y Señor absoluto de la chusca *Currutaco Literaria*, cantaremos en tu elogio versos compuestos por los Poetrastrós, Coplistas, y Romanceros de la familia; te daremos los títulos de *Columna de la literatura Currutaca, de vencedor, espantador, ó espantajo del Filósofo Currutaco*”¹²⁸².

La crítica hacia los *currutacos* también estuvo presente en libros como en: *Don Líquido ó el currutaco vistiéndose* de Juan Jacinto Rodríguez Calderón (1816); *El currutaco por Alambrique* de Manuel Gómez Marín (1799); *El currutaco de Sevilla, Anónimo* (ca. 1800/1816)¹²⁸³.

Los ilustrados decían de los *currutacos* que no se ocupaban de nada importante, que solo pensaban en modas, placeres y se dedicaban a diversos entretenimientos, así lo manifestó también Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Currutacos ... No se ocuparán en nada serio, ni útil. Despreciarán todo género de trabajo. Emplearán el día en modas, diversiones y juegos. Harán pequeños viages al campo ó pueblos cercanos. Inventarán continuamente nuevas diversiones. Asistirán todos los días indefectiblemente al Café, al Prado, á la Opera, y si no la hay, al Teatro Español”¹²⁸⁴.

Una forma de vida bastante parecida a la de los *currutacos* era la de los *majos crotalógicos*, así lo manifiesta Juan Fernández de Rojas a finales del XVIII:

“Crotapolítanos. ... amaban el lujo, los placeres y las diversiones con el mayor exceso. ... No tenían tal vanidad los Crotalógicos, disipaban sus caudales (y los de cien bobos) en diversiones

¹²⁸² - *Diario de Madrid*, nº 168, de 17/VI/1795, im. viuda de Hilario Santos, Madrid, 1788, p.686

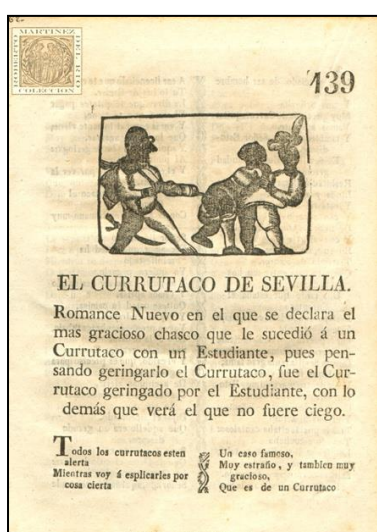
- *Ibíd*, nº287, de 14/X/1795, p. 1165.

¹²⁸³ V. *Don Líquido o el currutaco vistiéndose* en: <http://www.todocoleccion.net/don-liquido-o-currutaco-vistiendose-escena-uni-personal-valencia-1816~x27365228>, V. *El currutaco por Alambrique* en: <http://marcofabr.blogspot.com.es/2009/02/manuel-gomez-marin-el-currutaco-por.html> y V. *El currutaco de Sevilla* en: [http://www.museodelestudiante.com/Pliegos de Cordel/EICurrutacoDeSevillaAA\(I\).htm](http://www.museodelestudiante.com/Pliegos%20de%20Cordel/EICurrutacoDeSevillaAA(I).htm), consultados el 28/II/2013.

¹²⁸⁴ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. 113.
V. descripción completa del currutaco en Cap. 8.1. Apéndice, texto nº 10.

pasajeras y superficiales, en modas, en equipajes, en banquetes y en vestidos. ... cortejar, bailar y divertirse. ... Aman, pues, los Crotálogos la novedad, varían continuamente de gustos, y de ideas; en nada son constantes, menos en no tener juicio. Apenas *han adoptado una moda, cuando la dejan por otra, que pronto va a ser olvidada*"¹²⁸⁵.

Así pues, los *currutacos* deben ser considerados más *majos* que *petimetres*, y por tanto, estarían relacionados también con el mundo de las castañuelas y del *Bolero*¹²⁸⁶, muchos de ellos al tener difícil el acceso al trabajo se dedicaban más al baile y al entretenimiento que a otra cosa¹²⁸⁷.



*El Currutaco de Sevilla*¹²⁸⁸



*Currutaco*¹²⁸⁹

¹²⁸⁵ Fernández de Rojas, Juan, "El triunfo de las castañuelas ...", Op. Cit., pp. 44-45.

¹²⁸⁶ "el baile, que se llamaba *bolero*. Cuando los regocijados Crotalógicos estaban en lo mejor de su baile les acometió una multitud de gente de distinto traje", *ibid.*, p. 42.

¹²⁸⁷ "La mayoría de los trabajadores que llegaban a Madrid tenían que enfrentarse con las limitaciones y restricciones de contratación, trabajo, producción y distribución impuestas por los gremios y el Ayuntamiento. Solo una pequeña minoría era capaz de alcanzar maestría (alcanzar el estatus de maestro) o de encontrar trabajo con maestros pertenecientes a los gremios", en Haidt Rebecca, "Los Majos, el "españolísimo gremio", Op. Cit., p. 162.

¹²⁸⁸ Anón. *El Currutaco de Sevilla. Romance Nuevo en el que se declara el mas gracioso chasco que le sucedió á un Currutaco con un Estudiante, pues pensando geringarlo el Currutaco, fue el Currutaco geringado por el Estudiante, con lo demás que verá el que no fuere ciego*, ca. 1800/1846, pp. 4.

[http://www.museodelestudiante.com/Pliegos de Cordel/EICurrutacoDeSevillaAA\(I\).htm](http://www.museodelestudiante.com/Pliegos de Cordel/EICurrutacoDeSevillaAA(I).htm), consultado el 23/II/2013.

¹²⁸⁹ *El Contradanzante Don Currutaco armandose para ir al vaile*, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), "Elementos de la ciencia *Contradanzaria* ...", Op. Cit., p.1.

Los *currutacos* fueron seguidores de todas las modas, del *majismo* en su máxima exageración, con anterioridad pudieron ser *petimetres* incluso cuando siguieran la moda francesa y después *lechuginos* al seguir la inglesa, fueron llamados, por tanto, de diferentes formas según las épocas, unos incondicionales absolutos de las modas según el momento preciso en el que se encontraran.

Los *currutacos*, es evidente, que a finales del siglo XVIII estaban más en el grupo de los defensores de lo español que en cualquier otro, y en contra del afrancesamiento, aunque aún conservaban en sus vestimentas influencias de los franceses cuando fueran considerados *petimetres*¹²⁹⁰.

Los *currutacos*, en su última época ya entrando el siglo XIX cuando fueran *lechuginos*, cambiaron su indumentaria por una a la inglesa, empezaron a usar la *casaca* tipo *frac*; *pantalón largo*, hasta ahora había sido a la rodilla; el *bastón* e incluso el *sombrero* alto, y las *currutacas* usarían el *chal*, especie de mantoncillo para cubrirse la espalda; el *citoyen*, que era simplemente un abrigo, pero hasta ahora nunca una mujer lo había utilizado; el vestido llamado *camisa*, era suelto y vaporoso y solo se ceñía en el talle; mitones, unos guantes altos para cubrir los brazos, y en vez de sortijas los *brazaletes*; ambos usarían el *paletot* o *surtú*, especie de capa o abrigo de procedencia del inglesa y

¹²⁹⁰ “Las hipérboles burlescas de los contemporáneos se corresponden exactamente con las particularidades del currutaco dibujado por Goya: por no citar más que algunas, Zamácola habla de una “corbata de embozo” que se puede realizar, dice, con media sábana de matrimonio; ... se advertirá ya de pasada la tradicional nota de afeminado que lleva puesto ese tipo, como antes el petimetre”, en Andioc, René, “El currutaco, según Goya y la literatura de su tiempo” en “Personajes y rostros de fines del XVIII”, Op. Cit., p. 174.

también usado por los franceses; pero, sin lugar a dudas, la gran revolución fue la utilización del pantalón largo¹²⁹¹.

Aunque usadas en principio todas estas prendas por los *currutacos lechuginos*, seguidores empedernidos de las modas, pronto se extendieron muchas de ellas por toda la sociedad e incluso actualmente se usan, aunque con cambios en el estilo.



*Perfecto Currutaco*¹²⁹²

Uno de los escritores que más crítica haría hacia estos *currutacos* fue Juan Antonio (de Iza) Zamácola y Ocerín, actuación normal pues era ilustrado afrancesado y procedente de familia de nobles. En un principio, Zamácola hizo sus críticas en forma de cartas que mandaba al Diario de Madrid durante el año

¹²⁹¹ “La dependencia del traje español respecto al inglés y al francés se pone de manifiesto en los nombres mismos de las prendas en uso: Chal, Frac, Citoyen, Paletot, Surtú, ... vestido suelto y vaporoso que sólo se ceñía en el talle. Este vestido llamado camisa, fue el preferido en estos años”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 87

“Guantes o mitones altos para cubrir los brazos estaban de moda, ... los brazos con brazaletes ... Para aliviar el frío surgió el primer abrigo femenino que se llamó *Citoyen* ... Sin duda la gran novedad que trajo la Revolución fue el pantalón”, ibíd., p. 90.

¹²⁹² *Perfecto Currutaco*, Colección Patrimonio Digital de Madrid, custodia, Ayuntamiento, en <http://www.memoriademadrid.es>, tomado el 28/II/2013.

1795 y donde llegó a entablar conversación con un tal *currutaco*, que parece ser que era Juan Fernández de Rojas, gran defensor de lo español, quien le contestaba defendiendo a los *currutacos*. Muy dura fue también la crítica que les hizo en su libro *Elementos de la Ciencia Contradanzaria ...*, en el que considera la moda de los *currutacos* como grotesca, ridícula, que desfiguraba a la persona pareciendo raquítricos, contrahechos, semejantes a maniquís, en lugar de darle más belleza, que es lo que una moda debía de hacer, y expresó:

“un amigo, que tiene un olfato fino para conocer estas Obras Currutacas, ... me escribió ... Las modas son de todos los tiempos, ... Entre las infinitas que rápidamente he visto pasar en el discurso de mi vida, ningunas me han parecido más irrisibles, que las que vemos en nuestros días, pues lejos de dar gracia a las personas (que es el objeto de todas las modas) las desfiguran de un modo en extremo ridículo.. Serían sin embargo, tolerables, como otras muchas antiguas y modernas igualmente deformes, si a esta circunstancia no se añadiese la ridiculez de las personillas, que principalmente las usan. La especie humana degenera tan visiblemente en Madrid, que a la tercera generación de nietos de Españoles robustos, membrudos y procerosos, forman una especie de chuchumecos, raquítricos, contrahechos y afilligranados, que parecen manequines o muñecos modelados por algún mal aprendiz”¹²⁹³,

Peluqueros, maestros de bailes, modistas y resto de artesanos de cierto lujo y frivolidad de finales de siglo fueron considerados *currutacos*¹²⁹⁴, su ciencia, en la cual debían basarse siempre, era la *Currutacaria*, también llamada *Currutáquica*, esta les enseñaba a vestir, andar, bailar, cantar, hablar, pensar y a seguir en contacto con todo lo relacionado con la moda del

¹²⁹³ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria ...*”, Op. Cit., en Prólogo pp. VI-VIII.

¹²⁹⁴ “Todo Peluquero, Maestro de bayle, Modista, y demás artesanos de puro luxo y frivolidad, será indispensablemente individuo de la especie *Currutaca*”, (Op. Cit., Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. 107.

momento¹²⁹⁵ ya que esta ciencia encerraba muchas otras, como la ciencia del tocador¹²⁹⁶, la máquina calzonaria¹²⁹⁷, la de peluquería¹²⁹⁸, del espejo¹²⁹⁹, besamanos¹³⁰⁰, sentarse con gracia¹³⁰¹, ciencia umbelaria o del uso de sombrero¹³⁰², del gesto llamado *zorongo*¹³⁰³, de hacer cortesías¹³⁰⁴ y del arte de andar¹³⁰⁵, todo ello formaba un compendio que daba por resultado esa moda que muchos seguían y que enseñaban a sus hijos desde pequeños, como lo manifiesta Fernández de Rojas en su obra *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*:

“Bernabé, que así se llama mi hijo, se criará con franqueza, aprenderá todas las maneras brillantes que hacen tan recomendables a los jóvenes en estos tiempos: sabrá presentarse delante de gentes sin encogimiento ni vergüenza; ponerse unos calzones bien ajustados, y a vuelta de una docena de años sabrá leer y escribir, y podrá proporcionársele un buen empleo”¹³⁰⁶.

¹²⁹⁵ “Llamamos Ciencia Currutacaria la que enseña á vestir, andar, baylar, cantar, hablar, pensar y hacer al uso del día, ó lo que es lo mismo á la moda”, *ibíd.*, p. 55.

¹²⁹⁶ “Ciencia ó lección primera. El tocador. ... La ciencia del Tocador es la que tiene por objeto prestar al *cuerpo Currutaco* los adornos y composturas mas propios para hacerle agradable, es es, según el gusto del día, mas ridículo y raro”, *ibíd.* pp. 56-57.

¹²⁹⁷ “la máquina calzonaria ò para *montar*, esto es, ponerse los calzones ... Esta máquina es muy útil, pero trabajosa: Se necesitan lo menos dos horas para ponerse los calzones; pero si han de estar en rigurosa moda, no se puede de otro modo”, *ibíd.*, pp. 59-61.

¹²⁹⁸ “Hacer unas *patillas barbudas*, y señalar sus exactas dimensiones. ... Este Problema, el anterior y el siguiente se resolverán con mas extensión en la *Enciclopedia de los Peluqueros*”, *ibíd.* pp. 61-62.

¹²⁹⁹ “La ciencia del Espejo es la que enseña por medio de aquella superficie reverberante que nos ofrece la imagen exacta de nuestra *Currutaca figura*, á presentarnos con gallardia, y á executar todos los movimientos del cuerpo, hasta los mas imperceptible, con gracia y primor”, *ibíd.*, p. 67.

¹³⁰⁰ “hacer besamanos. ... Executarlos con gracia. ... se dividen en varias especies particulares, variando por consiguiente mas ó ménos de figura ó expresión”, *ibíd.*, pp. 72-73.

¹³⁰¹ “Señalar las posturas y modos de sentarse con gracia”, *ibíd.*, p.79.

¹³⁰² “Llamamos ciencia Umbelaria la que enseña el uso debido y propio del sombrero, tanto en el modo de ponérselo y quitarlo, como en el de saludar con él”, *ibíd.*, p. 83.

¹³⁰³ “ Problema sexto ... Gesto llamado *Zorongo*. Los labios para estar en postura *Zoronga* han de estar algo sacados y abultados como si hubiera un poco de mal humor”, *ibíd.*, p. 80.

¹³⁰⁴ “Hacer una cortesía *Currutaca. Resolucion. ...*”, *ibíd.*, p. 84.

¹³⁰⁵ “*Arte de andar ó ciencia Incedaria*. Nuevo método. Todos andan, pero pocos con gracia. El adquirir ésta es muy difícil, es el fruto de un largo y continuado estudio, de una profunda meditación”, *ibíd.*, 87.

¹³⁰⁶ Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, *Op. Cit.*, p. VI.

Un dato de gran importancia respecto a esta moda de la *Crotalogía* fue que justo a partir de ella empezó a cambiar el gusto de la mujer entrada en carnes por aquella más delgada, aunque algunos ilustrados consideraban a estas como enfermizas y delicadas pero admitían que eran más indicadas para dedicarse al baile, así lo hizo constar Zamácola y Ocerín:

“gracias a la currutaquería vemos con grande placer que vuestros cuerpecitos delicados, enfermizos y graciosos son preferidos por los Currutacos más sobresalientes del día, a los de aquellas mujeres obesas que no bailaron jamás con regla como vosotras, ... vosotras habéis nacido para ser Señoras, o a la más, para bailar *Contradanzas*”¹³⁰⁷.

Así como se expresa en la obra de Zamácola sería, pues muchos de estos fueron los que bailaron el *Bolero*.

Los *currutacos* decían tener correspondientes en todas las Cortes cultas europeas para recibir así información sobre las modas de otros países, de esta forma estarían siempre al día¹³⁰⁸.

En España los *currutacos* eran designados con diferentes nombres dependiendo del lugar en el que vivieran. Los llamados *matritenses* eran los de Madrid capital, *jaques* si pertenecían a Andalucía y *manolos/manolas* si eran del barrio de Lavapies, este último término muy relacionado también con el llamado *majo*, aunque habían *currutacos* en toda España¹³⁰⁹, pues también

¹³⁰⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 112

¹³⁰⁸ “*Calidades para ser Currutaco*. ... Se tendrán además correspondientes en todas las Cortes cultas de la Europa, que den prontas é individuales noticias de las modas que se vayan inventando”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p.106.

¹³⁰⁹ “En la familia de los Currutacos Españoles. El Currutaco Matritense que pasea indefectiblemente en el Prado todas las tardes; se desayuna con thé y manteca; bebe punch á la comida; refresca con café, y cena con helados, ocupa el primer lugar. Síguense varias clases, cuyas costumbre y propiedades características se describen, Allí se halla el Currutaco Andaluz llamado Xaque, ... También el Currutaco del Avapies llamado Manolo”, *ibíd.*, pp. 37-38.

hubo constancia de ellos en Cádiz, Valencia, Barcelona, Galicia, Vizcaya y Bilbao, entre otras ciudades, todo ello lo transmitía Zamácola así:

“En Cádiz sabemos que los Currutacos han abandonado el comercio ... para aplicarse a la instrucción de la Ciencia *Contradanzaria*, ... En Valencia es público que mil Currutacos han abandonado la cosecha de arroz, pimientos y alfalfa, para sembrar su talento en la Ciencia *Contradanzaria*, de donde esperan sacar mayores frutos. En Barcelona nos dicen que abandonan los Currutacos su rico comercio de zapatos antiguos, y que dirigen sus luces a hacer zapatos Currutacos abarquillados para perfeccionar el arte *Contradanzaria*. En Galicia sabemos que se está estudiando el medio de hacer la cosecha de nabos Currutacos: en Asturias que están empeñados sus naturales en hacer Cocheros, y Lacayos Currutacos, que serán los más estimados en la Corte: en Vizcaya, en aquella mi amada patria, que sólo se piensa cómo se ha de sacar interés de la venta de los Currutacos al extranjero. Y en fin en Bilbao ... es donde formé la idea de escribir esta Ciencia *Contradanzaria*”¹³¹⁰.

Las mujeres de los *currutacos* eran llamadas normalmente *currutacas*, aunque también por algunos *madamitas del nuevo cuño*¹³¹¹.

Dentro del grupo de los *currutacos* se podían encontrar diversas categorías, los de primera clase eran marqueses, condes y caballeros¹³¹², eran los más lujosos y gastaban todo su dinero en coches, juegos, fiestas y bailes¹³¹³; los de segunda, los llamados *milflores*, eran los más numerosos,

¹³¹⁰ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 23-25.

¹³¹¹ “Ilamemos á las Madamitas del nuevo cuño *Currutacas*, como hembras que son de los *Currutacos*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos...”, Op. Cit., p. 48.

¹³¹² “nuestros *Contradanzantes* Currutacos más pudientes, como Marquesitos, Condesitos o Caballeritos, que tengan facultades, continúen manejando el látigo ... para que cuando se presenten en una sala hagan el latigazo con toda aquella gracia de que es susceptible”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 58.

¹³¹³ “Clase primera. ... Los *Currutacos* de esta clase deben de arruinarse y destruirse por sostener el lujo mas loco y brillante. Así, pues, gastarán sumas inmensas en magníficos coches y equipages, en juegos, baules, francachelas y bromas”, ibíd. pp. 110-111

menos adinerados e imitaban a los anteriores¹³¹⁴, también fueron conocidos entre los de primera clase como los *intrusos* o *pegadizos* pues siempre iban junto a ellos pero eran de clase social más baja y generalmente se les llamaban *pirracas*¹³¹⁵; por último, estaban los de tercera que eran llamados *señoritos de ciento en boca*¹³¹⁶, estos vestían de forma más ridícula y eran considerados chusma¹³¹⁷, eran imitadores de imitadores y aspiraban a ser *pirracas* algún día. Entre todos ellos también estaban los llamados *efímeros* pues trabajaban toda la semana, pero el día de fiesta se arreglaban a la forma currutaca y se iban a bailar¹³¹⁸.

Fue entre estas gentes, en estos ambientes y en estos lugares en los que empezó a arraigar con fuerza el *Bolero*¹³¹⁹, de hecho los *manolos* eran muy propensos a componer letras de *Seguidillas* para estos bailes¹³²⁰, y de entre

¹³¹⁴ “Clase II. *Currutacos Milflores*. ... carecen de las riquezas exorbitantes que se requieren para los grandes gastos de la primera clase, ... la mas numerosa. ... No inventarán las modas, ... Procurarán imitar y seguir á os de la primera clase”, *ibíd.*, pp. 119-120.

¹³¹⁵ “El *Pirracas*, es por decirlo así, el *Currutaco* en miniatura, en compendio, en análisis. Aun diríamos mejor el *Currutaco* bastardo, ó de una clase ménos noble. ... una especie floxa, degradada”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos”, *Op. Cit.*, p. 40.

¹³¹⁶ “Todo niño mocosuelo, que apenas dexados los andadores, quiere majear y hacer persona, imitar á los *Currutacos* barbados, vestir, andar, hablar y hacer como ellos, fumar por la noche en el Prado, cortejar en los Estrados, tomar punch en el Café, toser recio en las calles, desafiarse á dos por tres, poner *Contradanzas* y dirigir bayles, es un *Señorito de ciento en boca*. Cien de ellos hacen la octava parte de un *Pirracas*, y la décima sexta parte de un *Currutaco*”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, *Op. Cit.*, pp. 50-51.

¹³¹⁷ “Clase III. *Currutacos Cualquiera*. ... en ella entrará toda la chusma. ... Sus modas serán en general algo ridículas”, *ibíd.*, pp. 121-122.

¹³¹⁸ “Currutacos Efímeros. Los Jóvenes Artesanos, ó de qualquiera otra clase, que pasan toda la semana trabajando, y el dia de fiesta se lavan, peynan y acicalan, poniéndose las modas *Currutacas*, que les ciñen, estrechan, y estropean, ... baylan unas seguidillas”, *ibíd.*, pp.123-124.

¹³¹⁹ “Una Crótala-Bolera maja”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, *Op. Cit.*, p. 45.

¹³²⁰ “Seguidillas ... mas quiero las coplas de un Manolo, que al cabo las compone sobre la misma música, que todas las obras de estos farfantonos”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, *Op. Cit.*, en Advertencia, p. XVIII.

estos ciudadanos se distinguían a los *majos boleros* pues eran los *majos* que destacaban por su forma de bailar al estilo bolero¹³²¹, además sus cuerpos ágiles le permitían rápidos y complicados saltos, sus parejas eran las llamadas *boleras* y destacaban de entre todas las de los barrios madrileños de Lavapiés, Barquillo y Maravillas¹³²².

Pronto destacó este baile y llamó la atención de entre otros muchos que rondaban por el país¹³²³ e incluso entre las *Contradanzas*, que eran los bailes favoritos de estos ambientes, todo aquel que dominaba el *Bolero* se hizo hombre o mujer de fama¹³²⁴. El *Bolero* se extendió rápidamente por ser considerado moda entre toda la población, incluso entre las altas capas sociales, designándose como *baile nacional* y relacionándose con *majos* y *majas* que eran ya el prototipo de personas que vestían y actuaban como seguidores de las costumbres autóctonas del país, pero que no dejaban de haberse formado en una sociedad con influencias extranjeras y de las que no se puede negar que adquirieron también algunas características.

Con el paso del tiempo fueron designados *majos* todos aquellos que siguieron su moda denominada finalmente *majismo*, fueran más o menos adinerados¹³²⁵, aunque la procedencia del *majo* era del pueblo, de los

¹³²¹ “Y si no que lo digan/los majos boleros/que estarán algunos/por ellas encueros” en Anón., “Coplas del bolero ...”, Op. Cit., p. 2).

¹³²² “danzarinas boleras de la primera tixera que viven el Lavapies, Barquillo y Maravillas”, *ibíd.*, p. 1.

¹³²³ “El humor de las gentes ha proporcionado á su antojo las diversiones que ha creído mas acomodadas, llamando en el dia nuestra atención La Guaracha, Agua de nieve y Bolero”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 121.

¹³²⁴ “yo soy aquel que la fama/ medió el nombre de Bolero,/ porque traigo á las muchachas/ con mi bayle al retortero”, en Anón. “Coplas del bolero ...”, Op. Cit., p. 1.

¹³²⁵ “El que fuere majo y pobre/no busque maja bonita,/porque en medio de sus gustos/viene el rico y se la quita”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, Op. Cit., p. 199.

arrabales de la Corte, así se expresaba en sus inicios en el Diccionario de la Lengua Española por la Academia de Autoridades:

“Majo, el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras. Comunmente llaman afsi à los que viven en los arrabales de la Corte”¹³²⁶.

El gusto por bailar o ver bailar el *Bolero* se extendió por toda la sociedad, incluso entre personas que antes miraban con indiferencia el mundo de los *majos*, pues ahora suponía, entre otras cosas, un medio de alterne para las fiestas, así lo expresó Juan Fernández de Rojas:

“Antes ... yo no sabía bailar el Bolero, ni me pasaba por la imaginación el querer saberle. La precisión de ideas que amaba en todas las cosas, aun en las que me sirven de adorno, me hacía mirar con indiferencia una cosa que carecía de principios; pero luego que he visto que solamente el tocar las castañuelas es una ciencia hecha y derecha, mudé de pensamiento. ... He comenzado a tomar lecciones de Bolero tal, cual se halla todavía, ... he dado entrada en mi casa a toda casta de gentes, con tal que sepan tocar las castañuelas, y menear los brazos y las piernas según leyes. Me convidan, me solicitan, me fuerzan a asistir a cuantos festines se celebran con motivo de días, boda, u otra cosa. Conozco, trato, y estimo a todos y todas las que son de la farándula, sea gente alta o baja, o de la esfera que quisiere: el Bolero lo iguala todo, y lo suple todo; y a proporción de mis fuerzas, pocas personas habrá en Madrid, que gasten tanto dinero en festines, refrescos, cenas, vestidos, y lo demás que se sabe. Por fin y mis hijos están ya acomodados: a nadie pido nada; con que Bolero”¹³²⁷.

El *majo* y la *maja* fueron aceptados por toda la sociedad e incluso con los años se entendería el término *majo* como persona bella, que cae bien por su simpatía o por cualquier otra cualidad, convirtiéndose, por tanto, ese calificativo en algo positivo, con toda seguridad esta cualidad fue adquirida definitivamente después de la invasión de Napoleón a España, pues la sociedad rechazó todo lo francés y defendió lo autóctono.

¹³²⁶ Academia de Autoridades, Diccionario de la Lengua española, 1734, t. IV.

¹³²⁷ Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., pp. XXIV-XXVI.

A finales del siglo XVIII se bailaba, vestía, hablaba, movía y cantaba a lo *Bolero*¹³²⁸, lo que quiere decir que la palabra *Bolero*, que representaba en principio al bailarín *majo* designa ya en general una moda, que realmente era la del *majismo*.

Las castañuelas, instrumento musical que siempre acompaña al *Bolero* adquirieron también gran importancia como moda, se escribió y habló mucho sobre ellas, incluso aparecían en las calles carteles sobre como aprender a tocarlas, Juan Fernández de Rojas lo transmitía en *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotápolis*, de esta forma:

“La Crotalogía ó Ciencia de las castañuelas ... su aceptación ha sido universal, yo no iba a parte alguna que no tropezase con ella; si salía a la calle, he aquí los carteles, que la anunciaban con la añagaza de *poder fácilmente, y sin necesidad de Maestro, acompañarse (con ellas) en todas las mudanzas*; si tomaba el Diario o la Gaceta, un artículo sobre ella; si entraba en la tienda de un Mercader, la hallaba sobre el mostrador; si en casa de una dama, en la más pulida mesa de su gabinete”¹³²⁹.

La *Crotalogía*, denominada como la ciencia de las castañuelas, fue llamada por la sociedad como la *apología del Bolero*¹³³⁰.

El *majismo* y la moda a lo *Bolero* se impuso fuertemente en la sociedad¹³³¹ e incluso muchas mujeres preferían conocer a hombres que pertenecían a ese entorno antes que a hombres ilustrados, pues veían a los

¹³²⁸ “El adjetivo “bolero”, que surge hacia el final del siglo XVIII, ... un conjunto de códigos sociales y estéticos, que se reflejan en el vestido, la manera de hablar y moverse, o la manera de bailar y cantar”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 65.

¹³²⁹ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., pp. 17-18.

¹³³⁰ “La Crotalogía, ... muchas sencillas y bien intencionadas gentes la tomaban por apología del bolero”, *ibíd.*, p. 19.

¹³³¹ “estos entes ... según los vimos se iban apoderando de las calles, de los teatros, y principalmente del prado”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antoni (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Conradanzaria* ...”, Op. Cit., en Prólogo, p. VIII.

majos como hombres graciosos, animados y no tan serios y sosos como los afrancesados, así lo expresaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“allá van aquellos caballeros que estuvieron en el baile de anoche, ... ¡que buenos mozos que son, y qué graciosos! ¿No visteis con qué sal hacían el sarsé, la ese anudada, la fuerza de brazos, el molino de viento, la chicharra, el arco de palacio, el puente de Segovia, y el saladero? ... son Señoritos, tienen gracia para cortejar, para vestir para acicalarse, y para andar, y se puede presentar una mujer, sin abochornarse, en cualquiera parte con ellos. Yo os aseguro, chicas, que somos felices por haber nacido en estos tiempos, y no en aquellos en que las mujeres estaban sujetas a unos hombrazos tan serios”¹³³².

Realmente con el traje de *majo*, o traje a lo *Bolero*¹³³³, se resaltaban las gracias naturales de la persona y de ser positivas se apreciarían perfectamente pues esta indumentaria era muy ajustada al cuerpo, viéndose la forma de las piernas, del cuerpo y de los brazos¹³³⁴, por ello que resultara indecente para los ilustrados y además se agravaba el problema de tener un cuerpo desproporcionado pues no realzaría nada a quien lo llevara sino todo lo contrario, de ahí que todos los ilustrados rechazaran totalmente esa moda, aunque con el tiempo fue evolucionando tanto esa indumentaria como la sociedad y finalmente sería admitida por la gran mayoría llegando a imponerse como una moda.

La indumentaria propia del *majismo*, que se conoce comúnmente entre la sociedad como el traje *goyesco*, por plasmarla Francisco de Goya en sus

¹³³² *Ibíd.*, en Prólogo, pp. XXI–XXII.

¹³³³ “el *bolero* tiene fu traje peculiar y propio, que ha fido, és y fera en todos tiempos el de maja”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, *Op. Cit.*, p. 44.
“el actor-bolero ... vestido de majo y dar magnificos brincos”, en *El Español, diario de Madrid*, nº 583, de 27/05/1846, Madrid, ed. Tomás Gonzalez.

¹³³⁴ “*El bolero*. ... vestido (que debe ser ajustado y ceñido al cuerpo) contribuye á descubrir la forma de las piernas, el aire del cuerpo, el torneo de los brazos, y en fin hasta las facciones del sembante se descubren”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile”, *Op. Cit.*, p. 103.

obras¹³³⁵, era en un principio la indumentaria castiza típica española utilizada por *manolos* y *manolas* donde se mostraba la reacción de oposición a la moda francesa impuesta por la dinastía borbónica, moda que trajo consigo el *Robe à la française*, llamado en España *Bata*, el *Robe à la Polonoise* llamado *Polonesa*, el *Desabillé* y el *Robe à l'anglaise*, entre otros, todos ellos trajes lujosos que fueron utilizados por las altas clases sociales¹³³⁶, aunque los *majos*, como personas de más alta clase social que los *manolos* utilizarían más calidad en sus telas y más adornos.

Esta moda del majismo fue la evolución de diversos sucesos que influenciaron en el país durante el siglo XVIII. Desde tiempos atrás la idea de imponer un estilo en la forma de vestir a lo español era un tema que rondaba por la nación, aunque era muy difícil implantarse pues se diferenciaban claramente dos extremos, el de la sociedad baja con su traje humilde de pueblo y el de la alta clase social siempre lujoso, que además en esta época ilustrada copiaron a la indumentaria de lujo de los franceses, resaltándose aún más las dos clases sociales. Esta moda francesa gustaba a los ilustrados pues con ella podían destacarse del resto del pueblo e incluso llegaron a pensar que podría impulsar el comercio y la industria en el país, pero la realidad no fue así, realmente resultó ser negativo pues esa moda generaba dinero pero este no se

¹³³⁵ “Al evocar el Madrid dieciochista y concretamente el de la tonadilla escénica, nos vienen a la memoria las escenas madrileñas con las imágenes de majos y majas que Goya nos dejó a través de sus bellísimos y vivos cartones para tapices”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 73.

¹³³⁶ “*Las Cartas Marruecas* escritas por D. José de Cadalso en 1789, nos ofrecen un ejemplo de la influencia francesa en las costumbres y en el lenguaje de una dama. En la carta XXXV, comenta el personaje Nuño a un amigo lo sorprendido que ha quedado al leer y no comprender el sentido de muchas de las frases que en una carta remitía su hermana a una amiga de Burgos. *Deshabillé, bonete de noche, hacer un tour, toileta, modista, maître, d’hotel*, etc, son algunas de las palabras de difícil comprensión que formaban esas frases. La mayoría de estas voces hacen referencia a vestidos o prendas de vestir que ocupaban los guardarropas de las clases altas”, *ibíd.*, p. 75.

quedaba en la nación, ya que la gran mayoría de lo que se compraba venía de otros países, encontrándose Francia a la cabeza de todos ellos, allí tanto las telas como los atrezos que se fabricaban eran de mucha mayor calidad y pudiéndose pagar las traían del país vecino¹³³⁷.

La idea de imponer ese traje nacional supondría el poner solución a la fuga de divisas del país. En principio se pensó en crear un traje nacional para las mujeres ya que ellas necesitaban más cantidad de telas y atrezos que los hombres y, por tanto, gastaban más dinero que ellos¹³³⁸, dicho traje debería ser confeccionado en el país y con telas fabricadas también en éste¹³³⁹.

Paralelamente a todo ello se instauraba, entre la población más baja, el traje de majo, humilde en un principio por nacer en el pueblo y, por supuesto, típico español, que no era otra cosa que el arreglarse y acicalarse un poco más que normalmente, cambiar la ropa que usaban para su trabajo diario por otra limpia, y más coqueta, ajustada, con algunos adornos por el traje y peinado, y

¹³³⁷ “La importancia de vestirse, ya fuera a la española o a la francesa, con la finalidad deseada, como signo de apariencia y de todo lo que ello implicaba no podía pasar desapercibido a la polémica que durante el siglo se debatió sobre el lujo y sus consecuencias en toda Europa y de cómo los pensadores ilustrados lo consideraron conveniente como posible impulsor de la industria y del comercio del país. Pero siempre el problema radicó en que los artículos de vestir venían del extranjero y por el contrario la industria que favorecían era la de otros países. La mayor parte de las pragmática que se han dado a lo largo de la historia del vestido han sido con la finalidad, entre otras cosas, de frenar el lujo, prohibición de productos extranjeros y potenciar la industria nacional. El proyecto de un traje nacional no es ni más ni menos que el resultado de la preocupación por frenar el lujo de políticos y de la sociedad en general”, *ibíd.*, pp. 81-82.

¹³³⁸ “Cap. I. *Del gravamen que se sigue al Estado y á las familias del demasiado luxô en los vestidos ... Cap. II. Se propone como medio dulce y utilísimo para evitar los progresos del luxô el establecimiento de un traje mugeril nacional ... Cap. IV. Recapitulacion de las ventajas que se seguirán del uso de un traje mugeril nacional*”, en Anón., *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional* (1ª ed. 1788), Madrid, imprenta Real. Facsímil, Madrid, editorial Maxtor, 2005, pp. 9-65.

¹³³⁹ “tanto las telas de lana que se destinen para ello, como las de seda, oro y plata que usen las Señoras, deberán ser del Reyno, para lo que podrán elegirse aquellas de que tengamos mas Fábricas, ó proporción para hacerlas”, *ibíd.*, p. 4.

que resaltara la belleza de cada cual, de alguna manera se hacía ya sentir mínimamente lo francés.

Este traje, que poco a poco iba evolucionando, contagiándose de los usados por los *currutacos*, que era más afrancesado, y dependiendo también de el poder adquisitivo de cada persona que lo hacía ser más o menos lujoso, fue el precursor del característico del *majismo*, fue el utilizado, en un principio, por todos los miembros que componían el mundo *Bolerológico*, a menudo se editaban estampas de baile *Bolero* en las que se reflejaba claramente que la vestimenta utilizada por ellos era la de los *majos* y *majas*¹³⁴⁰. Este vínculo, *Bolero* y *majismo* también se manifestaba en obras literarias como en *La Bolerología*, en la cual se presenta a una mujer que encontrándose en una academia de *Bolero* baja a abrir la puerta y dice,

“Bajó una vieja rigurofamente veftida de maja á preguntar quiénes éramos”¹³⁴¹.

De la fusión de las nuevas ideas de pensar de los ilustrados de exterminar las compras extranjeras para elevar la economía del país y de este nuevo traje de *majo* que va calando poco a poco en la sociedad, pero siendo mejorado en calidad de telas, adornos y confección, se impuso finalmente como moda entre la altas clases sociales una forma de vestir que aún hoy en día sigue siendo una referencia propia del pueblo español, la moda del *majismo*, como quedó para la posteridad, o lo que es lo mismo vestir de *maja* o *majo*, una moda en contra total de todas las influencias extranjeras, que resalta las costumbres

¹³⁴⁰ “Grabado. Estampa nueva que representa un bayle bolero, compuesto de cinco figuras, con trages propios de majos y majas; en medio pliego, papel de marquilla de Olanda; se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, iluminada á 4 r. Y en negro á 2”, en *Diario de Madrid*, núm. 54, “Noticias particulares de Madrid”, sábado 23 de febrero de 1788, ed. el Diario, p. 214.

¹³⁴¹ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La bolerología ...”, Op. Cit., p. 4.

típicas españolas y donde se pudieron incorporar telas y adornos de más calidad que los iniciales pero fabricado todo ello en España.

La difusión del traje inicial del *majo/a* a la sociedad más elevada fue en gran parte por la propagación que se hizo de él en el teatro de la época en el que se mostraba ese ambiente popular. Al teatro de la época acudían muchos aristócratas a pasar su tiempo libre y de diversión y fue el lugar en el que este estamento descubrió estas costumbres castizas que irían calando poco a poco en sus vidas, de las que se contagiando, así como también con el paso de los años acabarían de ellas hasta la saciedad.

En el Sainete, género dramático normalmente con carácter cómico, sería donde se introdujo con fuerza las costumbres del pueblo español. Uno de los máximos exponentes de este género fue Don Ramón de la Cruz, quien introdujo en sus obras esos ambientes característicos españoles de mitad del siglo XVIII con el *manolo*, nombre que utilizó también para dar título a uno de sus Sainetes, creando a partir de ese momento una indisoluble unión entre este personaje y el *majo*, por lo que ambas designaban desde entonces lo mismo, y por tanto a *majos y majas* y otros como *petimetres y petimetras, hidalgos, payos y payas, abates y madamas*, entre otros personajes. Así lo expresaba Hartzbusch en el juicio que hizo sobre la obra de Don Ramón de la Cruz en el libro de Agustín Duran:

“Es opinion casi general que D. Ramon de la Cruz profesaba particular inclinación á los majos y majas, y que por esto los solia pintar mas constantes en sus amores que la jente de casaca; valientes ellos y garbosos, decidoras ellas y discretas; pudo creer nuestro compatriota que la rudeza de costumbres del pueblo bajo de Madrid (que como entonces era menos pobre que despues lo ha sido, estaba tambien menos degradao) valia mas quizá que la escasa, prematura y violenta civilidad de una clase devorada por el afan de lucir, que á hombres y mujeres conducia á escesos vergonzosos; pero pudo ser tambien que no pensara Cruz mas que

en pintar lo que veía. ... Hábil para observar, hábil para describir, sus cuadros eran un espejo de la sociedad, eran la verdad misma. ... payos y los hidalgos extravagantes de provincia, los majos baladrones, las petimetras antojadizas, los usías casquivanos, los abates frívilos y mujeriegos que á cada paso saca D. Ramon de la Cruz á la escena”¹³⁴².

Cuando el Sainete empezó a pasar de moda, otro género denominado la Tonadilla Escénica vino a sustituirle, en el tomó más protagonismo la música, el canto y la danza, de hecho es el predecesor de la *Zarzuela*, el auténtico teatro musical español.

En la Tonadilla se presentaba al *majismo* como lo verdadero y auténtico del país, ensalzando las figuras cotidianas de España y criticando a todo lo afrancesado¹³⁴³, dependiendo de los personajes de la obra dramática se representaba a una clase social u otra, desde las más altas a las más bajas, pero todas típicas españolas¹³⁴⁴.

La difusión de ese ambiente del *majismo* se vería reforzada aún más entre la alta sociedad cuando actores, actrices, cantantes, *boleros* y *boleras*, entre

¹³⁴²Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, en “Juicio de Hartsenbusch”, Op. Cit., p. XIX.

¹³⁴³ “tonadillas ... referencia constante y exaltadora de lo cotidiano, del folclore de las canciones y los refranes, y de los “héroes” populares como naranjeras, aguadores, criados, petimetres, arrieros, paletos, curas del pueblo, majos y manolas, ... en clara reacción y crítica al afrancesamiento, a los cursis, a las capas superiores tan alejadas de la vida cotidiana del pueblo como éste de ellos”, en Moreno, Emilio, “Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 54.

¹³⁴⁴ “Las seguidillas también adquieren carácter diferente según el estamento social concreto del personaje que las interpreta en escena y la localización geográfica de la pieza. ... Seguidillas “majas” para bailar, que figuran en la Tonadilla nueva *De lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, de Luis Misón (1768). Interpretadas por dos majas con panderos y cuatro majos, “vestidos de casaquillas”, representan obviamente un status jerárquico alto dentro del majismo. Distinta es la clase de majos y majas del cuerpo de baile que interpretan unas seguidillas en la introducción de *Pepín fuera de la Cárcel*, Tonadilla a Dúo de Esteve (1785). ... Un estatus aún más bajo reflejan las seguidillas de *El Equívoco*, de Misón”, en Ruiz Mayordomo, María José, “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 64.

otros, fueron presentados por altos miembros de estos ambientes en las reuniones y tertulias que realizaba la nobleza¹³⁴⁵.

La propagación de el mundo *Bolerológico* era ya una realidad, incluso en algunas obras escritas, como en *La Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas* de Juan Fernández de Rojas¹³⁴⁶ el autor intenta convencer a las mujeres de que con su ciencia, que está totalmente vinculada al *Bolero*, podrían mantenerse por si solas, si tuvieran la necesidad de ello, por lo que alienta a adentrar en ese mundo a aquellas que no lo hubieran hecho¹³⁴⁷.

Respecto a la indumentaria de estos personajes dieciochescos todos tuvieron que ceñirse a la utilización de tejidos y adornos permitidos por las leyes del momento, aunque ciertos privilegios se le concedieron a la realeza y al clero, pues nadie a excepción de ellos pudieron usar las sedas, brocados, dorados, plateados, bordados y otras telas parecidas que eran muy de moda en Francia como manifiesta Gregorio Sanz:

“galería de Versalles ... La parte de enmedio era el centro del *bayle* ... El Rey había convidado por boletines á todas las personas mas distinguidas de ambos sexos de la Corte y de la Ciudad, con orden de presentarse al *bayle* con los vestidos mas ricos y exquisitos, de suerte que los menores vestidos de hombres, costaban de seiscientos á ochocientos duros, unos eran de terciopelo bordado de oro y plata, y forrados de un brocado, que

¹³⁴⁵ “María Ladvenant ... famosa tonadillera ... fue una de las actrices más famosas en su género, protegida de la Condesa-Duquesa de Benavente, mujer culta, que le abrió las puertas a las reuniones más selectas del momento ... esta mujer o mujeres del teatro, majas al fin y al cabo, como escribe Carmen Martín Gaité, “fueron, creo, el vehículo más eficaz para trasladar modelos populares e injertarlos en los gustos de la nobleza”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 76.

¹³⁴⁶ “escribo no solamente para Majos y Majas, sino para Petimetres y Petimetros, que es decir, para la flor y la nata de la erudición misma: con que Yo debo escribir como Sabio”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., p. 82.

¹³⁴⁷ “La Mugerres ... tienen en mi Crotalogía un nuevo empleo para mantenerse y subvenir á sus urgencias. ¿No se mantienen muchas enseñando á otras muferes á leer, baylar, coser, hablar Italiano y Frances? ¿pues por qué no podrán enseñar igualmente á tocar las Castañuelas?, ibíd., p. 97.

costaba á quarenta pesos la vara; otros eran de tela de oro ó plata. Las damas no estaban menos ricamente adornadas; el resplandor de sus pedrerías causaba con las luces un admirable efecto”¹³⁴⁸.

Al resto del pueblo español no se les permitía el uso de esos tejidos franceses, estaban prohibidos, solamente se les deja usar las telas fabricadas en la nación, así decretó Carlos IV acogiéndose incluso a algunas leyes del siglo XVII:

“Y asimismo prohibo poder traer ningun género de puntas, ni encaxes blancos ni negros de seda, ni de hilos ni de humo, ni de los que llaman de Ginebra, ni usarlos en vestidos, jubones de muger, casacas, basquiñas ni lienzo, ni en guantes, toquillas y cintas de sombreros y ligas, ni en otros trages, como no sean fabricadas en estos Reynos. ...

Y en quanto á vestidos de hombres y mugeres permito se puedan traer de terciopelos lisos y labrados, negros y de colores, terciopelados, damascos, rasos, tafetanes lisos y labrados, y todos los demas géneros de seda, como sean de fábrica de estos Reynos de España. ...

Mando, que la prohibicion referida de los trages se entienda tambien con los comediantes hombres y mugeres, músicos y demas personas que asisten a las comedias para cantar y tocar; y solo les permito vestidos lisos de seda, negros ú de colores, como sean de fábricas de estos Rey. ...

Permito, que las libreas que se dieren á los pages puedan ser casaca, chupa y calzones de lana fina ú seda, llanas, fabricadas en estos mis Reynos. ...

Prohibicion de usar y vestir géneros de seda y paños fabricados fuera de España”¹³⁴⁹.

Sin embargo, el clero y la realeza si los pudieron usar. De esta forma decía la *Orden y arreglo general que ha de observarse en los trages y vestidos por toda clase de personas* en época de Carlos IV:

¹³⁴⁸ Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 404.

¹³⁴⁹ Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, Título XIII: “De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas”, LEY XI. El mismo en S. Ildelfonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 1729, con insercion de otras de 11 de Sept. de 1657, 8 de Marzo de 1674, y 21 y 26 de Nov. de 1691. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*, Apdo 3, 5 y 6. Y Ley XII. El mismo en la dicha pragm. Cap. 7 y 9. *Uso de las libreas de pages, lacayos, cocheros y otros criados*, Apdo. 7, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 192; y Ley XIII. El mismo en S. Lorenzo a 10 de Nov. De 1726, Op. Cit., p.193.

“Defendemos y mandamos, que agora ni de aquí adelante ninguna persona de nuestros Reynos y Señoríos ni fuera de ellos, de qualquier condicion calidad, preeminencia ó dignidad que sea, excepto nuestras Personas Reales y nuestros hijos, sean osados de traer ni vestir brocado ni tela de oro, ni plata tirada, ni de hilo de oro ni plata, ni seda alguna que lleve oro ni plata, ni cordon ni pespunte, ni pasamano ni otra cosa alguna de ellos, ni bordado ni recamado, ni escarchado de oro ó plata fino ó falso, ó de perlas ó aljofar ó piedras, ni guarnicion alguna de abalorio, de seda, ni cosa hecha en bastidor; con que declaramos, que esta prohibicion, ni otra alguna e las contenida en esta nuestra ley, se entienda en lo que se hiciera para el servicio del culto divino, porque para él se podrá hacer libremente todo lo que convenga sin limitacion alguna” ¹³⁵⁰.

No se permitió la entrada al país de telas de estos tipos por venir de países extranjeros, a excepción de las que llegaran de las Islas Filipinas, porque esos territorios pertenecían a la corona Española¹³⁵¹, y no solo se prohibieran los géneros sino cualquier vestimenta, sombrero, guantes, hebillas u otro complemento de fuera del país, estos se dejaban fuera del alcance de cualquier español, todo ello se recogía en *La Novísima Recopilación de las leyes España ... mandada a formar por Carlos IV*, en el Libro IX, Título XII: *De las cosas prohibidas de introducir en el Reyno*, en donde expresamente se prohibió:

“ *Ley IX. Prohibicion de meter y vender en estos Reynos seda alguna de fuera de ellos;*
Ley XIV. Prohibicion de introducir en estos Reynos vestidos y otras piezas de ropa y muebles;

¹³⁵⁰ Carlos IV, “Novisima recopilacion de las leyes de España ...”, Título XIII: “*De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas*”, LEY I. D. Carlos y Doña Juana en Toledo á 9 de Marzo de 1534, y en las Córtes de Vallad. de 1537; D. Felipe II en Monzon á 25 de Octubre de 1563, en Madrid á 11 de Dic. de 1564, en las Córtes de Madrid de 1586, en el Pardo á 11 de Julio de 1579, y en Madrid año 1593; D. Felipe III. En S. Lorenzo por pragmat. De 2 de Junio de 1600, y en 3 de Enero y 4 de Abril de 1611; y D. Felipe IV. Á 10 de Febrero de 1623 en los capítulos de reformation, Apdo I, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 182.

¹³⁵¹ Exceptuando a las de Filipinas: “Ley XXIII. D. Carlos IV. Por Real dec. De 5. Y pragmat. sancion de 22 de Sept. De 1793. *Renovacion de lo dispuesto por la ley veinte de este título, prohibitiva de la entrada y uso de muselinas en el Reyno*. He venido en renovar la prohibicion establecida por la pragmática de 24 de Junio de 1770 (*Ley 20*), reintegrando á la Compañía de Filipinas en el privilegio exclusivo”, *ibíd.*, Título XII. *De las cosas prohibidas de introducir en el Reyno*, libro IX, t. IV, p. 306.

Ley XX. Absoluta prohibicion de la entrada y uso de muselinas en el Reyno;

Ley XXV. Prohibicion de introducir géneros con plata y oro falso, y declaracion de los permitidos de esta clase;

Ley XXVII. Prohibido de introducir sombreros fabricados en Portugal;

Ley XXIX. Prohibicion de introducir vestidos y ropas hechas fuera del Reyno;

Ley XXX. Prohibicion de la entrada de gorros y guantes, calcetas y otras manufacturas de lino, cáñamo, lana y algodón;

Ley XXXIV. Prohibicion de introducir hebillas de suela con piedras de acero” ¹³⁵².

Debido a estas leyes es por lo que el español, y por supuesto el *majo* y la *maja*, a pesar de que su situación económica fuera buena, tuvieron que vestir con géneros más inferiores como el paño, la jerguilla, la bayeta, la raja o la lana, lo mandaba así la ley XI de ese mismo Título XII denominada *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*:

“los oficiales y menestrales de manos, barberos, sastres, zapateros, carpinteros, ebanistas, maestros y oficiales de coches, herreros, texedores, pellejeros, fontaneros, tundidores, curtidores, herradores, zurradores, esparteros, especieros, y de otros qualesquier oficios semejantes á estos, ó mas baxos; y obreros, labradores y jornaleros no puedan traer ni traigan vestidos de seda ni de otra cosa mezclada con ella; y que solo puedan vestir y traer vestido de paño, xerguilla, raja ó bayeta, ú otro qualquier género de lana sin mezcla alguna de seda; y solo permito puedan traer las mangas, y las vueltas de las mangas de las casacas, de terciopelo, raso, ú otro qualquier género de los permitidos; y que puedan traer medias de seda, y los sombreros forrados en tafetan”¹³⁵³.

Puesto que estaba prohibida la importación pero si autorizado el traer algunos tejidos más finos y lujosos de Filipinas y el que pudieran usarse estos para pequeños detalles, se autorizó a las fábricas del país, viendo la desidia en la que se encontraban, a que pudieran fabricar algunas telas de imitación a las

¹³⁵² *Ibíd.*, pp. 299-312.

¹³⁵³ *Ibíd.*, LEY XI. El mismo en S. Ildefonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 729, con insercion de otras de II de Sept. de 657, 8 de Marzo de 674, y 21 y 26 de Nov. de 691. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*, Apdo 17, libro VI, t. III, p. 191.

francesas. En la Ley V del Título XXIV del Libro VIII denominada *Tolerancia á las fábricas de seda del Reyno en la marca, cuenta y peso de sus texidos* se manifestaba:

“Habiendo acreditado la experiencia las ventajas y utilidades que ha producido á las fábricas de seda de Valencia la tolerancia, que se les permitió por órdenes de 17 de Sept. De 1750, y 26 de Abril de 755, de que fabricasen sus texidos de menos ancho y cuenta que el establecido por leyes y ordenanzas del año 1684, imitando á las que se construyen e introducen de Leon de Francia y otros paises extranjeros, y al deplorable estado en que hoy se miran las fábricas de Toledo, Sevilla, Granada, Málaga, y demas pueblos de mis Reynos, por no disfrutar del mismo privilegio dispensado á las de Valencia; y no ser justo ... he tenido á bien hacer extensiva y general á todas las fábricas de seda de estos mis Reyno la gracia concedida á las de Valencia, y es en la forma siguiente: Que puedan imitar los texidos de seda, plata y oro de Leon de Francia, ... Y atendiendo asimismo a que no es esencial la circunstancia del peso de los texidos para que sean de perfecta calidad, bondad, hermosura y duracion, como se ve en los géneros extranjeros, y que esta sujecion podría ser muy perfudicial á las fábricas de España y su comercio para competir con las de otros dominios; mando, se tolere alguna falta de peso en los texidos, especialmente en aquellos que no se necesitare ...”¹³⁵⁴.

Años más tarde se autorizó el poder inventar o hacer variaciones al gusto en las fabricaciones de tejido, así decretaba Carlos IV en la Ley X del mismo

Libro y título:

“*Facultad de los fabricantes de texidos para inventarlos, imitarlos y variarlos libremente sin sujecion á cuenta, marca ni peso.* He resuelto, que los fabricantes de texidos puedan inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, según tengan por conveniente, así en el ancho, número de hilos y peso, como en las maniobras y máquinas, poniendo solo en ellos el nombre del fabricante y pueblo de su residencia”¹³⁵⁵.

El pueblo llano ya tenía adquirida su forma peculiar de vestir, utilizaban los géneros que su economía les permitía, los más económicos y así lo

¹³⁵⁴ *Ibíd.*, Libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, Título XXIV. De las fábricas del Reyno, Ley V. D. Carlos III. En el Prado por resol. Á cons. de 18 de Febrero de 1777, y céd. De la Junta de Comercio de 8 de Marzo de 78, t. IV, pp. 188-189.

¹³⁵⁵ *Ibíd.*, Ley X. D. Carlos IV, en San Lorenzo por Real dec. de 21 de Septiembre, y céd. del Consejo de 11 de Octubre de 1789, p. 193.

tendrían que seguir haciendo, pero serían todos aquellos que estuvieran en un estatus superior, aunque fuera levemente, los que empezaran a utilizar estos tejidos algo más llamativos, entre ellos se encontraron también los *majos* y *majas*, considerados los de más baja condición de entre todos.

En el grupo formado por las altas clases sociales también hubieron personas que siguieron el estilo que fueron imponiendo los *majos* aunque elevándole la categoría por emplear telas y adornos de más calidad, aunque hubo de todo, e incluso algunos llegarían a entremezclar ciertas costumbres de los *majos* con formas de vestir de otros países, sobre todo de Francia, pero utilizando las telas y complementos que desde la ley española se aprobaban, resultando finalmente un estilo que nada tenía que ver con el del *majismo* ni tampoco con el estilo francés¹³⁵⁶.

En cuanto a las alhajas, aquellos que se las pudieran permitir, también tendrían que usar, como pasó con las vestimentas, las de identidad propia de España ya que tuvieron que crearse en base a lo autorizado en las leyes de la época.

Se prohibió la utilización de piedras falsas, de esta forma se decía en la Ley XI. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres* ubicada en el Libro VI, Tomo III, Título XIII:

“Y por quanto se ha reconocido el abuso y exceso grande, que de algunos años á esta parte se ha introducido en el uso de aderezos de piedras falsas, y gastos inútiles que en ellos se hacen, con desestimacion de las finas; ordeno y mando, que de aquí adelante ninguna persona, hombre ni muger, de qualquier grado y calidad que sea, pueda comprar ni vender, ni traer aderezo ni otro

¹³⁵⁶ V. “El bolero o una romería” de Camaron Boronat, en cap. II. España danza y baila, p. 93, en: <http://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/d82ab40be9.jpg>, consultada el 5/XII/2011.

adorno de piedras falsas que imiten diamantes, esmeraldas, rubíes, topacios ú otras piedras finas”,¹³⁵⁷

e incluso se detallaba el que no pudieran usarse estas piedras falsas ni géneros prohibidos en las bodas:

“ninguna persona, hombre ni muger, de qualquier grado y calidad que sea, pueda vestir, ni traer en ningun género de vestido, brocado, tela de oro ni de plata ni seda, que tenga fondo ni mezcla de oro ni plata, ni bordado ni puntas, ni pasamanos ni galon, ni cordon ni respunte, ni botones ni cintas de oro, plata ni otro género de guarnicion de ella, acero, vidrio, talcos, perlas, aljofar, ni otras piedras finas ni falsas, aunque sea con el motivo de bodas; y solo permito usar de botones de oro ó plata de martillo”¹³⁵⁸

De antiguo venían otras prohibiciones que aún seguían en vigor, como las expuestas en la Ley. IV. *Prohibición de tapicerías de oro y plata, y de joyas de oro y piedras, sino en el modo que se expresa*, que se encuentran en el mismo libro, tomo y título, aunque también se contemplan algunas permisiones:

“Otrosí mandamos, que de aquí adelante no se puedan hacer ni hagan en estos nuestros Reynos, ni traer de fuera de ellos, joyas algunas de oro que tengan relieves ni esmaltes, ni puntas con perlas, ni piedras, ni joyeles, ni brincos que las lleven, ni que tengan esmaltes ni relieves; y que solo puedan llevar los joyeles y brincos una piedra con sus pendientes de perlas; aunque permitimos, que las mugeres puedan traer libremente qualesquier hilos y sartas de ellas; y que se puedan hacer collares y cinturas, y otras qualesquier joyas para mugeres, que lleven perlas y piedras, con que cada pieza de ellas no pueda llevar mas que sola una piedra, ni ser de solos diamantes, sino que hayan de llevar á lo menos otras tantas piedras de diferente calidad, ó perlas como llevaren de diamantes: pero que solas las bronchas mayores, que ha de tener cada cintura ó collar, el remate de ellos pueda llevar mas perlas ó piedras, con que sean de la calidad dicha; y las entrepiezas de las dichas cintas y collares puedan llevar cada tres perlas; y que las mugeres y hombres puedan traer sortijas con las piedras y perlas que quisieren, y los hombres botones con esmalte; y las mugeres puedan ansimesmo traer botones con perlas, como no exceda de tres en cada uno: pero permitimos, que los hombres puedan traer medallas y sortijas con

¹³⁵⁷ Carlos IV, “Novísima recopilación de las leyes de España ...”, Título XIII: “*De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas*”, LEY XI. El mismo en S. Ildefonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 1729, con insercion de otras de 11 de Sept. de 1757, 8 de Marzo de 1774, y 21 y 26 de Nov. de 1791., *Apdo 3*, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 190.

¹³⁵⁸ *Ibidem*.

esmalte, y una piedra sola en cada medalla; y que se puedan esmaltar las cadenillas para gorras de hombres, y las veneras de los Hábitos que traen los Caballeros de las Ordenes, con que no lleven perlas ni piedras: prohibimos, que los hombres no puedan traer joyas de piedras; y permitimos, que las puntas de las mugeres se puedan hacer esmaltadas ó guarnecidas de aljofar”¹³⁵⁹.

Influida la población por todas estas permisiones y prohibiciones en torno a la forma de vestirse, se iba cada vez configurando más las indumentarias propias de la época.

El traje del *currutaco* se componía de camisa; casaca de alzacola, airosa, con el talle alto, corte tirado atrás y grandes solapas; chaleco ombligero muy ajustado y que deja ver el pantalón que acaba con la pretina a modo de cinturón; este pantalón, llamado también calzón, podía ser de cualquier color, sin forro y máxime cuando fuera utilizado para bailar, está acortado, hasta la rodilla, y debe estar bien ajustado, por ello es cogido con tirantes, que se colocan entre la camisa y el chaleco, muy utilizado era el calzón de tela de red, llamado *transpirenaico*¹³⁶⁰; en el cuello se llevaba a modo de corbata ancha un pañuelo de tamaño exagerado con un gran nudo y las esquinas estaban bordadas en varios colores; medias de seda, sobretudo cuando se vaya a bailar, para realizar así más rápidamente el cambio de calzado; zapatos abarquillados con lazos en verano, y medias botas en invierno, pero finas y bien ajustadas; adornos como cadenas del reloj y el peinado con raya al

¹³⁵⁹ *Ibíd.*, Ley. IV. D. Felipe III. En S. Lorenzo por pragm. De 2 de enero de 1600 y en Madrid por otras de 3 de Enero y 7 de Abril de 1611. Apdo. 7, p. 187.

¹³⁶⁰ Adquiere este nombre por proceder de Francia, de detrás de los pirineos, es decir transpirenaico.

“porque solo el secreto que ha descubierto de la *frialdad céltica*, y de la frigidez natural de los ingenios Franceses, es novedad digna de comunicarse á todo el Orbe, para que no quede un transpirenaico á vida”, en Biblioteca nacional de España, en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003709522&page=10&search=transpirenaico&lang=es>, consultado el 30/IX/2015.

centro¹³⁶¹, grecas en los lados y grandes patillas, a veces acompañado de sombrero de pico de gorrión, adornado con cintas o sombrero redondo con el casco muy elevado y rodeado por una cinta con una gran hebilla de acero, todo esto lo transmitía Juan Antonio (de Iza) Zamácola en su obra *Elementos de la Ciencia Contradanzaria ...*, así:

“*Los Caballeritos de ciento en boca, o sean Currutacos, ...* deben usar. La casaca de alzacola, además de ser muy airosa con el talle alto y el corte tirado atrás, tiene la virtud de manifestar el calzón o pantalón por todas partes, ... El chaleco ombliguero es un mueble que sólo llega a tapar el ombligo, porque hasta allí debe venir la pretina del pantalón, a semejanza de cinturón ... teniendo cuidado de que los chalecos sean de seda, de éstos de nueva invención, con su banda azul o blanca dibujada de arriba abajo con muchos florones que recreen el campo. El peinado ... en el día se va desterrando con el ... majestuoso peinado del *paso del Rhin*, ... los pelos sueltos en greñas a un lado y otro, de suerte que no se vea mas que el corte de la cara, ... El zapato de barquillo. ... Los sombreros de pico de gorrión se les permite para dentro y fuera de los bailes, apuntados con cintas, cordones de plata, de oro, o con cuerdas de guitarra al derecho o por el revés, y entretanto ... se les concede el uso de un sombrerito redondo con el casco muy elevado, y su cinta de colonia alrededor con una gran hebilla de acero. Deberán llevar corbatas de todos tamaños en los paseos, como son pañuelos de color con grandes nudos, y bordadas las puntas de varios colores; ... el calzón ajustado con media de seda era más cómodo para el baile, porque de esta suerte podrían mudarse de zapatitos de lazos ligeros al entrar en la casa, al modo que lo hacen nuestros danzarines de bolero: ... pero ... el verdadero traje sea el del pantalón de red, o punta de peluca, llamado *traspirenaico*, de cualquier color, sin forro para que los contradanzantes puedan con más libertad evaporar y expeler los malos humores, cuyo pantalón, y aun los calzones, para que estén estirados de forma que manifiesten bien las formas que son muy esenciales en un baile, deberán asegurarse con correas puestas al modo de fornituras de soldado, que ambas vengán por entre el chaleco y camisa, la una desde el hombro derecho a abrazar con sus dos extremos la pretina del lado izquierdo por detrás y por delante al calzón o pantalón, y la otra desde el hombro izquierdo al lado opuesto en la misma forma, ... A

¹³⁶¹ “Mis *caballeritos de ciento en boca* pueden usar en los bailes del traje que gastan diariamente, ... pelo partido ... aunque no lleven relojes, porque no son necesarios, usen de cadenas ... se atarán hacia la parte de afuera de los muslo, o se subirán a los bolsillos de los chalecos, ... pantalón de punto de cualquier color, con media bota en tiempo de invierno, y zapatito abarquillado y con lazos en verano, ... pantalones, como calzones ... estirados”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria ...*”, Op. Cit., en Prólogo, pp. XLVIII – LIII.

este pantalón *transpirenaico* corresponde una media bota muy fina, pero encargo que ajuste bien, y no esté cosida al pantalón, porque la experiencia me ha enseñado que es muy perjudicial en los bailes, ... Los Currutacos que sean militares, de que hay abundancia en nuestros días, deberán presentarse igualmente con el peinado de *Rhin*, o con el del paso de los *Alpes*, muy escabroso y enmarañado, con su corbata de embozo, pantalón, y media bota, y con sus patillas gitanescas que se abracen por debajo de la barba procurando aquél que tuviese facultades ponerse muchos cordoncillos en los chalecos, con sus veinte o treinta docenas de botoncitos”¹³⁶².

El hombre *majo* del pueblo llano vestía con telas económicas al estilo torero, indumentaria conocida mundialmente y que se conserva desde el siglo XVIII, esta coincidencia se debe a que el arte del toreo se estableció en esa época, los toreros salían al ruedo con su traje habitual, su traje de calle, que realmente era el del *majo*. Posteriormente las modas populares cambiarían pero el torero siguió por siempre utilizando el traje de *majo*, este traje se establecería como el traje típico para el torero, ciertamente *majo* y torero eran palabras, muchas de las veces utilizadas como sinónimas en esa época, así se puede comprobar en el baile *Bolero* llamado *La maja y el torero*, que bien se podría haber llamado *La maja y el majo*. A finales de siglo XVIII el traje de *majo* fue considerada moda nacional¹³⁶³, aunque era utilizado en Madrid desde mitad de siglo¹³⁶⁴.

¹³⁶² *Ibíd.*, pp.115-124.

¹³⁶³ “No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trajes para hacer más agradables sus danzas y bailes. ... habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de *Majo*, siguió con él bailando ... las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, *Op. Cit.*, p. 113.

¹³⁶⁴ “Hacia 1750 está plenamente definido el fenómeno del majismo que se consolida especialmente en Madrid como respuesta popular a los profundos cambios sociales. El cante, el baile, la gallardía, la valentía y hasta la insolencia son expresiones que quedaron asociadas al majismo y a su estilo de vestir”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla” en Lolo, Begoña, Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, *Op. Cit.*, p. 82.

El *majo* no usó la casaca de alzacola, vestía la *jaqueta*¹³⁶⁵, chaqueta mucho más sencilla que la del *currutaco*, realmente la casaca de alzacola, desde el reinado de Carlos III se iba simplificando cada vez mas, y en el caso del *majo* directamente ni la usó por no proceder ellos de la corte, incluso fueron reduciendo el tamaño de la chaqueta normal hasta quedar en una mucho más corta que el talle natural de la persona, la llamada *torera*¹³⁶⁶; el chaleco del *majo* era llamado también *chupa*, y el *calzón* solía esconder la cinturilla bajo la faja o fajín que podía ser de diversos colores; tampoco llevaría el *majo* el sombrero elevado y con hebilla al centro, pues era de influencia francesa, utilizaba un sombrero mucho más sencillo, la *montera*¹³⁶⁷ o se recogían el pelo en la *madroñeras*¹³⁶⁸, *cofias* o *garvines*¹³⁶⁹, *redes*, *redecillas*, *albanegas*¹³⁷⁰ y *catafalcos*, artilugios, todos ellos, para recoger el cabello¹³⁷¹ e incluso algunos

¹³⁶⁵ “Vestidura suelta de paño, ú otra tela, con mangas, que solo cubre desde los hombros hasta las rodillas”, en Rae. 1780.

¹³⁶⁶ Torera. “Chaquetilla ceñida al cuerpo, por lo general sin abotonar y que no pasa de la cintura”, en Diccionario de la Real Academia de la lengua española (RAE), ed. veintidosava, 2001.

¹³⁶⁷ Montera. “Prenda para abrigo de la cabeza, que generalmente se hace de paño y tiene varias hechuras, según el uso de cada provincia”, “Gorra que lleva el torero en armonía con el traje de luces”, *ibídem*.

¹³⁶⁸ Especie de redecilla larga que sujeta la melena, suele llevar una lazo zapatero, es decir grande y aplastado, a la altura de la frente y en el centro, y madroños, especie de bolitas o pompones que se distribuyen regularmente por toda la redecilla, que a menudo acaba en disminución con una borla. Es utilizada la madroñera tanto por el hombre como la mujer.

¹³⁶⁹ Cofia. “Red de seda o hilo, que se ajusta a la cabeza con una cinta pasada por su jareta, que usaban los hombres y las mujeres para recoger el pelo”, “Gorra que usaban las mujeres para abrigar y adornar la cabeza, hecha de encajes, blondas, cintas, etc., y de varias formas y tamaños”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

Garvín. “Cofia hecha de red, que usaron las mujeres como adorno”, *ibídem*.

¹³⁷⁰ Albanega. “Especie de cofia o red para recoger el pelo, o para cubrir la cabeza”, *ibídem*.

¹³⁷¹ “un Baylarin y ... una Baylarina ... con unas Castañuelas ... y garvines, redes, redecillas, albanegas ó catafalcos: que todos estos nombres tiene una misma cosa, que sirve para recoger el pelo”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., p. 50.

utilizaron el sombrero de tres picos, el *tricornio*¹³⁷², normalmente los que representaban cargos estatales; y si el majo necesitaba cubrirse por el frío usaba la capa larga, que a pesar del intento de prohibición de Carlos III se siguió llevando¹³⁷³.

La mujer *maja* vestía falda larga para cubrir sus piernas, llamada *guardapieses*, también fue conocida como *brial*, *tapapiés*¹³⁷⁴ o *basquiña*¹³⁷⁵, bajo la falda llevaba otra, normalmente blanca, que le hacía realzar el *guardapiés*, eran las llamadas *enaguas*¹³⁷⁶. A diferencia de esta la *currutaca* usaría el *tontillo*, de procedencia del gusto francés, especie de *enagua* pero con un armazón a la altura de las caderas que alzaba bastante el *guardapiés*¹³⁷⁷. Si además la *maja* fuese a danzar, máxime si el baile tuviera

¹³⁷² Tricornio. “Sombrero de candil. Sombrero que teniendo levantada y abarquillada el ala por terceras partes, forma en su base un triángulo con tres picos a modo de los que sirven de mecheros en las candilejas”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁷³ “El vestido de majo se componía de la *jaqueta* o chaqueta con pequeñas solapas en lugar de la casaca; un chaleco corto y los calzones. Alrededor de la cintura se ponían la faja de vivos colores y en lugar de corbatín un pañuelo al cuello anudado por delante. Las medias y los zapatos no presentaban características propias y para cubrirse como prenda de encima usaron la castiza capa larga que Carlos III había intentado prohibir en 1766 provocando el famoso motín contra el ministro Esquilache. Contrarios a las pelucas los majos se peinaron sin rizos y grandes patillas recogiendo el pelo en una redecilla o cofia. Sobre este tocado podían ponerse el sombrero de tres picos o la montera”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas ...” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., pp. 82-83.

¹³⁷⁴ “Se llama Brial a la falda que se ponía encima de las demás ... se llama también Guardapiés o Tapapiés”, *ibíd.*, p. 77.

¹³⁷⁵ “La falda negra llamada basquiña y la mantilla fueron los elementos mas característicos de este vestido”, *ibíd.*, p. 81. Basquiña. “Saya que usaban las mujeres sobre la ropa para salir a la calle, y que actualmente se utiliza como complemento de algunos trajes regionales”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁷⁶ Enaguas. “Prenda interior femenina, similar a una falda y que se lleva debajo de esta”, (*Ibíd.*)

¹³⁷⁷ Tontillo. “Faldellín con aros de ballena o de otra materia que usaron las mujeres para ahuecar las faldas”, *ibídem.*

“De cintura para abajo y sobre las enaguas se llevaron armazones que ensanchaban las caderas y ahuecaban, siguiendo también los dictados de la moda, las faldas. Estos armazones a lo largo de todo el siglo XVIII recibieron en España el nombre de Tontillo y consistía en una falda a la que se le cosían aros circulares de ballena o de otra materia, puestos de manera concéntrica uno detrás de otro”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas ...”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 77.

pasos vistosos y complicados, como los trenzados que son realizados en el *Bolero*¹³⁷⁸, el *guardapieses* era recogido atrás y debajo se ponía los *calzones*¹³⁷⁹; encima de la falda a menudo se usaba la *sacerdotisa*¹³⁸⁰, especie de sobrefalda confeccionada normalmente en punto tipo red y decorada con madroños y borlas, siempre de color negro pues estuvo prohibido llevarla de otro color¹³⁸¹; la camisa utilizada era de tela fina cerrándose en los costados con cintas y quedando muy ajustada y sobre esta llevaban una chaquetilla corta a la cintura, al estilo de la torera en el hombre, el *jubón*¹³⁸², con el paso de los años los *jubones* pasarían a llamarse *boleros*, nombre que se ha conservado hasta la actualidad¹³⁸³, el *jubón* podía ser de cualquier color y con adornos, como cintas, cordoncillos, lazos, madroños, borlas, pero siempre adornos no muy lujosos y fabricados en el país, pues en las leyes de Carlos IV también se hacía eco expreso al jubón, la basquiña, toquillas y otros complementos:

“Y asimismo prohibo poder traer ningun género de puntas, ni encaxes blancos ni negros de seda, ni de hilos ni de humo, ni de los que llaman de Ginebra, ni usarlos en vestidos, jubones de muger, casacas, basquiñas ni lienzos, ni en guantes, toquillas y cintas de

¹³⁷⁸ “*trenzados*. En ellos luce la habilidad de los buenos bailarines de ambos sexos, y para que en las mujeres, puedan fer mas viftofos, es indifpenfable, ufen de calzones, y viftan faldi-cortas porque no defcubriendofe las pantorrillas de nada firve moleftarfe en executar eftas diferencias”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La bolerología ...”, Op. Cit., p. 43.

¹³⁷⁹ Calzones. “Prenda de vestir con dos perneras, que cubre el cuerpo desde la cintura hasta una altura variable de los muslos”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁸⁰ “Sobre la basquiña lleva una “sacerdotisa” de dos volantes calados con red de losanges madroños y borlas con perfiles de dientes de sierra”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas ...” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid ...”, Op. Cit., p. 204.

¹³⁸¹ “*Prohibicion de basquiñas que no sean negras, y de flecos de color, ó de oro y plata en ellas*”, en Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, Título XIII: “*De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas*”, LEY XVIII. D. Carlos IV. Por Resol. órden de 14, y consiguiente bando de 16 de Marzo de 1799, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 195.

¹³⁸² Jubón. “Vestidura que cubría desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁸³ Bolero. “Chaquetilla corta de señora”, ibídem.

sombreros y ligas, ni en otros trages, como no sean fabricadas en estos Reynos”¹³⁸⁴.

La *currutaca*, más exagerada que la *maja*, llevaba sobre la camisa un corpiño, parecido al corsé de estilo francés llamado *cotilla*¹³⁸⁵; en el cuello llevaban, a veces, un pañuelo blanco, era utilizado solamente si tenían que disimular algún defecto, de lo contrario no lo usaban; los zapatos de las *currutacas* eran de tacón con bordados en oro, plata o seda y no solían repetir su puesta para distintos acontecimientos; la cabeza era cubierta por el *bonete*¹³⁸⁶, tocados exagerados con forma de cuerno o nido y de influencia francesa, en la *maja* de clase alta evolucionaría el *bonete* a la famosa gran peineta cubierta por la mantilla¹³⁸⁷ y a la colocación de diversidad de pequeñas peinetas acompañadas de flores¹³⁸⁸ u otros adornos como lazos, cintas, encajes, llamadas también *escofietas*¹³⁸⁹; en sus cabellos también usaron otros

¹³⁸⁴ Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, Título XIII: “*De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas*”, LEY XI. El mismo en S. Ildefonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 1729, con insercion de otras de 11 de Sept. de 1657, 8 de Marzo de 1674, y 21 y 26 de Nov. de 1691. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*, Apdo 3, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 190.

¹³⁸⁵ “a lo largo del siglo XVIII, las mujeres llevaron sobre la camisa, la prenda más íntima, una prenda emballenada que modelaba el busto según los ideales de belleza del momento, esta prenda recibió el nombre de *Cotilla*. A partir de 1785 se comienza a usar la palabra *Corsé* para referirse a la misma prenda”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla”, en Lolo, Begoña, Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 77. *Cotilla*. “Ajustador que usaban las mujeres, formado de lienzo o seda y de ballenas”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁸⁶ “los tocados llamados bonetes, *bonnets* en francés que igual que los peinados poco a poco se fueron compicando”, Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla”, en Lolo, Begoña, Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 80.

¹³⁸⁷ “La mantilla fue el elemento más castizo del vestido de maja”, *ibíd.*, p. 83.

¹³⁸⁸ “*Madamitas* ... En la cabeza llevarán un brillante peine ... de a tercia de largo, y de otra de ancho, dorado, plateado, de acero, de concha, o como quieran, y debajo de él un ramillete de flores, ... sortijas”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, en Prólogo, pp. XLVIII-LIII.

¹³⁸⁹ “*Escofieta*. Fue la estrella de los tocados ... Es un tocado complicado en el que aparecen adornos de encajes, flores, lazos, cintas y plumas”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid ...”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 80.

complementos, muchos de los cuales también los usaron los hombres, como la *madroñera*, *garvines*, *redes*, *redecillas*, *albanegas* o *catafalcos*, artilugios que nada gustaban a los ilustrados pues decían que eran usados para evitar el peinarse e incluso el lavarse el cabello ¹³⁹⁰; usaron también otros complementos, como el *abanico*, *guantes* ¹³⁹¹ y *sortijas*, pues de gran importancia fue también el adornarse las manos, al respecto de todo ello expresaba Zamácola y Ocerín:

“Madamita ... uso del guardapiés con cola, para que tapase todos los defectillos de naturaleza, ... encargándolas que para bailar se cogiesen dos pliegues atrás con cintas o alfileres, ... habiéndose tratado posteriormente entre mis Currutacos *Contradanzantes* de simplificar este traje, resolvieron unánimemente que en lo sucesivo todas las Madamitas, así como van en camisa al Prado, a los toros, a la comedia, y a la cama, vayan también del mismo modo a los bailes, porque el uso de la camisa está simplificado lo más que ha sido posible con telas delgadas, para demostrar bien las formas, y para que hagan juego con los pantalones de los *Contradanzantes*. Estas camisas se cerrarán en el pecho, al modo de un costal con cintas, después de haber metido un par de almohadillas, toallas, o rodillas de la cocina, para que suplan los defectos de la naturaleza, o se pondrán jubones de cualquier color, con sus cortinas, para dar a entender que tapan lo que acaso no las fue concedido. Traerán de necesidad en el pescuezo una corbata blanca o de color, con un gran lazo que tape toda la barba, ... las usen solamente aquellas Madamitas que tengan las cuerdas o tendones del pescuezo muy disformes, o tengan la pechuga con un cementerio de huesos, porque no teniendo defecto notable deben manifestar la garganta, que es el adorno más bello de una Madamita. Los zapatos deben ser

¹³⁹⁰ “La *cofia*, o redecilla contribuye a fomentar la pereza de no peinarse. Muchos se inficionan de tiña, sarna, y piojos, y aun de fluxiones a los ojos; porque no se peinan, trayendo su cabellera sucia y envuelta en la cofia: de cuyo desaliño ha salido la clase de los *majos*”, en Rodríguez Campomanes, Pedro, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Im. de Antonio Sancha, 1775, p. 43.

¹³⁹¹ “Y asimismo prohibo poder traer ningun género de puntas, ni encaxes blancos ni negros de seda, ni de hilos ni de humo, ni de los que llaman de Ginebra, ni usarlos en vestidos, jubones de muger, casacas, basquiñas ni lienzos, ni en guantes, toquillas y cintas de sombreros y ligas, ni en otros trages, como no sean fabricadas en estos Reynos”, en Carlos IV, “Novísima recopilacion de las leyes de España ...”, Título XIII: “De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas”, LEY XI. El mismo en S. Ildfonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 1729, con insercion de otras de 11 de Sept. de 1657, 8 de Marzo de 1674, y 21 y 26 de Nov. de 1691. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*, Apdo 3, libro VI, t. III, Op. Cit., p. 190.

bordados de oro, de plata, o de seda de mucho gusto, cuidando de no llevarlos dos veces a una misma función, que sería acreditarse de mujer poco curiosa y ordinaria. La cabeza irá adornada de un *gran-Cuerno*, o de un primoroso prendido de esqueleto de pichón (*invención del Pirracas Don Muchitango*) que se encontrará en la calle del Carmen, y si acaso incomodase el peso, se pondrán un bonete o gorro de paja en figura de nido de golondrina. Y últimamente los dedos irán empedrados con muchas sortijas”¹³⁹².

Todo estaba estudiado al detalle, así también los brazos tenían sus prendas, como la *esclavina*¹³⁹³, *mantoncillo* o *toquilla*, que vienen a ser lo mismo, *capotes cortos*¹³⁹⁴, *manteletas* y *el cabriole*¹³⁹⁵, este último más usado por la *currutaca* pues esa terminología venía de Francia¹³⁹⁶; tanto el traje del hombre como el de la mujer se adornaron, a menudo, con madroños, cintas, flecos y encajes¹³⁹⁷, y si estos *majos* además fueran a bailar, se acompañarían de las castañuelas¹³⁹⁸.

La forma de vestir del *majísimo*, aunque con los años fuera símbolo de lujo en España, resultó realmente sencilla si se compara con las modas ostentosas y extravagantes que hubieron en otros países durante el siglo XVIII, sobre todo en Francia, quien no llegaría a simplificarla sustituyendo el lujo por

¹³⁹² Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 126-129

¹³⁹³ Esclavina. “Vestidura de cuero o tela, que se ponen al cuello y sobre los hombros quienes van en romería. Se han usado mas largas, a manera de capas”, en Rae, ed. veintidosava, 2001.

¹³⁹⁴ Capote. “Capa de abrigo hecha con mangas y con menor vuelo que la capa común”, “Capa corta de seda con esclavina, bordada de oro o plata con lentejuelas, que los toreros de a pie usan en el desfile de las cuadrillas y al entrar y salir de la plaza”, *ibídem*.

¹³⁹⁵ Cabriolé. “Especie de capote con mangas o aberturas en los lados para sacar por ellas los brazos y que con diferentes hechuras usaban hombres y mujeres”, *ibídem*.

¹³⁹⁶ “las mujeres se cubrían con capotes cortos, mantillas, manteletas y el cabriole, este último especie de capote sin mangas con aberturas para pasar por ellas los brazos”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid ...”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 79.

¹³⁹⁷ “A poco rato fe dejó ver èfta joven, con un veftido de majo color de rofa guarnecido de cintas, abalorios y flecos negros”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 69.

¹³⁹⁸ “nuestras Damiselas y nuestros Majos, que quando se presentan en una sala armados de sus Castañuelas para baylar un Bolero, ...”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 35.

lo práctico hasta después de la Revolución francesa¹³⁹⁹. Esta sencillez de la vestimenta española fue debida a que, a pesar de que el pueblo siguiera en parte las nuevas tendencias de moda llegadas de fuera de la nación, sobre todo las altas capas sociales, el estado no permitió que fueran introducidas del todo en el país¹⁴⁰⁰ para que sostuviera la economía, todo ello fue regulado por las continuas leyes que los Borbones fueron imponiendo y que llegaron a ser bastante severas en el reinado de Carlos IV, incluso en las que se publicaba que todo aquello que se importara podría ser quemado públicamente por primera vez y habrían penas mayores en el caso de reincidir. De esta forma se estableció según la Cédula de la Junta de Comercio de 27 de noviembre de 1778 y regulado bajo la Ley VI del libro VIII en su título XXIV de las leyes de Carlos IV:

“Inteligencia de la ley precedente, y sujecion de los texidos de seda extrangeros á la marca, cuenta y peso que ella se previene. Atendiendo á que la ordenanza del año de 1684, y otras leyes anteriores y posteriores expresa y extensivamente prohiben la venta y comercio de géneros de fuera y propios, que no esten arreglados á ellas, y que si se tolerase que los texidos extrangeros se introduxesen con la licencia que hasta aquí, seria un medio capaz de aniquilar todas las fábricas de mis Reynos, pues precisadas estas á arreglarse á la ley en sus artefactos, no podrian venderlos á los baxos precios que los desarreglados y defectuosos; he tenido á bien declarar, por extensión á la Real cédula de 8 de Marzo, y órden de la

¹³⁹⁹ “En 1789 tuvo lugar la Revolución Francesa y en España durante esos años se mantuvieron durante algún tiempo las modas francesas y las modas originales españolas, pero en las que se aprecia una tendencia hacia la sencillez”, en Descalzo, Amalia, “Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla ...”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p.85.

“La Revolución Francesa fue el colofón de todos los cambios que se habían ido sucediendo a lo largo del siglo, transformó a la sociedad europea y al vestido, ... En cuanto a los hombres, la revolución fue total por su renuncia a los ricos tejidos de vistosos colores, y ornamentos que había disfrutado antes, cambiando la belleza por lo práctico”, *ibíd.*, p.86.

¹⁴⁰⁰ “A pesar de los esfuerzos por parte de los gobernantes de cerrar herméticamente la frontera a las ideas revolucionarias y aislar el país de cualquier medio de información que pudiera transmitir las –suprimiendo todos los periódicos por decreto en 1791 excepto la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*- nada pudo frenar la fuerza de los acontecimientos y menos aún la de las modas. Los españoles se rindieron a las nuevas tendencias”, *ibídem.*

“Junta de 25 de Junio de este año, que los géneros extranjeros, que se hayan de introducir en adelante, y recibir á comercio en mis dominios, han de tener y constar precisamente de la cuenta, marca y peso que se señaló en dicha Real cédula á las fábricas de estos Reynos, ya sean con oro ó plata, ó con mezcla de otras especies; incluyendo tambien las gasas ... y demas clases de texidos de fuera del Reyno, ya sean en pieza ó en cortes de vestidos, de colgaduras, de ornamentos para Iglesia, ó de otras qualesquiera cosas; baxo las penas que se expresen en las ordenanzas del año de 1684, que son las de quemarse públicamente por la primera contravencion, y de aumentarse las condenaciones y penas á arbitrio de la expresada mi Junta general en el caso de reincidencia”¹⁴⁰¹.

De tal importancia fue considerado el tema de no poder importar tejidos ni otros complementos de países extranjeros que iniciado el siglo XIX se decretó en la *Novísima recopilación de las leyes de España ... mandada a formar por Carlos IV*, un título entero, el XIII, denominado “De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas”, que estaba compuesto por veintiocho leyes de las que veinticuatro estaban dedicadas exclusivamente a la forma de vestir¹⁴⁰², leyes que de no ser cumplidas tendrían graves consecuencias, como el presidio en África o en galeras, así se advertía:

“cordoneros, guarnicioneros, respuntadores, maestros sastres, oficiales y aprendices que hicieren vestidos, y todos los demas que obraren contra lo contenido en esta pragmática, demas de perdimiento de lo denunciado, señalado por las leyes y pragmáticas, les impongo de pena por la primera vez quatro años de presidio cerrado de Africa, y por la segunda ocho años de galeras; y a mas de las penas, que van señaladas contra los inobedientes, mando á los de mi Consejo, que precisamente me den cuenta en las consultas de los viernes de la observancia de esta leyes y

¹⁴⁰¹ Carlos IV, “Novísima Recopilación de las leyes de España ...”, Título XXIV. De las fábricas del Reyno, Ley VI. El mismo en S. Lorenzo por resol. á cons. de 28 de Agosto, y céd. de la Junta de Comercio de 27 de Nov. de 1778, libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, t. IV, Op. Cit., p.190.

¹⁴⁰² *Ibíd*, “Ley I. Orden y arreglo general que ha de observarse en los trages y vestidos por toda clase de personas (...) Ley XXIV. Trage que deberán usar los Eclesiásticos castrenses, Capellanes de los Cuerpos militares, castillos, ciudadelas y Reales hospitales”, (*Ibíd*, Título XIII: “De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas”, LEY XI. El mismo en S. Ildelfonso por pragm. de 5 de Nov. de 1723, y en 3 de Oct. de 729, con insercion de otras de 11 de Sept. de 657, 8 de Marzo de 674, y 21 y 26 de Nov. de 691. *Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres*, libro VI, t. III, pp. 182-200.

especialmente siempre que alguna persona de distincion faltare á su cumplimiento”¹⁴⁰³.

A pesar de estas imposiciones, España había absorbido multitud de influencias, y de la fusión de todas estas, sobre todo de las francesas en cuanto a la forma de vestir, las italianas en cuanto al arte escénico, y las propias españolas, y con el transcurrir de los años, las danzas populares de candil se convertirían en el siglo XX, una vez que hubieron convivido durante todo el siglo XIX con otras influencias más estilizadas, y entrando ahora en la escuela para ser estudiadas detenidamente, en la actual Escuela Bolera; en cambio los bailes que practicaba el pueblo más llano, aquellos que vivían en un ambiente rural y que no se vieron influidos por estas normas de civilización, rechazaron todas estas influencias y despreciaron a estos nuevos poderosos, no sentían ningún vínculo con estas gentes ya que ellos vivían en la penuria, y conservaron sus bailes tal cual eran, hoy en día forman parte del folklore español.

Muy apartado del ambiente rural típico del pueblo español se gestaba también un nuevo estilo, el Flamenco. Este no tuvo ninguna relación con la civilización, se iría forjando muy a escondidas por el pueblo gitano procedente de la India que vivía oculto o protegido por españoles, ya que eran perseguidos por la justicia. Los gitanos conservaron su propia identidad pero recibieron influencias directas del pueblo español, fusionaron su estilo inicial no solo con el estilo español sino con características de todos los lugares por los que fueron pasando hasta llegar a España, pero nunca con los estilos que imponían las nuevas ideologías que llegaron con la Ilustración, ya que no tuvieron

¹⁴⁰³ Ibíd., p. 191.

contacto con ella, sino todo lo contrario, huían de todo lo relacionado con los ilustrados.

Hubo también personas imparciales, menos radicales que les interesaba tanto ilustrarse sobre ciertos temas, como introducirse en las modas y bailar el *Bolero* u otras danzas de la época, muchas de estas sufrieron la presión bien por un bando o por el otro para que cambiaran de actitud y se decantaran por una línea concreta, así lo contaba en *La Bolerología* Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“No me detengas, me contextó: voy muy de prifa y fentiria no llegar á tiempo. ... hay academia de éfte bayle (*Bolero*) todas las noches, uno de fus alumnos , foy yo, ... y de ningun modo quiero faltar una fola noche ... Yo á lo menos fiento amargamente haver perdido algunos días en tan extraño capricho y me horroriza la memoria de mi anterior alucinamiento. Tu me hás conocido libre de femejante preocupación, alabafte en otro tiempo mi aplicación al estudio de los mejores autores, que feguramente me iluftraban, y luego me mirafté tan abandonado al necio error de aprender el *bolero*, que apenas pufifte recabar le abominafe. Ahora, fi, ahora vivo alegre, y mi contento no ès de aquellos que el menor accidente los turba y cambia en pefares. - Me alegro que te conozcas”¹⁴⁰⁴.

5.2. Conciencia crítica hacia el baile y el *Bolero*

El baile *Bolero* no solo encontró un hueco entre la sociedad española de finales del siglo XVIII, sino que llegó a ser baile representativo del pueblo español y denominado como baile nacional, designación que se mantendría durante muchos años¹⁴⁰⁵.

¹⁴⁰⁴ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 1-2, y p. 110.

¹⁴⁰⁵ “CRÍTICA. = En un diálogo entre don Martín y don Juan, dice el primero que no va al teatro por no ver ciertas cosas que le enfadan; y continua de esta suerte: ... - *Don Martín*. ... Me tienen ya aburrido la paciencia con tanto bailar el bolero. Enhorabuena sean bailes nacionales; pero justo es tambien que se varíe, pues hay muchos y muy bonitos ...&c”, en *Cartas españolas* 5/7-11/1832, Revista Semanal, Misceláneas extractadas del periódico titulado: *La Mariposa* (1), pp. 303-304.

Todo aquello que estuvo relacionado con el mundo *bolero* se convirtió en moda, aunque esto no supuso el respeto y admiración hacia aquellos que lo habían fundado y que caían en el declive, sino todo lo contrario, pues una vez apropiada la alta clase social de todas esas costumbres y adaptadas a su condición social, los fundadores fueron despreciados por gran parte de la sociedad civil, del estado y por la iglesia, todos ellos se encargaron de arremeter contra los creadores del *Bolero*.

Se decretaron diversas prohibiciones contra el baile, estas estaban causadas, ante los ojos de los nuevos ilustrados españoles, por el desorden y falta de decencia que provocaban los bailes. Dichas prohibiciones estaban apoyadas por la prensa, que estaba en manos de ilustrados, y también por los sermones que se proclamaban en las iglesias, ciertamente el estado y la iglesia iban de la mano. Todos estos medios fueron al unísono y utilizados como medio para desprestigiar al *Bolero* original y a otros bailes de su estilo, se publicaron artículos en la prensa, libros y tratados e influyeron en la sociedad, pero a pesar de ello este baile y todo aquello que estaba entorno a él se instauró entre la población aunque fusionándose con nuevas costumbres procedentes del mundo ilustrado que le hicieron que evolucionara hacia un *estilo bolero* diferente. Defensores y detractores del mundo *bolero* aparecían de continuo en la sociedad.

5.2.1. La sociedad civil: verificaciones y refutaciones en prensa y otros escritos

El nacimiento del *Bolero* supuso a la sociedad española un cambio radical. Desde el Renacimiento hasta aproximadamente la última década del siglo XVIII, fecha en que el *Bolero* ya está extendido por toda España, nadie

había mostrado su refutación ante ningún tipo de danza, todas las danzas eran respetadas, tanto las populares como las cortesanas, y de hecho ambas se nutrían mutuamente, pero será en este momento, finalizando el siglo, cuando empiezan a aparecer algunos libros, que en forma de sátira, se burlan de la danza del momento, también se puede observar en ellos como hay otra parte de la sociedad que está a favor de ella, de esta manera lo reflejaba Juan Fernández de Rojas:

“formóse un baile, al que asistió un gran número de gente. Formaba la orquesta un instrumento llamado *guitarra*: los bailarines llevaban colgados de los dedos unos pedazos de madera llamados *crótalos*, que formando un gran ruido servían para acompañarlos en el baile, que se llamaba *bolero*. Cuando los regocijados Crotalógicos estaban en lo mejor de su baile les acometió una multitud de gente de distinto traje, y formaron al instante una gran refriega: los unos gritaban que los crótalos daban un sonido *dulce y armonioso*, y que antes morirían que confesar lo contrario; sostenían los otros con el mismo espíritu que el sonido de los crótalos era *bronce y desapacible*”¹⁴⁰⁶.

Se publicaron también libros en los que el *Bolero* aparecía como una danza más y donde no se mostraba ningún rechazo hacia ella, solamente se informaba de su existencia, como hizo Bartolomé Ferriol:

“El humor de las gentes ha proporcionado á su antojo las diversiones que ha creído mas acomodadas, llamando en el dia nuestra atención la Guaracha, agua de nieve y Bolero”¹⁴⁰⁷.

Paralelamente circulaban ya por la prensa publicaciones de artículos tanto refutando al *Bolero*, como en este que se publicó en el *Diario de Madrid* en 1794 que decía:

“El Bolero se ha inventado/ para arruinar las conciencias,/ atrayendo consecuencias/ fatales, y he de probar/ que no os puede

¹⁴⁰⁶ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., pp. 42-43.

¹⁴⁰⁷ Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. 121.

aprovechar/ ... sus acciones nada honestas,/ y su ejercicio violento;/
es fiero y cruel toronto/ de las almas timoratas”¹⁴⁰⁸,

como otros que estaban a favor de él, como este del Correo de Madrid de 1791
que decía:

“Yo no digo que no se baile, que no se aprenda el bolero, que
la gente no se divierta, pero sea con juicio, sea con moderación y
sébase que el aprenderlo no es malo; pero después de saber lo
principal”¹⁴⁰⁹.

La danza, hasta que el *Bolero* apareció, había sido considerada muy
positiva para las altas clases sociales, pues servía para relacionarse y tratar
con otras personas, entretener a los jóvenes, proporcionar salud fortaleciendo
al cuerpo, conseguir agilidad y fuerza, prevenir enfermedades y además se
consideraba un entretenimiento moderado, decente y nada peligroso, así lo
transmitió Bartolomé Ferriol y Boxeraus en sus *Reglas útiles para los
aficionados a danzar*:

“otras utilidades que comunica. Sea la primera, el trato dé
muchas perfonas, ... Igual beneficio es, que al pifar la raya de la
juventud el Mozo, à quien fobra opulencia, y falta (como tanto fucedo
à nueftra Nacion) empleo, carrera , y deftino; evite los peligros de la
moralidad, y aun de la falud (à que por la tiranía del ocio fe halla
fugeto) aplicandofe à efto fuave entretenimiento, que une lo útil,
deleytable, y honefto; pues atrahido de la fuavidad de efto decente
ejercicio, ignorará ò renunciarà menos decentes, y mas nocivos
empleos: reflexión que fi la confideran los mas rígidos Padres, darán
nuestra Efcuela à fus hijos. ...Danza ... templa con paufa la fatiga, y
lleva de un intervalo à otro, la divertida tarea à que fe agrega la
recreación de efpiritus, que todo físico Medico admite, como el mayor
bien falutífero; y fobre eftos beneficios logra fortalecer los miembros,
nervios, y ligamentos, quedando mas robufto, agil y con una
confitencia, que refifte en enfermar y fiendo tan apreciable la parte
prefervativa de la Medicina, y fus dogmas en común pocos fe guros;
eftà recibido, como demoftrable, quanto preferva de accidentes efto
moderado, decente y nada peligrofo ejercicio. Es la Danza la que

¹⁴⁰⁸ “Décimas: Disuadiendo á una Señorita que quería aprender el Bolero”, en *Diario de Madrid*, nº. 12, de 12/01/1794, p. 49.

¹⁴⁰⁹ “Sección Anécdotas, dirigido al señor editor”, en *Correo de Madrid*, nº. 422, de 24/02/1791, p. 157.

V. artículo completo en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 3.

comunica el garvo à los hombres, y de la que recibimos grandes ventajas en la naturaleza”¹⁴¹⁰.

La danza también se entendía como una herramienta para conseguir ciertas normas de protocolo y cortesía, así lo manifestaba Pablo Minguet e Yrol:

“obra muy conveniente no folamente à la juventud, que quieren aprender el bien danzar, fino aùn à las perfonas civiles, y honeftas, à quien les enfeña las reglas para bien andar, faludar, y hacer las cortesías, que convienen en qualquier fuerte de perfonas”¹⁴¹¹.

Ciertamente todos estas opiniones estaban relacionadas con las danzas cortesanas, de las populares no se decía nada, pero lo que aún es más importante, no se metían con ellas.

Durante el reinado de los Borbones, con la implantación de las ideas ilustradas, fue cuando parte de la sociedad empezó a ponerse en contra de algunas costumbres populares que empezaron a ser consideradas indecorosas. Los ojos del ilustrado miraban a ese pueblo que había que civilizar y, por tanto, empezaron a fijarse en todo aquello que consideraban fuera de lugar y nocivo, hecho que hasta ahora nunca había pasado, empezaría, entonces, la confusión a cerca de la danza.

Para Bartolomé Ferriol y Boxeraus, según su tratado de danza de mitad de siglo, la danza debía seguir la moda en el gusto para lo que habría que incorporar normas, consideraba que no solamente era necesario la práctica sino que había que instruirse, es decir conocer las reglas básicas con sus cortesías y reverencias, pasos, braceos y realizarlo todo con gran elegancia; saber la teoría a cerca de la danza; leer libros de danza, de coreografía y de

¹⁴¹⁰ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 17-20.

¹⁴¹¹ Minguet e Irol, Pablo, “Arte de danzar a la francesa ...”, Op. Cit., p. Carátula.

música; todo esto eran costumbres ya trabajadas en Francia y por tanto relacionadas directamente con las formas y gustos de ese país¹⁴¹², opinaba Ferriol que de no saber el danzante todas estas cosas sería un ignorante e iría poco a poco deformando el Arte de la danza, de esta forma lo manifestó:

“Algunos hay, que practican la Danza fin la mas perfecta Doctrina, ufando de paffos imperfectos obfcureciendo el hermofo color del Arte, aunque afsi mal executada agrada a muchos, pareciéndoles fer cofa arreglada, porque femejantes modos entre ignorantes perfonas en efte Arte, fiempre fon primorofos por complacerles, ... Algunos introducen falfas compoficiones en las Danzas, poniéndolo por cofa nueva, fiendo el motivo el carecer de Libros, que tratan de efte Arte, como afsimifmo Chorographia, y Mufica”¹⁴¹³.

Aún iba más lejos Ferriol, pues hacía de la danza la herramienta perfecta para convertir a la persona en otro ser que adquiriría el don de la belleza, comparaba a la persona con un diamante en bruto y con el oro recién sacado de la tierra, el proceso para conseguir hacerlos bellos sería lo que la danza a la persona, así lo escribió:

“Concibefe en las entrañas de la tierra aquel lucero fublunar, y concha de reflandores el Diamante, y efte quedàra ruftico aborto de los montes, fino le puliera el delicado buril del dieftro Artifice. El Oro Rey de los metales, y tirano Monarcha de los humanos corazones, folo pereciera en tofca maza de la tierra, fi el fuego con fus ardores no le acryfolàra. De eftas obfervaciones fe viene en pleno conocimiento, de que aunque uno fea bien plantado, y fu formación perfecta, por mas que la felicidad en efte le acompañe, haciéndolo Oro, ò Diamante, necefsita del buril de la educación que lo pula, y de efte fuego que lo acryfole; pues es evidente, que no fabiendo bailar, no ferian capaces de lucir ninguno de fus movimientos; y al contrario, aunque fe encuentren algunas imperfecciones nativas en el cuerpo, eftas arreglándolas y ajustándofe en fus juftas Poficiones”¹⁴¹⁴.

¹⁴¹² “Aunque en todos tiempos haya reinado la moda, en el prefente eftà fobre muy diftinto pie fu imperio; antiguamente mandava el gufto en la moda; y oy manda la moda en el gufto. ... No ferà defproporcionado el que en las materias de efte Arte, fe figan los modales nuevos, que fon los que aquí fe contendrán”, en Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 50-52.

¹⁴¹³ *Ibíd.*, pp. 22-23.

¹⁴¹⁴ *Ibíd.*, pp. 19-20.

Bartolomé Ferriol, conocía bien la danza pues había sido instruido en danza clásica por un maestro de primera clase, el francés Pierre Rameau, por lo que sabía que esta era la base para la correcta ejecución de otros estilos¹⁴¹⁵. A pesar de su aviso, no se aplicaría este procedimiento en España, por lo que años más tarde se produciría por el pueblo la degradación del *Bolero*.

A mediados de siglo XVIII la sociedad española ya demuestra interés por conocer el mundo de la danza, así en 1758 es publicado en el *Diario Noticioso*, prensa de Madrid, un artículo titulado “Antigüedad, aprecio y variedad de los bayles entre los antiguos”. El autor confirma no estar seguro del interés de este arte, pues declara conocer a personas que tienen la actividad por beneficiosa y a otras que opinan todo lo contrario, pero él se lanza a ello. Trata al arte de bailar de profesión; habla sobre su origen por *Tymele*, *los Satyros*, *Baco*, la presenta también como un culto religioso, explicando como se bailó desde tiempos remotos en Creta, en Dèlos, en la India, Etiopía, Egipto y Roma; habla de grandes personalidades a lo largo de la historia que bailaron como Apio Claudio, Sócrates y de escritores que lo introdujeron en sus obras como Xenofonte, Platón, Aristóteles y otros; hace un estudio sobre la danza tratándola de cubística por el movimiento de sus pies y brazos, esférica por el movimiento de las mudanzas y orquéstica pues con sus gestos imita a los hombres, sus sentimientos y acciones, explica lo que es movimiento, figura y demostración; expone la procedencia de los nombres de las danzas, que puede ser de su lugar de origen o de aquellos que la inventaron; afirma que el

¹⁴¹⁵ “La mejor, y mas facil idea, que fe ha difcurrido en efta Arte, es la Chorografia, pues con ella, no folo fe repaffan las Danzas aprehendidas, fino que también fin Maeftro fe pueden executar las nuevas, y las que jamàs fe ayan vifto danzar, ... la Moderna por Monf. Rameau, y por fer efta ultima mas fácil, y mas clara, la explicaré”, *ibíd.*, pp. 212-213.

baile ha sido gusto tanto de civilizados como de bárbaros, y por algunos ha sido estimado y por otros despreciado; finalmente remite a aquellos interesados en este arte a la lectura de dos tratados franceses que llevan el nombre de *Orchefographia*. De esta forma se publicó:

“fe hace precifo hacer baylar al gufto. Yo no sè fi el fon que voy à tocar, ferà del genio de todos; me perfuado que no, ... pues unos los cenfuran de faltos, y otros tachan la qualidad del oro. ... La arte de baylar, es una de las profefsiones, que pertenecen a la Gimnastica, cuyo propio fin, es la agilidad de los miembros. ... fue invencion de una mujer, llamado *Tymele* ... o *los Satyros*, ... *Baco* ... se exercitaffen en él los Curetos, moradores de Creta, en Dèlos ... Los Braemanos de la India, ... Los Ethyopes, Egypcios, ... los romanos, ... Apio Caudio, uno de ellos fe gloriaba, de que aunque viejo, baylaba con mas agilidad, que fus concolegas jóvenes, ... Socrates ... fiendo yà muy viejo, no fe avergonzó de aprender á baylar, ... enfalzò efta arte ... Xenofonte, Platon, ... muchos autores que omito, ... La arte de baylar, era de tres fuertes; efto es, Cubistica, Esferistica, y Orchestica, ... Las efpecies de los bayles, ... fegun los Paifes, ò Provincias ... Otros bayles fe conocían con el nombre de fus Inventores, ... El bayle fe halla en ufo entre todos los Pueblos Civilizados, y Barbrs, ... Los que quifieren eftender la curiofidad, en affunto de bayles antiguos, modernos, y de todas fuertes, vean dos tratados que hay efcritos en Lengua Francefa, con el titulo de *Orchefographia*”¹⁴¹⁶.

Curiosa fue la orientación del escritor del artículo cuando remite a los interesados en la danza a leer tratados publicados en Francia pues en España ya se habían publicado tratados de danza, pero sin duda consideraría mejores las obras y explicaciones francesas, de ahí que muchos lectores interesados en la danza pudieran empezaran a sentir curiosidad por leer las obras extranjeras y les llevara a dudar de las españolas en las que podían encontrar información de lo autóctono y del *Bolero* original, desencadenando así el inicio del rechazo de las danzas puramente españolas.

¹⁴¹⁶ Artículo Primero: “Antigüedad, Aprecio, y Variedad de los Bayles entre los Antiguos”, en *Diario Noticioso*, nº. 5, de 7/02/1758, con privilegio del Rey, im. del Diario, Madrid.

La primera fuente en la que se encuentra una refutación hacia el baile airoso y de elevados saltos, que bien podría ser el *Bolero*, es de la misma fecha que apareció el artículo anterior, 1758, y en el mismo diario, el *Diario Noticioso*, era el único diario que se editaba en esa fecha en Madrid. Primeramente se presenta la duda que tiene una señorita para casarse pues debe elegir entre un caballero de la Corte, que es serio y que aborrece el baile, o hacerlo con otro que es alegre, bullicioso, sabe de comedias, poesías, canta y su pasión es el baile en el que parece que vuela, exactamente cuenta:

“Yo fiento en mi corazón un violento eftimulo de cafarme. Hállome con dos galanes, que intentan feriamente despofarfe conmigo; pero aunque me he determinado á fer de uno de ellos, la elección es otro tanto dificultofa. ... El primero es un hombre bien difpuefto, de una índole fuave, cortefano, aunque no dexa de fer baftante sério. Efte folo me hace converfacion de cofas graves, y sólidas ... Aborrece los bayles ... El otro Pretendiente ... el hombre mas alegre, y bulliciofo del mundo ... no ignora Canciones, Decimas, Sonetos, Romances, Seguidillas, ... y dedicado a las Comedias amatorias. ... Nadie hafta ahora creo yo, que ha tenido mayor pafion al bayle, que efte hombre. Es cierto que bayla, que parece que vuela, y canta”¹⁴¹⁷,

ante este problema se le contesta que se lea bien la carta que ella misma ha redactado pues ahí está la respuesta, pero nada más; será al día siguiente cuando se cuente el final de la historia, ella escogió finalmente al hombre alegre que bailaba y su resultado fue el tener una vida de sufrimiento; así decía en la publicación:

“Ella ... mas favorable a fus defeos eligió al Petimetre para fu efpofo. ... efte defalumbrado joven ... multiplicando gaftos, en compañía de algunas mujeres ... aborrecimiento de fu efpofo ... determinaba nunca mas verla ... la defterrara a Londres ... (refiriéndose al efpofo) él mifmo fe atravesò por el pecho la efpada contraria y quedó fin vida; ... Lo cierto es, que las feñoras doncellas, teniendo en fus manos la elección de fu eftado, hacen unos

¹⁴¹⁷ Nipho, Francisco Mariano, “Culpe a su mala elección, quien escoge el mal, teniendo en sus manos el bien”, en *Diario Noticioso*, nº. 14,17/02/1758, Madrid, im. el diario, pp. 1-2.

defpropofitos muy caros, y á veces muy vergonzofos: porque fe dexan defalumbrar de algunas prendas que hace valer la ignorancia y la locura. ... Muchas muferes ferian menos infelices, fi bufcàran el marido, fegun la fagrada idà del Evangelio, y no como fe los pinta fu capricho. Veanlo en efa niña, viuda y maltratada, que tuvo en fu mano mejor fortuna”¹⁴¹⁸.

Ante todo este suceso el escritor aprovechó para dar a las muchachas el consejo de no dejarse deslumbrar por determinadas cosas que hacen algunas personas, refiriéndose concretamente al hombre que bailaba de manera que parecía que volaba, mostrando, por tanto, su rechazo hacia los *boleros* y su mundo.

Por esas mismas fechas también se escribieran las *Coplas del bolero*, de las que no se conoce su autor, pero que fueron guardadas por Luis Rodríguez de la Croix. Se destacan también en ellas la opinión negativa que tenía el autor a cerca de este mundo, sobre todo de la *bolera*; la mujer que baila el *Bolero* es mostrada como aquella que lo hace para atraer a los mozos con dinero, pues ellas en realidad tienen poco, así podrán conseguirlo y comprarse todo lo que deseen para finalmente dejar al hombre en la ruina, por lo que se aconseja a los hombres que no se casen con ellas; dicen de esta manera las coplas:

“Las bolera de estos tiempos/quieren tener buen hallazgo/con unos maridos tontos,/y que tengan mayorazgo;/ Pues con eso gastan/ moña á lo bolero,/ basquiña, mantilla,/ zapato y pañuelo,/y ellos en un año/(que me da la risa)/se quedan encueros/sin tener camisa/” ... Toda muchacha se inclina/desde niña á ser bolera,/porque es oficio curioso/que limpia la faltriquera:/ ... Las bolera en el bayle/todas parecen marquesas;/pero volviendo á su casa/ya espulgan las camisetas:/Ellas con la bata/ hacen piel de obeja,/chupándole al bruto/que me las corteja/... En su casa las boleras/tienen trages muy diversos,/ ... cada dia se mudan/jugones con mangas/ ... Escarmiente todo majo/en rondar á las boleras,/porque dan matamaridos,/y apolillan faltriqueras,/Ninguno se case/con bolera alguna,/si no quiere verse/pobre si fortuna”¹⁴¹⁹.

¹⁴¹⁸ Ibíd., “Continuando el asunto de ayer para común exemplo de las señoras que eligen marido or dictamen de fu gufto”, en *Diario Noticioso*, nº. 15, de 18/02/1758, pp. 1-2.

¹⁴¹⁹ Anón., “Coplas del bolero ...”, Op. Cit., pp. 2-4.

Después de estas primeras refutaciones mostradas hacia los *boleros* y las *boleras* pasarán varios años para que se exprese de nuevo la contrariedad hacia este baile.

En 1786 se publica en el *Correo de los Ciegos de Madrid* un artículo en el que también ponen al hombre en alerta ante con quien contraiga matrimonio. Este artículo se publica como una contestación a una carta, en la que se insta a los solteros a llevar cuidado a la hora de elegir mujer para casarse ya que hay mujeres que pueden ser una gran carga pues tienen el problema del excesivo lujo y no velan por la economía de la familia, han recibido una mala educación, entre la que se nombra el aprendizaje del *Bolero* y otros bailes, así se manifiesta en el artículo:

“los solteros sepan ... y conozcan las ventajas, que de fomentar el matrimonio resultan á su patria ... dos temibles escollos: á saber, el excesivo luxo, y mala educación de las señoras doncellas; ... La moda corriente es instruir las desde la cuna en el ayre marcial, en la armonía y variedad de colores, en el manejo del abanico, mantilla, y demás muebles: en las contorsiones de cuerpo, y juego de ojos, en la perfeccion de todo bayle, sin omitir alemanda, fandango, y famoso bolero; pero no en el gobierno y economía de una familia; ... De tan bellísima crianza resulta, que todo el fin de las señoritas es de casarse, no para hacer feliz á su esposo, y multiplicar su especie, sino para disfrutar de una nociva libertad, y destruir (quando ménos) el caudal de aquel infeliz, que por vivir tranquilamente, se condena á pasar el resto de su vida en continua zozobra”¹⁴²⁰.

También será acusado el *Bolero* en prensa de ser un baile torpe, así se hizo constar en el *Diario de Madrid* de 1790:

“Si en véz de estudiar el bayle del torpísimo boléro, y de estar en las tertulias parlando con el cortejo ... escribieran cultos versos ... No se llorarán perdidas sumas de tanto dinero”¹⁴²¹.

¹⁴²⁰ *Correo de los ciegos de Madrid*, nº. 15, de 28/11/1786, Imprenta Real, p. 60.

¹⁴²¹ *Diario de Madrid*, nº. 175, de 24/06/1790, p. 699.

Otras personas, en cambio, empezaban ya a defender a estos *boleros* publicamente, opinaban que esa moda no estaba tan mal pues las jovencitas que dominaban ese baile resultaban más agradables, así dice Fray Juan Fernández Rojas, aunque oculto bajo el seudónimo de Francisco Agustín Florencio:

“Una Doncella, por mas que la hayan cabido en suerte todos los encantos de la naturaleza, quedará en ciertas ocasiones desayrada, si carece enteramente de los preceptos de esta Ciencia, á la verdad importantísima ..., estas señoritas pasarán la plaza de unas desabridisimas pánfilas, quando á reglon seguido de sus arias se presente otra señorita en medio de la sala, que lo llene todo de ruido crotalógico: quiero decir, que bayle un bolero”¹⁴²²,

aunque reconocía este mismo señor que esas mujeres necesitaban ser mantenidas por hombres adinerados, y así manifestó:

“Las chicas aprenderán en el Colegio cuanto se las enseñe. De luego a luego tienen pagados Maestros de música y de baile. Se acostumbran a peinarse de moda todos los días: disfrutan de sus visitas y de las de sus compañeras ... En una palabra; mis hijas sabrán gastar con despejo una buena renta, y dar honor de este modo a los que tengan la fortuna de ser sus maridos”¹⁴²³.

De 1786 es otra publicación de *El Corresponsal del Censor* y perteneciente a Manuel Rubín de Celis y Noriega, un reformista ilustrado y miembro de las más importantes tertulias de su época que hablaba sobre la actualidad de su época criticando todo lo que no le parecía bien. Este difunde en forma de carta su crítica al *Bolero*, presenta al baile como algo escandaloso y, por tanto, se debía estar en contra de él, muestra a modo de ejemplo cómo una mujer podía quedar soltera, a pesar de haber querido casarse a toda costa, por haber sido educada precisamente en la moda del *Bolero*, esta acción

¹⁴²² Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit. en prólogo y aviso al lector, pp. V – VI.

¹⁴²³ Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. VI –VII.

demostraba que no tenía juicio pues no era una en realidad una buena conducta el bailar esa danza; así mostraba la publicación:

“¡Como está el Mundo! Precisamente va á dar un estallido. ¡Qué Madres tan extrañas da de si el tiempo! ... una Doncella ... ¿permitirles la profusión (sic) escandalosa con que hoy se presentan? ¿Comedias? ¿Bayles? ... ¿Ah Madres de hoy! observad la crianza que os dieron las vuestras, y contemplad la enorme y vergonzosa diferencia de aquella educación, a la que dispensais á vuestros hijos ...

Yo, Señor mio, soy soltera, con la penosa añadidura de veinte y ocho años de edad: para quien nunca tuvo ni aún el mas remoto pensamiento de morir dentro de un Claustro, ... La prueba mas real de mi desgracia es, que habiendo sido todo mi empeño desde la edad de doce años(¡qué tal madrugué!) agradar á los hombres, con el santo fin de matrimoniar, ... aún no he podido arribar al puerto; ... son los hombres muy insensatos é injustos, ... Ninguna en todo Madrid bayla con la gracia y demboltura que yo ... ver como me pongo el sombrerillo, cómo un lazo al desmayo, y el modo que tengo de llevar la mantilla, ... También canto á la guitarra las seguidillas del *Bolero*, ... Qué engañadas viven Vms. Replico nuestro hombre; ... Por loco que sea un hombre, quiere que la mujer que elige para propia, tenga el mas sólido juicio y la mas christiana conducta. Ninguno apetece unirse con esas miserables cabecillas, que solo piensan en unas pequeñas nada, y que viven persuadidas á que el Estado del matrimonio es el de la libertad ... destruirá al Marido por mantenerla ... Solo un joven loco puede elegir par sí una de estas dementadas”¹⁴²⁴.

Entre otros comentarios de prensa, se encuentra también un escrito de 1791 en el *Correo de Madrid*, donde el autor, que no desvela su identidad, pero si que dice no ser de Madrid, muestra su rechazo hacia el baile *Bolero* después de haber estado unos días en la capital y haber visto la ejecución de dicho baile. Este hombre habla del *Bolero* como algo que obsesiona al que lo practica llegando a exponerse a perder su salud, reputación e incluso la vida misma, ha observado que aquellas personas que lo bailan no lo hacen por diversión y con moderación, sino con excitación y sin aplicar una técnica precisa para realizar

¹⁴²⁴ Rubín de Celis y Noriega, Manuel, “Carta VI”, *El Corresponsal del Censor*, Madrid, 1786, p. 80.

los movimientos correctamente, trata al *Bolero*, por tanto, de baile peligroso debido a la forma en que se está realizando, de esta manera expresó:

“Yo vine á Madrid poco tiempo hace, y en mi posada había un mozito de estos de cascabel ... Como ahora está tan en uso el bayle *bolero* ... quiso dedicarse á este estudio ... La afición de este era tal, que en todo el día cesaba ... no había noche que se retirase antes de las quatro de la mañana ... Salio una noche sudando ... mi bolero se puso malo, y tan malo ... que se ha muerto ... ¿quando, lo que ha de ser una mera diversión, lo toman con tal empeño? Yo no digo que no se baile, que no se aprenda el bolero, que la gente no se divierta , pero sea con juicio, sea con moderación y sépase que el aprenderlo no es malo; pero después de saber lo principal ... quiero si de que se sepa, que no todos aplauden lo que algunos alaban tanto”¹⁴²⁵.

En el *Diario de Madrid* en 1794 se publica otro artículo dirigido a una señorita con el título: *Disuadiendo á una Señorita que quería aprender el Bolero*. Se presenta este escrito como un consejo hacia una señora para que no baile el *Bolero* pues se dice que es un baile arriesgado, que arruina conciencias y tiene malas consecuencias; aunque por otro lado dice que si es posible ejecutarse, pero solamente por bailarinas famosas, las que deben tener una buena técnica; afirma posteriormente que no es para nadie conveniente y nunca para mujeres casadas, ya que es un baile con falta de decoro; de esta manera se expresa en el artículo:

“El Bolero se ha inventado para arruinar las conciencias, atrayendo consecuencias fatales, y he de probar que no os puede aprovechar ... en una mujer tenemos por consecuencia forzosa si es bailarina famosa que muestre desembarazo en el cuerpo, pierna y brazo, corta la ropa y ayrosa. Esta ya veis bien, señora que para vos no conviene; ...Y aunque á nadie le conviene de eso: no me maravillo; mas no un corazón sencillo con once años de casada y cinco frutos premiada ... Y es la mas segura herencia de las gentes insensatas. ... Os he dicho lo que siento porque un claro entendimiento presta á la verdad oido”¹⁴²⁶.

¹⁴²⁵ “Sección Anécdotas, dirigido al señor editor”, en *Correo de Madrid*, nº. 422, de 24/02/1791, p. 157.

V. artículo entero en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 3.

¹⁴²⁶ *Diario de Madrid*, nº. 12, de 12/01/1794, p. 49.

V. artículo entero en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 9.

A pesar de ser muchas las personas que mostraban su refutación hacia el baile *Bolero*, siempre personas cercanas a la ilustración y a los ideales franceses, también hubieron otras tantas que lo que manifestaban era su rechazo total hacia todo aquello venido de Francia y defendían todo lo español.

Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional, resalta entre los escritos de esta época por ir precisamente en contra de la moda francesa en España. Su autoría ya es a destacar pues está escrito por una mujer y muy pocas solían hacerlo, pues no era normal que se instruyera la mujer en el arte de la escritura, realmente el nombre de la autora no aparece en la obra pero al mostrarse el narrador en género femenino así lo delata. La obra se presenta como un discurso político-económico en donde se informa al Conde de Floridablanca, primer secretario de estado y del despacho en época de Carlos III, de los desastres que se están produciendo en el país debido al lujo que toda mujer quiere mostrar en su forma de vestir debido a las influencias de las vestimentas francesas que se han puesto de moda, hecho que se podía observar incluso en los Sainetes, como en este titulado *El sombrero*, donde se decía:

“BRUNO. ... Estaba/ mi muger, habrá dos credos,/ vestida para su baile/ y peinada, con acuerdo,/ de los pies á la cabeza,/ de su capricho y su espejo:/ tenia escofieta rica,/ según el gusto moderno,/ que ella poca vale, aunque/ me costó cuarenta pesos,/ estaba tan presumida/ de su gala y de su aseo,/ tan alegre y hueca, que/ no cabia en el pellejo,/ cuando vino esta señora/ por ella; y apenas vieron/ sus ojos ese malvado/ sombrero que trae puesto,/ se le antojó sombrero;/ que ha de ser ni mas ni menos,/ en la hora, en el instante,/ ... CRIADA. ... presto/ hallo sombrero yo./ ... aunque tuviera de un vuelo/que ir á París./”¹⁴²⁷ ,

¹⁴²⁷Cruz, Ramón, (de la), Sainete: “El sombrero” (1ª ed. 1785), en Durán, Agustín, “Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., pp. 443-444.

éstas modas estaban provocando el que los hombres no quisieran casarse por no poder mantener a las mujeres, e incluso estaba afectando a la economía del país, en tanto que se consumían telas de Francia, ante lo que le propone un proyecto para realizar un traje nacional para las mujeres confeccionado con materia prima de España y fabricado en el país, así lo manifestó:

“libres las Damas de la moda y del luxô, no se retraerán los hombres de casarse, como en el dia sucede, al ver que no bastan los caudales del mas acomodado para los caprichos de la mas juiciosa. ...; bien entendido que tanto las telas de lana que se destinen para ello, como las de seda, oro y plata que usen las Señoras, deberán ser del Reyno, para lo que podrán elegirse aquellas de que tengamos mas Fábricas, ó proporción para hacerlas”¹⁴²⁸.

Destacan también en la obra los títulos de sus capítulos en los que se puede observar toda la queja:

Capítulo I, *Del gravamen que se sigue al Estado y á las familias del demasiado luxô en los vestidos,*

Capítulo II, *Se propone como medio dulce y utilísimo para evitar los progresos del luxô el establecimiento de un traje mugeril nacional,*

Capítulo III, *Instrucción para el establecimiento de un traje mugeril nacional,*

Capítulo IV, y último, nos expone las ventajas de dicho proyecto *Recapitulacion de las ventajas que se seguirán del uso de un traje mugeril nacional*¹⁴²⁹.

Gran parte del pueblo español lo que quería extinguir eran las costumbres que venían de fuera del país, había un sentimiento común a cerca de que el lujo excesivo llevaría al país a la ruina¹⁴³⁰, así se escuchaba en las coplas que cantaba el pueblo, como en esta de finales del siglo XVIII:

¹⁴²⁸ Anón., “Discurso sobre el luxô de las señoras ...”, Op. Cit., pp. 5-6.

¹⁴²⁹ Ibíd., p. 65.

¹⁴³⁰ “Un pueblo acostumbrado á delicadas mesas, blandos lechos, ropas finas, modales afeminados, conversaciones amorosas, pasatiempos frívolos, estudios dirigidos á refinar las delicias, y lo restante del lujo, no es capaz de oír la voz de los que quieren demostrarle lo próximo de su ruina”, en Cadalso, José, “Cartas Marruecas ...”, Op. Cit., p. 280.

“Las costumbres extranjeras/ tanto la España corrompen,/ que sólo majos y toros/ muestran que son españoles”¹⁴³¹.

No solo la defensa de lo español, donde también se ubicaba el *Bolero* y su mundo¹⁴³², se hacía latente en los libros, este baile, como algo puramente español y del momento, formó parte de la sociedad en todos sus ámbitos, si en una fiesta no se bailaba el *Bolero* al son de las castañuelas se consideraba una fiesta aburrida¹⁴³³, ya que este baile era considerado como la mejor diversión, mejor que cualquier otra¹⁴³⁴, al igual que el toque de las castañuelas¹⁴³⁵, también se publicaron grabados y estampas de bailarines *bolero*, se vendían en las librerías, y la prensa se encargaba de anunciarlas¹⁴³⁶, incluso bailar el *Bolero* estaba al alcance de cualquiera ya que podía aprenderse casi en cualquier establecimiento¹⁴³⁷.

En 1793, entre todo este ir y venir de la defensa o el rechazo hacia lo español y lo francés se publica el tratado de danza de D. Felipe Roxo de Flores, *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y*

¹⁴³¹ Moral, Pablo (del), *De fuera vendrá*, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 22

¹⁴³² “entre los muchos papeles que he leído, uno ha sido su Crotalogía de Vmd., ... La Crotalogía ha sido para mí el libro de los libros”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., p. X.

¹⁴³³ “Pues ahora bien: según se ha llegado á inflamar el gas bolero, festin sin Castañuelas es la cosa mas fría del mundo”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., en prólogo y aviso al lector, p. V.

¹⁴³⁴ “bolero ... diversión la mas común, la mas genial al hombre, y la que en realidad divierte sin comparación mucho mas que todas las otras juntas”, ibíd., en prólogo y aviso al lector, p. VII.

¹⁴³⁵ “nos presenta en el Capítulo que sigue al dicho, en el qual establece la moda nueva de Castañuelas”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 26.

¹⁴³⁶ “Grabado. Un juego Coleccion de 4 estampas apaisados en medio pliego marquilla papel de olanda; de caprichos originales, contiene un bayle bolero, una merienda, un juego de la gallina ciega y una pendencia, se hallarán iluminadas en las librerías de Escribano calle de las Carretas y de Garcia calle de Atocha”, en “Noticias particulares de Madrid”, *Diario de Madrid* de 29/07/1788, p. 835.

¹⁴³⁷ “*Barberías, tiendas de faftre, y zapaterías* eftán atafcadas de profesores *Bolerológicos*”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p.49.

diferencias. La danza en este tratado es presentada más como una norma de protocolo que como una moda, aunque también dice haber cabida para ello y admite que está la moda del danzar al estilo francés. El enunciado del Prólogo de su obra dice mucho sobre su opinión positiva sobre ejecutar el arte de la danza, en el que con varias razones tomadas de la historia, y autoridad de escritores clásicos prueba la utilidad de ese tratado, se encuentran varias referencias hacia la importancia de saber danzar y de practicar este arte, que aconsejaba a que todo hombre lo dominara¹⁴³⁸, además las mujeres resaltaban mediante él su buena crianza y sus rasgos graciosos¹⁴³⁹, siempre se había estimado la danza como un acto serio y necesario para la persona pues proporcionaba agilidad, buenas proporciones y un aspecto serio, de esta manera lo expresó:

“Ceñido únicamente á insinuarme en orden á su invención y diferencias que en los anteriores siglos se estimaron, no solo honestas, sino necesarias para la vida civil, alivio de fatigas, y habituarse á los movimientos que hacen libre y desembarazado el talle del hombre, forman un cuerpo proporcionado, é influyen en toda la Persona un ayre despejado, noble, festivo, y cierta cortesanía externa, que llama é inclina la atención universal hácia los que se han empleado en estos ejercicios”¹⁴⁴⁰.

Felipe Roxo de Flores funda todas estas teorías a partir de otros autores de la época clásica que opinaban de igual forma y así manifiesta:

“Los hombres mas serios y circunspectos la contemplaron digna de sus fatigas. En Atheneo, Luciano, Julio Pollux, Estacio, Zósimo, Casiodoro, Alexandro de Alexandro, Pedro Fabo, Moreri y en otros excelentes Ingenios que ilustraron las Academias de las Artes y Ciencias, hallamos Tratados correspondientes á la Danza

¹⁴³⁸ “La absoluta ignorancia y práctica en tal materia puede causar sonrojo al Hombre mas decente”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

¹⁴³⁹ (Refiriéndose a las mujeres ilustres) “pero nada tendrá de extraño, que con la instrucción en los principios del Arte, quieran de algún modo significar por este estilo su buena crianza, y muchos rasgos graciosos, que con dificultad promueve sin Maestro la Naturaleza”, *ibidem*.

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*.

con mas ó ménos extensión, según lo que llegó á noticia de cada uno, y se usaba en su tiempo, de cuya autoridad me he surtido para formar el Plan que me propuse. Sirva esta manifestación para que no se atribuya á facilidad propia alguna de mis proposiciones, pues están fundadas en Autor clásico de los arriba mencionados”¹⁴⁴¹.

Con referencia a la moda afrancesada Roxo de Flores informa de que hay ciertos bailes en España que han sido introducidos por moda y en estos se imitan a otras naciones, así lo dijo:

“Para dar una idea cabal y ménos confusa de los Bayles de España y sus diferencias, podremos recurrir en primer lugar..., y en segundo á los que ha introducido la moda, imitando á otras Naciones”¹⁴⁴²,

pero no critica a estos bailes afrancesados, solamente informa de que son muy recientes¹⁴⁴³.

Fuera de la capital, en otras regiones, también se habla de la danza y del baile bolero.

Al año siguiente de la publicación de Roxo de Flores, es decir en 1794, se publica un artículo en el periódico denominado el *Correo de Murcia*, escrito por el nuevo corresponsal, en el que se cuenta como en diversas ciudades españolas, incluida Murcia, corre una nueva ciencia que siguen hombres y mujeres, es la dedicación al estudio y ejecución del baile *Bolero*. Para algunas personas es considerada la nueva ciencia como algo inútil, aunque parece que se ha impuesto como una moda y que hace felices a quien lo baila, además se dice que no hay chica que sin bailar este baile pueda ser cortejada, se sabe que hay ciertas personas que opinan mal del *Bolero*, consideran que es una práctica indecorosa, relacionada con el vicio, pero este corresponsal lo ve con humor, le parece un baile divertido, dice exactamente:

¹⁴⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴⁴² *Ibíd.*, p. 85.

¹⁴⁴³ “La Escuela Francesa entre los Españoles es de ejercicio muy moderno, según la noticia común de los hombres ancianos”, *ibíd.*, pp. 121-122.

“... ya á verificarse hoy dia en varias Ciudades de nuestra Peninsula, aunque solo me limitaré á hablar de mi Patria, como que puedo dar de ella mas individual noticia acerca de este ramo ... el mayor numero de los aplicados á esta ciencia lo hacen las principales personas de uno y otro sexô: motivo para hacerse mas apreciable; ... Es, sí, el finisimo, primorosisimo, y hermosisimo Bayle del *Bolero*. ... pero, ¿qué se burlan Umds. Diciendo no hay otra cosa mas inutil, ni nociva que este bayle? Pues oid por un rato. ... todas estas personas, que con este bayle han aprendido a cabriolear con la mayor agilidad, ¿de cuánta utilidad no nos pueden ser en el Ejército de Cataluña, librandose por este medio de un tiro de fusil, siempre que este venga de tal suerte, que puedan al impulso de un par de cabriolas hacer pase por debaxo de sus pies?. Pero dexandonos de guerra, veamos por otra parte la felicidad de estos señoritos. Este á mi ver, es el unico medio de aumentar los cortejos; ... ¿cuántas señoritas, á no haber aprendido este bayle, no lograrán su bien estar?... Mas al punto que se hicieron perfectas *boleras*, hallan quien se dedique á mantenerlas con decencia, ... Mas parece que oigo ... de ese modo se pierden las casas, se aumenta el vicio, y crece el mal por todas partes. ... esos no son mas que melindres propios de gente timorata. ... Ellos dirán ... Gocemos de este mundo/ Todo quanto se pueda,/ Que luego en yendo al otro/ Ajustaremos cuenta. He demostrado la grande importancia de este bayle. DECIMA./ Gloriate Patria amada;/ Todo en ti sea alegria,/ Al ver mereces hoy dia,/ por tus hijos ser nombrada;/ No porque empuñando espada/ Sean terror del Dios guerrero,/ Sino porque con esmero,/ Gallardia, y gran primor,/ (Qual lo executa mejor)/ Saben baylar el Bolero”¹⁴⁴⁴.

Seguramente influenciados por todos estos comentarios negativos que aparecen de continuo en la prensa, sobretudo en la de Madrid, salen a la luz algunos autores a los que se le publican libros en torno al tema de la danza del momento, las Danzas Boleras, y en los cuales se utiliza un lenguaje humorístico y sarcástico, estos fueron: Juan Fernández de Rojas¹⁴⁴⁵, que escribía bajo diversos seudónimos para ocultar su identidad, pues era un fraile;

¹⁴⁴⁴ *Correo de Murcia*, nº 195, de 12/VII/1794, pp. 161-163.

¹⁴⁴⁵ “ya estamos convenidos todos los Boleros á que en los bayles todos, de hoy en adelante, se pase un sombrero *para el señor Don Agustin*, y después de regalar á Vd. muy bien, de lo que sobre fundaremos una Cátedra Crótala-Bolera en todas las Universidades de Europa”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., pp. 52-53.

Juan Antonio (de Iza) Zamácola y Ocerín¹⁴⁴⁶; y Juan Jacinto Rodríguez Calderón, en las obras de estos autores se muestra por parte de los personajes una continua verificación y refutación a cerca de la danza y del *Bolero*.

Los libros de Juan Fernández de Rojas, *El triunfo de las castañuelas o mi viage a Crotápolis, Crotalogía o Ciencia de las castañuelas, Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía, e Impugnación literaria a la Crotalogía erudita o Ciencia de las castañuelas para vaylar el bolero*, están todos relacionados con las castañuelas, instrumento que acompaña al *Bolero*, no habla directamente del baile aunque si se hacen muchas referencias a él. Estos libros al ser escritos bajo diferentes seudónimos sirven para contestar a diversas preguntas o dudas que se presentan en libros anteriores, y a pesar de estar escritos bajo la sátira, exponen realidades, dejando ver que habían tanto detractores como protectores del *Bolero*¹⁴⁴⁷.

En el *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño*, atribuido a Juan Antonio (de Iza) Zamácola y Ocerín, se deja ver también que la población está dividida entre defensores y contrarios de los bailes del momento. Don Preciso, personaje de la obra, ilustrado y de buenos modales se muestra indiferente ante las *Contradanzas* del momento, pero los bailarines de estas le tratan de ignorante por ello, de esta manera lo expresa el autor:

“Yo he sido hasta ahora un hombre desconocido en la Corte, porque habiéndome dedicado mis padres á leer y escribir para ponerme en una oficina, ... en una de las tardes pasadas sentado

¹⁴⁴⁶ “Así esta carta, como el *libro á la moda* se dirigen á censurar á esta especie de gente que son el oprobio de la nación, y la risa de todos los hombres de juicio”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p. VIII.

¹⁴⁴⁷ “el bolero y las castañuelas no debían ser cosa despreciable, pues merecían la atención de un sabio”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 31.

en un banco del Prado, veo venir riñendo con voces descompasadas quatro caballeros ... los ví á todos en acción de buscar piedras para tirarse ... quise aplacar á mis caballeros ... sosiéguese Vmds., no hay por qué dar auditorio en esta publicidad, y veamos si yo puedo servir de medianero en la disputa. ... Vmd. Entiende de baylar contradanzas según el gusto moderno? Señores yo no he sido ningún baylarin, pero he sabido baylar, y poner algunas de las que llaman abiertas, cerradas, inglesas, francesas, etc. Con que según esto, me, repuso otro: Vmd. No sabe baylar con la *instrucción metódica* del día las contradanzas? Ni Vmd. Ha leído, según veo, este librito donde se describen las reglas fixas de esta ciencia? No señor, les dixé, porque aunque concurro á tal qual bayle, yo no encuentro en sus contradanzas, en sus minues, ni en sus paspies mas diferencias que las antiguas, ahora si con alguna mas espesura, metidas las manos entre las figuras, y ciertos quiebrros de cabeza sobre el hombro de la compañera con algunos retruécanos por dentro y por fuera de las parejas, que serán sin duda las reglas que dé ese librito, porque yo no he entendido hasta ahora de estas cosas. Vaya, vaya que mentecato, gritáron todos con una carcajada, dexemos á ese ignorante, y vámonos”¹⁴⁴⁸.

Según Don Preciso hay más personas que opinan como él, como el señor censor que no debe entender nada de *Contradanzas* y el director del periódico, a quien él dirige su carta, que tampoco debe saber bailar el *Bolero*, acreditando por tanto que estas danzas no interesaban a personas cultas, por lo cual interesarían a todo lo contrario, a aquellas que no eran ilustradas, es decir a los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño*. Por otro lado, Don Preciso deja una puerta abierta a que el *Bolero* pudiera ser considerado como un baile de más categoría que las *Contradanzas*, pues afirma que ha visto a gallegos que lo bailan muy bien, así lo dice:

“no tengo miedo de que el Seo Censor avinagrado (que es el coco de los Sres. Eruditos del día) descargue sobre mí el garrote que le han donado, porque él entenderá de esta nueva ciencia de contradanzas, lo que Vmd. De baylar el bolero, y eso que he visto Gallegos que lo bordan á las mil maravillas”¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. XI –XII.

¹⁴⁴⁹ *Ibíd.*, p. XXIII.

Los contrarios a Don Preciso, es decir, los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas*, grupo bastante numeroso en Madrid, discrepa acerca de la idea general del otro bando y se sienten muy ofendidos por los comentarios de Don Preciso, ellos si se consideran cultos, saben de artes, ciencias, escribir, leer, han viajado, conocen al filósofo *Condillac* y sus pensamientos acerca de la lógica y, ante todo, son defensores de la *Contradanzaria*, es decir la *Ciencia currutaca*, lo expresan así:

“... esta falsa presuncion le habrá dado avilantéz para insultar tan sin temor de Dios á la parte mas brillante y numerosa de Madrid, es á saber, á los Currutacos, Pirracas y Señoritas de nuevo Cuño. ... Debiera Vmd. antes de haber soltado la maldita contra nosotros, haber sabido que componemos el gremio mas numeroso de esta sociedad, y que en él no solo está en su mas alto punto la *contradanzaria*, sino también todas las artes y ciencias, como que algunos de nosotros sabemos escribir y leer, y hemos viajado: ándese Vmd. á burlas con esta gentecilla. Ya se están afilando contra Vmd. un millón de plumas, y la mas formidable es la de un currutaquito, ... que ha llegado en sus dilatados países hasta Paris ... y es filósofo y está que salta contra Vms. Con que, amigo, no hay mas que curarse en salud, y por medio de una solemne retractación evitar el terrible golpe que le amenaza ... apuesto yo qualquier cosa á que Vmd no sabe palabra de lógica, ni ha leído siquiera una línea de Condillac; y esto lo infiero de la falta de principios que noto en su desatinada carta. Pretende Vmd. ridiculizar”¹⁴⁵⁰,

Los *currutacos* se consideran directores de la *Contradanzaria* pues la han perfeccionado resultando ser culta y de buen gusto, así lo transmiten:

“Que los Currutacos nos metamos á directores de contradanzas, es muy justo y puesto en razón, ... Nosotros hemos adelantado y perfeccionado la ciencia contradanzaria, ... es la producción mas perfecta que ha visto la luz pública, compitiendo la importancia de la materia con el método y magisterio: la erudición con el buen gusto; en una palabra, reúne todos los primores del saber y las gracias de la eloqüencia”,¹⁴⁵¹.

Para conseguir ser los *currutacos* directores de bailes han pasado toda su vida acudiendo a tertulias, reuniones de juegos, teatros, diversiones y

¹⁴⁵⁰ Ibíd., p. XXIV.

¹⁴⁵¹ Ibíd., pp. XXXII- XXXIII.

bailes¹⁴⁵², resultan ser unos inconformistas que dicen que la historia del mundo ha sido una acumulación de tragedias, o al menos eso es lo que han transmitido los escritores, cuando deberían haber transferido lo alegre y el esplendor, etapas de la historia poco reflejadas, así lo manifiestan:

“historia ... Batallas y mas batallas. Desgracias, males y miserias. Imperios que nacen, crecen y mueren. Héroes que desaparecen como la flor de la mañana. Ruinas y reedificación. Catástrofes, Tragedias y horrores. Un quadro de sangre; tal es la Historia. ... No, eso no es historia. ¿Y las reflexiones? Sed Filósofos, dexad el pincel histórico. Pintadnos las modas, los juegos, las fiversiones, los placeres, el lujo de las Naciones en su estado de esplendor. Esto es, quando brillan los Petimetres y los *Currutacos*. ... No tratéis de batallas, de ruinas, de decadencia, porque estas ideas son negras y entristecen. El colorido de la Historia ha de ser fresco y alegre. ... La Historia se ha parecido hasta ahora á una Tragedia. Mal hecho ... Parézcase á una Comedia, á un Saynete, á una Tonadilla, á una Zarzuela, á una Opera, y todos la leerán. ... La historia solo tiene una época. ... La de su esplendor, ... Consideremos el lujo, las riquezas, la frivolidad, la ligereza, los placeres, *la Currutaquería*”¹⁴⁵³.

Realmente Zamácola y Ocerín presenta en su obra a un gran número de la sociedad, agrupados bajo el nombre de *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño*, y para él son aquellos que lo estaban desvirtuando todo. *Los currutacos* y *los pirracas* son presentados como grandes aficionados al mundo del baile, los muestra como seres desfigurados, patizambos, rechonchos, muy pequeños de estatura, cargados de espaldas, cabezas pequeñas, piernas deformes¹⁴⁵⁴ y ociosos pues no trabajan en nada¹⁴⁵⁵, se dedican simplemente a la *Ciencia contradanzaria*, como se ha visto anteriormente, a ir de bailes,

¹⁴⁵² “Soy un *Filósofo Currutaco*. He pasado toda mi vida, y no es corta, en los bayles, en los cafes, en las sociedades, en los juegos, en los teatros, en las diversiones, ó lo que es lo mismo, en el estudio profundo de la *Ciencia Currutaca*”, *ibíd.*, p. XXXII.

¹⁴⁵³ *Ibíd.*, pp. 1-4.

¹⁴⁵⁴ “un currutaquito, rechonchuelo, achaparradito, patizambo, y cargadito de espaldas, ... Que tengamos palmo y medio de estatura, las patas tuertas y zurdas, las caritas de medalla, las panzillas cargadas sobre las espaldas, y la demás gracias que se admiran en nuestras figuras qué importa”, *ibíd.*, pp. XXV–XXVI.

¹⁴⁵⁵ “Un hombre es un Atesano, es un Comerciante, es un Artista, es un Literato. Trabaja ¡Ah! Trabajo. ¿Y confundis con él al *Pirracas*, al *Currutaco*?”, *ibíd.*, p. XXXIX.

tertulias, juegos y diversión, los asemeja a los monos pues como instinto animal que tienen se aman a si mismos y solo se dedican a satisfacer sus apetitos¹⁴⁵⁶, también dice de ellos nos saber muy bien si son hombres o mujeres o ambas especies por su rareza en todo¹⁴⁵⁷, sus compañeras, las *currutacas* o *madamitas del nuevo cuño* también se presentan del mismo estilo, pequeñas y muy bajas, sus piernas torcidas, zambas, muy delgadas o demasiado gordas, y los pies chatos y callosos¹⁴⁵⁸. Toda esta descripción de este grupo de personas hace ver hasta donde llegó el baile o hasta donde quisieron hacer creer que llegó el baile y las consecuencias que tuvo.

Se observa, por tanto, en la obra de Zamácola lo acertado de bailar por parte de estos *currutacos*, *pirracas* y *madamitas*, y la refutación por parte de otro grupo de personas que pertenecen a la casta ilustrada del país.

Es importante señalar que este autor era un escritor ilustrado y afrancesado, aunque gran defensor del nacionalismo español, recopiló gran cantidad de cantes populares españoles y los publicó en dos tomos bajo el título: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, por ello es normal que haga cierta referencia al *bolero* como danza muy aceptable si es bien bailada, como él mismo ha comprobado que se puede hacer, pero de lo que si estaba en contra

¹⁴⁵⁶ “Los contradanzantes que estén incorporados en el gremio de los que profesan mi ciencia, son semejantes a los monos y micos en un todo, ... unos y otros tienen espíritus de animales, ... se aman a sí mismos, ... El sentido de nuestros contradanzantes, y el instinto de los monos son semejantes, pues conducidos unos y otros a sus placeres, nada apetecen sino satisfacer sus apetitos, ... un sentimiento actual es lo único que los ocupa”, *ibíd.*, pp.92-94.

¹⁴⁵⁷ “nuestros Currutacos ... se semejan a los hermafroditas, pues su rostro, su vestir, y su delicadeza nos hacen dudar muchas veces si son machos o hembras, o si son ambas especies en un mismo sujeto”, *ibíd.*, p. 148.

¹⁴⁵⁸ “Las Madamitas del nuevo cuño ... compañeras de los Currutacos ... mujer pequeña, ... ha de tener vara y cuarta de alta, y las piernas o en extremo delgadas, o demasiado gordas, pero siempre torcidas y zambas, con el pie chato y calloso”, *ibíd.*, pp.125-126.

es de la degradación que la danza estaba sufriendo pues presenta a estos currutacos como seres deformados y no los considera como los más propicios para el baile, así dijo:

“Cree Vmd. que el ser nosotros currutacos ha quedado por falta de diligencias de nuestra parte? Ah! Hombre desalmado! Si Vmd. me hubiese visto estirarme la humanidad, colgándome de puertas y ventanas, y esto por espacio de años enteros, dormir, ó por mejor decir, no dormir, con un peso de mas de arroba atado, á cada pierna, y colgando de la cama: si me viese Vmd pero ¿quién podrá referirlas infinitas trazas y diligencias que he practicado, todas en vano para prolongar mi menguado cuerpecillo? ... Digo, que si esto hubiera Vmd. visto ... se compadecería de nuestra desgracia , y no nos insultaría tan cruelmente. ... Harto tenemos nosotros que sufrir, quando al sentarnos en una silla del Prado (y eso que siempre escogemos las mas pequeñas), nos quedan colgando las piernas, faltando un palmo para llegar al suelo”¹⁴⁵⁹.

Pero de entre todas estas obras satíricas, cabe destacar por ser una constante verificación y refutación expresamente del *Bolero* a *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de españa*. Juan Jacinto Rodríguez Calderón, su autor, muestra desde el principio de la obra una absoluta refutación hacia el *Bolero* y a todas las danzas de ese mismo estilo. El mismo en la dedicatoria de la obra, dirigida a su tío Don Manuel José Domínguez de Castro, abad de la parroquia de S. Salvador de Coiro en la diócesis de Santiago en Galicia, la califica de crítica, entendible su actitud pues, como mínimo el tema del decoro para ambos debía de ser de gran importancia, frases tan duras como estas expresan su total rechazo,

“con tales bayles os vais derechitos al infierno. No hagais alto: defcubrid mejor vueftras piernas que efte es el mejor medio para que quanto antes os lleven los diablos. A bien que ya fabeis bailar bolero y que el Aberno¹⁴⁶⁰ no debe eftar escafo de bailarines. Alli podréis

¹⁴⁵⁹ Ibíd., pp. XXVII–XXVIII.

¹⁴⁶⁰ Averno: infierno, en Rae., 2016.

también bailar al compas de la guitarra que os toque Aftarot¹⁴⁶¹ y Afmodeo¹⁴⁶² “ 1463” .

“no puedo prometerme hallar un hombre cuerdo, ó una mujer modefta, con quien me fea fácil raciocinar un quarto de hora con cordura, todos, todos, eftàn embelefados con fu bayle, ò fu demencia, y queriendo evitar á Scila batiría contra Caribdis¹⁴⁶⁴”; lo mejor me ferá tener paciencia”¹⁴⁶⁵ ,

El tema de la moralidad se presenta de forma directa en textos como éste,

“un buen novio. Efte por lo regular bufca en la que efcoje para efpofo aquellas virtudes morales que la harán fer buena conforte: de ningún modo apetece que fe pa baylar el bolero con perfeccion, *tocar las Caftañuelas, fortepiano, y hablar el francés*”¹⁴⁶⁶ .

Rodríguez Calderón trata al *Bolero* de fanatismo, de locura, de capricho estúpido, de pasión desordenada, una enfermedad peligrosa que necesita cura¹⁴⁶⁷; por el contrario, el resto de personas que aparecen en la obra reflejan claramente la realidad vivida y la verificación hacia estos bailes, así por ejemplo D. Pedro Bastarrachea, amigo y compañero del propio D. Juan Jacinto Rodríguez Calderón confirma su agrado ante tal actividad pues dice que acude en calidad de alumno a una academia de un famoso maestro de baile *Bolero* en la que hay reunión todas las noches y que no quiere faltar ni una sola

¹⁴⁶¹ “Astarot, Archiduque del occidente de los infiernos”, en Porter, Carmen, *La iglesia y sus demonios*, ed. edaf, Madrid, 2005, p. 240.

¹⁴⁶² “Asmodeo: en la demonología hebraica, gran jerarca diabólico, ocasionalmente identificado con Belcebú, príncipe del infierno”, ibídem.

¹⁴⁶³ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., en Prólogo, pp. XII-XIII.

¹⁴⁶⁴ Escila y Caribdis son dos monstruos marinos de la mitología griega. Estar entre ambas significa estar entre dos peligros, en:

<http://recursos.cnice.mec.es/latingriego/Palladium/griego/esg144ca2806.php>, consultado el 18/I/2016.

¹⁴⁶⁵ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 10-11.

¹⁴⁶⁶ Ibídem., pp. 15-16.

¹⁴⁶⁷ “No amigo mio, éfe és un fanatismo, el mayor de todos, éfa és una locura, una peligrosfa enfermedad, que necesita pronta cura, y que folo una firme refolucion diametralmente opuefta, puede fer el antídoto, que llegue á corregirla. Si: una firme refolucion confeguirá defterrar de tu imaginación preocupada, éfe necio capricho, éfa pafion defordenada y éfe frenético defeo de aprender el *bolero*”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 85.

noche¹⁴⁶⁸; se muestra también a favor de estas danzas D^a Porcía, madre de Clarita, una chica que baila el *Bolero* incluso en la Corte, esta señora considera que las muchachas que carecen de esta habilidad son despreciadas por los hombres¹⁴⁶⁹ y ella siente orgullo porque su hija sea *bolera*¹⁴⁷⁰, también ve positivo el baile en cuanto que se consigue tener un gran dominio sobre el cuerpo¹⁴⁷¹; el gran defensor de la obra es el maestro de *bolero*, Caldereta, este dice que se considera mal educado en toda la península a todo aquel joven que no sabe sobre la *ciencia bolerológica* y que todas los hombres deben tener aunque sea ligera idea sobre el *Bolero* para poder bailarlo por si llega la ocasión de ejecutarlo con alguna dama, así lo especifica:

“En toda la península, maxime en ambas Castillas, Aragon, Valencia, Murcia, y Andalucias, fuele graduarfe por mal educado á todo joven que desconoce la ciencia *Bolerologica*. Todos nosotros creemos que para fer útil á la fociedad debe un ciudadano tener, aun quando no fea fino una idea de lo que es *bolero*. Supongamos entra en una fala, un mozo de muy buena prefencia, de ilustre familia, y adornado de quantas prendas puedan hacerle recomendable: toma asiento al lado de una Señorita de las de cuño; Efta, como por diverfion, le pregunta fi baila el *bolero*: le refponde franca è ingenuamente que no, y al momento suerta el hocico la tal, habla al oido de fu compañera, y de oreja en oreja, fe entera toda la fala de la poca finura de nueftro eruditifimo feñor: nadie le mira y todos le defprecian”¹⁴⁷².

¹⁴⁶⁸ “En la calle de la Ballefta vive el Señor Caldereta, famofo maeftro de Bolero: en fu cafa hay academia de éfte bayle todas las noches, uno de fus alumnos, foy yo, ... y de ningun modo quiero faltar una fola noche”, *ibíd.*, p. 2.

¹⁴⁶⁹ “en el dia, la muchacha que no fave éstas interefantes habilidades, á penas encuentra quien fe le arrime. ... y la pobre que carezca de èftos principios, les merece un total defprecio”, *ibíd.*, p. 14.

¹⁴⁷⁰ No tienes que tener vergüenza, tu ères noble, rica, hermofa y *bolera*, circunftancias todas, capaces de hacer te tributen los mayores elogios, quantos te miren”, *ibíd.*, p. 70.

¹⁴⁷¹ “Vea Umd. Señor Cadete, quantas gracias puede dár á Dios el mortal que fave hacer de fu cuerpo quanto fe le antoje, éfto ès, àquel que no tiene nada de torpe en el ufo de todos fus miembros”, *ibíd.*, p. 74.

¹⁴⁷² *Ibíd.*, pp. 47-48.

Afirma también el profesor de *Bolero* que en el ejército de mar y tierra se educan en esta disciplina¹⁴⁷³, dando por entendido que estos lo necesitaban saber para poder bailar en sus fiestas de bailes, y refiriéndose a las chicas considera que toda aquella que sabe bailar el *Bolero* es admirada y consigue tener muchos pretendientes¹⁴⁷⁴.

A pesar de ideas tan contradictorias entre el autor y el resto de personas de la obra que se presentan como coetáneas y amigas del autor, éste, haciendo eco a su civilización y por tanto de una forma educada, sigue durante toda la obra en su empeño, y todo lo que le digan a favor del *Bolero*, no le afecta para cambiar de idea, no rebate nada, pues no es lo que busca, está muy interesado en el tema y por ello deja hablar y se remite a escuchar, pues premeditadamente sabe que lo que oiga lo va a utilizar en su contra y va a dejar constancia de todo por escrito, así dice:

“Yo no dudé falir loco de aquel fitio, y aunque fe me hacían los minutos figlos, defeaba fin embargo informarme de quanto allí pafaba con exculpofidad, para poder divertirme con mi tofca pluma algunos días fobre éfte afunto. No quife, ni interrumpir la narración de *Caldereta*, ni reirme de fus barbaries, porque fi afí lo hiciefe acafo fe armaria una pendencia, que defpues de ceder en perjuicio mio exaferaria á mi compañero D. Pedro, quien con la mayor atención efcuchó el pefado y faftidiofo difcurfo de fu maeftro”¹⁴⁷⁵.

A pesar de reconocer que se informa sobre el *Bolero* para escribir a cerca de él y que le parece divertido lo que oye y ve, aunque atroz, se justifica de dicha acción para dejar patente su buena educación, como buen ilustrado, de esta forma:

“Facilmente conocerà el lector, quanto fufriria mi efpiritu, oyendo raciocinar de éfta fuerte a una madre, ... y quanto trabajo me

¹⁴⁷³ “bolero ... El exercito de mar, y tierra, eftá lleno de profefores”, *ibíd.*, p. 50.

¹⁴⁷⁴ “y fi es mujer ¡Dios nos tenga de fu mano! ... Toda doncella que fepa hacer *difes*, *trenzados*, *puntas*, és á porfia obfequiada de quantos la miran, y fi mil años tuviera, mil pretenientes la rodearían”, *ibídem*.

¹⁴⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 53-54.

coftaria, no poder replicarle en nada, ... pero la urbanidad de *Caldereta* para conmigo y la reputación que en la afambla *bolerologica* gozaba mi amigo Baftarrachea, me impidieron tratafe de hablar fegun devia en obfequio de la virtud y de la buena educación”¹⁴⁷⁶ .

De esta forma no se pensará el lector del interés real que parece tener, tomar información directa sobre todo lo que rodeaba al *Bolero* para enviarla a su tío, Abad, y que se empezara cuanto antes a perseguir y condenar dichos bailes. Este parece ser el objetivo, de hecho no duda en convencer a su amigo, D. Pedro, amante de este baile, para que cambie de opinión y niegue también el *Bolero*, incluso chantajeándolo con perder su amistad, así le dijo:

“Eftero que defde ahora te declares enemigo de todo *bien parado*, odiando *puntas*, *difes*, *trenzados*, y demás pofturas *bolerológicas*. Mi amiftad de nada puede fervirte; pero fi quieres no la perdamos para fiempre, hazme el gufto, de prometerme no dár en tu vida otro ochavo à *Caldereta* ni á fus fectarios. ... Mientras tanto, no eftrañes que te hable claro, ni quiero tu trato, ni tampoco tu compañía me ès agradable”¹⁴⁷⁷

Finalmente el protagonista conseguirá que su amigo se aparte del *Bolero*, pues este le dice:

“Si mi buen amigo, defde luego te juro no volver á pifar nunca los humbrales de la cafa, de *Caldereta*, ni de otra adonde fe baile *bolero*. Seré defde èfte infante enemigo declarado de quantos profefan èfte perniciofo exercicio, y eternamente me lamentarè del poco, pero preciofo tiempo, que hè perdido” ¹⁴⁷⁸ .

Así se quedará satisfecho el autor de mostrar que bailar el *Bolero* es perder el tiempo, pues realmente sentía gran odio al *Bolero*¹⁴⁷⁹ e incluso para dar mayor énfasis a la obra, ya cerca del final, muestra como hasta D^a Porcía que estaba muy a favor de la ejecución del *Bolero*, cambia de opinión, esta nos

¹⁴⁷⁶ Ibíd., p. 57.

¹⁴⁷⁷ Ibíd., pp. 90-91.

¹⁴⁷⁸ Ibíd., p. 92.

¹⁴⁷⁹ “Gozofo con mi conquifta, me dava mil parabienes ámi mifmo, bendecia al cielo por fu mifericordia, y de todas veras le fuplicava iluminafe el corazón de todos quantos fe hallafen preocupados como lo eftava mi amigo D. Pedro, para que reconociendo fu errór lo abominafen”, ibíd., p. 93.

presenta a su hija Clarita, bailarina de *Bolero*, que finalmente se lesiona de por vida por bailar¹⁴⁸⁰ y además reacciona ante tal actividad considerándola pésima, tanto a nivel de ejercicio en sí como por haberles hecho separarse de la Iglesia, ante lo que cambia radicalmente de actitud, así lo expresa:

“Me costó mucho trabajo, convencerla á que nuestro anterior método éra el mas peximo de todos, y que el que ivamos á emprender el mas bueno y virtuofu. ... éfte és el plan de vida que hemos adaptado: á las fiete de la mañana falimos à oir mifa en una Iglefia vecina, defde las nueve hafta las doce nos dedicamos á trabajar alguna cofa, yá bien de bordado, yá de cofido: á la una nos fentamos à la mefa, y hafta las tres folemos recogernos à descansar. La tarde la invertimos en defempañar los quehaceres domefticos, y por la noche tenemos nueftra tertulia, no compuefta de *Berduguillos*, *Perets*; y otros de èfta efpecie; fino de hombres de razón, de conocida virtud y que nos puedan dár buenos y folidos confejos”¹⁴⁸¹.

A pesar de las opiniones fundadas para impugnar bailar el *Bolero* basadas principalmente en el decoro y las lesiones producidas, en la obra de Juan Jacinto Rodríguez Calderón hay comprobaciones muy ciertas y positivas a cerca de este baile, como el que en otros países se estaba bailando el *Bolero* con más perfección, lo que quiere decir que se podía realizar de forma más adecuada que la que se estaba realizando, como pasaría en el país en el siglo XX, pero el autor ya no cree en nada de lo que le digan positivo a cerca del *Bolero*, solo se funda en lo que sus ojos ven, así se mostraba:

“como regularmente de los paifes extranjeros nos vienen las obras mas delicadas, que acreditan quan fuperior por nueftra defgracia, es el ramo de fu induftria al nueftro, también crei que el *Bolero* eftuviefe en aquellos pueblos mas entronizado, y fe bailafe con mas perfeccion. -- ¿Ves en que majaderías incurrifte? Pues en otras mil te mirarías dar de hocicos á cada pafo”¹⁴⁸².

La sociedad española en los albores del siglo XIX, está cambiando, prima un gusto por lo extranjero y se observa un decaimiento por lo autóctono, los

¹⁴⁸⁰ “¡ Ah ! el *bolero*, éfe baile tan odiofo, há originado la defgracia de mi infeliz *Clarita*, la ruína de mi cafa”, *ibíd.*, p. 102.

¹⁴⁸¹ *ibíd.*, p.106.

¹⁴⁸² *ibíd.*, p. 94.

ilustrados muestran una constante refutación hacia todo lo español, la danza popular es rechazada por considerarla poco recatada¹⁴⁸³, si bien, empiezan a interesarse por las reglas de baile que ya se imponen en otros países, como Francia, lo que lleva a traducir obras francesas al español¹⁴⁸⁴, sin duda alguna, esto contribuyó a mejorar la calidad de la danza del país.

Los ilustrados, comprobando que las reglas de la danza están cambiando, retoman la idea de que el baile es una buena actividad para el entretenimiento de las personas¹⁴⁸⁵ y para la educación pues aporta buena colocación postural, así lo refleja Antonio Cairon en su obra *Compendio de las principales reglas del baile*:

“aun cuando no se haga uso del baile mas que en los primeros tiempos de la juventud, da gracia á las buenas proporciones que hemos recibido de la naturaleza, arreglando los movimientos del cuerpo, y afirmándolo en sus justas posiciones: si nacemos con algunos defectos, és quien los oculta, ó por lo menos los modera, y algunas veces los quita enteramente; en fin, el baile caracteriza una buena educacion”¹⁴⁸⁶.

Se empieza a pensar ya en la formación de bailarines de profesión, personas que se dediquen al estudio de ese arte con esmero y con buenos maestros¹⁴⁸⁷, achacando a la ignorancia el que se dediquen algunos hombres

¹⁴⁸³ “la probocación de fus movimientos debían prohibirfe; y en efte fupueffto he procurado con el mayor defvelo excoger, y componer los Bayles de mas decencia; y afsimifmo, porque podrá lograrfe con la execucion de eftos nuevos, el olvido de los otros”, en Ferriol y Boxeaux, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 243-244.

¹⁴⁸⁴ “*Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. Carátula.

¹⁴⁸⁵ “*baile: de este inocente entretenimiento y desahogo de los hombres, tan antiguo casi como la misma sociedad*”, *ibid.*, pp. III-IV.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, en Discurso preliminar, pp. XI-XII.

¹⁴⁸⁷ “La primera consideración que se debe hacer cuando uno se quiere dedicar al baile, es examinar si se halle en una edad en que á lo menos sea ya capaz de pensar; si su construccion y los vicios naturales ó defectos que tenga, son tales que no se puedan remediar, (...) estudio constante y con los consejos de un maestro instruido”, *ibid.*, p. 1.

sin cualidades a ese arte resultando finalmente por ello un baile torpe y sin elegancia, lo dice también Cairon:

“unos llenos de amor propio imaginan no tener defecto alguno, los otros (digámoslo así) cierran los ojos y huyen de aquel que saben temiendo (...) descubra su ignorancia; bailan ordinariamente, no como hombres, sino como máquinas: el desarreglo desproporcionado de sus miembros se opone al juego de los resortes y a la graciosa armonía que debe formar un todo: poca ligación de los pasos, menos dulzura en los movimientos, ninguna elegancia en las actitudes, y por consecuencia ninguna firmeza ni *aplomo* en los equilibrios”¹⁴⁸⁸.

En contraposición de estos ilustrados que de nuevo defienden el baile pero desde la visión de proporcionarle la técnica académica que estaba tan en boga en otros países, se encuentran todos aquellos integrados en el mundo del *majismo*, en donde lo español es lo válido en contra de todo lo que llegue del exterior, estos ridiculizan a los ilustrados por imitar modas extranjeras e incluso les denominan muchas veces como *petimetres*, a modo de insulto, pues decían de ellos aparentar no ser españoles pues se asemejaban en sus formas de vestir y comportamientos a los extranjeros¹⁴⁸⁹.

Los *majos* y *majas* de finales del siglo XVIII de clase media y alta seguirán bailando sus *bailes de candil*, en donde se encontraba el *Bolero*, pero estas danzas de procedencia popular se volvieron más refinadas por las influencias francesas que llegaban desde la Corte, el *Bolero* empezaba a tomar un estilo diferente pero ello no supuso un rechazo sino todo lo contrario, tenía admiradores por todas partes, así lo decía Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“debe fequir vueftro capricho hafta que fe acaben los admiradores, que no faltan en todas partes. Por hallar un tonto que, como yo os diga quatro cofas, encontrareis diez mil que os aplaudan

¹⁴⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 2-3.

¹⁴⁸⁹ “Frente al odioso petimetre –apelativo insultante-, majo tenía un valor positivo referido a lo auténtico y castizo”, en Amorós, Andres, “El mundo de la tonadilla” en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 35.

y os den mas palmadas que de gotas de agua tiene el ancho Océano”¹⁴⁹⁰.

El *Bolero* era moda, así lo reflejaba también en su obra Rodríguez

Calderón:

“Si hás de huir de todas quantas partes fe baile el *bolero*, te hallarás en la necefidad de pedir tu licencia, tomar la pofta , y falir de los dominios de Efpaña: porque fi vives, y permaneces en ellos, oirás á todas las horas del día y de la noche, pefete, ó no te pefe, fonar las caftañuelas, rascar malamente la guitarra y defgañotarfe innumerables cantores, preciados de *fopranos*. Armate de paciencia, desprecia interiormente éfos frágiles mortales, compadécete de algunos, rriete de otros, y de efte modo vivirás tranquilo en medio de la chufma *bolerologica*”¹⁴⁹¹.

El *Bolero* incluso llegó a los estamentos más altos de la sociedad española pues las Danzas Boleras se consideraron modernas al haber incorporado finalmente al carácter español algunas normas de civilización.

5.2.2.- El Estado

El baile ha sido siempre una herramienta para la diversión y relación social para todas las clases sociales, aunque la forma de bailar es muy diferente dependiendo los distintos estamentos, cuidando más la compostura en los altos, mientras que para el pueblo ese tema nunca fue un problema.

Iniciada en el país la era de los Borbones, la ilustración traería drásticos cambios estatales para la sociedad, viéndose afectado principalmente el pueblo, sobre todo en sus costumbres, pues el tema del decoro, el saber estar, comportarse, el aparentar y las normas de cortesía en general se imponían como una necesidad para todas las clases. Los ilustrados se veían en la necesidad de educar al pueblo y para ello dictaron gran cantidad de normas,

¹⁴⁹⁰ Rodríguez Calderon, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., en Prólogo, pp. XI-XII.

¹⁴⁹¹ *Ibíd.*, pp. 99-100.

muchas de ellas difíciles de aceptar por el pueblo español que no estaba acostumbrado a tanta disciplina.

Algunos ilustrados empiezan a escribir dejando todos estos ideales presentes, así Pedro Rodríguez Campomanes, ministro de Hacienda en el primer gobierno reformista del reinado de Carlos III cuando fuera primer ministro el Conde de Floridablanca, en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, publicado en 1775, dejaría muy claro que la educación era la norma principal para que la sociedad viviese de forma ordenada¹⁴⁹², y a cerca del trabajo manifestó que para que un oficio progresara había que instruirse y llegar a la máxima perfección¹⁴⁹³.

El Estado quería establecer algunas supresiones y ciertas reformas en ciertas costumbres, como pasó con los espectáculos. Por un lado se aconsejaba al pueblo en general que solo acudiera a las diversiones los días en que no hubiese trabajo, así expresó Campomanes:

“Por esto conviene, que los maestros cuiden, de que sus aprendices, hijos y oficiales, no vayan a los toros en días de trabajo, ni a la comedia; a los bolatines, ni a otra cualquiera diversión pública, incompatible con él. Porque es cosa impropia, y aun escandalosa, que artesanos, labradores, y jornaleros desamparen sus tareas en días de trabajo, o en que la Iglesia le permite; y mucho más que los pasen en diversión, acostumbrándose a más tiempo de huelga, que conviene a su estado, y permite la estrechez de su caudal”¹⁴⁹⁴.

¹⁴⁹² “La educación es la norma de vivir las gentes, constituidas en qualquier sociedad, bien ordenada”, en Rodríguez Campomanes, Pedro, “Discurso sobre la educación popular ...”, Op. Cit., p. 1.

¹⁴⁹³ “Lo que se intenta en el presente plan, es aclarar los medios, de que la enseñanza, los exámenes, y los auxilios conduzcan todos los oficios por su propio impulso a un estado de perfección”, *ibíd.*, p. Introducción.

¹⁴⁹⁴ *Ibíd.*, cap. III: “De los conocimientos cristianos, morales y útiles, en que conviene instruir la juventud, dedicada a los oficios, y a las artes”.

Esta recomendación ocasionaría menos público en las representaciones y menos trabajo para los dedicados a ello, por otro lado, se planteaba ante el propio espectáculo el objetivo de adecuarlo al momento actual.

Otra parte de la sociedad, compuesta por los ilustrados más extremistas, opinaban que se debía acabar de forma radical con esas costumbres, el problema radicaba en los vicios que se habían ido adquiriendo a la hora de la representación, acciones muy difíciles de corregir, así lo expresó Gaspar Melchor de Jovellanos,

“mientras que el gobierno se convierte á mejorar y perfeccionar los espectáculos, hay gentes que se atreven todavía á predicar y escribir, que es un grave pecado autorizarlos, consentirlos, y concurrir á ellos. ¿En qué consiste, pues, ó de dónde viene tan monstruosa contradicción? Por ventura, la tolerancia y el silencio de la autoridad pública á vista de tan vehementes censuras, puede suponer otra cosa, que una íntima convicción de los vicios que manchan nuestra escena?”¹⁴⁹⁵.

Gaspar Melchor de Jovellanos fue persona decisiva en la continuidad de los espectáculos a finales del XVIII, pues su opinión era la de aquellos que querían conservar esas costumbres pero realizando aquellas reformas que fueran necesarias, por lo que dijo:

“espectáculos ... atendido su estado (seamos imparciales) atendidos su corrupcion y su defectos, ¿no seria cosa por cierto durísima cerrar la boca á los ministros del altar sobre un objeto que ofende tan abiertamente, no ya los santos y severos principios de la moral cristiana, sino tambien las mas vulgares máximas de la razon y la política? Púrguese de una vez el teatro de sus vicios: restitúyase al esplendor y decencia que piede el bien público ... Confesémoslo de buena fé: un teatro tal es una peste pública y el gobierno no tiene mas alternativa que reformarle, ó proscribirle para siempre”¹⁴⁹⁶.

A todas estas ideas de Jovellanos se le añade el que fuera elegido en 1786 por la Real Academia de la Historia a instancias del Consejo de S.M. el Rey

¹⁴⁹⁵ Jovellanos, Gaspar Merchor, “Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación ...”, Op. Cit., p. 411.

¹⁴⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 411-413.

Carlos III para realizar un estudio sobre la situación de los juegos, espectáculos y diversiones que se estaban realizando en España desde tiempos pasados. Su elección fue debida principalmente a que era considerado como uno de los más importantes ilustrados españoles, siempre estaba rodeado de sabios y entre todos ellos discurrían la mejor forma de avanzar en España¹⁴⁹⁷. Este trabajo le costó cuatro años de investigación, ya que tuvo que compaginarlo con gran cantidad de ocupaciones, por lo que empezó durante el reinado de Carlos III, rey que le tenía gran aprecio, y lo acabó con Carlos IV, monarca este que apartaría a Jovellanos de su lado desterrándolo a Gijón. La memoria sobre la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España fue finalmente presentada el 29 de diciembre de 1790, así la presentaba el mismo Jovellanos:

“MEMORIA sobre la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España. Advertencia del autor. Deseoso el Supremo Consejo de Castilla de arreglar la policía de los espectáculos, mandó á la Real Academia de la Historia por orden de 1º de junio de 1786, le informase lo que la constase acerca *de los juegos, espectáculos y diversiones públicas usados en lo antiguo en las respectivas provincias de España*; y la Academia para desempeñar este trabajo, cometió á mi cuidado su preparación. ... Pero las funciones ordinarias de mi empleo, y algunas extraordinarias tareas derivadas de ellas, prolongaron esta esperanza de un dia en otro, ... Memoria, que dirigí á sus manos en 29 de diciembre de 1790”¹⁴⁹⁸.

En la Memoria se dejan ver claramente los objetivos que se persiguen, dice

Jovellanos:

“He puesto mas intenso cuidado en descubrir las relaciones políticas del objeto de esta Memoria; porque destinada á la instrucción de un expediente gubernativo, debí creer que la parte de erudicion seria en ella la menos importante. En consecuencia, he

¹⁴⁹⁷ “Jovellanos ... Su brillante reputacion y su creciente importancia, atraian á su casa frecuentemente muchos sábios y hombres eruditos, ventilándose en ella los puntos mas importantes relativos al gobierno civil de los pueblos y á las ciencias y artes”, *ibíd.*, p. 7.

¹⁴⁹⁸ *ibíd.*, pp. 369-371.

dividido mi trabajo en dos partes, destinando la primera á descubrir el origen de las diversiones públicas en España, y su progreso hasta nuestros días; y la segunda a indicar el influjo que ellas pueden tener en el bien general, y los medios que me parecen mas convenientes para conducir las á tan saludable fin¹⁴⁹⁹.

Jovellanos manifestaba que era un error dejar al pueblo sin sus costumbres, incluso podía ser peligroso, por lo que la reforma en las diversiones públicas debía ser uno de los objetivos prioritarios del gobierno¹⁵⁰⁰, pero no la supresión, ya que podía llevar a la agitación del pueblo por abolir la privación de su libertad¹⁵⁰¹.

Respecto al baile expresó no solamente las reformas que se deberían realizar sino también aquellas otras representaciones que le parecían válidas tal y como estaban, como los bailes que se realizaban en los pueblos los días festivos, estos eran simplemente el momento de diversión que necesitaba toda aquella persona que se dedicaba a trabajar el resto de los días de la semana¹⁵⁰², el pueblo necesitaba su descanso merecido y liberarse en el fin de semana y los días festivos¹⁵⁰³, por tanto no veía nada aconsejable que un juez viniera a reprimir la libertad, pensaba que su labor debía ser todo lo contrario, protegerla, y dejar que el pueblo descansara y se divirtiera, ante lo que manifestó:

¹⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 372-373.

¹⁵⁰⁰ “Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo; creer que las necesitan y negárselas, es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; ... resulta pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política”, *ibíd.*, 414.

¹⁵⁰¹ “Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente á la justicia”, *ibíd.*, 418.

V. texto completo en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 11.

¹⁵⁰² “Hablemos primero del pueblo que trabaja. Este pueblo necesita diversiones, ... No ha menester que el gobierno le divierta, pero si que le deje divertirse. En los pocos dias, en las breves horas que puede destinar á su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos; ... merendar, beber, bailar y triscar por el campo ...”, *ibíd.*, p. 415.

¹⁵⁰³ “el infeliz gañan que ha sudado sobre los terrones del campo, y dormido en la hera toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar, no entonar un romance á la puerta de su novia”, *ibíd.*, 417.

“No hay provincia, no hay distrito, no hay villa ni lugar que no tenga ciertos regocijos y diversiones, ya habituales, ya periódicos, establecidos por costumbre. Ejercicios de fuerza, destreza, agilidad ó ligereza; bailes públicos, lumbradas ó meriendas; paseos, carreras, disfraces ó mogigangas: sean los que fueren, todos serán buenos é inocentes con tal que sean públicos. Al buen juez toca proteger al pueblo en tales pasatiempos: disponer y adornar los lugares destinados para ellos; alejar de allí cuanto pueda turbarlos, y dejar que se entregue libremente al esparcimiento y alegría. Si alguna vez se presentare á verle, sea mas bien para animarle, que para amedrentarle, ó darle sujecion: sea como un padre, que se complace en la alegría de sus hijos, no como un tirano envidioso del contento de sus esclavos. En suma, nunca pierda de vista que el pueblo que trabaja, como ya hemos advertido, no necesita que el gobierno lo divierta, pero si que le deje divertirse¹⁵⁰⁴”.

Las romerías, fiestas realizadas en los pueblos al aire libre y entorno a algún santo o virgen, son presentadas de forma positiva, expresa Jovellanos que son un acto de diversión muy generalizado:

“ROMERÍAS. En esta época sin duda creció y se fomentó el gusto de las romerías ... La devocion sencilla los llevaba naturalmente á los santuarios vecinos en los dias de fiesta y solemnidad, y allí satisfechos los estímulos de la piedad, daban el resto del dia al esparcimiento y al placer. ...es de sospechar que en este tiempo se propagaron el uso y la aficion á nuestras danzas populares. ... inocentes juegos y danzas que hacen en ella su delicia ... hé aquí el mas natural y cierto origen de la galanteria caballeresca. La hermosura, admitida á las fiestas y espectáculos públicos, vino á ser con el tiempo el árbitro soberano de ellos. ... el valor aliado con la galantería fue tomando aquel tierno y brillante colorido ... la hizo mas agradable. ... se descubre principalmente en sus fiestas de monte¹⁵⁰⁵”.

Diferente serían las diversiones que el estado debía proporcionar a aquellos ciudadanos que por trabajar en la ciudad o vivir de las rentas necesitaban ocupar su tiempo de ocio en algún acto que le entretuviera, estas diversiones si debían estar estudiadas para que fuesen honestas y nada

¹⁵⁰⁴ Ibíd., p. 421.

¹⁵⁰⁵ Ibíd., pp. 378-381.

perjudiciales¹⁵⁰⁶, pues el ocio era realmente un tema de gran preocupación por el estado ya que podía llevar al hombre a un estado salvaje, así lo expresó en 1792 el ilustrado Conde de Cabarrús, que dijo:

“La vocacion del hombre en el estado de naturaleza es el ocio, el sueño, despues del pasto; y un holgazan en la sociedad no es mas que una especie de salvage”¹⁵⁰⁷.

La nación debía ser seria y honrada, había que olvidarse de todo aquello pernicioso que se daba lugar en el tiempo de ocio, como dijo Campomanes en 1775:

“Las mismas ciencias no se aprenden con sofisterías ni estudios formularios; ni se permite, que los profesores se den al juego, al ocio, a la murmuración, a otras malas propiedades: muy contrarias al carácter nacional, que es honrado y serio”¹⁵⁰⁸,

Esta opinión también era compartida por los eclesiásticos, como lo promulgaba el capuchino e ilustrado Fray Ramón de Huesca, que decía que los vagos y ociosos eran una gran carga para los gobiernos, apoyando, por tanto, el que estos arremetieran contra tales personas, y así lo puso de manifiesto en uno de sus sermones de cuaresma:

“Los vagos, y ociosos son miembros podridos del cuerpo de la República, y la que tiene muchos de estos no puede menos de estar enferma, y casi muerta ... de aquí es que los mas sabios Legisladores han mirado la ociosidad como un crimen digno de castigo, y han tomado las mas severas providencias contra los ociosos”¹⁵⁰⁹.

¹⁵⁰⁶ “Mas las clases pudientes que viven de lo suyo, que huelgan todos los días, ó que á lo menos destinan alguna parte de ellos á la recreacion y al ocio, dificilmente podrán pasar sin espectáculos, singularmente en grandes poblaciones. ... Conviene, pues, que el gobierno se las proporcione inocentes y públicas, para separarlas de los placeres oscuros y perniciosos”, *ibíd.*, p. 423.

¹⁵⁰⁷ Cabarrus (conde de), al señor Don Gaspar de Jovellanos, *Cartas sobre los obstaculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad publica*, Vitoria, imprenta de Don Pedro Real, 1808, p. 126.

¹⁵⁰⁸ Rodríguez Campomanes, Pedro, “Discurso sobre la educación popular de los artesanos ...”, *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁵⁰⁹ Huesca (de), Ramón, *Sermón contra el vicio de la ociosidad que dixo en el sabado despues de Ceniza, predicando la Quaresma en la Iglesia de Ntra. Sra. De Gracia del Hospital Real y General de Zaragoza*, Zaragoza, im. Blas Miedes, 1782, p. 12-13.

Había que regular, por tanto, muy bien el tema del ocio en las ciudades.

Referente a algunas festividades en las cuales el ocio había llevado a extremar la diversión en las ciudades, incluso utilizando disfraces y máscaras para realizar bailes, declaró Jovellanos que las personas podrían disfrazarse para realizar bailes, pero aconsejaba que el rostro estuviera al descubierto para evitar problemas:

“Las máscaras y disfraces ... lo están y estarán en todos tiempos y países. Puede haber ciertamente en esta diversion, como en todas, algunos excesos y peligros; pero ninguna inaccesible al desvelo de una prudente policía. Si aun se temieren, permítanse los honestos disfraces, y prohibase solo cubrir el rostro¹⁵¹⁰ .

El teatro, diversión muy recurrente para el tiempo de ocio en la ciudad, debía ser vigilado muy de cerca. Las Comedias, Sainetes y Tonadillas, en donde se insertaban muchas de las veces números bailados, sufrieron también las consecuencias de la ilustración. Jovellanos se encargaría en gran parte de ello, arremetía contra todo aquello que no le parecía adecuado, en su memoria proponía medios para realizar la reforma que consideraba necesaria:

“La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. ... aquellos que ... se han levantado con el imperio de las tablas para desterrar de ellas el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen language, la cortesanía, el chiste cómico, y la agudeza castellana. Semejantes mónstruos desaparecerán á la primera ojeada que echen sobre la escena la razon y el buen sentido. ... los engaños, los artificios, las perfidias; fugas de doncellas, escalamientos de casa nobles, resistencias á la justicia, duelos y desafíos temerarios, fundados en un falso pundonor; robos autorizados, ... semejantes ejemplos capaces de corromper la inocencia del pueblo mas virtuoso, deben desaparecer de sus ojos cuanto antes”¹⁵¹¹ .

¹⁵¹⁰ Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación ...”, Op. Cit., p. 427.

¹⁵¹¹ Ibíd., pp. 431-433.

A pesar del ataque por parte de los ilustrados contra el teatro del momento, este era un arte permitido por el estado, y no solo consentido sino considerado como el más recomendado de todos los espectáculos,

“TEATROS ... el primero y mas recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversion mas general, mas racional, mas provechosa, y por lo mismo el mas digno de la atencion y desvelos del gobierno. ... reúne en supremo grado, junta la de introducir el placer en lo mas íntimo del alma, escitando por medio de la imitacion todas las ideas que puede abrazar el espíritu, y todos los sentimientos que pueden mover el corazon humano”¹⁵¹²,

Tan apreciado era el teatro para Jovellanos que incluso pensó en el establecimiento de academias dramáticas imitando las autorizadas en Parma:

“ACADEMIAS DRAMÁTICAS. La córte de Parma ha dado en estos últimos tiempos el ejemplo de otra institucion digna de ser imitada entre nosotros. Autorizó una academia dramática, y la dotó con proporcion á los objetos de su instituto, que se dirige á cultivar todos los conocimientos relativos á este importante ramo de la poesía. Esta academia propone asuntos para la composicion de buenos dramas, los juzga rigurosa é imparcialmente, perfecciona prácticamente y por principios científicos el arte de la declamacion, ejercitándola los académicos por sí mismo en teatros privados.

¿Por qué no pudiera verificarse igual institución en muchas de nuestras ciudades , y principalmente en la córte? ... Estos ejercicios enseñarian á presentarse con despejo, á andar y moverse con compostura, á hablar y gesticular con decoro, á pronunciar con claridad y buena modulación, y á dar á la espresion aquel tono de sentimiento y de verdad que es el alma de la conversacion, y tan necesario para agradar y persuadir, como raro entre nosotros”¹⁵¹³.

El teatro interesaba principalmente por dos motivos, primeramente porque era un medio para llenar las arcas estatales, así se decía en las leyes de Carlos IV:

“Habiéndose tratado en el mi Consejo de la utilidad y beneficio que redundaria á los pueblos del Reyno, de que los caudales de las diversiones públicas de ellos se destinasen en su alivio; he tenido por bien mandar se pongan el arca de tres llaves de los Propios y Arbitrios de cada pueblo los caudales procedentes de las diversiones

¹⁵¹² Ibíd., p. 429.

¹⁵¹³ Ibíd., pp. 425-426.

públicas, para que de allí puedan destinarse en beneficio y utilidad de los mismos pueblos, como por su naturaleza corresponde”¹⁵¹⁴,

y por otro lado, el teatro suponía un medio de doctrina para el pueblo, así dijo

Jovellanos:

“el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir ó estraviar el espíritu, y de perfeccionar ó corromper el corazón de los ciudadanos. ... Se deduce finalmente, que aquella será la mas santa y sabia policía de un gobierno, que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos, la instrucción y la diversión pública”¹⁵¹⁵.

Era, por tanto, según Jovellanos necesario establecer ciertas reformas en el teatro y adecuarlo a los ideales del momento:

“Es por lo mismo necesario sustituir á estos dramas, otros capaces de deleitar é instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que mas frecuentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislación: perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heróicos ejemplos de reverencia al Sér supremo, y á la religion de nuestros padres; de amor á la patria, al soberano, y á la constitucion; de respeto á las gerarquías, á las leyes y á los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial: un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos é incorruptibles, ciudadanos de nos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heróicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia, y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no solo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios á estas virtudes, sino que sean tambien silbados y puestos en ridículo los demas vicios y extravagancias que turban y afligen la sociedad: el orgullo y la bajeza, la prodigalidad y la avaricia, la lisonja y la hipocresía, la supina indiferencia religiosa, y la supersticiosa credulidad, la locuacidad é indiscrecion, la ridícula afectacion de nobleza, de poder, de influjo, de sabiduría, de amistad, y en suma todas las manías todos los abusos, todos los malos hábitos en que

¹⁵¹⁴ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, libro VII. De los pueblos; y de su gobierno civil, economico y político, título XXXIII. De las diversiones públicas y privadas, Ley XIII. D. Carlos III. en Madrid por res. á cons. de 4 de Febr y céd. del Cons. de 4 de Julio de 1780, t. III, Op. Cit., p. 393.

¹⁵¹⁵ Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación ...”, Op. Cit., p. 430.

caen los hombres cuando salen del sendero de la virtud, del honor y de la cortesanía, por entregarse á sus pasiones y caprichos”¹⁵¹⁶.

Si se realizaban las reformas precisas la población estaría siendo educada por medio del teatro, se nutrirían de todo aquello que era bueno y se desecharía aquello que era malo para su educación pues se les mostraría de forma que pudieran reaccionar ante ello y cambiar, ante lo que expresó también Jovellanos:

“Un teatro tal, despues de entretener honesta y agradablemente á los espectadores, iria tambien formando su corazon, y cultivando su espíritu; es decir, que iria mejorando la educacion de la nobleza y rica juventud, que de ordinario le frecuenta. En este sentido su reforma parece absolutamente necesaria, por lo mismo que son mas raros entre nosotros los establecimientos destinados á esta educacion. ... Y pues los jóvenes ricos han de frecuentar el teatro, ¿porqué en vez de corromperlos con monstruosas acciones ó ridículas bufonadas, no los instruiremos con máximas puras y sublimes, y con ilustres y virtuosos ejemplos?”¹⁵¹⁷,

El peor problema se presentaba con la parte plebeya que formaba parte del teatro, ellos formaban gran parte de las escenas del momento y sus bailes solían ser provocativos e indecentes, y ese teatro era de agrado del pueblo. Ante esta situación Jovellanos opinaba que no debía suprimirse del todo este tipo de obras, sería un corte muy radical, pero sus actos y forma de actuar debía de cambiar, por lo que manifestó:

“Con todo, para mejorar la educacion del pueblo, otra reforma parece mas necesaria, y es la de aquella parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo ó grosero, en la cual los errores y las licencias han entrado mas de tropel. No pocas de nuestras antiguas comedias, casi todos los Entremeses, y muchos de los modernos Sainetes y tonadillas, cuyos interlocutores son los héroes de la *briba*, están escritos sobre este gusto, y son tanto mas perniciosos cuanto llaman y aficionan al teatro la parte mas ruda y sencilla del pueblo, deleitándola con las groseras y torpes bufonadas que forman todo su mérito. ... Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son

¹⁵¹⁶ Ibíd., pp. 433-434.

¹⁵¹⁷ Ibíd., pp. 434-435.

peculiarmente suyo, púrguense á lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religion y la politica claman á una por esta reforma. ... Consérvase enhorabuena el amor en la escena, pero sustitúyase el casto y legitimo al impuro y furtivo”¹⁵¹⁸ .

A pesar de que Gaspar Melchor de Jovellanos pensara necesarias muchas reformas en el teatro, ideaba la forma de poder llegar a ese nuevo teatro, cómo lo llevaría a cabo, ante lo cual se le ocurrió establecer un concurso en el que se premiara a los mejores autores de dramas, este estaría avalado por la Real Academia de la Lengua Española:

“Abrase en la corte un concurso á los ingénios que quieran trabajar para el teatro, y establézcanse dos premios anuales de cien doblones, y una medalla de oro, cada uno para los autores de los mejores dramas que aspiren á ellos. El objeto de la composicion, las condiciones del concurso, el exámen de los dramas, y la adjudicacion de los premios, corran á cargo de un cuerpo que reuna á las luces necesarias la opinion y la confianza pública. ¿Cuál otro mas á propósito que la real Academia de la Lengua, á cuyo instituto toca promover la buena poesía castellana?. Penetrado este cuerpo de la importancia del objeto, é instruido en cuanto conduce á perfeccionarle, podrá dedicar á él una parte de sus tareas, y desempeñar cumplidamente los deseos del gobierno y de la nacion, haciéndole un servicio tan importante.

Algun año convendrá reducir la cantidad de los premios, y pedir en lugar de tragedia ó comedia, Entremeses, Sainetes, letras y música de tonadillas, arreglando en los edictos las condiciones de cada uno de estos pequeños dramas, para que nada se vea ni oiga sobre nuestra escena en que no resplandezca la propiedad, la decencia y el buen gusto.

Este seria el medio de lograr en poco tiempo algunos buenos dramas. ... La Academia honrando con el premio á los mas sobresalientes, deberá elegir los que mas se acercaren á los fines propuestos, y juzgare dignos de la representacion: cuidará de corregirlos, imprimirlos, y poner á su frente las advertencias que juzgare oportunas, para que asi se vayan propagando las buenas máximas, y se camine mas prontamente á la perfeccion”¹⁵¹⁹ .

Paralelamente a todo este estudio que Jovellanos realizaba sobre los espectáculos y diversiones públicas encomendado por la Real Academia de

¹⁵¹⁸ Ibíd., pp. 435-437.

¹⁵¹⁹ Ibíd., pp. 437-439.

Historia, leyes y cada vez más leyes, que incluso muchas de ellas venían de antiguo, reformaban o prohibían muchas de estas costumbres ociosas que estaban muy arraigadas en la sociedad, unas coincidiendo con la opinión de Jovellanos y otras no, leyes que afectaron entre otras diversiones al baile y al teatro.

El Estado respecto al baile expresó claramente la objeción hacia su ejecución en diversos días, no le parecía bien su presencia en ciertas fiestas religiosas y en algunas procesiones, como en el día del Corpus Christi¹⁵²⁰, y además se mostraron reacios contra algunos bailes que habitualmente se hacían en la calle por diversión, como la danza prima, por el uso de los palos con los que bailaban, pues podían provocar disturbios.

La danza prima fue una de estas danzas sobre la que se dictó un bando de prohibición para ser bailada reprimiendo con duras penas a quien lo hiciera, sería publicado el día 3 de junio de 1803, y decía:

“Por haberse notado, que los Asturianos, que se ocupan en ser mozos de cuerda, aguadores, apeadores de carbón, sirvientes, y en otros ejercicios, se juntan en quadrillas con palos ó estacones á baylar la *danza prima* en el prado que llaman del Corregidor, inmediato á la fuente de la teja, de que resultan quimeras, alborotos, heridos y otros escándalos: se prohíbe, que en qualquiera dia ó noche se junten en quadrillas los Asturianos ú otras personas con palos ó sin ellos, así en el citado prado del Corregidor, como en otro parage de los afueras de esta Corte, con el motivo de tener el bayle de la danza prima ni otro alguno: ni susciten quimeras ó questões , formando bandos en defensa de sus Concejos, ni sobre otro asunto; pena de que, al que contraviniere, se le destinará irremisiblemente por seis años á uno de los presidios de Africa, y se le tratará como perturbador de la tranquilidad pública”¹⁵²¹.

¹⁵²⁰ V. Cap. 5.2. Conciencia crítica ante el baile y el bolero, Apdo. 5.2.3. La iglesia.

¹⁵²¹ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, libro III: Del Rey, y de su Real Casa y Corte, título XIX: De la policía de la Corte, Ley XVIII. *D. Carlos IV. por bando publicado en Madrid á 03 Junio de 1803. Prohibición de bayles de la danza prima á los Asturianos ; y de juntarse en quadrillas con palos ó sin ellos fuera de la Corte*, t. II, Op. Cit., p. 162.

Años antes, ya se advertía, también, de que no se podía bailar, tocar instrumentos ni cantar coplas populares cuando anocheciera, y además se aconsejaba que en las horas permitidas lo hicieran atendiendo a la decencia. Esta prohibición fue publicada el 2 de agosto de 1789 mediante un bando en Madrid que decía:

“En conformidad de lo prevenido en repetidos autos y providencias de buen gobierno, ninguna persona de qualquier estado, clase y condición que sea, forme bayles en el paseo del Prado por las noches; cuya prohibición absoluta se entienda también en las eras en el campo, y en qualquiera otro paseo, baxo la pena á los músicos de diez ducados y quince dias de cárcel, y á los que baylaren, de que se procederá contra sus personas, atendida la calidad, clase y circunstancias de cada uno. Asimismo se manda, que las músicas de instrumentos y voces, que se juntan por las noches en dicho paseo del Prado, cesen precisamente desde las doce en adelante; procurando, que en los cantares y coplas, que en el tiempo permitido se cantaren, no haya palabras deshonestas, ni conceptos equívocos que ofendan el pudor y moderación de los espectadores, conforme al bando publicado en 2 de Mayo de este año (ley anterior); y que en todo se guarde el orden y decoro que corresponde á un vecindario tan distinguido; baxo las penas al contraventor que contienen los bandos y edictos de la bala, las quales se agravarán á proporción del exceso y su reincidencia”¹⁵²²,

La noche para los ilustrados no era buen momento para realizar distracciones. No solo se prohibió el baile al aire libre por las noches también se había hecho esa misma prohibición con anterioridad en los teatros, desde 1753 se venían instaurando diversidad de leyes al teatro y una de ellas instaba a que solo pudieran hacer representaciones en horario de tarde, sin que llegaran a introducirse en horario nocturno:

“1 Para evitar los desórdenes que facilita la obscuridad de la noche en concurso de ambos sexos, se empiecen las representaciones en los dos coliseos á las quatro en punto de la tarde desde Pascua de Resurrecion hasta el día último de Septiembre; y á las dos y media desde primero de Octubre hasta

¹⁵²² *Ibíd.*, Ley XVI. D. *Cárlos IV. por bando publicado en Madrid á 11 de Agosto de 1789. Prohibición de bayles por las noches en los paseos y campo ; y orden que ha de observarse para las músicas en el paseo del Prado*, p.161.

Carnestolendas, sin que se pueda atrasar la hora señalada con ningun pretexto ni motivo, aunque para ello se interesen personas de autoridad; cuidando los autores por su parte de no hacer inútil esta providencia con Entremeses y saynetes molestos y dilatados; proporcionando el festejo, y ciñéndole al termino de tres horas quando mas, que es el suficiente á la diversion, y á que se logre el fin de salir de dia”¹⁵²³.

Hubo también prohibiciones hacia los bailes ejecutados en casas particulares, incluso impidiendo que hombres y mujeres pudieran aprender juntos a bailar en las academias, es decir en el mismo horario, lo que lesionaría gravemente a la transmisión del *Bolero* y otras danzas de pareja de la época, así a finales de 1791, se publicó:

“Para evitar los inconvenientes, que se originan de concurrir en unas mismas horas personas de ambos sexos á las casas de maestros de danzas de esta Corte á tomar lección de bayle, mezcla de dichos sexos, distracciones inoportunas, y modos peligrosos de vivir de personas ociosas, y de costumbres poco arregladas; ningún maestro de danza admita en sus casas con motivo de enseñanza, ni otro alguno, personas de ambos sexos en unas mismas horas, pues deberá destinar á las del uno las de la mañana , y á las del otro la tarde ó noche; pero nunca en esta última á mugeres: no se pueda promover ni representar comedias particulares, dar bayles, academias y otras diversiones, como sombras, máquinas y otras semejantes por dinero ó contribución á escote, ni buscar casas desalquiladas ó extrañas para este efecto, por estar únicamente permitido, que semejantes diversiones se hagan y tengan á expensas de los que las apetecieren en las casas de su morada, y sin auxilio de interés ó emolumento de otra persona ó sugeto distinto; pues si algo con viniere permitir, que sirva á la diversión, instrucción ó curiosidad del Público, se hará en parages y horas, y con precauciones en que no haya inconvenientes, precediendo el Real consentimiento. El contraventor maestro de danza habrá por la primera vez pena de cien ducados y dos meses de cárcel, y por la segunda y demás á arbitrio de la Sala; y á los que en casas particulares promuevan ó representen las dichas comedias, y demás diversiones á escote ó por dinero, se exigirán cincuenta ducados, y dos meses de cárcel á cada uno; y también á los que alquilen ó

¹⁵²³ *Ibíd.*, Libro VII: De los pueblos; y de su gobierno civil, economico y politico, Título XXXIII: De las diversiones publicas y privadas, Ley IX, D. Fernando VI. Por Real res. comunicada en Nov. De 1753 y D. Carlos III por Real órden de 8 de Abril de 1763. *Precauciones que se han de observar para la representacion de comedias en la Corte*, t. III, p. 386.

cedan sus casas para ellas; cuyas penas pecuniarias se aplicarán por terceras partes al Juez, Cámara y denunciador”¹⁵²⁴.

Guardar el orden era un objetivo fundamental a conseguir por el estado, por lo que fue una de las acciones que más se persiguió, promulgando para ello muchísimas leyes de gran dureza hacia el público, como estas relacionadas directamente con el teatro y el baile que aparecían en Libro VII: De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político, título XXXIII: De las diversiones publicas y privadas, Ley XI. D. Carlos III. Por bandos publicados en 31 de Octubre de 1766, y 15 de Abril de 67; y D. Cárlos IV, por otros de 19 de Octubre de 97, y a 6 de Marzo de 803, *Arreglo, tranquilidad y buen orden que ha de observarse por los concurrentes á los coliseos de la Corte:*

“Todas las personas que concurran á los coliseos guarden la compostura, arreglo, tranquilidad y buen orden correspondiente en sus acciones y palabras, para no embarazar el entretenimiento y diversion de las representaciones, y que se executen con el decoro que exigen las circunstancias de teatro público presidido por un Magistrado, y la calidad de los expectadores; y á fin de conseguirlo se prohíbe:

1 Que los concurrentes á dichos coliseos usen de movimientos, gritos y palabras que puedan ofender la decencia, el buen orden, sosiego y diversion de los circunstantes, baxo la pena al contraventor de que por la primera vez será destinado irremisiblemente por dos meses á los trabajos del Prado con un grillete al pie, y quatro por la segunda; y en el caso de reincidencia se le aplicará al servicio de armas ó á presidio, conforme á la calidad de las personas, según lo estime la Sala.

2 Con el objeto de que sea mas exácto y puntual el cumplimiento de esta providencia, se distribuirán subalternos de Justicia que observen, esten á la vista, y den cuenta de los que se desordenaren en los teatros, y poder resolver su prision y castigo.

5 ... lugares distinguidos para los que concurren con mayor decencia.

6 Luego que el primer cómico salga á las tablas hasta el fin de la representacion se quitarán el sombrero los asistentes sin excepcion alguna, para no impedirse la vista unos á otros, ...

¹⁵²⁴ LEY XVII. El mismo por bando publicado en Madrid á 24 de Dic. de 1791, consig. a Real orden de 15 de Marzo de 1790. *Prohibición de concurrir personas de ambos sexos á las casas de maestros de danza, y de diversiones por dinero en las casas particulares...*, ibíd., libro III: Del Rey, y de su Real Casa y Corte, título XIX: De la policía de la Corte, t. II, pp. 161-162.

7 No se gritará á persona alguna, ni á aposento determinado, ni á cómico, aunque se equivoque, por ser contra la decencia debida al Público, y un agravio para los que hacen en su obsequio lo que saben y pueden, con deseo de agradar, y que suele improporcionar sus progresos en este modo de vivir.

8 Las mugeres han de guardar la misma compostura y moderacion en la cazuela.

10 No se repetirán los bayles, tonadillas, ni otra especie de cantos y diversion que se dispongan para recreo del Público, á fin de que así no se hagan molestas y demasiado largas las funciones, ni gráve á los expectadores ni á los actores, causándoles una detencion ó trabajo con que no contaban.

11 Desde que se abren los teatros para la diversion hasta que se cierran no se puede fumar de puertas adentro en ningun sitio del coliseo, ni introducir hachas encendidas con ningun motivo ni pretexto.

12 A los actores no se les puede arrojar al tablado papel, dinero, dulce, ni otra cosa qualquiera que sea; ni se les ha de hablar por los concurrentes, ni los cómicos contestarán, ni harán señas.

13. También se prohíbe el hablar desde el patio á las mugeres de la cazuela, y el hacer señas á los aposentos ú otro sitio.

14. Ninguno podrá pararse á la puerta de la cazuela, y lugar por donde entran y salen las mugeres, aunque sea con motivo de esperar á la que sea propia, hermanas ó conocidas; pues esto deberán hacer en parages mas desviados del coliseo, y en que se convengan respectivamente, para libertarlas de los riesgos y desórdenes advertidos alguna vez, y que causa la multitud de gentes que se junta con semejantes pretextos.

15. Por esta misma razon, y tambien por lo mucho que incomoda al paso, y ofende á la decencia pública cierta clase de gentes que se observa detenida con freqüencia en los portales de los coliseos, y frente al de la Cruz, se prohíbe el que nadie pueda detenerse en ellos, ni á la distancia de treinta pasos, mas tiempo que el preciso para tomar los boletines, entrar en él ó en las casas de dicha calle, baxo la pena de diez ducados de multa por la primera vez, veinte por la segunda, y treinta por la tercera, y en su defecto de un mes á los trabajos del Prado por la primera contravencion, dos por la segunda, y tres por la tercera; sin perjuicio de proceder á la averiguacion de la conducta y destino de semejantes gentes, á fin de tomar contra ellos la providencia que corresponda: sobre cuyo punto se celará muy particularmente, valiéndose del auxilio de Tropa en caso necesario.

16. Si contra toda esperanza hubiese alguna persona de alto empleo ó carácter que contraviniera á estas reglas, se dará cuenta al Gobernador del Consejo para que lo ponga en la Real noticia.

17 Observadas puntualmente estas prevenciones y mandatos, en que todos los concurrentes son interesados, tendrá el Público en los teatros una diversion tranquila y decente sin daño ni incomodidad, á proporcion de la que permiten sus haberes y puesto que elijan; y habrá el decoro y moderacion correspondiente á unos actos públicos, que sirven á todas las clases de Estado desde la ínfima

hasta la mas elevada, y el respeto y veneracion debida á la Justicia y sus providencias”¹⁵²⁵.

Para Jovellanos el tema del orden era, en principio, sencillo de resolver, se debía eliminar a esa parte del publico que quedaba en pie en el teatro, esa situación invitaba al desorden, este público si pasara a sentarse se vería observado por los de su alrededor y así estarían en orden, la consecuencia es que quedaría reducida la capacidad del teatro, pero al tener que sentarse deberían pagar un asiento por lo que desembocaría en que entrara gente de más calidad pues la entrada ya no sería tan barata como anteriormente, dijo exactamente Jovellanos:

“No he visto jamás desórden en nuestros teatros que no proviniese de estar en pié los espectadores del patio. Prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro, entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías, traídas allí por la baratura del precio. Pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pié por espacio de tres horas, lo mas del tiempo de puntillas, pisoteando, empujado, y muchas veces llevando acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador mas sosegado. Y en semejante situacion, ¿quién podrá espera de él la moderación y paciencia? Entonces es cuando del monton de la chusma sale el grito del insolente *mosquetero*, las palmadas favorables ó adversas de los *chisperos* y *apasionados*, los silbos y el murmullo general que desconciertan al infeliz representante, y apuran el sufrimiento de mas moderado y paciente espectador. Siéntense todos, y la confusion cesará; cada uno será conocido, y tendrá á sus lados, frente y espalda cuatro testigos que le observen, y que sean interesados en que guarde silencio y circunspeccion. Con todo esto desaparecerá tambien la vergonzosa diferencia que la situacion establece entre los espectadores: todos estarán sentados, todos á gusto, todos de buen humos; no habrá pues que temer el menor desórden”¹⁵²⁶.

Tan importe se consideraba el guardar la compostura en el teatro que además de dictar leyes para el público también se legislaron otras para los

¹⁵²⁵ Ibíd., t. III, pp. 388-390.

(Esta ley XI, debería ser la X, por un error en la numeración se saltaron la X y más tarde aparecen dos leyes XII)

¹⁵²⁶ Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación ...”, Op. Cit., p. 445.

actores, prohibiéndoles que repitieran bailes u otras partes de las obras, a pesar de que el público lo solicitara, pues esa acción llevaba al desorden, e incluso se designaron cargos para llevar a cabo el examen de las piezas que se presentaban, todo ello se publicó en libro VII: De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político, título XXXIII: De las diversiones publicas y privadas, Ley XII. D. Carlos III. Por Real orden de 11 de Diciembre de 1786, y bandos publicados en 2 de Nov. de 1793 y siguientes años. *Reglamento que ha de observarse para el buen orden y policía del teatro de la ópera en la Corte:*

“1 La Sala de Alcaldes de Casa y Corte ha de tener privativamente la jurisdiccion y autoridad en el acto de las representaciones por medio del que diputare, como lo practica en los demas coliseos; cuidando de la execucion de este reglamento en los capítulos que comprehenden la seguridad, la decencia, y el buen orden del Público.

2 La economía del teatro, ó el gobierno interior de las partes de que se compone, como son el contrato que hiciere qualquiera empresario con los hospitales, las escrituras ó convenios del mismo con las partes de representado, cantado, bayle, música ú otros sirvientes del teatro, el exámen de las piezas ú composiciones, y la decencia de la representacion; todos estos objetos, y quantos puedan comprehenderse baxo la referida economía, pertenecerán á la Junta de hospitales (á quien S.M. se ha servido conceder el privilegio de la ópera), que los desempeñará por medio de una comision compuesta de su Hermano mayor, y de uno ó dos individuos suyos.

3 ... el Alcalde mandará inmediatamente expeler del teatro sin distincion de clase á qualquiera que faltare al decoro debido al Público, y abusase de la libertad regular que pide una honesta diversion; y por lo mismo no permitirá, que se repitan bayles, música ni otra habilidad, aunque lo pida el patio, ó alguna persona por distinguida que sea, tomando las providencias que tuviere por convenientes para contener todo desorden. ...

19 ... no obstante al tiempo de la representacion ó bayle advirtiere el Alcalde alguna cosa reparable, podrá prohibirlo inmediatamente, como está mandado en las comedias”¹⁵²⁷.

El Alcalde ya había sido un cargo designado desde hacía años para controlar los bailes y otros actos teatrales. Desde 1753 la Sala de Alcaldes

¹⁵²⁷Carlos IV, “Novísima recopilación de las leyes de España ...”, t. III, Op. Cit., pp. 390-391.

debía aprobar todas las representaciones teatrales antes de llevarlas a la escena, pues de encontrar partes no apropiadas deberían los comediantes anularlas antes de llevar a cabo su representación, todo aquello que resultara provocativo, indecente, con falta de recato y compostura sería censurado, así decía la Ley IX del mismo libro y título anterior, ley que provenía de la época de D. Fernando VI. Por Real res. comunicada en Nov. De 1753 y tomada por D. Carlos III por Real orden de 8 de Abril de 1763. *Precauciones que se han de observar para la representacion de comedias en la Corte:*

“8 No se pueden representar en alguno de los coliseos comedias, Entremeses, bayles, saynetes ó tonadillas, sin que (despues de obtenida la licencia del Juez eclesiástico de esta Villa) se presenten por los autores de las compañías á la Sala de Alcaldes, para que mandadas reconocer de su orden, y sin costa alguna de derechos, se puedan representar; lo que se executará sin limitacion, aunque antes de ahora se hubiesen representado al público sin este requisito, y estuvieren impresas con las licencias necesarias; si al tiempo de la execucion, no obstante estar aprobadas, advirtiere el Alcalde alguno de aquellos reparos que o se ofrecen al leerlas, y si al verlas representar recogerá despues la comedia, entremes, bayle, saynete ó tonadilla en que se encuentre, prohibiendo su repeticion.

...

19 En la execucion de las representaciones, y con particularidad en la de los Entremeses, bayles, saynetes y tonadillas, pondrán el mayor cuidado los autores de que se guarde la modestia debida; encargando á los individuos de su respectiva compañía en los ensayos el recato y compostura en las acciones; no permitiendo bayles ni tonadas indecentes y provocativas, y que puedan ocasionar el menor escándalo”¹⁵²⁸

Ante todo esto, Jovellanos opinaba que de ser los actores de más calidad y mejor pagados se solucionaría gran parte del problema. Con buen teatro habría gran recaudación y se acercaría al teatro gente con mayor poder adquisitivo, a mayor ganancia se podría invertir en el propio teatro, una cosa llevaría a la otra y finalmente el teatro sería un lugar de reunión decente, así manifestó:

¹⁵²⁸ Ibíd., pp. 386-388.

“Una reforma tan radical y completa pide sin duda grandes fondos, mas yo creo que el teatro los producirá. ... Los actores sean mal pagados, la decoracion ridícula y mal servida, el vestuario impropio é indecente, el alumbrado escaso, la música miserable y el baile pésimo ó nada. De aquí que los poetas, los artistas, los compositores que trabajan para la escena sean ruinmente recompensados, ... De aquí, finalmente, la mayor parte de la indecencia y lastimoso atraso de nuestros espectáculos. ... deseamos á lo menos que los productos del teatro se inviertan en su mejora, y que lo que contribuye la ociosa opulencia, sirva para entretenerla y divertirla.

La reforma de la escena aumentará por otras razones los rendimientos del teatro; porque sobre crecer la concurrencia, se podrá alzar el precio de las entradas sin miedo de menguarlas. ... Cuántos hombres graves, timoratos, instruidos y de fino y delicado gusto, que hoy huyen de las truhanadas, groserías y absurdos de nuestra escena correrán todos los días á buscar en ella una honesta recreacion, cuando estén seguros de no ver allí cosa que ofenda el pudor, ni que choque al buen sentido. ... Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor”¹⁵²⁹.

Todas estas prohibiciones contra el baile estaban causadas por el desorden y falta de decencia que provocaban dichos bailes a los ojos de los nuevos ilustrados españoles, prohibiciones del Estado apoyadas en la prensa, pues estaba en manos de ellos mismos, y ratificadas por los eclesiásticos que utilizaban sus sermones en las iglesias para desprestigiar a todos aquellos que bailaban el *Bohero* u otros bailes de su estilo y a aquellos que asistían a verlo, bailes que muchas de las veces estaban insertos en las Comedias¹⁵³⁰.

En los sermones también recordaban de continuo que habían ciertas leyes que prohibían a las mujeres realizar trabajos deshonestos, y estos bailes eran considerados como tal, así se expresó en una publicación en 1786 en *El*

¹⁵²⁹Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación...”, Op. Cit., pp. 446-448.

¹⁵³⁰ “La pública diversión de la comedia, es condenable, por el veneno que envuelve a muchos, inclina e induce a la lujuria”, en “Colección de sermones de todo género y misión predicados por los diferentes padres de la Compañía de Jesús”, p. 39, en Fernández Rodríguez, Carmen; Rosado Martín, Delia; Marín Barriguete, Fermín, “La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 4, ed. Univ. Compl. Madrid 1983, Mss.6870, p. 46.

Corresponsal del Censor. En el artículo de dicho periódico, en forma de carta se publica la historia de una señorita de veintiocho años que teme quedarse soltera, no entiende como consiguen matrimonio otras más anticuadas y no ella que está a la moda, tiene buen porte y baila y canta el *Bolero*¹⁵³¹, ante tal situación le contestan que realmente para el matrimonio los hombres prefieren a las mujeres modestas, con recato, educadas, y cristianas, que no se dejen llevar por la moda, y por tanto, ni bailen ni canten sino que aprendan labores domésticas. Dos años antes se había promulgado una ley para que las mujeres no se dedicaran a asuntos con falta de decoro, por lo que se instaba a que trabajaran en determinados oficios que se consideraban oportunos para ellas, así decía Carlos IV en el libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, título XXIII: De los oficios, sus maestros y oficiales, Ley XV. El mismo por resol. á cons. de 12 de Junio, y céd. del Cons. de 2 de Sept. de 1784:

“Facultad general de las mugeres para trabajar en todas las artes compatibles con el decoro de su sexô. Para mayor fomento de la industria y manufacturas, he venido en declarar por punto general a favor de todas las mugeres del Reyno la facultad de trabajar, tanto en la fábrica de hilos como en todas las demas artes en que quieran ocuparse, y sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexô; revocando y anulando qualquiera ordenanza ó disposicion que lo prohiba”¹⁵³².

Esta ley reforzaba la de 1779, en la cual ya se comunicaba a los gremios que no se les impidiera trabajar a las mujeres y niñas en tareas propias de sus fuerzas, pues ello resultaba de un gran beneficio para que no estuviesen ociosas:

¹⁵³¹ “Ninguna en todo Madrid bayla con la gracia y desemboltura que yo ... ver como me pongo el sombrerillo, cómo un lazo al desmayo, el modo que tengo de llevar la mantilla ... También canto a la guitarra las siguidillas del Bolero, con gracia tan singular y con tan dulce voz ...”, en Rubín de Celis y Noriega, Manuel, “Carta VI de Locadía Matute”, *El Corresponsal del Censor*, 1786, pp. 79-80.

¹⁵³² Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, t. IV, Op. Cit., p. 186.

“Libre enseñaza y trabajo de mugeres y niñas en todas las labores propias de su sexô, sin embargo de las ordenanzas de los Gremios. Considerando las conocidas ventajas que se conseguirán de que las mugeres y niñas esten empleadas en tareas propias de sus fuerzas, ... y lo que es mas, libertarlas de los graves perjuicios que ocasiona la ociosidad ... mando que con ningun pretexto se impida ni embarace, ni se permita que por los Gremios ú otras qualesquiera personas se impida ni embarace la enseñanza á mugeres y niñas de todas aquellas labores y artefactos que son propios de su sexô”¹⁵³³.

Finalizando el siglo, y queriendo abolir de raíz todo aquello que se asociaba a la falta de civilización del pueblo, como algunas diversiones teatrales, incluyendo al baile, pues conducían a una repercusión negativa hacia la forma de comportarse de todo ciudadano ilustrado, que es donde el estado quería llegar, se dictó una ley en el libro VII: De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político, título XXXIII: De las diversiones publicas y privadas, Ley XII. D. Carlos IV. En Madrid por la instrucción de 11 de Marzo, consiguiente á Real orden de 14 de enero de 1801, *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte*, para que en las nuevas compañías de teatro solamente se admitieran a jóvenes con aptitudes para el teatro, que tuvieran una buena educación y que supieran leer y escribir,

“...Para la formacion de compañías cómicas solo se admitirán de nuevo jóvenes de alguna educacion, que sepan á lo ménos leer y escribir que tengan una regular conducta, y disposicion para la profesion cómica ...”¹⁵³⁴.

Esta nueva decisión debía solucionar el problema que tenían pues hasta ahora la gran mayoría de actores, actrices, bailarines y bailarinas eran personas sin estudios, gente del pueblo que actuaba por entretenimiento, no tenían un oficio reconocido y el estado quería acabar con este tipo de

¹⁵³³ Ibíd., t. IV, p.185.

¹⁵³⁴ Ibíd., t. III, p. 391.

personas, así dictaría también Carlos IV diversas leyes contra todos aquellos que no estuviesen legalmente en activo, como los que no estuvieran inscritos en un gremio que se publicó en el libro VIII: De las ciencias, artes y oficios, título XXIII: De los oficios, sus maestros y oficiales, Ley V. D. Felipe en Buen Retiro por decreto de 2 de Junio de 1703, (aut. 13. Tit. 9. Lib. 3. R) que decía:

“Todos los tratantes y oficiales, que residan en Madrid, se incorporen en los respectivos Gremios, contribuyan en los repartimientos y puedan ser denunciados por los veedores. Ninguna persona de cualquier Nacion que sea, aunque sea natural de estos mis Reynos, pueda en Madrid, exercitarse en ningun trato, comercio, oficio ó arte sin haberse incluido é incorporado en el Gremio que le corresponde, contribuyendo á mi Real Hacienda con la parte que le tocara y se le repartiere: lo qual deban executar dentro de quinze dias de la publicacion de este decreto; y pasados, no lo haciendo, y continuando en dichos tratos y exercicios, puedan y deban ser denunciados por los diputados y veedores de los Gremios ante los Alcaldes y Justicias ordinarias, y se den por perdidas las mercaderías que se hallasen en su poder, y sean condenados en las penas de las ordenanzas, y en otras arbitrarias á los Jueces según la gravedad de la transgresion”¹⁵³⁵.

También se dictaron leyes contra los vagos, grupo dónde se incluía a menudo a muchos *boleros* y *boleras*, publicadas en el libro XII: De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, título XXXI. De los vagos; y modo de proceder, Ley VII. D. Carlos III. En Aranjuez por Real decreto y céd. De 7 de Mayo de 1775, nota al pie (6), donde se decía:

“Por Real órden de 20 de Abril de 1745 se declaran vagos: “el que sin oficio ni beneficio, hacienda ó renta, vive sin saberse de que le venga la subsistencia por medios lícitos y honestos, ... el que sostenido de la reputacion de su casa, del poder ó representacion de su persona, ó las de sus padres ó parientes, no venera como se debe á la Justicia, y busca las ocasiones de hacer ver que no la temen, disponiendo rondas, músicas, bayles en los tiempos y modo que la costumbre permitida no autoriza, ni son regulares para la honesta recreacion ...”¹⁵³⁶.

¹⁵³⁵ *Ibíd.*, t. IV, p.181.

¹⁵³⁶ *Ibíd.*, t. V, p. 433.

Estos vagos, de ser apresados, podrían ser enviados al ejército o a la cárcel, así se dijo en el Apdo.5. *Real ordenanza para las levas anuales en todos los pueblos del Reyno*,:

“Los vagos y ociosos aprehendidos, que fueren hábiles y de edad competente para el manejo de las armas, se mantendrán en custodia y sin prisiones en caso de ser las cárceles seguras, y que no haya recelo de fuga; pero en qualquiera de estos dos casos se les asegurará con prisiones¹⁵³⁷ .

Y también se publicaron leyes contra los gitanos, grupo en el muchas veces se asentaban estos bailarines y maestros *boleros*, pues al igual que ellos, los *boleros* iban por las calles y se dedicaban a jalear y montar bailes, aunque con los gitanos el estado fue más duro pues ya de antiguo se les había expulsado del país y a los que se hubiesen quedado, porque estuvieran ya integrados y trabajando en el país, se les prohibió, bajo pena de multa e incluso destierro, su forma de hablar, sus vestimentas, sus trapicheos, sus bailes e incluso ser nombrados con el nombre de gitanos, respecto a ello se dictó un título entero, el XVI, denominado *De los gitanos, su vagancia y otros excesos* en el que constaba:

“Expulsion del Reyno de todos los egipcianos que anduvieren vagando sin aplicación á oficios conocidos”¹⁵³⁸ ,

“Expulsion de lo gitanos que no se avecindaren en pueblos de mil vecinos arriba; y prohibicion de usar de su trage, nombre y lengua, y de tatar en compras y ventas de ganados”¹⁵³⁹ ,

“Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos, mandamos, que no se lo llamen, ni se atreva ninguno á llamárselo, y que se tenga por injuria grave, y como tal sea castigada con demostracion; y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita accion ni representacion, trage ni nombre de gitanos; pena de dos años de destierro y de cincuenta mil maravedís par la nuestra Cámara, Juez

¹⁵³⁷ *Ibíd.*, p. 432.

¹⁵³⁸ *Ibíd.*, título XVI. De los gitanos, su vagancia y otros excesos, Ley I. D. Fernando y D^a Isabel en Medina del Campo por pragm. de 1499; y D. Carlos I. En Toledo año 525 pet. 58, y en Madrid año de 28 pet. 146, y año de 34 pet. 122, t. V, p. 357.

¹⁵³⁹ *Ibíd.*, Ley IV, D. Felipe III. En Belen de Portugal por céd. De 28 de Junio de 1619, p. 358.

y denunciador por iguales partes, contra qualquiera que contraviniere por la primera vez, y la segunda sea la pena doblada”¹⁵⁴⁰.

Todo quedaba regulado por el Estado y bajo la supervisión de ilustrados influyentes en el país para que las diversiones del pueblo, entre ellas el baile, fueran reconducidas hacia el mundo de la civilización. El baile popular más indecoroso debía ser más recatado y realizado en horas y lugares permitidos, y en el teatro, en donde también estaba inserto el baile teatral, debía convertirse en una doctrina más que un entretenimiento banal.

Al mismo tiempo la Iglesia actuó en paralelo, otras leyes reconocidas por el estado pero reguladas desde el mundo eclesiástico, y los sermones llevados a cabo en las iglesias daban aún forma más compacta a todo aquello que provocaba la reforma de las actividades de recreación del pueblo español¹⁵⁴¹.

El *Bolero*, al igual que el resto de bailes, iba derivando hacia otro más recatado, su forma de bailar original se fue modificando, al igual que todo lo relacionado con él, como la indumentaria, el lugar en el que bailarlo, las horas de ejecución y quien podía ejecutarlo. Un nuevo *Bolero* iba surgiendo de todo ello, un *Bolero* con influencias del mundo ilustrado y por tanto afrancesado, y bailado incluso por personas de la alta sociedad, un *Bolero* que ganó en calidad de movimiento y perfección y por tanto consiguió evitar la gran cantidad de lesiones que se estaban provocando por faltarle precisamente esa característica, un *Bolero* más perfecto en su técnica de ejecución pero que no perdería su carácter español, sus contorneos, quiebros, braceos redondeados, su toque de castañuelas y su gracia y coquetería, un *Bolero* que abandonaba el

¹⁵⁴⁰ *Ibíd.*, Ley V. D. Felipe IV. Por pragmática de 8 de mayo de 1633. *Observancia de la ley precedente; y modo de proceder á la execucion de lo dispuesto en ella*, p. 359.

¹⁵⁴¹ V. cap. V, apdo. 5.2.3. La iglesia.

pueblo para quedar inserto en el teatro dónde evolucionó hacia este nuevo que se va creando por todas las influencias y estas reformas y prohibiciones que estableció el estado.

5.2.3.- La Iglesia

La danza y la religión han estado unidas desde tiempos remotos. Las personas han bailado desde la antigüedad para relacionarse con el más allá. Ya en tiempos del Rey David se bailaba en la procesión del Arca del Testamento¹⁵⁴².

En España se toma como punto de origen claro de relación entre la danza y la iglesia a partir del cristianismo¹⁵⁴³.

En la edad media la danza se consagró, como el resto de artes, a la Iglesia, este era el lugar más visitado por el pueblo ya que le ofrecía refugio pues, en su mayoría, vivían en muy malas condiciones. Solamente se permitían ciertos bailes folklóricos que se realizaban con motivo de alguna festividad eclesiástica¹⁵⁴⁴, las danzas se ejecutaban en las mismas Iglesias o en sus puertas¹⁵⁴⁵.

¹⁵⁴² “el hacer danzas en la fiesta del Señor data ya de tiempos de David, según asegura Covarrubias en su *Tesoro* y confirma el P. Pineda en su *Monarquía* al decir que los que tomaron parte y bailaron en la dedicación y procesión del Arca del Testamento no sintieron cansancio”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 368.

¹⁵⁴³ “el cristianismo ... En aquellos tiempos, cada misterio y cada festividad tenía sus himnos y danzas particulares, y los obispos, los sacerdotes, los legos y, en fin, todos los fieles, bailaban para honrar a Dios”, *ibíd.*, p.178.

¹⁵⁴⁴ “La fiesta de los *Agapes*, o sea el festín de caridad, instituido en la primitiva Iglesia en memoria de la Santa Cena de Jesús, tenía también sus danzas peculiares. Esta fiesta se estableció a fin de cimentar entre los cristiano, que habían abjurado del judaísmo y del paganismo, un especie de alianza y amistad”, *ibídem*.

¹⁵⁴⁵ “En la Edad Media todas las fiestas se celebraban en la iglesia; ésta era del dominio del pueblo, el refugio, el asilo de los pobres y la sala pública en los días de grandes festividades y regocijos ... La verdadera casa era la casa de Dios; en ella los fieles cantaban y danzaban en las fiestas de Navidad y de Pascua”, *ibíd.*, p. 180.

Ciertamente al salir de dicha época, en España la danza sigue bien vista por el clero, claro está que las danzas estaban ejecutadas al gusto de estos, un capellán del siglo XVI llamado Antonio de Obregón y Cerceda, que había servido a Felipe II, dirigió al Rey Felipe III, siendo aún príncipe, un libro llamado *Discurfos fobre la Filofofia moral de Ariftoteles*, en el que le decía que la danza era necesaria para los reyes y monarcas pues gracias a esta se adquiría serenidad en la cara, buena colocación del cuerpo, fuerza en las piernas y ligereza corporal, además el compás de la música proporcionaba al cuerpo gracia, así lo decía Juan de Esquivel Navarro en *Discursos sobre el Arte del Danzado*:

“Antonio de Obregon y Cerceda, Capellá de la Mageftad Real el Prudentifsimo feñor Don Phelipe Segundo Rey de las Efpañas, que eftá en él Cielo, en el libro q dirigio a fu Mageftad el Rey Dó Phelipe Tercero fiendo Principe, que fe intitula: Difcurfos fobre la Filofofia moral de Ariftoteles, en el difcurfo 5.fol.100.dize, que el dançado es neceffario para los Reyes y Monarcas; y funda en Filofofia, que el arte del dançado mueftra a traer bié el cuerpo, ferenidad en el roftro, gracifos movimiétos, fuerça en las piernas, y ligereza. Y quenta el compas, ayre y gracia cóque fu Mageftad obrava los movimientos del Dançado, y quan aficionado era a todos los que dançavan bien”¹⁵⁴⁶.

Otros muchos religiosos siguen hablando en positivo de la danza, el P. Agustín de Roa de la Compañía de Jesús, (1563 – 1637) escribe un libro sobre el estado de los Bienaventurados y en él dice que en el Cielo se danza, San Gerónimo afirma que en este mundo lloraremos para después poder danzar, asemejando por tanto la danza a una acción buena y alegre, San Agustín que todo el cuerpo servirá a las alabanzas de Dios, la propia Iglesia en el Himno del Oficio de las Vírgenes dice que Jesucristo está rodeado de danzas y cuando hablan sobre los Santos niños Inocentes expresan que se entretienen bailando

¹⁵⁴⁶Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançádo ...”, Op. Cit., p. 4.

y San Juan en la Apocalipsis indica que habrá que seguir al Cordero danzando y cantando, de esta manera lo expresaba en el siglo XVII Juan de Esquivel:

“El P. Augustin de Roa de la Compañía de JESUS en el libro que escribió del estado de los Bienaventurados, en el cap.13 demuestra parecerle, que en el Cielo se danza, apoyándolo con dichos de Santos. Y el gran doctor de la Iglesia San Geronimo en el cap.30.del Eclesiástico dice: llorar debemos porque después podamos dançar aquellas danças q dançò David ante el Arca del testamento. Y San Augustin en el lib.22de Luv.cap.30.dice que todos los miembros del cuerpo ferviràn a las alabanzas de Dios.. Nuestra Madre la Iglesia en el Hymno del Oficio de las Virgines, dice de N.Redemptor Iesu Christo, que está rodeado de Choros y danças ... San Juan en su Apocalypfi, seguir al Cordero dançando y cantando una nueva Cancion. Dice también la Iglesia, de los Santos niños Inocentes, que ante el Ara de su martirio se entretienen haciendo mudanças có las Coronas y Palmas”¹⁵⁴⁷.

En el siglo XVIII en algunas universidades y colegios católicos españoles, los de la Compañía de Jesús, se practicaba la danza, pues era considerada Arte, y los seminaristas recibían clase de danza en donde aprendían pasos naturales, regulares y expresivos y desechaban las poses indecorosas y los saltos y balanceos exagerados¹⁵⁴⁸.

A pesar de existir desde antaño defensores de la danza en el mundo eclesiástico, lo habitual a lo largo de la Historia de España es que las autoridades religiosas establecieran, en ciertos momentos de esta Historia, la refutación e incluso la prohibición de esta cuando estuviera ligada a sus festividades, e incluso también en algunas ocasiones aunque no tuvieran ninguna conexión con sus celebraciones.

¹⁵⁴⁷ Ibíd., pp. 5-6.

¹⁵⁴⁸ “Colegios de la Compañía de Jesús. En el de Nobles, llamado de Cordelles, en Barcelona, se celebró en 1762 un acto académico en el que figuró un baile a cargo de los alumnos. El programa de la fiesta dice: “La Danza es arte y, como tal, ha merecido el estudio entre las Naciones mas cultas ... se les da a los Seminaristas en el Seminario de Barcelona cotidiana lección de danzas, procurando aprendan no figuras extravagantes, balanceos innaturales y saltos violentos, sino pasos regulares y expresivos en la esfera de la naturalidad”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 354.

Entre estos contrarios se encuentran el Papa Zacarías, de mediados del siglo VIII consideraba que las danzas estaban degenerando¹⁵⁴⁹; el padre Mariana que consiguió que en 1583 se prohibiera bailar la Zarabanda después de acusarla de ser baile lascivo y deshonesto, incluso llegando a decir que aquellos que lo bailaran eran hijos del demonio y de las tinieblas¹⁵⁵⁰; el sínodo de Toledo de 1682 que se prohibió las comedias, bailes, toros y otros espectáculos similares por considerarse actividades profanas¹⁵⁵¹, el obispo aragonés D. Jaime Palafox y Cardona en 1685, siendo prelado de Sevilla, por considerar abusiva la danza de *los Seises* que se realizaba en la procesión del Corpus Christi en esa ciudad¹⁵⁵²; y el Cabildo catedral de Gerona, que prohibió bailar en el interior de la iglesia también en la fiesta del Corpus¹⁵⁵³ y muchísimos religiosos del siglo XVIII como el Obispo de Teruel, D. Francisco Pérez de Prado y Cuesta, que en 1733 ya prohibió muchos bailes por parecerles indecentes, y manifestó:

¹⁵⁴⁹ “Susceptibles las danzas sagradas, como todas las cosas, de abusos, degeneración de su primitivo fin, siendo causa de que el Papa Zacarías, en el año 744, prohibiese bailar en el interior de los templos”, *ibíd.*, p. 180.

¹⁵⁵⁰ “A 3 de agosto de 1583, mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad que ninguna persona sea osado de cantar que llaman la *Zarabanda*, ... El P. Mariana, que al expirar el siglo XVI escribía ... “Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámalo comúnmente *Zarabanda* ... se ha inventado en España ... Abran los ojos los que gobiernan para que lo reparen con tiempo ... mudan las palabras que suelen cantar, y templan los meneos y su deshonestidad: tan astutos y prudentes son estos hijos del demonio y de las tinieblas”, *ibíd.*, pp. 336–337.

¹⁵⁵¹ “prohibidas las Comedias, bailes, toros, i semejantes profanos espectaculos, i declarado solemnemente que las Comedias son cosas profanas, que no son del servicio de Dios ni de sus Santos. (Sinodo de Toledo año 1682)”, en Cádiz (de), Diego, *Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes*, S.L, s.n, 1783?, p. 153.

¹⁵⁵² “En 1685 el prelado de Sevilla, Dr. Jaime Palafox y Cardona, natural de Ariza (Aragón), al tomar posesión de la mitra, contendió con el Cabildo por razón de las danzas de Corpus, proponiéndoles suprimirlas, logrando que se declarase abusiva la danza de los seises”, en Capmany Aurelio, “El baile y la danza”, p. 368.

¹⁵⁵³ “Gerona, en 1513 ... fiesta del Corpus ... El Cabildo catedral comunicó a los Jurados, en 23 de mayo de 1575: “ ... No permitimos, empero, en ninguna manera que en ningún tiempo en la iglesia hayan de danzar o bailar, ni menos hacer otro acto indecente”, *ibíd.*, p. 366.

“Por Edicto que mandamos publicar à dos dias del mes de Setiembre del año paffado de mil fetcientos y treinta y tres, prohibimos los infames, y indignifsimos Bayles introducidos por la infolencia de los Micaletes, llamados: *El Amor: la Cadena: el Organo: el Chulillo*, y defpues por Decreto particular, *el Coco*: todos por fus mudanças, menèos, tocamientos, y figuras diffolutas, torpes, y provocativas contra la Ley de Dios, y pureza, y decencia chriftiana; y afsimifmo prohibimoslos demàs Bayles, que con qualequiera otros nombres mudados tuvieffen los mifmos movimientos, tocamientos, y provocacion, baxo las penas de Excomunion mayor, que fe incurra por el mifmo hecho de baylarlos, ò enfeñarlos de dia, ò de noche, en fitio publico, ò en cafas particulares”¹⁵⁵⁴;

también estaba el Obispo de Barcelona de 1753 que prohibió en ese año que se bailara *El baile del águila*¹⁵⁵⁵ o el padre José Francisco Isla, que a finales del siglo XVIII, en 1792, muestra su total refutación hacia los bailes que la sociedad realizaba días después de haber celebrado la pasión de Jesucristo, manifestando así el poco respeto de la sociedad en general hacia la iglesia, ante lo que expresó:

“El mismo dia en que comienzan los lutos por la Pasion de JesuChristo, en ese dia se da principio á las fiestas del demonio. El mismo dia en que se destierran de la Iglesia los instrumentos y las señales de la alegría mas santa, mas pura, mas inocente, en ese dia se da principio en las casa de los Chistianos á los saraos, á los bayles, á las bullas, á la algazara, á las mas peligrosas diversiones. ¿Sería esto creible si no se viese? La madre se viste de luto, los hijos de gala: la madre llora, los hijos cantan: la madre se entristece, los hijos se alegran: la madre huye de todo consuelo, los hijos buscan todo género de diversion. ¿No me direis por vida vuestra si estos son buenos hijos de su madre? Pues estos son por la mayor parte los hijos que tiene la Santa Madre Iglesia”¹⁵⁵⁶.

¹⁵⁵⁴ Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, *Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, Obifpo de Teruel, del Confejo de fu Mageftad, &c. A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion que fean, falud en Jefu Chrifto nueftro Señor*, Teruel, ed. (S.I.) (s.n.), 1745, p. 1

¹⁵⁵⁵ “*el baile del águila*, ... representación del evangelista San Juan, en las grandes solemnidades, como la de “Corpus”, solía bailar en el presbiterio de la Catedral o de otras iglesias de Barcelona. ... hasta 1753, en que el Obispo de Barcelona mandó suprimirla”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 369.

¹⁵⁵⁶ Isla, Joseph Francisco (de), *Sermones panegíricos del P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesus*, t. VI (VI), Madrid, im. viuda de D. Joaquin Ibarra, 1792, p. 358.

Serían autoridades civiles, bajo influencia de las eclesiásticas, las que prohibieran en todas las épocas determinados bailes, y no sólo en actos religiosos, sino todos aquellos que fuesen considerados de tener una conducta incorrecta. Desde antiguo se venían prohibiendo bailes como el de la *Tarasca*, prohibido desde tiempos de Felipe III ¹⁵⁵⁷; bailes de gitanos, quienes zapateaban y palmeaban al ritmo de algún compás musical y que fueron prohibidos en tiempos de Carlos III ¹⁵⁵⁸, o los bailes de *Gigantes y Cabezudos*¹⁵⁵⁹, figuras que simbolizaban a seres malos por su fealdad¹⁵⁶⁰, aunque al mismo tiempo dejaban ver la supremacía de Dios ante toda la naturaleza, desde lo más grande a lo más pequeño¹⁵⁶¹. Además también se prohibió que aparecieran ciertas imágenes en las procesiones, como la misma *Tarasca*, *la Tarasquilla*, *el Tarascón*, *la Coca*, *la Mulassa*, *Mula guita* y *Cuca fera*, entre otras, todas ellas a modo de monstruos que representaban el

¹⁵⁵⁷ “Durante el reinado de Felipe III se mando que la Tarasca dejase de ir a las procesiones ... En Toledo salía igualmente la monstruosa sierpe, sobre la que hacía cabriolas una bailarina”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 370–371.

¹⁵⁵⁸ “Prohibidos ... Carlos III en 1780 ... las etnias marginadas también tenían su lugar en la procesión. El zapateado o “danza de gitanos” ... consistía en “llevar el compás con los pies en el suelo, golpeándolo fuertemente, y en dar con las palmas de las manos, sin perder compás, en las suelas de los zapatos”.”, en Díaz, Joaquín, “Castilla y León” en *Tradición y danza en España*, ed. Comunidad de Madrid, 1992, p. 193.

¹⁵⁵⁹ “Gigantes y Cabezudos ... Con la subida del Duque de Anjou al trono de los Reyes Católicos las costumbres españolas se vieron amenazadas de muerte; ... los ministros de Carlos III fueron los llamados a concluir con los festejos nacionales”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., pp. 370-371.

¹⁵⁶⁰ “gigantones, que primero fueron monstruos o seres terribles para pasar después a representar a moros, turcos y gigantes de países exóticos que se rendían ante el Santísimo, ... cabezudos, prohibidos con sus enormes acompañantes por Carlos III en 1780, encarnaban la fealdad y monstruosidad rendida, asimismo ante el rey de la creación”, en Díaz, Joaquín, “Castilla y León” en “Tradición y danza en España”, Op. Cit. p. 193.

¹⁵⁶¹ “Gigantes y Cabezudos ... parece ser que el inventor de estas figuras trató de materializar la idea de que en la Naturaleza desde lo más grande a lo más pequeño, todo está sometido al Supremo Hacedor”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 372.

mal¹⁵⁶², aunque a pesar de ello muchas de ellas han llegado perfectamente hasta nuestros días, seguro por la insistencia del pueblo¹⁵⁶³.

El *Corpus Christi* era una fiesta solemne en toda España y con procesión, en ella se exaltaba la figura del cuerpo de Cristo que debía ser adorado por toda la población, al ser el pueblo parte primordial de la festividad y en su afán de ostentación ocasionó que cada vez se adulterara más, a la procesión se le iban incorporando representaciones que cada vez tenían menos que ver con la esencia primaria, se fueron introduciendo danzas de poca moralidad, figuras demasiado exageradas¹⁵⁶⁴ y grandes estandartes, por lo que iba perdiendo su carácter majestuoso y de dignidad que tenía en su primicia¹⁵⁶⁵, aunque no pasó igual en todas las ciudades, como en Toledo, en la que siempre se respetaron

¹⁵⁶² “*Tarasca*, figura monstruosa de sierpe que se sacaba en las procesiones. ... La *Tarasquilla* y el *Tarascón* eran figuras sentadas en una butaca sobre la *Tarasca* ... Durante el reinado de Felipe III se mando que la *Tarasca* dejase de ir a las procesiones, ... En Sevilla ... otra figura llamada *Tarasquillo* ... En Gradada ... un colosal *dragón* ... En Galicia suelen darle el nombre de Coca, simbolizando al diablo tentador. En Cataluña aparece con el nombre de Mulassa, Mula guita y también con el de *Cuca fera*”, *ibíd.*, pp. 370-371.

¹⁵⁶³ “Las danzas de *gigantes*, de *cabezudos* y otras han resistido, a pesar de las prohibiciones, la acción de los tiempos, llegando por pocas variaciones hasta nuestros días, lo que viene a demostrar que las costumbres populares tradicionales poseen una fuerza de atracción tan potente, que se mantienen y conservan ante toda clase de restricciones”, *ibíd.*, p. 377.

¹⁵⁶⁴ “La ciudad de Gerona, en 1513 presentó, para solemnizar la fiesta del Corpus, tres figuras de formas y tamaños descomunales: *el gegant*, *el drach* y *el águila*”, *ibíd.*, p. 366.

¹⁵⁶⁵ “La festividad del Corpus Christi ... Siendo esta fiesta una solemnidad verdaderamente popular, pronto los gremios y oficios de las grandes ciudades cuidaron de su mayor auge y lucimiento, encargándose del orden y arreglo de las danzas, farsa y figuras simbólicas que concurrían a ella y asistiendo a las procesiones con sus enseñas y estandartes”, *ibíd.*, p. 364.

las normas que establecían los canónigos mayordomos de la fiesta para llevar a cabo los *Seises* y en general toda la procesión del *Corpus*¹⁵⁶⁶.

Los *Seises* eran un grupo de niños que cantaban y bailaban en la procesión que se realizaba en la festividad del *Corpus Christi*¹⁵⁶⁷, de gran similitud a los cantorcillos de la época los Austrias, niños que cantaban en diversidad de actos religiosos y en el que las niñas eran excluidas¹⁵⁶⁸, al igual que pasaba en los *Seises*¹⁵⁶⁹. Su origen data del siglo XV, pues se tiene constancia de su presencia en la catedral de Toledo, lugar donde se les asignaba el título de ministros menores de esa catedral¹⁵⁷⁰. En Sevilla también eran muy importantes los *Seises* por lo que finalmente se resolvió en permitirlos por estar muy arraigados y como recuerdo al Rey David que bailaba delante del arca, pero suprimiendo todo aquello que fuera indecoroso por respeto a la religión¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁶ “En la catedral de Toledo ... cada danza entraba por su orden como la ordenaran los canónigos mayordomos de la fiesta. Sin duda alguna los seises de la catedral de Toledo danzaron y cantaron en las festividades desde muy antiguo”, en Moraleda, Juan, *Los seises en la Iglesia de Toledo*, 1911, en *ibíd.*, p. 366.

¹⁵⁶⁷ V. más sobre la forma de bailar los seises en Cap. 8.1. Apéndice, texto nº 12.

¹⁵⁶⁸ “La fuerte religiosidad imperante en la España de los Austrias otorga a la voz humana, bajo todas sus tesituras y formaciones (excepto las femeninas), lugar preeminente en el Alcázar. Hay niños cantores, los “cantorcillos”, cuyas voces se educan en Palacio, a cargo de los mayores y de maestros de coro. Participan en casi todos los actos religiosos importantes del Real Alcázar y de la Villa de Madrid. ... Seguían aquéllos, hasta bien entrado el siglo XVIII”, en Massó, Alejandro, “Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcazar de Madrid” en VV.AA., “El Real Alcazar de Madrid”, Op. Cit., pp. 367-368.

¹⁵⁶⁹ “en las procesiones dedicadas al Santísimo quedaban expresamente excluidas las mujeres”, en Díaz, Joaquín, “Castilla y León” en “Tradición y danza en España”, Op. Cit., p. 205.

¹⁵⁷⁰ “los *seises* ... en 1439 se les menciona como ministros menores de la catedral, como sucedió en Toledo”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p. 367.

¹⁵⁷¹ “El beato Juan de Avila, santo apóstol de Andalucía, tratando de cómo se debe honrar al Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus, dice: “Váyanle incensándole los sacerdotes, bailen delante de él los legos, con devota alegría, como hizo David delante del arca”, ... En 1685 el prelado de Sevilla, Dr. Jaime Palafox y Cardona, natural de Ariza (Aragón), al tomar posesión de la mitra, contendió con el Cabildo por razón de las danzas de Corpus, proponiéndoles suprimirlas, logrando que se declarase abusiva la danza de los seises. El Cabildo defendió su derecho y apeló



Seises de Sevilla



Procesión de la Inmaculada en Sevilla con intervención de los Seises¹⁵⁷²

en este despacho para ante Su Santidad. Antes de resolver, el Auditor declaró en suspenso el accidente, ordenando a las partes interesadas que ni viesan a concordia a fin de hacer desaparecer de la danza extrajudicialmente todo lo que pudiera ser tenido por indecoroso”, *ibid.*, p. 364 y 368.

¹⁵⁷² Seises de Sevilla y Procesión de la Inmaculada en Sevilla con intervención de los Seises, de: <http://postalesyfotosantiguasdesevilla.blogspot.com.es/2012/12/seises.html> tomado el 21/1/2016.

De forma similar se hizo con *Las doncellas cantadoras*, danza muy apreciada en la ciudad de León, ejecutada para la festividad de la Asunción de la Virgen. La danza estaba formada por cuarenta y ocho niñas de hasta doce años de edad que salían en procesión bailando en la víspera del día de fiesta. Estas iban ataviadas para la gran ocasión con sedas, brocados y joyas, estaban repartidas en cuatro grupos, doce niñas por grupo y salían junto a otros fieles que le acompañaban con cirios y velas, cada grupo partía de una iglesia diferente de la ciudad y llegaban todos a la iglesia principal en la que se estaban realizando los Santos Oficios que eran paralizados a la llegada de los procesionistas, las niñas entonces bailaban en el coro, pasando después al altar mayor junto al obispo y finalizada la última danza, que se ejecutaba de dos en dos, marcharán de la Iglesia, al día siguiente volvían a bailar en la procesión solemne¹⁵⁷³.

El *baile del águila* era una danza que se bailaba el día de la procesión del *Corpus* en el presbiterio de las Catedrales o Iglesias y en la cual se portaba un águila para representar la figura de San Juan Evangelista, pero finalmente a mediados del siglo XVII el Obispo de Barcelona la prohibió y solo permitió que

¹⁵⁷³ “antigua costumbre leonesa conocida por “Las Doncellas Cantadoras” ... tenía efecto el día de la Asunción de la Virgen. Las cuatro principales parroquias de la ciudad de León, que son San Marcelo, San Martín, Nuestra Señora del Mercado y Santa Ana, están obligadas desde tiempo inmemorial a sacar cada cual por sí una danza de niñas. ... doce niñas de hasta diez o doce años de edad ... diestras en danzar y bailar. Compuestas con brocados y sedas, joyas de oro y plata, perlas y piedras preciosas, salen acompañadas de la gente principal de la parroquia ... ciriales enramados, y en ellos sus velas para ofrecer a la Virgen. ... entra cada cual ... hasta llegar a la capilla mayor, ... danzan y bailan al son de un salterio, en medio del coro, ... pasan al altar mayor, al lado del cual está el obispo ... bailan de dos en dos ... salen del coro ... Al día siguiente, antes de comenzarse la Misa mayor, hay procesión solemnísimas por la iglesia y claustro ... las doncellas ... van danzando con singular gracia y donaire por toda la procesión”, en Fray Atanasio de Lobera, *Grandezas de León*, Valladolid 1596, en *ibíd.*, pp. 361-362.

se portara la figura al inicio de la procesión¹⁵⁷⁴. Este baile no solo era típico de la ciudad de Barcelona pues también se hacía en otras regiones, como en Valencia y en Mallorca¹⁵⁷⁵.

El *baile de la Tarasca* se hacía en algunas regiones cuando sacaban la imagen de la *Tarasca* para introducirla en alguna procesión. La *Tarasca* era una figura monstruosa, tipo serpiente, dragón o cualquier otro que simbolizada el mal o el diablo. La danza era realizada por una mujer que hacía cabriolas en torno a la imagen. En Madrid, también estaban la *Tarasquilla* y *Tarascón*, imágenes que se sentaban en una butaca sobre la *Tarasca*. En Sevilla, la *Tarasca* era una gran serpiente de color plateado y verde, tenía siete cabezas y en su interior iban hombres para poder manejarla, sobre el lomo de la *Tarasca* había un castillo y dentro otra figura llamada el *Tarasquillo*, que se asomaba por las almenas del castillo de vez en cuando. En Toledo también tenía forma de serpiente y aquí si se bailaba, lo hacía una bailarina que daba cabriolas en torno a la *Tarasca*. En Granada, en 1882, finalizando por tanto el siglo XIX, lo que demuestra que a pesar de las prohibiciones se siguió sacando la *Tarasca* a la calle aunque con otro nombre, se sustituyó la *Tarasca* por un Dragón que lanzaba por sus fauces a las personas que le observaban flores y bombones. En Galicia le llaman *Coca* y representa al diablo y sus tentaciones. En Cataluña es llamada *Mulassa*, *Mula guita* y *Cuca fera*, a principios del siglo XVIII se

¹⁵⁷⁴ “*el baile del águila*, siendo el que la llevaba y la hacía bailar, elegido por oposición en concurso convocado por el Cabildo municipal de la ciudad. Como era considerada como símbolo o representación del evangelista San Juan, en las grandes solemnidades, como la de “Corpus”, solía bailar en el presbiterio de la Catedral o de otras iglesias de Barcelona. ... hasta 1753, en que el Obispo de Barcelona mandó suprimirla, consintiendo solamente que, en caso de concurrir a la procesión, fuese delante de ella”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, p. 369.

¹⁵⁷⁵ “*baile del águila* ... En Valencia también había figurado en las fiestas religiosas, y asimismo en Mallorca ... dos muchachos que, llevando unas figuras como de águilas, ejecutan una danza especial, el día de la fiesta mayor, en el interior del templo”, *ibíd.*, pp. 369–370.

adornaba con encajes y otros aderezos típicos de la época dominando el color azul y el dorado, sobre esta aparecían dos ángeles que se movían mientras caminaba el monstruo¹⁵⁷⁶.

Gigantes y Cabezudos, eran imágenes guiadas por una persona que bien se introducía en ellas, como en los *Gigantes*, también llamados *Gigantones*, o portaban la gran cabeza, como en el caso de los *Cabezudos*, llamados también *Enanos*. Tanto los *Gigantes* como los *Cabezudos*, por su fealdad, representaban el mal, aunque también simbolizaban la rendición de todos los seres, desde el más grande al mas pequeño, ante la supremacía de Dios. En algunas ciudades los *Gigantes y Cabezudos* bailan al compás de las castañuelas, como en Valencia y también en algunas ciudades de Cataluña, el baile es sencillo debido al peso que soportan los portadores, un baile a modo de realizar pasos avanzando y retrocediendo, cruzándose en cadena y molinete y haciendo reverencias, a veces marcan el ritmo con los pies y otras veces lo hacen con los brazos. En Toledo, estos personajes, vestían al estilo

¹⁵⁷⁶ “Tarasca ... Madrid. Los labradores, cuando iban a la Villa y Corte el día del Señor, quedaban abobados viéndola ... En Sevilla la figura de la Tarasca era la de una enorme serpiente de siete cabezas, escamada de verde y plata, cuyas fauces se abrían y cerraban mecánicamente por los hombres, ocultos en su interior que las conducían llevando sobre el lomo un castillejo y otra figura llamada Tarasquillo, que se asoma de vez en cuando por las almenas del castillejo. En Toledo salía igualmente la monstruosa sierpe, sobre la que hacía cabriolas una bailarina ... En Granada en 1882 se reformó la Tarasca, representando un colosal dragón con escamas y aletas flamantes, llevando una figura de mujer vestida al uso del día ... El tal dragón movía la cola y arrojaba por sus grandes fauces flores y bombones ... En Galicia suelen darle el nombre de Coca, simbolizando al diablo tentador. En Cataluña aparece con el nombre de Mulassa, Mula guita, y también con el de Cuca fera ... en 1701 aparece descrita así: “Salió la que vulgarmente llaman Mulassa, ... enjaezada de azul con listones de oro y diferentes adornos y encajes ... sobre sus dilatadas y anchas espaldas ... dos ángeles que también hacían sus movimientos”, *ibíd.*, pp. 370–371.

bolero con trajes de seda a la moda del siglo XVIII, hasta que se prohibieron¹⁵⁷⁷.

Los bailes de *Gigantes* y *Cabezudos* tienen una gran antigüedad¹⁵⁷⁸, pero considerados por diversas autoridades, tanto eclesiásticas como civiles, poco adecuados para las fiestas religiosas fueron apartados de esas en varias ocasiones aunque sin éxito pues, a pesar de ello, quedaron conservados en muchos lugares como en Burgos donde siguen saliendo con motivo de la procesión del Corpus; en Canarias, en Santa Cruz de la Palma, en donde la *Danza de enanos* forma parte de la procesión de la Virgen de las Nieves; o en Santiago de Compostela, donde incluso bailan en el interior del templo, entre otros lugares.¹⁵⁷⁹

¹⁵⁷⁷ “Gigantes y Cabezudos ... gigantes y enanos que son llevados a las procesiones y otras fiestas religiosas: unos dicen que representan a los demonios huyendo a la vista del Señor; otros, ... parece ser que el inventor de estas figuras trato de materializar la idea de que en la Naturaleza, desde lo más grande a lo más pequeño, todo está sometido al Supremo Hacedor ... Burgos mantiene sus *gigantones*, precedidos de los *gigantillos*, como sirviéndoles de guía, en los días de la fiesta del Corpus, ... Los gigantes que desde antiguos tiempos asistían a la procesión del Corpus en Toledo iban vestidos, al dar cumplimiento a la real orden prohibitiva con trajes de seda a la moda del siglo XVIII ... en Cataluña ... en Berga ... bailan al son de castañetas de boj ... En Valencia los enanos ... para la ejecución del baile se colocan en dos filas, frente a frente, con división de sexos ... comienza la danza avanzando y retrocediendo las parejas ceremoniosamente, cruzándose en forma de cadena y molinete, y separándose las figuras haciendo siempre reverencias ... Cuando los *enanos* van delante de la procesión, bailan marcando el ritmo con pies y brazos, tocando a la vez acompasadamente las castañuelas”, *ibíd.*, pp. 372–377.

¹⁵⁷⁸ “en Madrid, en la fiesta solemnísimas que se celebró en 1616 con motivo de la traslación del Convento y Monjas de la Encarnación, asistieron a la procesión en que iban las monjas que se trasladaban, danzas y *gigantones*: *gigante* y *giganta* a lo francés ... El baile de *Gigantes* en Cataluña es de una popularidad extremada, ... La aparición de los de Barcelona débese indudablemente al establecerse en 1320 la fiesta del Corpus con la correspondiente procesión ... En Valencia ... en 1590 encargan los Jurados a Luis Mata repintar las trece cabezas de *enanos* y *gigantes* que habían servido ya en la procesión del Corpus el año precedente”, *ibídem.*

¹⁵⁷⁹ “Burgos mantiene sus *gigantones*, ... en los días de la fiesta del Corpus, ... En Santiago de Compostela vive aún la costumbre de penetrar estos personajes, bailando, en el interior del templo ... En Santa Cruz de la Palma (Canarias) durante las fiestas que se celebran en honor de la Virgen de las Nieves, hace su aparición la célebre *danza de enanos*, la cual atrae la admiración y entusiasmo del público”, *ibídem.*

Adentrado el siglo XVIII, con la ilustración ya asentada en España, el respeto hacia la religión católica seguía estando por encima de todo. La iglesia había perdido el poder para prohibir aquellas danzas que no eran de su agrado, pero no por eso dejaba de mostrar públicamente su rechazo ante los bailes, y ya no solo con esos relacionados con sus fiestas, sino también con aquellos ejecutados por propia diversión, hacían ver estos bailes a los ciudadanos como un momento de regocijo que no proporcionaba la auténtica felicidad, pues solo eran recreaciones mundanas y a veces hasta podían llegar a ofender a Dios con ellos ya que proporcionaban vanidad e impureza, respecto a ello dijo el Obispo de Barcelona, D. José Climent, en 1773:

“Por mas que os divertais en bayles y juegos, no podre deciros bené; porque todas vuestras diversiones, ni os sacian, ni os satisfacen”¹⁵⁸⁰.

“Porque vuestra alegría no debe ser una alegría mundana, que os lleve á las diversiones con que el mundo y el demonio os brinda en los teatros, en los bayles y en los juegos, que os ponga en el peligro de ofender á Dios, y os aparte se su santo temor; sino que vuestra alegría debe ser toda Christiana”¹⁵⁸¹

“Mas ¡ay! ... ¡Quántas madres en lugar de llamar á sus hijas al templo y al retiro, que son las escuelas de piedad y de modestia, las llaman ó las llevan consigo á los paseos, á los teatros, y á los bayles, escuelas de la vanidad, y de la impureza!”¹⁵⁸²

A pesar de los comentarios que la iglesia hacía referente a los bailes, era el estado quien, bajo su entendimiento, se encargaría de prohibir o reformar ciertos bailes u otras diversiones sociales, así de claro lo manifestó el pensador ilustrado Pedro Rodríguez de Campomanes:

“Alegacion del fiscal don Pedro Rodríguez Campománes. ... Los bailes, comedias y diversiones públicas, ni alguno de los delitos externos que con este motivo se cometan, no son del fuero

¹⁵⁸⁰ Climent, José, *Pláticas dominicales que el Il.mo señor don Josef Climent, Obispo de Barcelona, predicó, en la iglesia parroquial de San Bartolomé de la ciudad de valencia de que fue párroco desde el año de 1740 hasta el de 1748*, Madrid, im. Benito Cano, 1793, t. II (III), pp. 24-25.

¹⁵⁸¹ *Ibíd.*, p. 175 .

¹⁵⁸² *Ibíd.*, p. 188 .

eclesiástico, ni necesita ó puede poner celadores de ellos el Obispo sin caer en la nota de usurpar la jurisdiccion real, y turbar la república, metiendo la hoz en miés ajena”¹⁵⁸³.

Realmente había una misma idea de acabar con lo indecoroso, ambos estamentos así lo dejaban claro ante los reproches que recíprocamente se hacían, así la iglesia recriminaba que se fuera al teatro y a los bailes, y el estado le reprochaba a la Iglesia que en ocasiones permitiera bailes desenfrenados en sus fiestas, así apuntó el conde de Floridablanca:

“El reverendo Obispo se dilata en atribuir á las justicias y sus parciales que son los que más iluden la jurisdiccion eclesiástica, estando muchas veces enredados en amancebamientos y otros pecados públicos; que no tienen respeto á los templos y sacerdotes; que trabajan, comparan y venden en las fiestas, permiten y defienden los bailes disolutos, borracheras y otras indecencias populares en los días más clásicos”¹⁵⁸⁴.

Cierto era que el baile no era considerado igual por todo el fuero eclesiástico y de ahí la controversia, mientras muchos lo consideraban muy cerca del pecado, como el padre Francisco Miguel Echeverz y Eyto que decía que amar el baile era ir en contra de los mandamientos de Dios pues con ello se dejaba de cumplir el primer mandamiento, ante lo que expreso:

“Efta divifion perverfa del Reyno de Ifraél ha paffado, creo, à muchas almas Catholicas. Ellas tienen dividido fu amo entre Dios, y fus Idolos. Verèis unas almas, que por la mañana vãn à la Iglefia, oyen Miffa, rezan fus devociones. Bien và effo: alli fe dà culto à Dios. Y defpues? Defpues el resto del día fervir à los Idolos de fu voluntad, y gufto: unos à la cafa del juego ... otros à los bayles, à los pafsèos peligrosos, y cada qual à dâr culto al Idolo de fu gufto, ò conveniencia temporal.

Y eftos fe podràn falvar? No por cierto; porque no cumplen con el primer precepto de la Ley de Dios ... Amaràs à tu Dios, y tu Señor de todo corazon. No dice, que fea con parte del corazon, fino con todo él: *Ex toto corde*: Luego el que le ama con la mitad, y con la otra mitad ama al mundo, al deleyte, à las honras, à las vanidades,

¹⁵⁸³ Rodríguez de Campomanes, Pedro, en Ferrer del Río, Antonio, *Obras originales del conde de Floridablanca y escritos referentes a su persona*, Madrid, ed. M. Rivadeneyra, 1876, p. 58.

¹⁵⁸⁴ Moñino, José, Conde de Floridablanca en *Ibíd.*, p. 34.

&c. No cumple con este precepto. Luego preciso es que se condene”¹⁵⁸⁵,

o el Beato y misionero de los Capuchinos Diego José de Cádiz, que opinaba que el baile apartaba a los hombres de Dios porque la diversión hacía olvidarse de realizar actos religiosos, por lo que expresó:

“¿Quereis una prueba evidente de nuestro ningun amor á Dios? Exáminad vuestras obras. Estas con evidencia lo acreditan ... ¿Puede así observarse huyendo de la mortificacion, mirando con horror el retiro, con fastidio la oracion, la leccion de libros devotos y los demas actos de piedad ó de virtud? ¿Puede, llavándose todo el tiempo y la atencion los cuidados vanos, las etiquetas, las diversiones, los bayles, las comedias, las tertulias, los estilos del siglo y la razon de estado?”¹⁵⁸⁶,

otros eclesiásticos, no eran tan drásticos, así en referencia a ello, D. José Climent predicaba a sus feligreses:

“Supongo, Oyentes míos, que estais bastante ilustrados, para que no dexeis de conocer que solamente hablo de las ocasiones próximas de pecar. Porque no dudo sabeis, que no estais obligados á evitar las ocasiones remotas de pecar: del mismo modo que sabeis que estais obligados á evitar las próximas, por ser ya de sí pecado el ponerse voluntariamente en las ocasiones próximas de pecar ... Unos juzgais que los teatros y los bayles son ocasiones próximas de pecar. Otros, á pesar de las razones de los santos padres que se alegan en los púlpitos, sentís y decidís lo contrario en los estrados. Yo no pienso detenerme en la discusion de este asunto tan controvertido; ... que cada uno de vosotros sea juez de esta controversia, y de sí mismo; pero baxo la condicion que una vez que conozcais que en las comedias, en los bayles, y en las conversaciones familiares, freqüentemente pecais, me habeis de confesar de buena fe, que son para vosotros ocasiones próximas de

¹⁵⁸⁵ Echeverz y Eyto, Francisco Miguel, *Quaresma de sermones para las dominicas y ferias mayores, con materiales para nuevos sermones, el Decreto del Santísimo Papa Benedicto XIII. que manda el modo de predicar à gufio de Dios, y provecho de las Almas; y una Carta de San Francisco de Sales, que lo enfeña*, t. II, Madrid, im. Antonio Marín, 1755, t. I, pp. 230-231.

¹⁵⁸⁶ Cádiz (de), Diego José, *Sermon panegírico dogmático moral, que en la funcion celebrada en obsequio de la gloriosa Sta. Maria Magdalena, por un especial devoto suyo en el Sagrario de la Santa Patriarcal Metropolitana Iglesia de Sevilla dixo el P. Fr. Diego Joseph de Cadiz*, Valencia, im. Joseph y Tomás de Orga, 1787 pp. 59-60

pecar, y que estais absolutamente obligados á evitarlas y huirlas, si quereis convertirlos y adquirir la gracia de Dios”¹⁵⁸⁷.

El catolicismo era considerado por todos, pueblo e ilustrados, como la religión más pura, santa y útil para la sociedad, de esta forma lo dejó por escrito en 1792 el Conde de Cabarrús¹⁵⁸⁸.

El Estado dejaba muy claro el deber que tenía todo ciudadano con la Iglesia, por ello legisló un libro entero sobre este tema, siendo además el libro primero en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España mandada formar por el Rey Carlos IV*, denominado *De la Santa Iglesia; su derechos, bienes y rentas: prelados y súbditos: y patronato Real*, con su Título I llamado: *De la Santa Fe Católica*, y hasta el Título XXX denominado: *De los romeros y peregrinos*.

El ministro Campomanes, conocedor de primera mano de todas estas leyes, las tendría muy presentes, por ello que mandara a los maestros y padres que adoctrinaran a sus aprendices e hijos en dicha religión, y manifestara:

“Debe cuidar todo maestro, de que sus hijos y aprendices sepan muy bien la doctrina cristiana; vayan a misa los días festivos, y cumplan con el precepto anual de la iglesia a lo menos; y que unos y otros vivan con honestidad, desempeñando todas las demás obligaciones de cristianos. Puesto que los maestros están obligados a poner en esta parte el mismo cuidado con los aprendices, que con los propios hijos; respecto a construir todos ellos una misma familia; a menos que el aprendiz viva con sus padres o tutores; en cuyo caso son estos los que han de tomar sobre sí aquel cuidado”¹⁵⁸⁹,

¹⁵⁸⁷ Op. Cit., Climent, José, “Pláticas dominicales ...”, t. III, pp. 369-370, (web, pp. 1295-1296),

¹⁵⁸⁸ “cristianismo, esto es, á la religion mas pura, mas santa y mas útil al género humano”, en Cabarrus (Conde de), al señor Don Gaspar de Jovellanos, “Cartas sobre los obstaculos que la naturaleza ...”, Op. Cit., p. 137.

¹⁵⁸⁹ Rodríguez Campomanes, Pedro, “Discurso sobre la educación popular ...”, Op. Cit., Cap. III: “De los conocimientos cristianos, morales, y útiles, en que conviene instruir la juventud, dedicada a los oficios, y a las artes”.

incluso en la baja sociedad los deberes religiosos estaban bien arraigados¹⁵⁹⁰.

La sociedad en general, empezando por el pueblo y terminando por el Rey era totalmente religiosa, más concretamente cristianos católicos¹⁵⁹¹, incluso al mismo Rey Carlos III se le designaba en muchas ocasiones, como *nuestro católico monarca*¹⁵⁹².

El clero había proliferado, realmente era un estamento en el que se podía ingresar y vivir cómodamente¹⁵⁹³, era un estado muy apreciado en la Corte y llegaría a tener un gran poder, incluso entre las damas cortesanas, que seguían sus doctrinas con fervor hasta límites insospechados¹⁵⁹⁴, de hecho cualquier persona, hombre o mujer, que faltara a la religión se le castigaba desde antiguo, pudiendo ser azotado, desterrado, pagando multa o con pena de cárcel, entre otras sanciones. Así le pasó a una mujer en la festividad de la Anunciación de la Virgen y Encarnación de Cristo, allá por el año 1753, por tirar

¹⁵⁹⁰ “PLÁCIDA. ¿Quién un rosario me presta,/ que no sé donde está el mio?/ SOPLADO. Ahora un libro cualquiera/ es mas moda que el rosario”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “El petimetre” (1ª ed. 1764), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p. 511.

¹⁵⁹¹ “D. FADRIQUE. ¡Pero sabrá la doctrina/ cristiana? DOÑA ELENA. No sé: yo creo/ que si. ¿la sabes? NIÑO. Ya sé/ la mitad del Padre nuestro/ D. FABRIQUE. ¡Válgame Dios qué crianza! (Se retira)”, ibíd., Sainete: “La comedia casera” 2ª parte (1ª ed. 1766), p. 402.

¹⁵⁹² “Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa (que Dios guarde) en esta Real Corte de Madrid”, en Plá, Gaspar, “Alegre enhorabuena a la feliz llegada ...”, Op. Cit., p. 1.

¹⁵⁹³ “si en Madrid hay mas Abates/ que galones de oro falso,/ ya por parecer sujetos,/ ya por no parecer vagos,/ y ya porque les parece/ el traje mas adecuado/ para introducirse con/ ambigüedad en los estrados”, en Cruz, Ramón (de la), Sainete: “Los hombres con juicio”, (1ª ed. 1768), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., p.161.

¹⁵⁹⁴ “Para colmo de desgracias se habia introducido y multiplicado la raza anfibia de los abates, seres ociosos y afeminados, que ya como maestros de música, ya como muebles preciosos de tocador y de recreo llegaron á ser en la corte un objeto de predileccion, á ingerirse en el seno de las familias, y á alternar en el retrete de las damas con los zorongos, cachirulos y escofietas. Malo sin duda era esto; pero aun peor fue, que aprovechándose de la ocasión que daba tanta familiaridad y llaneza, estos entes viles y miserables, por medio de la adulacion y la lisonja, y escitando en el bello sexo la vanidad y el lujo, introdujesen en las familias la discordia y el despilfarro, y que reduciendo á un arte la infame seducccion corrompiesen la inocencia y la virtud”, ibíd., en Discurso preliminar, p. IX.

al suelo la sagrada forma después de haberla recibido, de esta forma lo cuenta un coetáneo de ella, aunque no dejó constancia de nombre:

“Sucedìò, pues, que este año, que contamos, y decimos fer el de mil feteientos y cinquenta y tres feguidos, en veinte y cinco de Marzo, gloriofo dia bendito en que la Iglefia celebra, con aparatos feftivos, la anunciacion de la Virgen, y la Encarnacion de Chrifto ... esta muger infolente ... Recibiò el Pan Soberano, que es Pan de Angeles divino. Sacò la Sagrada FORMA. Chriftianos, tiembla el decirlo, y arrojandola en el fueo. Jesvs! Jesvs! Què delito! La ultrafò furiofamente. ... en la Carcel la han metido, donde otras penas la aguardan, iguales à fus delirios”¹⁵⁹⁵.

Penas iguales de duras seguiría manteniendo Carlos IV por acciones similares. Este monarca al igual que otros anteriores se ratificaba en las mismas decisiones, publicando en su *Novísima Recopilación de Leyes ...* :

“qualquier que blasfemare de Dios o de la Virgen María en nuestra Corte ó á cinco leguas en deredor, que por ese mismo hecho le corten la lengua, y le dan cien azotes públicamente por justicia; y si fuera de nuestra Corte blasfemare en qualquier lugar de nuestros Reynos, corténle la lengua, y pierda la mitad de sus bienes”¹⁵⁹⁶,

“Mandamos y defendemos, que ningunas personas de nuestros Reynos, de qualquier estado, condicion, preeminencia ó dignidad que se sean, no sean osados de decir, descreo de Dios, y despecho de Dios, y mal agrado haya Dios, ni ha poder en Dios, ni pese á Dios; ni lo digan de nuestra Señora la Virgen María su Madre, ni otras tales ni semejantes palabras que las suso dichas en su ofensa; so pena que la primera vez sea preso, y esté en prisiones un mes, y por la segunda, que sea desterrado del lugar don viviere por seis meses, y mas que pague mil maravedís, ... y por la tercera vez, que le enclaven la lengua”¹⁵⁹⁷.

El mundo teatral y del baile también se vería muy presionado por el clero durante todo el siglo XVIII, de hecho para algunos religiosos el baile y las

¹⁵⁹⁵ Anón., “Verdadera relacion, y curioso romance, en que se declara el escandaloso, inaudito, y grave defacato que ha executado en esta Coronada Villa de Madrid ...”, Op. Cit., p. 4.

¹⁵⁹⁶ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, libro XII: De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, título V: De los blasfemos; y de los juramentos, Ley II. D. Enrique IV. En Toledo año 1462 pet. 16, Nuevas penas impuestas á los blasfemos de Dios y de la Virgen María, t. V, Op. Cit., p. 317.

¹⁵⁹⁷ Ibíd., Ley IV. Los mismos en Valladolid á 22 de Julio de 1492, y en Sevilla por pragm. de 2 de Feb. De 502. Pena de los que dixeren descreo ó despecho de Dios ó de la Virgen, y otras semejantes palabras en su ofensa, p. 318.

comedias eran las llamadas *pompas* a las que todo bautizado había renunciado¹⁵⁹⁸, aunque realmente a estos les abrieron un poco más la mano, pues mientras que a la sociedad en general no se le permitía ni la más mínima falta de pudor, a estos artistas sí, ya que algunas personalidades dentro de la Iglesia reconocían y aceptaban que los bailarines y bailarinas podían usar a la hora de realizar una representación en el teatro una indumentaria más atrevida de lo normal, pero esa actitud no debía influir para que fuera de ese ambiente una mujer vistiera de ese modo y mucho menos para acudir a la iglesia, para lo que debía arreglarse con ropa más recatada, de esa forma lo expresaba el Cardenal Belluga, que decía con palabras del San Juan Crisóstomo y de San Pablo:

“San Juan Chrioftomo. Dize, pues, el Santo: “Vas à danzar à la Iglefia, quita de ti toda ficcion, arroja de ti esta representacion propia de los teatros y de los que representan en ellos, porque no has de engañar a Dios, Estas cosas à los farfantes, y dançantes, y que andan en los tablados de comedias, fe han de dexar. A una muger fobia, y compuesta nada desto le conviene. Con verguença, y pudicia, dize San Pablo fe han de adornar las mugeres”¹⁵⁹⁹.

La indumentaria impudorosa y el mal comportamiento de los comediantes persistía, por lo que finalmente se designara por ley un vicario eclesiástico como primer filtro ante todos los problemas de decoro en las representaciones teatrales y en los bailes. De esta forma se publicaría el Libro VII: *De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político*, Título XXXIII:

¹⁵⁹⁸ “A lo que dicen los SS.PP. debe añadirse la autoridad de un Concilio de Paris que expresamente declara: que las pompas, que renunciamos en el Bautismo, son los Bailes, Comedias &c.”, en Cádiz (de), Diego, “Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes”, Op. Cit., p. 57.

¹⁵⁹⁹ Cardenal Belluga, Presbytero Cardenal del Titulo de Santa Maria Tranfpontina, Obispo de Cartagena, *Contra los trages y adornos profanos. En que de doctrina de la sagrada escritura, padres de la iglesia, y todo genero de Escritores, y razones Theologicas fe convence fu grave malicia. Donde se dan doctrinas importantissimas, y transcendentales contra todo genero de vicios muy utiles para Predicadores , y Confesores, y para todos los Fieles*, Murcia, Im. Jayme Mefnier, Impreffor, y Librero de fu Eminencia, 1722, p. 508.

De las diversiones públicas y privadas, de la Novísima Recopilación de las Leyes de España mandada a formar por Carlos IV, la Ley XII: Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte, por la instrucción de 11 de Marzo y consiguiente á Real orden de 14 de enero de 1801, decía:

“La censura de las piezas que hayan de representarse acerca de la propiedad é impropiedad de cada uno, y supuesta la aprobacion del Vicario eclesiástico, corresponderá al Censor subdelegado, así como la aplicación ó repartimiento de papeles á cada parte ó actor según su carácter, y las reglas y correcciones ó reformas que estime convenientes en quanto á la regularidad, decoro y buen gusto de la escena, como puntos facultativos, que requieren particulares conocimiento”¹⁶⁰⁰.

Los bailes de carácter popular, que precisamente eran los asociados a las festividades religiosas, sufrieron también bastantes restricciones, esto fue debido en gran parte a los desordenes que les acompañaban, pues el pueblo, muchas de las veces, esos días perdía el control respecto a la devoción que la Iglesia solicitaba para sus locales y festividades.

Ante cualquier festividad, el pueblo cantaba, bailaba y tañía instrumentos, pero en la euforia de la fiesta solía terminar haciéndolo de forma desordenada, gritando, riendo, realizando multitud de ruidos y actos deshonestos, incluso en el interior de las iglesias, costumbre que no era nueva en el siglo XVIII sino que venía de épocas anteriores¹⁶⁰¹, realmente era la degeneración de cuando

¹⁶⁰⁰ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España, t. III, Op. Cit., p. 391.

¹⁶⁰¹ “en las vísperas del día de toros, refiere en 1633 el viajero Hieronymus Welsch ... “suelen salir a paseo en grandes grupos las gentes desocupadas de ambos sexos y se divierten y recrean, tocando diversos instrumentos de cuerda, guitarras, cantando, danzando y dando saltos y cabriolas ... en esos festejos se comenten muchas cosas non sanctas ... Existe la costumbre en esas fechas de que mujeres y hombres mezclados y en tumulto anden vagando por las calles y callejuelas, vayan de iglesia en iglesia y en ellas alboroten ruidosamente con carcajadas, bocinas, ruidos y tumultos ... y no hay que decir nada de lo que allí sucede en otro orden de cosas que roza con la decencia y la moral”, en Massó, Alejandro, “Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcázar de Madrid”, en “El Real Alcázar de Madrid”, Op. Cit., p. 371.

antaño se bailaba de forma ordenada en el coro de los templos¹⁶⁰². Instaurada la ilustración estas prácticas no se podían permitir.

Felipe V, ya en 1725 después de informarse con prestigiosos ilustrados, había dictado una Real Cédula en la que decía que no se llevara a cabo aquello que tuviera falta de honestidad y faltara al cristianismo, y en su artículo XII atendía directamente a esa prohibición en los bailes:

“El Rei Felipe V. Despachó una Real Cédula en el año 1725, despues de haber consultado à los hombres mas doctos de la Universidad de Alcalá, i al Señor Obispo de Guadix, dando su Real permiso con las condiciones siguientes:

I. Que las Comedias ... no se representen, las que tubieren alguna cosa contraria à la decencia, i modestia Christiana. ... XII. Que los Baíles i Sainetes que se prepresentan ò cantan, sean licitos i honestos; i este se cele mucho”¹⁶⁰³.

Unos años antes había prohibido también Felipe V de forma expresa las fiestas de disfraces y máscaras en carnaval¹⁶⁰⁴, fiestas antiquísimas procedentes de la antigua Roma y relacionadas con la pura diversión¹⁶⁰⁵ y que estuvieron muy de moda en Francia en época de Luis XIV¹⁶⁰⁶, porque en estas

¹⁶⁰² “Cuando el cristianismo pudo construir templos al Señor, se hizo en ellos una parte elevada dentro de la misma nave, a la cual se llamó coro, como se ve aún actualmente (si bien modificado por haberse corregido la costumbre). Era una especie de teatro separado del altar, en el que, a ejemplo de los sacerdotes y Levitas de la Ley Antigua, los primitivos sacerdotes de la Ley Nueva ejecutaban danzas sagradas para festejar al divino Redentor”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p.178.

¹⁶⁰³ Cádiz (de), Diego, “Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes”, Op. Cit., pp. 62 y 65.

¹⁶⁰⁴ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, libro XII: De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, título XIII. De las máscaras y disfraces, Ley II. D. Felipe V. en Madrid á 26 de enero y consiguiente bando de 3 de Febrero de 1716, t. V, Op. Cit., p. 348.

¹⁶⁰⁵ “De los bayles de máscara. Fastidiabanse en Roma en los bayles de ceremonia, y se divertian en la celebracion de las fiestas saturnales baxo de mil disfraces diferentes. El gusto por la diversion hizo prontamente de estos dos géneros uno solo. Conservaronse los bayles serios para las grandes representaciones, y se dieron bayles de máscara en las ocasiones en que querian divertirse”, en Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 405.

¹⁶⁰⁶ “De los bayles de máscara ... Fue muy de moda por espacio de doscientos años; y particularmente en el reynado de Luis XIV, se dieron magníficos bayles de máscara”, *ibídem*.

muchas personas aprovechaban la ocasión para ofender a la institución eclesiástica y faltar al decoro.

En pleno siglo XVIII, diversos frailes condenaban dichos bailes, como lo hizo el mismo Fr. Diego José de Cádiz, que respondiendo a un regidor sobre el tema relacionado con comedias y bailes le dijo que el baile era una puerta al infierno, diciendo:

“Por lo perteneciente a bailes, i Máscaras carnabales, respondió, que este era una razon, ó argumento demoniaco, que habia ensanchado los caminos de la perdicion, i abierto de par en par las puertas del Infierno”¹⁶⁰⁷ .

Poco tiempo pasó para que Carlos IV, opinando igualmente, se ratificaba en la ley de Felipe V, legislando para su *Novísima recopilación de las Leyes de España* un título, el número XIII, denominado *De las máscaras y disfraces*:

“Prohibicion de bayles con máscaras; y pena de los contraventores. En atencion á que de pocos años á esta y parte se han introducido en esta Corte, imitando los carnavales de otras partes, diferentes bayles con máscaras, mezclándose muchas personas disfrazadas en varios trages, de que se han seguido innumerables ofensas á la Magestad Divina, y gravísimos inconvenientes, por no ser conforme al genio y recato de la Nacion Española; mando, que ninguna persona, vecino, morador, estante o habitante en esta Corte, de qualquier estado, calidad ó condicion que sea, pueda tener ni admitir en su casa personas algunas, para que con título de carnaval o asamblea se diviertan, danzando con máscaras ó sin ellas en este ni otro tiempo del año, ni en otra qualquiera forma; pena de mil ducados á la persona que contraviniere á ello, ademas de que se procederá á otras mas graves conforme á la calidad de la persona. (aut. I. tit. 15. lib. 8. R.)”¹⁶⁰⁸ ,

Con Carlos IV se endurecían las penas respecto a estos bailes de máscaras, pues enviaba a la cárcel o galeras a quien no cumpliera dicha ley, teniendo asimismo que pagar la multa pertinente:

¹⁶⁰⁷ Cádiz (de), Diego, “Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes”, Op. Cit., p. 57.

¹⁶⁰⁸ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, Libro XII: De los delitos, y sus penas y de los juicios criminales, Título XIII. De las máscaras y disfraces, Ley II. D. Felipe V. en Madrid á 26 de enero y consiguiente bando de 3 de Febrero de 1716, repetido en 12 de enero de 1717, t. V, Op. Cit., p. 348.

“Prohibicion de disfrazarse con máscaras en el tiempo de carnaval; y pena de los contraventores. Ninguna persona de qualquier calidad, estado y sexô no anden ni use en la Corte, ni en las casas particulares de ella, en tiempo de carnaval del disfraz de máscara; pena al que fuese noble, de quatro años de presidio, y al plebeyo de otros tantos de galeras, y á unos y otros de treinta dias de cárcel; y ademas de estas penas incurra en la multa de mil ducados qualquiera persona de qualquier carácter, que se le justifique haber danzado o estado en alguna casa con máscara o disfraz; y que la misma cantidad se saque al dueño inquilino de la casa, donde se hubiese baylado en la forma expresada”¹⁶⁰⁹.

Pero a pesar de la regulación que se realizaba decretando nuevas leyes relacionadas con la mejora de los comportamientos, el decoro y el saber estar, incluso para las danzas, no hacían mejorar los bailes, sino todo lo contrario, iban degenerando e incluso a la vista de la iglesia esas danzas eran cada vez más desenfrenadas incitadas principalmente por el tiempo de ocio que tenían muchas personas y por la música del momento; todo ello, pensaban, hacia desviar hasta a la persona más casta, así de claro lo refleja en 1772 D. Francisco Alexandro de Bocanegra, Obispo de Guadix y Baza:

“Las modas que cada dia se inventan, los bayles, los saraos, los convites, los demasiados adornos, la vida ociosa y regalona, y las frecuentes concurrencias ó juntas de ambos sexôs, ¿qué son sino unas tropas auxiliares que lastimosamente sirven á la lascivia? Aun las músicas de este infeliz tiempo ¿qué otra cosa son sino unos lazos los mas apropiados para corromper las almas; no habiendo en ellas mas que incentivos de este maldito vicio, por sus quiebros, por sus alhagos, por sus saynetes, por sus modulaciones, por sus ademanes, por sus atractivos, capaces de entrar y causar la corrupcion aun en el alma mas virtuosa y honesta?”¹⁶¹⁰.

Otra solución para llevar a cabo el cambio de actitud indecorosa que se apreciaba en las danzas tuvo su solución en los predicadores, así pues a mediados del XVIII estos ya estaban aleccionados para que en sus sermones adoctrinaran al pueblo.

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*, Ley III. El mismo en el Pardo á 27 de Febrero de 1745, p. 349.

¹⁶¹⁰ Bocanegra y Xibaja, Francisco Alexandro, “Sermones sobre el pecado”, *Sermones*, t. II, ed. Joachin Ibarra, Madrid, 1772, t. I, pp. 144-145.

A principios de siglo algunos eruditos habían hecho ver al clero de la importancia de hacer reformas respecto a su forma de predicar, la vulgaridad se había convertido en algo usual por lo que era importante que a partir de ese mismo momento se basaran en las escrituras sagradas para desarrollar sus sermones; entre estos sabios destacaron Gregorio Mayans y Siscar, que escribió en 1733 *El Orador Cristiano*¹⁶¹¹, en el cual se manifestaban esos pensamientos, y Benito Jerónimo Feijoo, monje benedictino, con *Teatro crítico universal* publicado entre 1726 y 1739, dónde dice:

“Todo hombre capaz de hacer un sermon, puede esponer cualquiera parte ó libro de la Biblia, descubriendo en él moralidades y alegorías para varios asuntos. Y aun esto segundo es mucho mas fácil, ya porque es libre y arbitraria la aplicación á cualquier asunto, ya porque no está cargada de las demas dificultades del arte oratorio, á cuyos preceptos se debe ligar el predicador en la formacion de una oracion regular”¹⁶¹².

Se regulaba así a los eclesiásticos para que diesen ejemplo con su conducta, estuvieran ocupados, no ociosos, y por supuesto nada de realizar bailes¹⁶¹³, así esta institución sería brillante, lo que se comunicó por carta a los párrocos de Madrid de esta forma:

“Carta para los Parrocos de Madrid sobre las Conferencias morales con el Clero de su Parroquia ... los clerigos que viven en su territorio, sean capaces de ayudar al Párroco en su ministerio, de

¹⁶¹¹ Mayans i Siscar, *El orador christiano ideado en tres dialogos*, Valencia 1784 (2ª ed), (1733 1ª ed), pp. 387.

¹⁶¹² Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal, colección de los discursos mas notables que en todo género de materias, para desengaño de errores comunes escribió el Rmo. P. M. Fr. Benito Geronimo Feijoo*, t. IX, en Dir. Ayguals de Izco, Wenceslao, *La escuela del pueblo, páginas de enseñanza universal seguidas de una recopilacion de las obras mas selectas que se hayan escrito y escriban en todos los paises para perfeccionar el entendimiento humano*, t. IV, Madrid 1853, im. de ayguals de izco hermanos, p. 104.

¹⁶¹³ “en cafo de de que algun Sacerdote, ò Clerigo ordenado in Sacris baylàre (lo que no efferamos) eftos Bayles, à quien por el mismo hecho fufpendemos desde ahora del exercicio de Ordenes, condenandole en pena de prifion, y veinte libras de multa, y las demás á nueftro arbitrio”, en Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, “Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, ... A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion ...”, Op. Cit., p. 3)

emplearse dignamente en el Confesionario y Pulpito, de evitar toda ociosidad y mal exemplo, y de honrar el estado con su buena conducta.

A este fin coopera Nuestro Soberano con ardiente zelo y deseo de que en su Corte resplandezca el estado Sacerdotal, y sea el primero que evite todo escandalo, siendo la norma para el arreglo de las costumbres, y para el sosiego y pública tranquilidad. Por lo que á representacion nuestra se ha dignado S.M. expedir la siguiente Real Orden.

Excelentísimo Señor: en 23 de Diciembre de 1759, se comunicó al Señor Gobernador del Consejo, al Arzobispo de Toledo, y al Cardenal Patriarca la Real Orden siguiente ... que los Eclesiásticos pretendientes de Beneficios, Prebendas, y demas rentas Eclesiásticas, que residan en la Corte, presenten con sus Titulos certificacion de asistir á las Conferencias Morales de la Parroquia en que vivan, y de haberse asentado en la Matricula que tiene el Vicario de Madrid de todos los Eclesiásticos, á quienes se paga la refaccion; y que los referidos Eclesiásticos pretendientes que no presenten las citadas certificaciones y Testimoniales de sus Ordinario, se retiren á las Iglesias y Lugares de sus domicilios en cumplimiento de la expresada Real Orden de 23 de Diciembre de 1759 y 26 de Abril de 1766.

Lo que prevengo á V.E. de orden de S.M. para su inteligencia, y á fin de que por medio de sus Ministros concorra V.E. á su execucion y cumplimiento en la parte que le toca Dios guarde á V.E. muchos años. Aranjuez 30 de Abril de 1782. Manuel de Roda, Señor Arzobispo de Toledo”¹⁶¹⁴.

También se les aleccionaba a los curas sobre que se debía trasmitir a los creyentes, entre lo que figuraba el no ejecutar bailes y otros actos de júbilo aquellos días en los que la fiesta religiosa era en relación a un hecho de recogimiento y oración, de esta forma lo explicó el predicador general y escritor de la Orden de San Francisco de Aragón, Fr. Basilio Iturri de Roncal:

“Chrifto murió en la Cruz eftendidos los brazos, y llorando, defeofo de convertir, y dar un abrazo al pecador; y los que fe emplean en los bayles, dàn voces, fe rien, dàn la mano, y tal vez abrazan à la incauta muger; por eftos, y otros motivos fejemantes, fe hancen en eftos dias muchos menofprecios, y ofenfas à Chrifto Señor nueffro”¹⁶¹⁵.

¹⁶¹⁴ Lorenzana, Francisco Antonio, *Cartas, Edictos, y otras obras sueltas del excelentísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de Toledo, primado de las Españas*, Toledo, im. Nicolás de Almanzáno, 1786, p. 36.

¹⁶¹⁵ Iturri de Roncal, Basilio, *Clarin evangelico, dirigido a los curas de almas que son los capitanes de el rey altísimo* (3ª im.), t. II, Barcelona, Im. Thomas Piferrer, 1768, t. I, p. 247.

El ambiente social era muy propicio para que desde el Estado también se pensaran leyes relacionadas con este tema y donde se vinculara, por tanto, al clero con el pueblo, había un contacto directo entre ambas instituciones, así Carlos III se pronunciara ante ello dictando una Real Cédula el 20 de Febrero de 1777 en la cual se instauraba a la institución eclesiástica a que no permitieran espectáculos en las Iglesias, cementerios, Semana Santa, Cruces de Mayo, rogativas, ni otras festividades religiosas, ni se permitieran procesiones en la noche, pues todo ello llevaría a la indevoción y desorden:

“Las Chancillerías y Audiencias del reyno no permitan disciplinantes, empalados, ni otros espectáculos semejantes que no sirven de edificación, y pueden servir á la indevoción y al desorden en las procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, rogativas, ni en otras algunas; debiendo los que tuvieren verdadero espíritu de compunción y penitencia elegir otras mas racionales, secretas y menos expuestas, con el consejo y dirección de sus confesores. No consientan procesiones de noche; haciéndose las que fuere costumbre, y saliendo á tiempo que estén recogidas y finalizadas antes de ponerse el sol, para evitar los inconvenientes que pueden resultar de lo contrario. No toleren bayles en las Iglesias, sus atrios y cimiterios, ni delante de las imágenes de los Santos, sacándolas á este fin á otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad, darles culto, ofrenda, limosna, ni otro alguno; guardándose en los templos la reverencia , en los atrios y cimiterios el respeto, y delante de las imágenes la veneración que es debida con forme á los principios de la Religión, á la santa Disciplina , y á lo que para su observancia disponen las leyes del reyno. Y finalmente celen con la mayor vigilancia sobre el cumplimiento de todo esto, procediendo contra los contraventores conforme á las leyes del reyno; á cuyas penas, y á la mas seria demostración que corresponda según las circunstancias, serán responsables las Justicias que asi no lo hicieren: y los Prelados, Párrocos y de mas personas eclesiásticas á quienes pertenezca, celen también sobre lo mismo en los términos prevenidos en el capítulo quarto de la Real cédula de 19 de Noviembre de 1771 (ley II. tit. 8.), á que se arreglen exáctamente”¹⁶¹⁶.

¹⁶¹⁶Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, Libro I: De la Santa Iglesia; sus derechos, bienes y rentas: preladados y súbditos: y patronato real, Título I: de la Santa Fe Católica”, Ley XI. D. Carlos III. en el Pardo por Real cédula de 20 de Febrero de 1777. Prohibición de disciplinantes, empalados, y otros tales espectáculos en procesiones; y de bayles en Iglesias, sus atrios y cimiterios (sic), t. I, Op. Cit., pp. 4-5.

Tres años después, el 21 de junio de 1780, se prohibía definitivamente. Se pensaba que estas danzas populares no convenían pues no se respetaba la gravedad y decoro que se debía ante la religiosidad:

“En ninguna Iglesia de estos reynos haya danzas ni gigantones. En ninguna Iglesia de estos reynos, sea Catedral, Parroquial ó Regular, haya en adelante danzas ni gigantones; y cese del todo esta práctica en las procesiones y demas funciones eclesiásticas, como poco conforme á la gravedad y decoro que en ellas se requiere. (8)

(8) Por Real resolucion á consulta del Consejo de 10 de Abril de 1772 se mandó cesar en Madrid los gigantones, gigantillas y tarasca, porque léjos de autorizar semejantes figurones la procesion y culto del Santísimo Sacramento, causaban no pocas indecencias, y servian solo para aumentar el desórden, y distraer ó resfriar la devocion de la Magestad Divina”¹⁶¹⁷.

En cuanto a la noche había sido desde tiempos atrás un tema preocupante pues esta incitaba aún más a realizar actos deshonestos, por lo que se habían designado a estos bailes con adjetivos terribles, como los que presentó el Obispo D. Francisco Pérez de Prado, de esta forma:

“Los Concilios, y Santos Doctores en todos los tiempos, y regiones del mundo han condenado eftos vilifsimos Bayles nocturnos con los aborrecibles nombres de: *Torpes: Dañosos: Infames: Perniciosos: Fatales: Defvergonzados: Obfcenos: Efcandalofos: Delinquentifsimos: Irreligiosos: Fatuos: Luxuriosos: Ramerías: Choros de abominacion: Juegos diabolicos: Inftituto del demonio: Pefqueria de Satanàs; y otros à efto modo*, porque en la corrupcion de nueftra Naturaleza no ha avido figlo, ni Nacion tan feliz, que aya podido juntar fin muchos artrevimientos, y culpas concurfos de hombres, y mugeres de todos eftados, y edades entre bayle, noche, y libertad: provocando tanto la ira de Dios, quanto con pavor leemos de los terribles, y vífibles castigos que ha hecho fobre eftos bayles, hafta fumergir vífiblemente el demonio à los bayladores en cuerpo, y alma en el infierno”¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁷ *Ibíd.*, Ley XII. Don Carlos III. En San Ildefonso por Real órden de 10 de Julio de 1780, y consiguiente cédula del Consejo de 21 del mismo”, pp. 5-6.

¹⁶¹⁸ Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, “Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, Obifpo de Teruel, del Confejo de fu Mageftad, &c. A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion ...”, *Op. Cit.*, p. 2.

Finalmente estas festividades religiosas que durante siglos habían estado acompañadas con danzas¹⁶¹⁹, bien integradas en las procesiones o en las liturgias de las iglesias, en las que se representaba el triunfo de la evangelización ante el paganismo, o las danzas que se bailaban al atardecer en las vísperas de diversas festividades religiosas, entonando cánticos y salmos relacionados con la fiesta del día siguiente¹⁶²⁰, se quedaron desde ese momento sin danzas¹⁶²¹.

Tiempo atrás, estas danzas habían sido organizadas y controladas por las cofradías de las propias procesiones¹⁶²², pero ya en el último cuarto del siglo XVIII habían adquirido tanta popularidad que provocaron que la devoción hacia la religiosidad quedara relegada a un segundo plano, como en la procesión del *Corpus Christi* donde la gran mayoría de personas se olvidaban finalmente de dar culto al Santísimo, por estar de baile, y eso no se podía permitir. Por ello, bajo decreto real prohibieran dichos bailes junto al resto de diversiones que le acompañaban. A pesar de las prohibiciones hacia bailar en las iglesias y en las

¹⁶¹⁹ “ En 1622 ... tuvo lugar ... la canonización conjunta de cuatro santos, ... el Rey ... ordenó que se celebrara una procesión general .. se celebró la “muestra” o ensayo general de la parte de la procesión que tocaba al Ayuntamiento organizar. Estaba integrada, entre otras cosas, por las danzas, los gigantones y los carros”, en Portús Pérez, Javier, “El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio”, en Op. Cit., “El Real Alcázar de Madrid”, p. 122.

¹⁶²⁰ “En las vísperas de las grandes fiestas dedicadas a Cristo o a su Santa Madre, se reunían los cristianos en las puertas de las iglesias, y llenos de un santo celo religioso, se regocijaban en comunidad cristiana, bailando y entonando los salmos y los cánticos santos relativos a la festividad del siguiente día”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza”, Op. Cit., p.178.

¹⁶²¹ “confirmamos la prohibicion, y deteftacion de dichos Bayles públicos de noche defde que fe acaba la clara luz del dia”, en Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, “Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, ... A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion ...”, Op. Cit., p. 2.

¹⁶²² “Las Cofradías se encargaban, por lo general de hacer todos los preparativos para la fiesta que, además de la procesión en que actuaban los danzantes, ofrecía muchos otros atractivos. ... algún miembro de la Cofradía alquilaba los trajes o libreas que habrían de vestir los bailarines y recordaba al músico o músicos su compromiso para tocar en la procesión. ... zapatos para los danzantes ... ocho danzantes, ... ”, en Díaz, Joaquín, “Castilla y León”, Op. Cit., pp.189-190.

procesiones en los días de fiesta religiosa, el pueblo siguió haciéndolo en algunas ciudades, pues actualmente se encuentran en muchas regiones diversos bailes asociados a estas festividades, por lo se mantuvieron vivos a lo largo de los años, como las danzas realizadas en el país vasco en la romería de la Begoña; en Ávila, donde muy sonada es la romería en la cual bailan en la ermita de Santa Engracia¹⁶²³; en el Valle de Baztán donde bailan el *Carricadanza*, baile que dará a su fin cuando se inicien las oraciones pertinentes de la festividad religiosa¹⁶²⁴; *el Contrapás*, baile catalán, serio y de carácter religioso y dramático que se baila en el interior de los templos¹⁶²⁵; el *Ball Pla*, baile también catalán que habitualmente se ejecuta después de realizarse un oficio religioso en algún día de fiesta o romería en la puerta de la Iglesia¹⁶²⁶ ó el *Ball Rodó*, de la misma región, donde se tiene por objetivo sacar dinero para

¹⁶²³ “El pueblo vasco, hasta las últimas guerras civiles, ha venido bailando en colectividad, al aire libre y en presencia de sus magistrados o autoridades, ya en las romerías o festividades de sus santos patronos ... la romería de Begoña ... grandes multitudes entregadas al baile ... El ayuntamiento de Villa-Real de Ávila celebra la primera de las romerías ... en la ermita de Santa Engracia, adonde concurre en cuerpo, principiando la danza cuando concluya la función de iglesia, prolongándose después por todo el día: y siendo esta festividad una de las de talla de este municipio ... en el valle de Aramayona, y en la que, mientras la multitud baila, consumen abundantemente sus cofrades cierta ración de pan, carne y vino, en festín público, según institución de la propia Cofradía”, en Capmany, Aurelio, “El baile y la danza, Op. Cit., pp. 277-278.

¹⁶²⁴ “en el Valle de Baztán el Carricadanza (baile de calle) ... el tamborilero se presenta a tocar en la plaza destinada para los bailes, ... dan principio a la Carricadanza, que concluye al toque de oraciones, y entonces todos se retiran sin necesidad de mandato, a pesar de que estos bailes suelen ser presididos por un individuo del Ayuntamiento”, *ibíd.*, p. 280.

¹⁶²⁵ “El contrapás ha llegado hasta nuestros días con el aspecto de danza religiosa: nada de movimientos desordenados, ni alegre exaltación; más parece una ceremonia ritual que una danza ... El texto nos da una acción dramática de los episodios de la Pasión de Jesucristo ... debía de representarse en el interior del templo, a través del tiempo debió el Contrapás ser desterrado de la iglesia, para pasar a la plaza ... tomó aspecto de gentileza y cortesanía”, *ibíd.*, p. 287–289.

¹⁶²⁶ “Ball Pla: he aquí el tipo genuino del baile, popular y tradicional, de pareja, indígena en Cataluña ... generalmente se baila a la salida del Oficio, ante la iglesia o la ermita en las fiestas anuales o romerías”, *ibíd.*, p. 298.

obsequiarlo a la Virgen María o encenderle velas¹⁶²⁷; también en Cataluña las *Dances* de la comarca del Penedés, danzas de pareja que se realizan en las romerías hacia diferentes ermitas de la zona¹⁶²⁸; las *Dansaes* valencianas que se bailan en las fiestas de San Agustín¹⁶²⁹, *Trencadanza* danza del mismo carácter¹⁶³⁰; la *Farándola*, baile de parejas que presidía el Abad del monasterio¹⁶³¹; las *Falles* o *Faites* bailes que se realizan la noche anterior a la fiesta de San Juan o en la Navidad alrededor de una hoguera¹⁶³²; el *Ball de la Teya* en Lérida, que también se baila en la víspera de alguna de las fiestas más importantes religiosas junto a las iglesias¹⁶³³; *La danza de Santa Orosia* en Jaca (Huesca), en la cual seis hombres bailan en la procesión de la Santa cada 25 de junio en conmemoración al hallazgo de las reliquias de la Santa, y recorren el trayecto desde donde la encontraron, en un monte a las afueras de

¹⁶²⁷ “Barcelona ... Ball Rodó. Para poder bailar era preciso adquirir este derecho comprando para la pareja elegida, un ramillete de flores, o un abanico, ... El producto de estos regalos servía para la iluminación y cultos con que se obsequiaba a la Virgen María”, *ibíd.*, p. 300.

¹⁶²⁸ “Con el nombre de Dances son conocidos los bailes que tienen lugar en algunas romerías a varias ermitas de la comarca del Penedés”, *ibíd.*, p. 304.

¹⁶²⁹ “Región valenciana. Las *Dansaes* ... desde antiguo, en la plaza, durante cinco noches consecutivas en el mes de agosto con motivo de las fiestas de San Agustín”, *ibíd.*, p. 317.

¹⁶³⁰ “*Trencadanza* (romper o empezar la danza) es conocido en algunas poblaciones un baile de ceremonia que tiene lugar en la plaza el día de una fiesta determinada. Suele bailarse a la salida de la iglesia, terminado el Oficio, ... toman parte en él las parejas”, *ibídem.*

¹⁶³¹ “*Farándola* ... el baile, que ejecutan las tres parejas, terminando con una sardana ... abría la danza el Padre Abad, del Monasterio de Montserrat. Actualmente preside el baile el Cura párroco de la villa”, *ibíd.*, pp. 305–306.

¹⁶³² “Se da el nombre genérico de *Falles* o *Faites* (hogueras) a los bailes que tienen lugar alrededor de la hoguera que se enciende en la plaza al anochecer de la vigilia de la fiesta de San Juan o de Navidad”, *ibíd.*, p. 310.

¹⁶³³ “*Ball de la Teya* (tea) propio de las poblaciones pirenaicas de la provincia de Lérida, y suele efectuarse al anochecer de la víspera de alguna de las fiestas anuales más solemnes. ... ejecutando los pasos de la danza, saltando ... dando la vuelta alrededor de la iglesia”, *ibíd.*, p. 314.

la ciudad, hasta la Catedral, ya en la ciudad¹⁶³⁴; *El baile de las faixes* (fajas) en Maldá (Lérida) que se celebra el 2 de enero, día de San Macario, en el cual veinticuatro hombres casados bailan durante el Oficio religioso en el interior de la iglesia y después en la procesión¹⁶³⁵; el *Cociés*, baile de Mallorca, en el que bailan seis chicos, son los cociés, una chica y un demonio, todos entraran bailando a la Iglesia a excepción del demonio que se queda fuera, la danza es una presentación de ofrendas y es bailada de forma diferente según el pueblo¹⁶³⁶; *El Ball del Ciri* (cirio) en Cataluña, en donde se realiza el traspaso del cargo de Administrador del Altar¹⁶³⁷; *Las Folías o Folies valencianas* que se bailan desde muy antiguo el día previo a la fiesta de la Virgen de Septiembre y en el que se va bailando por las calles y se invita a bailar a aquella mujer que

¹⁶³⁴ “en Jaca (Huesca), llaman los bailadores de *Santa Orosia*, Patrona de la ciudad y de su diócesis. ... Dicen los naturales que se remonta al siglo IX y fue bailado al encontrarse las reliquias de la Santa y ser trasladadas a la ciudad desde el monte en que sufrió el martirio. Según informes del maestro de capilla de la Catedral, don Ildefonso Pardos, bailan la danza seis hombres ... La danza se repite en la procesión que se celebra todos los años el 25 de junio, fiesta de la invención de las reliquias de la Santa”, *ibíd.*, p. 378.

¹⁶³⁵ “el baile de las *Faixas* (fajas) que tiene lugar en el pueblo de Maldá (provincia de Lérida) el día de San Macario, 2 de enero. Los bailadores han de ser todos casados. ... El número mínimo de bailadores es de veinticuatro. Durante el Oficio se dirigen a la iglesia, y terminado el Credo, y echa (sic) la adoración por el Ayuntamiento, ábranse las puertas del templo, entrando los danzantes majestuosamente al compás de la música ... hasta llegar al presbiterio para adorar la reliquia del Santo. Después retroceden, ... hasta llegar otra vez a la puerta, que se cierra continuando el Oficio divino. Durante la procesión ejecutan las distintas figuras de que se compone el baile, dando fin a él una vez regresados a la iglesia”, *ibíd.*, pp. 379–380.

¹⁶³⁶ “en Mallorca el baile llamado *Cociés*, formado por seis bailadores dichos los *cociés*, la dama y el diablo ... entran en la iglesia a excepción del diablo, que se queda fuera. En el Ofertorio de la Misa va la dama bailando hasta llegar al presbiterio para entregar al celebrante la oferta ... Una vez entregada aquélla, sale en busca de uno de los *cociés* para que haga lo propio, acompañándole bailando, y después repite lo mismo con los otros cinco ... En cada pueblo ofrece alguna variedad la ejecución de este típico baile.”, *ibíd.*, p. 380.

¹⁶³⁷ “El *Ball del Ciri* (cirio) ... en varias poblaciones así del llano como de la montaña de Cataluña ... El baile, grave y serio, simboliza el traspaso del cargo de Paborde o Administrador del Altar de los Patronos de la Villa, San Víctor y compañeros mártires”, *ibíd.*, p. 381.

tenga la puerta de su casa abierta¹⁶³⁸ o la *Danza de espadas* bailada en Andalucía en la ermita de la Roca y en la Serranía de Córdoba procedente de algún éxito en tiempos de guerra¹⁶³⁹; entre otras muchas.

Junto a la anulación de estas prácticas, también se prohibirían la representación de otros espectáculos. Los Entremeses corrieron también esta mala suerte, pues se consideraba que introducían temáticas populares que parecían indecorosas al clero y a los altos estamentos sociales y solamente se ejecutarían aquellos que estuviesen supervisados por el juez eclesiástico¹⁶⁴⁰.

En relación a las romerías fueron más permisivos, pues la prohibición real fue entorno a las iglesias, atrios y cementerios. Se permitieron algunos bailes en torno a vírgenes u otros santos cuando se realizaran al aire libre¹⁶⁴¹, pero siempre que el acto se ejecutara de día, al igual que se permitiera con otras danzas, pues bailar en la noche estaba muy mal visto por todo aquello en lo que pudiera derivar, así predicó el padre Gallo en uno de sus sermones:

“¿Quándo concurrimos á este Santuario el dia de hoy, venimos á dexar á los pies de María nuestros vicios y pasiones desordenadas? ¿Venimos á confesar nuestras culpas? ¿á pedir à Dios misericordia de ellas por la intercesion de su Madre, y por la invocacion de su Nombre? ¿Venimos à tener aquellas santas viglias

¹⁶³⁸ *les Folles*, que se ejecuta en los valles de Albaida, Onteniente, Játiva y Cocentaina en la víspera de las grandes festividades. Lo describe López Chávarri (La danza popular valenciana) gráficamente por haberlo visto bailar en la víspera de la Virgen de Septiembre. La *donsaina* y el *tabalet* recorren las calles, y allí donde hay una puerta abierta, allí se puede entrar: la primera mujer que se halle, soltera o casada, vieja o joven, es conducida de la mano, corriendo, hacia la calle, en la que se dan unos pasos de baile con la improvisada pareja, para ir luego a buscar otra y otra, pues los músicos siguen calle abajo sin detenerse”, *ibíd.*, p. 322.

¹⁶³⁹ “en la ermita de la Roca, que se levanta cerca de un pueblecito de la montaña andaluza ... concurrían los vecinos en romería ... representan la Danza de la espada delante de la imagen de la Virgen, ... En la Serranía de Córdoba, ... ha perdurado hasta hoy la *Danza de espadas*, que se ejecuta en Ovejo el 15 de agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen”, *ibíd.*, pp. 401-404.

¹⁶⁴⁰ V. Cap. 5.2.2. El Estado.

¹⁶⁴¹ “la gente sacaba las tallas a la plaza o a las calles “con insignias de Cruz, pendón y capa pluvial, haciendo allí sus bailes”, que terminaban “en alguna ofrenda o limosna” con que se entendía no sólo perdonada la irreverencia, “sino convertida en un acto piadoso y de devoción”, en Díaz, Joaquín, “Castilla y León”, *Op. Cit.*, p. 197.

que antiguamente se usaban? ¿A pasar en oracion y lágrimas las noches enteras, á perdonar al enemigo, á dexar el trato menos honesto, á restituir lo mal ganado? ¿Venimos á esto, Christianos? Ó venimos (me corro de decirlo) á pasar en bayles indecentes toda la noche, á cantar romances impuros, á decir apodos lascivos, á profanar la Iglesia, á aumentar culpas, y escandalizar estas montañas, acostumbradas á oír suspiros y lágrimas de penitencia? Para eso, Christianos, mas que no hubiera fiesta, mas que dexarais á la Virgen sola”¹⁶⁴².

La prohibición hacia la realización de bailes fue expresa para la noche, esto se dejó muy claro en tiempos de Carlos IV, legislándolo en el Libro III: *Del Rey, y de su Real Casa y Corte*, bajo el Título XIX: *De la policía de Corte*, en la Ley XVI: *Prohibición de bayles por las noches en los paseos y campo; y orden que ha de observarse para las músicas en el paseo del Prado*, que decía:

“En conformidad de lo prevenido en repetidos autos y providencias de buen gobierno, ninguna persona de qualquier estado, clase y condición que sea, forme bayles en el paseo del Prado por las noches; cuya prohibición absoluta se entienda también en las eras en el campo”¹⁶⁴³.

De realizarse alguna danza nocturna por motivo de alguna fiesta privada precedente de un acto religioso, como bien podría ser el haber contraído matrimonio, el baile debía ser a puertas cerradas con los familiares y amigos, y tenían que encender las luces del portal y escalera de la casa, como dijo D. Francisco Pérez Prado:

“Bayles de noche en la cafa del Matrimonio ... funciones de efa alegría con la fanta veneracion que fe debe al Sacramento, y que no fe pueda admitir dentro de la cafa del Matrimonio el concurfo del Pueblo, fino es teniendola alumbrada con luzes en el portal, efcaderas, y piezas que ocupàre la gente; y que los que no quifieren, ò pudieren hazer efte gafto, tengan fus bayles cerrada la puerta de la calle, admitiendo los parientes, y perfonas de fu gufto, y amiftad, que

¹⁶⁴² Gallo, Nicolás, *Sermones del P. D. Nicolas Gallo*, Madrid, im. Manuel Martín, 1778, t. II, pp. 196-197.

¹⁶⁴³ Carlos IV, “Novísima recopilacion de las Leyes de España, t. II, Op. Cit., p.161.

comodamente puedan eftàr con decencia en la pieza, ò piezas deftinadas al Bayle”¹⁶⁴⁴.

A pesar de permitirse ciertas danzas de día, lo que fomentaría el auge de la celebración de las fiestas religiosas bajo el formato de las romerías¹⁶⁴⁵, se realizarían con el toque civilizado que el gobierno buscaba.



Wilhem Gail, “Der Bolero in Algesiras”¹⁶⁴⁶

Estas romerías y bailes ejecutados a la luz del día siempre deberían realizarse ante la presencia de las autoridades eclesiásticas, estos tenían potestad para poder recriminar a los danzantes y a la población en general sobre su forma de vestir u otras faltas que pudieran hacer en torno al decoro, e incluso pedir opinión o ayuda al Consejo del Rey si lo consideraban necesario, lo que se publicó en las Leyes de Carlos IV, en el Libro VI, Título XIII: : *De los*

¹⁶⁴⁴ Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, “Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, ... A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion ...”, Op. Cit., p. 5.

¹⁶⁴⁵ V. Opinión de Jovellanos sobre romerían en Apdo. 5.2.2. El Estado.

¹⁶⁴⁶ *Erinnerungen aus Spanien nach der Natur und auf Stein geziexhnete* (Tr. Recuerdos de España, dibujados del natural y litografiados), litografía nº 17, c. 1837, Consultado en: VV.AA. Folklore y Costumbres de España, Op. Cit., p. 265.

Un miembro del clero observa una danza bolera popular que se realiza en la calle, junto a una casa o ermita, es bailada en pareja, acompañada por la guitarra y, posiblemente, cantores.

trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas, Ley XI: Observancia de las leyes preventivas del modo de usarse y traer los trages y vestidos por hombre y mugeres, en su apartado núm. 22, todo ello venía de tiempos atrás, por pragmática del 5/XI/1723 y 3/X/1729, con inclusión de otras anteriores del 2/IX/1657, 8/III/1674, 21 y 26/IX/1691, que expresaba:

“Y por quanto son muy de mi Real desagrado las modas escandalosas en los trages de las mugeres, y contra la modestia y decencia que en ellos se debe observar; ruego y encargo á todos los Obispos y Prelados de España, que con zelo y discrecion procuren corregir estos excesos, y recurran en caso necesario al mi Consejo, donde mando se les dé todo el auxilio conveniente”¹⁶⁴⁷.



Danse Espagnole, (Colección Archivo Roger Salas, Madrid, c. 1840, estampa publicada en Francia)¹⁶⁴⁸

La iglesia fue la institución que controló desde primera fila todos los bailes y lo relacionado con ellos para que el orden y el recato estuvieran asegurados,

¹⁶⁴⁷ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, t. III, Op. Cit., p. 192.

¹⁶⁴⁸ Fotografía cedida al Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera en Madrid, coord. Gamo, María Jesús y Juan Elena (de), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 42.

Dos miembros del clero observan un baile. Bailan dos parejas alguna danza bolera, aunque por la indumentaria se intuye un nivel social medio alto, junto a los danzantes están los músicos y cantores. Por el lugar donde se desarrolla la acción, donde no se advierte ninguna casa, solamente una imagen religiosa, bajo la que se encuentran los frailes, y un paisaje, parece que se reúnan con motivo de alguna festividad religiosa en una romería.

como manifestó el padre jesuita Pedro Calatayud en su oración fúnebre y haciendo referencia a los hechos vividos y realizados por el prelado Don Juan Baptista Ferrer y Castro:

“Tuvo noticia de algunas romerías á diversos Santuarios, adonde concurrían jóvenes, solteras, Eclesiásticos, y otras muchas personas, y en donde á la sombra de la noche se hacia á Dios sin comparacion mucho mas agravio que obsequio. Inmediatamente con una sola orden las dio por el pie, y las prohibió: Llegó á certificarse pocos dias ántes de morir que dentro de la Ciudad se hacian varias romerías muy entrada la noche á diversos Santos colocados en las puertas de ella, en donde el concurso desordenado de gentes de varias clases era ocasión de mucha ruina espiritual por los bayles peligrosos, cantares lascivos, acciones indecentes, y otros excesos de suma relaxion: al punto ordenó á su Provisor tomase providencia oportuna para el remedio, y previniese á los Curas velasen sobre ello”¹⁶⁴⁹.

Pero como las prohibiciones siempre fueran reguladas y decretadas por los ministros pertinentes, de ahí que el pueblo se revolucionara directamente contra estos cuando algo les pareciera muy fuera de lugar de sus costumbres, como ocurriera en la revolución popular que hubo contra Leopoldo de Gregorio, más conocido en España como Esquilache¹⁶⁵⁰ por querer cambiar ciertas costumbres del país en su forma de vestir, revolución que acabó finalmente con la expulsión de dicho ministro del país, abandonando España desde el puerto de Cartagena en abril de 1766 con destino a Nápoles.

El pueblo nunca escribió de este ni de otros asuntos, pues no tenían la cultura suficiente para ello, pero como muy buen improvisador que ha sido siempre para componer coplas, refleja en sus cantos la realidad de la época, como se hiciera en una *Seguidilla* que fue muy sonada y que decía: “Viva

¹⁶⁴⁹ Calatayud, Pedro (de), *Misiones y sermones* (3ª ed), t. III, ed. Benito Cano, Madrid, 1796, t. III, p. 451-452.

¹⁶⁵⁰ Esquilache, palabra que viene de Squillace, municipio de la provincia de Catanzaro en Italia. Leopoldo de Gregoria era italiano y vino a España con el rey Carlos III convirtiéndose en su mano derecha, dicho marqués ya había estado al servicio del monarca en Italia cuando fuera Carlos VII de Nápoles.

Carlos Tercero,/ Muera Esquilache,/ Y que a los extranjeros/ Nos los despache”¹⁶⁵¹.

Al mismo tiempo que los ministros de Carlos IV estudiaban las diversiones del pueblo para seguir decretando prohibiciones, entre ellas también las relacionadas con el baile, Gaspar Melchor de Jovellanos señalaba en su *Memoria sobre la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España* que la solución respecto a las acciones ociosas que se realizaban en los días festivos religiosos no era la supresión de esos actos sino llevar a cabo algunas reformas, no entendía como se le había privado al pueblo de algunas de estas fiestas que estaban haciendo perder la idiosincrasia de España, ahora algunos días de fiesta religiosa eran tristes y se fomentaba la vagancia por no aceptar la diversión, ante lo que expresó:

“Cualquiera que haya recorrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observacion. En los dias mas solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debieran anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plaza una perezosa inaccion, un triste silencio, que no se pueden advertir sin admiracion ni lástima ... pórtico de la iglesia donde, embozados en sus capas, ó al arrimo de alguna esquina, ó sentados, ó vagando acá y aculla sin objeto ni propósito determinado, pasan tristemente las horas y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse”¹⁶⁵².

Carlos IV seguiría adelante con más y más prohibiciones, también lo hizo con muchas de las vestimentas y ciertas telas y abalorios que se venían utilizando tanto para bailar como para uso diario, como se legisló en el Libro VI, en el Título XIII: *De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas*, Ley V:

¹⁶⁵¹ Egido López, Teófanos, "Aspectos políticos de los motines contra Esquilache", 1992, Actas del Congreso Internacional "El Dos de Mayo y sus Precedentes", Madrid, 20-22 de Mayo de 1992, (Madrid: Consorcio "Madrid, Capital Europea de la Cultura") 97-102, en Pedrosa, Jose Manuel "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España" *Culturas Populares, Revista Electrónica* 3, Septiembre-diciembre 2006, pp. 17, en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>, consultado 20/1/2013.

¹⁶⁵² Jovellanos, Gaspar Melchor, "Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, ...", Op. Cit., pp. 415-416.

*Prohibicion de guarniciones de trages y vestidos, y de capas y balandranes de seda*¹⁶⁵³ y en la Ley X: *Prohibicion de andar embozados en la Corte con montera, gorro calado, sombrero ú otro embozo que oculte el rostro*¹⁶⁵⁴, aunque estas prohibiciones no las aplicara con el clero, observándose así el poder que tenía esta institución. El clero tenía desde antaño el privilegio de poder utilizar todo aquello que considerara oportuno, como se hiciera constar claramente en la Ley I del mismo libro¹⁶⁵⁵.

Todas las prohibiciones impuestas al pueblo no fueron bastante para conseguir que este apartara totalmente el tema religioso de sus costumbres más vulgares. En la villa se seguirá vistiendo, bailando¹⁶⁵⁶, actuando y cantando coplas a su manera, como se había hecho años anteriores.

La religión estaba presente en las actividades populares, como se muestra en un Sainete de Don Ramón de la Cruz titulado “La devoción engañosa” escrito en 1764, en tiempos del reinado de Carlos III, en el cual se decía:

“Allí riñen: allá beben:/ allá se burlan del viejo/ la muger y la criada:/ las hijas del carpintero,/ para malcasarse están/ entablado el galanteo:/ Esto solo aquí: ¡y el santo/ testigo de todo esto!/ ¿Ven ustedes que esto tiene/ mas de malo, que de bueno?/ (A los amigos)”¹⁶⁵⁷,

¹⁶⁵³ Carlos IV, “Novisima recopilacion de las Leyes de España ...”, t. III, Op. Cit., p.187.

¹⁶⁵⁴ *Ibíd.*, p. 190.

¹⁶⁵⁵ *Ibíd.*, LEY I. D. Cárlos y Doña Juana en Toledo á 9 de Marzo de1534, y en las Córtes de Vallad. de 537; D. Felipe II en Monzon á 25 de Octubre de 563, en Madrid á 11 de Dic. de 564, en las Córtes de Madrid de 586, en el Pardo á 11 de Julio de 579, y en Madrid año 593; D. Felipe III. En S. Lorenzo por pragm. De 2 de Junio de 1600, y en 3 de Enero y 4 de Abril de 611; y D. Felipe IV. Á 10 de Febrero de 623 en los capítulos de reformation. Apdo 1, p. 182.

V. en Cap. 5, apdo. 5.1. Moda del Baile Bolero y su inclusión en el Majismo.

¹⁶⁵⁶ “*CONTRADANZA* IV. De Don Guindo, de figurón, de doce Currutacos y seis Madamitas. ... Don Guindo la seduce, y tiene habilidad para exigir de ella que le aguarde en el desván a la oración”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p.151.

¹⁶⁵⁷ Cruz, Ramón (de la), Sainete: “La devoción engañosa” (1ª ed. 1764), en Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., pp. 439-440.

ó en otro posterior, ya de 1780, que dice:

“PEPA./ Apurar si don Mateo,/ el escribiente de mi amo,/ que Dios le tenga en el cielo,/ mira con inclinacion/ á mi compañera: ¿es esto?”¹⁶⁵⁸.

Antonio Rosales, también reflejó en su obra la conexión entre la religión y el pueblo llano, una copla de una *Seguidilla* en la *Tonadilla a siete de la Folla*, en 1765, decía:

“El majo que se quiera/ casar conmigo,/ ha de ser muy devoto/ de San Cirilo./ Porque este santo/ dicen que de los novios/ es abogado. ...”¹⁶⁵⁹.

También se hace presente la devoción a los santos por parte de las bailarinas boleras en una copla de *Bolero* que se escribió en el mismo tiempo, su autor es desconocido, y dice en uno de sus versos:

“Muchas boleras conozco/ devotas de san Fernando,/ para que el santo las libre/ de ir á su casa baylando ...”¹⁶⁶⁰.

El catolicismo está muy arraigado en el país, por ello sigue presente en las fiestas populares pues el español baila por júbilo¹⁶⁶¹, y aparece además en las conversaciones diarias del pueblo, así Juan Antonio (de Iza) Zamácola escribe en su obra de coplas:

“Anda, que ya no mereces/ que mi boca te salude/ mas ya que te he conocido,/ te diré, que Dios te ayude”¹⁶⁶².

¹⁶⁵⁸ *Ibíd.*, Sainete: “El tordo hablador” (1ª ed. 1780), p. 281.

¹⁶⁵⁹ Estepa, Luis, “Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII” Madrid, 1994, en Pedrosa, José Manuel, “La canción tradicional en el siglo XVIII ...”, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁶⁶⁰ Anón., “Coplas de bolero ...”, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁶⁶¹ “los españoles somos muy poco aficionados á danzar quando no nos mueve el placer, y mucho menos quando rabiamos, é estamos de duelo, ó nos ocurren sucesos funestos. ¡Consérveles Dios tan bella disposicion á los señores italanos y franceses, á quines debemos tan precioso descubrimiento!”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t. I, *Op. Cit.*, en *Discurso*, pp. X – XI.

¹⁶⁶² *Ibíd.*, p. 192.

Hasta los *currutacos*, muchos de ellos bailarines de *Bolero*, que eran hombres que destacaban fácilmente del resto de la sociedad por su forma peculiar de vestir muy exagerada, también demostraban que eran hombres de fe, se constata en frases que hacían en relación a ello, bendiciendo al Señor y poniéndolo de intermediario en el buen resultado de la ejecución de sus danzas, como en:

“¡Bendito sea Dios, y cuanto debe el mundo a los Currutacos!¹⁶⁶³, “Son muchas y muy exquisitas las variaciones o diferencias que he inventado ... con el favor de Dios y del público”¹⁶⁶⁴.

También sigue vivo el tema religioso entre las danzarinas boleras¹⁶⁶⁵ y en músicos, actores y escritores, de hecho estos veneran a la Virgen de la Novena, virgen patrona de la cofradía desde que sus antecesores la fundaran en el siglo XVII, en 1631, con el objetivo de verse defendidos ante sus intereses laborales y sociales, así pues en el siglo XVIII la gran mayoría de los que viven de estos oficios seguían perteneciendo a esta cofradía¹⁶⁶⁶.

La religión y su práctica está presente en la vida del pueblo, acuden a la Iglesia, así decía una copla:

“Yo voy hácia la Iglesia,/ tú vas por detrás,/ si no mudas camino/ no me encontrarás:/ si el bien anhelas,/ búscame en calles anchas,/ no en callejuelas”¹⁶⁶⁷.

¹⁶⁶³ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 76.

¹⁶⁶⁴ *Ibíd.*, p. 81.

¹⁶⁶⁵ “¿Querrá Dios que acierte una vez a decir el principal que me ha movido a escribir? ... ¡Jesus! ¡Ave María! Dixe para mí”, en Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit. p. XX y XXXVI.

¹⁶⁶⁶ Actualmente se conservan algunos relicarios de esta virgen en el Museo Nacional de Teatro de Almagro.

¹⁶⁶⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de seguidillas ...”, t.I, Op. Cit., p. 79.

El pueblo evoca a Dios constantemente en esas coplas de diferentes maneras, como ser supremo, justiciero, auxiliador, autorizador, que dá cobijo, libertador, que perdona, generoso y creador:

“Por Dios que disimules/ lo que me quieres,/ que tú no logras nada/ y á mí me pierdes;/ porque estas cosas/ en ser comunes pierden/ el ser preciosas”. “Quien hubiese encontrado/ una esperanza,/ por Dios que me la vuelva/ que me hace falta”¹⁶⁶⁸,

“Ingrata, porque sepas/ lo que amor cuesta,/ permita Dios que ames/ y te aborrezcan”. “Me olvidaste, sí, tirana,/ ya se ha visto tu traicion:/ quiera Dios que el pecho tuyo/ muera del propio rigor”¹⁶⁶⁹,

“La pena de no verte/ me martiriza;/ y quando llego á verte/ Dios nos asista”. “Anda, que ya no mereces/ que mi boca te salude/ mas ya que te he conocido,/ te diré, que Dios te ayude”¹⁶⁷⁰,

“Permita Dios que te vea/ en un calabozo oscuro,/ y que pase por mi mano/ todo el alimento tuyo”¹⁶⁷¹,

“Si como yo soy tuyo/ fueras tú mia,/ muchas dificultades/ se vencerían,/ pues es constante/ que quando dos se quieren,/ ¡Dios nos ampare!”¹⁶⁷²,

“Una niña á su madre/ le preguntaba:/ ¿que es esto que entre gentes amor se llama?/ y ella le dice:/ Dios te libre, hija mia,/ que te lo explique”¹⁶⁷³,

“Hay casados que viven/ como unos condes,/ ¡qué luxo, qué grandeza,/ Dios nos perdone!/ yo envidio á muchos/ que los viste y los calza/ su disimulo”¹⁶⁷⁴,

“Pide á Dios que te dure/ tanto el vestido/ como muger parlera/ dura al marido:/ que al que desea/ que sus penas acaben/ se hacen eternas”¹⁶⁷⁵,

“Eres el hombre mas frio/ que Dios ha puesto en la tierra:/tus obras son de Alexandro/ y tu corazon de piedra”¹⁶⁷⁶.

¹⁶⁶⁸ Ibíd., p. 73. Ibíd., t. II, p. 212. (Ser supremo).

¹⁶⁶⁹ Ibíd., t. I, p. 135. Ibíd., t. II, p. 189. (Justiciero).

¹⁶⁷⁰ Ibíd., t. I, p. 137. Ibíd., t. II, p.192. (Auxiliador).

¹⁶⁷¹ Ibíd., t. I, p. 184. (Autorizador) .

¹⁶⁷² Ibíd., t. II, p. 52. (Que dá cobijo).

¹⁶⁷³ Ibíd., p. 78. (Libertador).

¹⁶⁷⁴ Ibíd., p. 100. (Que perdona).

¹⁶⁷⁵ Ibíd., p. 101. (Generoso) .

¹⁶⁷⁶ Ibíd., p. 178. (Creador) .

Todas estas evocaciones a Dios en las coplas populares son reminiscencias por costumbres adquiridas en el pueblo, pero no implica el que sigan y cumplan todas las doctrinas religiosas impuestas, aunque deberían suponer un deber para todos los ciudadanos, pues muchas de estas obligaciones religiosas no serían fáciles de seguir por algunos artistas que sobrepondrían sus creaciones a dichos deberes, como transmitía Juan Antonio de Iza Zamácola en su obra *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranías y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*:

“El precepto de amar al prójimo, y perdonar las injurias, es de la mas estrecha obligacion aun para los poetas y músicos, ¿pero quién habrá entre estas dos especies de hombres, que aun que perdonen, como buenos cristianos, al que los robe ó los muela á palos, se resuelva á perdonar al que no gusta de sus coplas ó de sus composiciones perversas? Esto sería una virtud en grado heroyco, y estos señores no aspiran á ser heroes en ninguna línea”¹⁶⁷⁷,

e incluso muchos artistas aprovechan sus obras para mostrar quejas contra la Iglesia o sus integrantes como haría D. Ramón de la Cruz:

“Sainetes compuestos por D. Ramón de la Cruz, ... ha castigado justamente á los abates, impostores literarios y civiles, los cuales no dejan de ejercitar en las ciudades grandes el oficio de criados viles, de espías, alcahuetes y casamenteros”¹⁶⁷⁸.

En el baile ocurría de forma similar, a pesar de ser el pueblo católico por costumbre no impedía que surgieran bailes y canto en los cuales tanto la forma de ejecutarlos como el texto de la canción no eran de los más adecuados para la iglesia, y por tanto no fueron bien vistos por esta institución, así dice al respecto el padre José Francisco de Isla hacia 1792:

¹⁶⁷⁷ *Ibíd.*, Advertencia, pp. XXXXVI – XXXXVII.

¹⁶⁷⁸ Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, *Op. Cit.*, en Juicio de Signorelli, p. XIV.

“Mujer desahogada; ¿quantas muertes habrás hecho con esos tus ojos de basilisco?, ¿á quantas almas habrás degollado con la ocasión de tus deshonestos bayles?”¹⁶⁷⁹.

De forma mas dura trata este fraile al baile del momento, el *Bolero*, pues advirtiendo que es una danza de difícil ejecución lo trata de baile peligroso relacionándolo con el diablo:

“Las glotonerías, las disoluciones, los bayles peligrosos, las torpezas infames son las víctimas freqüentes que se ofrecen al dios de los Infiernos en esta Pascua del Diablo”¹⁶⁸⁰.

Esta opinión era compartida por otros frailes, como el padre Francisco Echeverz y Eyto, que expresó:

“Fola una hora gaftan en dâr culto à dios, en fervirle, en oir Miffa, y en rezar fus devociones (y quizà no gaftan la hora cumplida.) Y las demás horas? No lo haveis oido? *En defcanfar, y divertirnos*, dicen pero yo digo, que las demàs horas las emplean en dâr gufto à fus fentido, y fervir al Diablo: las demàs horas fon para los bayles, para los juegos de naypes, de pelota, de la barra, para los galanteos, para las meriendas, y bebidas con exceffo, para los paffeos, y parlerias, para las murmuraciones, y para otras diverfiones mundanas, en que fe comenten muchos pecados, por exeder de la moderacion debida. No es efto fervir al Diablo lo mas del dia de fiefta? ... Y què ha hecho Satanàs para divertir de eftos fagrados cultos à los Chriftianos? Lo que Roboan: erigir *Idolos* de juegos, de diverfiones, de bayles, de comedias, &c. ... Sì, Catholicos, si: efto lo hace el diablo, y vofotros lo querèis afsi, porque con effo os entreteneis, y divertis; pero con fentimiento de Dios, que aborrece tales fieftas, que no fon fuyas, fino vueftras: *Solemnitates veftras odivit anima mea*”¹⁶⁸¹,

O el predicador Basilio Iturri, de la orden de San Francisco en Aragón, que atemorizando a la sociedad decía que entre los que danzaban se encontraban demonios, y dijo así:

“Habiendofe criado defde niño en el defierto un Varon muy virtuofa, le mandò fu Prelado fuefe à una Ciudad por cierta dependencia de el Monafterio; obedeciò al punto, y entrando en la

¹⁶⁷⁹ Isla, Joseph Francisco, *Sermones morales del P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesus*, t I (VI), pp. 36-37.

¹⁶⁸⁰ *Ibíd*, p. 79.

¹⁶⁸¹ Echeverz y Eyto, Francisco Miguel, “Quaresma de sermones para las dominicas y ferias mayores, ...”, t.II, Op. Cit., pp. 396-397.

Ciudad, viò, que unos hombres, y mugeres, afidos unos de otros por las manos, eftavan en unos bayles, y juegos; y como jamàs el Religiofo hubiefe vifto cofa femejante, recibió efpecial gufto, y fe parò à mirarlos. Pero Dios nueftro Señor, para que fupiefe el peligro, que hay en tales bayles, y juegos, le abrió los ojos por efpecial milagro, y viò , que en las juntas, afimientos de cada mano, eftavan muy ufanos dos feifimos Demonios. Por lo qual jamàs quifo levantar fus ojos à mirar tales bayles, y juegos ... como las culebras eftán ocultas entre las flores; afi los Demonios entre los combites, bayles, y faràos, para introducir en las almas el veneno mortifero de las culpas”¹⁶⁸².

Otros infundían el temor a perder el resto de sacramentos si se dedicaban a estos baile, como hizo el padre Francisco Pérez de Prado y Cuesta que anunció:

“Y en quanto à las demàs perfonas que baylàren en dichos Bayles, fi fueren Mozos, ó Mozas folteras, ò tambien viudos, ò viudas, naturales de los mifmos Lugares, ò de los cercanos à efa Diocefi, mandamos, que finembargo de qualquiera Conftitucion, Decreto, ò cofumbre de que fus Parrocos propios les publiquen en las tres Canonicas Moniciones, que por el Santo Concilio deven preceder à fus Matrimonios, no puedan publicarlos, ni publicarlas fin darnos cuenta de ello ... Y fi fueren cafados, y cafadas los que baylàren, no puedan unos, ni otras fer admitidos al Oficio de Padrino, ò Madrina de Bautifmo, ni Confirmacion en la Iglefia, como perfonas indignas”¹⁶⁸³.

El baile se hacía ver como un símil del pecado, así lo hace claramente el padre Gallo que dijo;

“El pecado lo ha trastornado, y confundido todo. Los dias destinados ò al trabajo, ó á la oracion, se pasan en la inaccion y en la ociosidad. Las noches, que se hicieron para el descanso y para el sueño, se emplean en los bayles y festines mas profanos: el mundo ha perdido el juicio ... Pero al fin, Christianos, este desorden no ha de durar para siempre ... entonces se levantarán y armarán todas las criaturas contra los insensatos ... hara Dios que todas las criaturas sirvan á su venganza, si antes sirvieron para sus ofensas ... nos dexará en la noche eterna del abysmo, adonde ya no habrá mas luz para nosotros”¹⁶⁸⁴.

¹⁶⁸² Iturri de Roncal, Basilio, “Clarín evangelico, dirigido a los curas de almas ...”, t. I, Op. Cit., p. 249.

¹⁶⁸³ Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, “Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, ... A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion ...”, Op. Cit., p. 3.

¹⁶⁸⁴ Gallo, Nicolás, “Sermones del P.D. Nicolas Gallo”, t. III, Op. Cit., pp. 143-146.

De esta misma forma lo hace ver también el padre Isla, quien cuenta en sus sermones una historia sobre un fraile que de bailar en vez de estar en sus asuntos cayó redondo al suelo y murió:

“Sacerdote era y muy autorizado aquel infeliz Eclesiástico, de quien hacen mencion los Anales de la Iglesia al año de 1352, que olvidado de su dignidad y de su carácter, estando baylando con ciertas damas cortesanas cayó repentinamente muerto ... no como Sacerdote, sino como comediante: no en el Altar, sino en el teatro: no en la Iglesia, sino en el bayle”¹⁶⁸⁵,

Además de ser considerado el baile junto a otras diversiones como un pecado, incluso se atemorizaba a la sociedad haciéndoles ver lo malo que les podría ocurrir de dedicarse a esos asuntos y no estar preparados para Dios, ante lo que este mismo fraile, el padre Isla, manifiesta en otro de sus sermones y mostrándoles de nuevo otra historia del pasado:

“lo que estaban viendo en aquellos días que precedieron al diluvio, no obstante que le tenían perpetuamente en la memoria, y que tambien le tenían á la vista, nunca se persuadieron á que estuviese tan cerca; y así se entregaron con la mayor libertad á los convites, á las borracheras, á los bayles, á los saraos, á las funciones de bodas, y á todo género de disoluciones. Y así no lo creyeron, no lo creyeron hasta el mismo día en que Noe entró en el Arca, cerró la puerta, vino el diluvio, y se los sorbió á todos; con que en medio de estar tan avisados, y en medio de pensarlo tanto, á todos los cogió muy de repente”¹⁶⁸⁶

Temor que no quedaba ahí, pues insistían estos clérigos en que para conseguir ir al cielo debían de abandonar las malas costumbres como el bailar, pues ocasionaba la muerte espiritual del alma, así dijo:

“Procuren los Chriftianos huir de tan perniciosos entretenimientos, pues no basta para confeguir el Cielo, el apartarse de lo que en sí es pecado, dice N. P. S. Francisco, fino que fe ha de huir de aquellos objetos que con especies pecaminosas envenenan los sentidos, por cuyas ventanas entra la muerte efpiritual á las

¹⁶⁸⁵ Isla, Francisco Joseph (de), “Sermones morales del P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesus”, t. II, Op. Cit., p. 321.

¹⁶⁸⁶ Ibíd., t. VI, p. 232.

almas. Eftos con mucha efpecialidad fon los bayles, y otros indecentes juegos, que el demonio ha introducido en el mundo”¹⁶⁸⁷.

De forma similar dijo el padre jesuita Pedro de Calatayud:

“Saldrá otro Angel, y tomando á una matrona honesta dirá: Ven acá muger honesta y exemplar, tú eres compañera de los Angeles, criaste en temor, retiro y honestidad á tus hijas, no supiéron de bayles, comedias, ni adornos profanos”¹⁶⁸⁸.

Estas opiniones de la iglesia a cerca del baile afectaban muchas de las veces y de forma directa a la mujer, pues se hasta se aclaraba como debía ser la mujer con la que contraer matrimonio, una mujer considerada juiciosa y cristiana¹⁶⁸⁹ y se debía rechazar a aquellas animadas y resueltas, que seguían la moda y que se dedicaban a bailes¹⁶⁹⁰. Este era un tema tratado con asiduidad en los sermones y por los predicadores, así también dijo el padre Calatayud:

“Quien ha pecado, haga penitencia. ¡Quántas mugeres adúlteras, viudas y doncellas, que habeis hecho maldades, habeis de volver á vuestras culpas, bayles, juegos, tocamientos feos! &c. Y os condenareis por no querer enfrenar vuestros cuerpos”¹⁶⁹¹.

Igualmente opinaba Francisco Alexandro de Bocanegra, que siendo Obispo de Guadix y Baza manifestó en una oración:

¡Ah mugeres del siglo! Las que no pensais sino en las vanas diversiones, en los paseos, en los bayles, en los saraos; y si alguna vez pensais en el Templo, es solo para buscar en él vuestro ídolo, aprender de esta Princesa; y ya que hasta aquí os habeis dexado

¹⁶⁸⁷ Iturri de Roncal, Basilio, “Clarin evangelico, dirigido a los curas de almas ...”, t. II, Op. Cit., p. 407.

¹⁶⁸⁸ Calatayud, Pedro (de), “Misiones y sermones ...”, t. II, Op. Cit., p. 234.

¹⁶⁸⁹ “Por loco que sea un hombre, quiere que la mujer que elige para propia, tenga el mas sólido juicio y la mas christiana conducta”, en Rubín de Celis y Noriega, *El Corresponsal del Censor*, “Carta nº 6”, Madrid 1786, p. 85.

¹⁶⁹⁰ “doncella alegre y desenvuelta, que caido el rubor de tu frente gustas de hallarte entre los hombres en saraos, bayles y conversaciones”, en Calatayud, Pedro (de), “Misiones y sermones ...”, t. I, Op. Cit., p. 371.

¹⁶⁹¹ *Ibíd.*, p. 197.

engañar de la vanidad, torced desde ahora el camino; y siguiendo su exemplo, imitad en vuestros pasos su devocion”¹⁶⁹².

Un año mas tarde, en la segunda edición del libro, ya siendo Arzobispo de Santiago, amplía su obra y de nuevo hace un comentario al respecto en una plática para el miércoles de ceniza:

“Si considerásemos bien nuestro sér y el polvo en que últimamente hemos de venir á parar, ¿cómo habia de haber tanto luxu en los vestidos, tanta profusion en los banquetes, tanta disipacion en los juegos, tanta libertad en la lengua, tanta indecencia en los trages, tanta desenvoltura en los bayles, tanta disolucion en las amistades, tanto descaro en los cortejos, tanta desvergüenza en los galanteos”¹⁶⁹³.

Estas situaciones eran tratadas por los párrocos para convencer a los feligreses de que no eran correctas esas conductas en las mujeres cristianas, consiguiendo algunas veces sus arrepentimientos, como mostró Juan Jacinto Rodríguez Calderón en *La Bolerología*:

“tengo una hija ... es de las mejores bailarinas del bolero ... Yo Señores, alucinada de un necio capricho di la mas pexima crianza á mi hija: no fui fu madre fino fu mayor enemiga, la pufe en el fendero de la depravación, olvidando las circunftancias de mi efpofo, y las máximas fagradas de nuestra religión. Cuidé que no fupiefe los mandamientos”¹⁶⁹⁴.

Además, de forma cruel se instaba a la mujer que bailaba a que se mortificara, como expresó el padre Calatayud:

“Cordeles ñudosos hay, y apretados que mortifiquen el cuerpo: cilicios de hambre hay, sogas asperas, ó de cerdas hay, que ceñiros al cuerpo: cruces pequeñas hay de hierro á las espaldas: agenjos hay para llevar en la boca, piedras ó chinas en los pies, que incomoden y mortifiquen por las veces que se desmandáron en los bayles, danzas, juegos, y malos pasos: disciplinas hay con que amortiguar la carne soberbia y regalada que se abrasó en luxuria, retirandoos á sitios ocultos de la casa (que bien los buscais para pecar)”¹⁶⁹⁵.

¹⁶⁹² Bocanegra y Xibaja, Francisco Alexandro, “Oración”, *Sermones*, t. II, Op. Cit., p. 402.

¹⁶⁹³ *Ibíd.*, 2ª ed., 1773, t. I (II), pp. 32-33.

¹⁶⁹⁴ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 103.

¹⁶⁹⁵ Calatayud, Pedro (de), *Misiones y sermones* (3ª ed), t. I, Op. Cit., p. 308.

En 1792, finalizando ya el siglo XVIII, parece que este tema a cerca del baile seguía muy presente en el ambiente eclesiástico pues se seguía hablando de él en las homilias de las misas; el Padre Fray Diego José de Cádiz en respuesta a una señora que le envió una carta años antes y en la que le preguntaba si eran lícitos los bailes del momento, pues había oído hablar negativamente del *Bolero* en la Catedral de Sevilla estando presente el Arzobispo don Alonso Marcos Llanes y Arguelles¹⁶⁹⁶, le contesta, entre muchas otras cosas, que era una diversión mundana, en la que se utilizaban trajes indecentes y se instaba a pecar a todos los asistentes, así manifestó:

“El baile es una concurrencia ó junta de hombres i mugeres, preciosamente vestidos, i con intento de alegrarse i divertirse, no según Dios i el Espiritu, sino con la alegría del mundo i de la carne, donde unidos i misturados, danzan los unos con los otros al són de varios instrumentos, i tal vez de las canciones dulces i alagueñas, por largo rato. Esta apocadisima, i sobradamente limitada definicion bastava para que V.E. infiriese ya el horror con que debe mirar todo Christiano semejante diversion ... dando continuo fomento à la lozania de la carne, ... Aunque no hubiera mas que la profanidad de los trages en las Señoras, sobraba para calificar de pecado mortal los bailes. Según las Santas Escrituras peca gravemente el que mira con atencion una muger compuesta i adornada ... el avivar las pasiones, alagar i mover los sentidos, sacar el alma de su centro, fomentar los apetitos pe inclinar a la culpa. Mas claro: el baile, del modo que se usa, es ocasión proxima al pecado grave ... los bailes una nueva irrision de Jesu-Christo, un escarnio i mofa de la Religion, de la virtud, i una ruina certisima de las almas ... se califique el baile de vicioso i malo ... una diversion mala, reprehensible i damnable, por los sugetos que à ella concurren, por el modo con que se presentan i estàn en ella, por el obgeto i fin à que asisten, i por la persona de V.E. que los autoriza. Diversion pecaminosa i detestable, por el escandalo que resulta, asi en los buenos prudentes i juiciosos, como en los imprudentes i relaxados; i diversion por ultimo la mas culpable, tanto por el daño de tercero que resulta de sus gastos

¹⁶⁹⁶ De Cádiz, Diego, *Carta del muy reverendo Padre Fray Diego de Cadiz, á una señora en respuesta á la consulta que le hizo sobre si son licitos los Bailes: habiendole oido reprobado el Baile del Bolero, en la Mision que hizo en la Sta. Iglesia Catedral de Sevilla, año de 1792, á presencia del Ilustrisimo Cabildo, autorizado con la asistencia del Excmo. Sr. Arzobispo Don Alonso Marcos Llanes y Arguelles*, ed. s.n, c.a. 1792-1800, pp.1.

superfluos i crecidos, como por las muchas ofensas à Dios nuestro Señor, que de ella se originan”¹⁶⁹⁷.

En ese mismo año, 1792, se publicaban varias obras en torno al baile escritas por un fraile llamado Juan Fernández Rojas. En estas obras se aprecia su defensa hacia el *Bolero*, que lo define como un baile gracioso¹⁶⁹⁸ aunque quizás por miedo a represalias, ya que el baile era mal visto por el clero, oculta su verdadera opinión utilizando como medio de expresión la sátira y esconde su identidad bajo distintos seudónimos como licenciado Francisco Agustín Florencio, Juanito López Polinario y Alejandro Moya.

Fernández de Rojas ofrece una información bastante profunda sobre el *Bolero* y más aún sobre la forma de tocar las castañuelas en ese baile, y no porque las tocara él¹⁶⁹⁹, sino porque lo habría visto hacer en numerosas ocasiones, posiblemente fuera uno de esos frailes que ofrecía misas, acudía a romerías y estaba en plena relación con el pueblo. En su obras, además transmite diversas opiniones de otras personas, haciendo ver con ello que había personas tanto defensoras como detractoras hacia el baile *Bolero*, así dice en *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*:

“Mientras que los Crotálogos alababan a las más célebres boleras, y se entregaban a los placeres que se presentaban reunidos en aquel baile los Semnopolitanos miraban con ceño adusto a los bailarines, y se elevaban en amargas quejas contra una diversión

¹⁶⁹⁷ Cádiz (de), Diego, “Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes”, “Respuesta del R.P. Fr. Diego Josef de Cadiz, á la Excelentísima señora ... de: ... à una carta, en la que le pedía su dictamen sobre la diversion de los Bailes, i lo que sobre esto devía hacer”, pp. 154-166.

V. carta en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 13.

¹⁶⁹⁸ “Instrucción científica del modo de tocar las Castañuelas para baylar el Bolero ... este gracioso Bayle Español”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía o ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., p. Portada.

¹⁶⁹⁹ “aseguro con toda la ingenuidad de que es capaz un Autor, que Yo en mi vida he tomado las Castañuelas en la mano, y por consiguiente, que ni mal ni bien Yo jamas he querido, ni intentado tocarlas”, *ibíd.*, p. 99.

tan poco modesta y decente a sus ojos: lo que era placer para los unos era dolor y pesar para los otros”¹⁷⁰⁰.

Este fraile transmite mediante historias que inventa de un mundo ficticio lo que ocurre realmente en la sociedad, se bastaba solamente él para escribir un tratado y después bajo otro seudónimo hablar sobre el primero e incluso contradecir algunas cosas, pues según su opinión estaba de moda dentro del mundo ilustrado el publicar tratados y discutirlos después por otros en las tertulias u otros lugares, e incluso impugnarlos, referente a ello dijo:

“es menester quando se impugna revestirse de un ayre magistral entonado, y fallar *ex trípode* repicando dicterios, sandeces, groserías, y bufonadas (no agudezas), en una palabra, zurcir todo lo que convenga, para llenar las producciones propias, y desacreditar lo que se impugna, y á quien se impugna. Si Vd. me responde que esto es ser un violeta sin urbanidad, y suplir la declarada falta de materiales, y endabléz de razones; yo diré á Vd. que no viene al caso la respuesta, es moda, es la corriente de buen gusto”¹⁷⁰¹.

En sus obras no rechaza en ningún momento, ni trata de que sea una vergüenza el *Bolero*, pero si reconoce que las letras de estas canciones son de simplezas y tonterías que los *boleros* creen ser cosas importantes, justificando por tanto dichos textos por no ser personas ilustradas, así dice:

“Pues vayan en fin las *Seguidillas* en que hallará el curioso Lector varios desengaños, golpazos, simplezas, y todas aquellas majaderías que los *Boleros* llaman finuras de Ingenio, siendo una sarta de disparates (aunque no de los que debían desterrarse, como se ha dicho) Si á los Señores *Boleros* acomodáran las tales *Seguidillas*, buen ánimo, que están en casa los once tomos, y la fábrica para otros tantos, y mas”¹⁷⁰².

Manifiesta Fernández de Rojas, que hay personas que están en contra del *Bolero*, pues opinan que no es un baile serio ni honesto, y que aún empeoraba más por el sonido de las castañuelas, que era brusco y áspero, pero a otros

¹⁷⁰⁰ Fernández Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis”, Op. Cit., p. 55.

¹⁷⁰¹ Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vayar el bolero ...”, Op. Cit., p. 17.

¹⁷⁰² *Ibíd.*, pp. 59–60.

muchos, sobre todo a los jóvenes, les parecía un baile agradable, a cerca de ello dice:

“Formóse un baile, al que asistió un gran número de gente. Formaba la orquesta un instrumento llamado *guitarra*: los bailarines llevaban colgados de los dedos unos pedazos de madera llamados *crótalos*, que formando un gran ruido servían para acompañarlos en el baile, que se llamaba *Bolero*. Cuando los regocijados Crotalógicos estaban en lo mejor de su baile les acometió una multitud de gente de distinto traje, y formaron al instante una gran refriega: los unos gritaban que los crótalos daban un sonido *dulce y armonioso*, y que antes morirían que confesar lo contrario; sostenían los otros con el mismo espíritu que el sonido de los crótalos era *bronce y desapacible*”¹⁷⁰³,

“Una de las cosas que más disgustaba a los jóvenes era el baile antiguo, parecíales demasiado serio, grave, y sobre todo honesto, olvidaronle, y aprendieron uno nuevo llamado *Bolero*”¹⁷⁰⁴

Estas personas contrarias al *Bolero* tratan a los seguidores de este baile como personas de poco juicio, aunque reconocen que son alegres y felices, pues dice el autor:

“Crotalópolis, nombre que según la interpretación de algunos etimologistas (hombres siempre útiles en cualquiera estado) significa país de gente alegre, regocijada, y de poco juicio. ... La alegría y el júbilo parecía reynar en el corazón de todos: la dicha y el contento tenían allí su estable y permanente asiento. Todo era bailes, juegos y fiestas. Los placeres se sucedían unos a otros, y formaban una cadena encantadora. Ved aquí, dije yo, un pueblo verdaderamente feliz”¹⁷⁰⁵.

La mujer *bolera* es presentada por Fernández de Rojas como una mujer que busca situarse económicamente bien pero por medio de algún hombre que se fije en ella por su forma de bailar y luego la mantenga, pero algunas no dudarían en cambiar de pretendiente cuando ya no tengan nada que sacarle,

¹⁷⁰³ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op.Cit., p. 42-43.

¹⁷⁰⁴ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁷⁰⁵ *Ibíd.*, p. 40-41.

aunque también reconoce que no todas se comportan de ese modo, así dice

Fernández de Rojas:

“Al presentarse en la sala alguna de aquellas boleras cuyo mérito en el baile la había adquirido un nombre famoso, un poderoso partido y un rico cortejo, todos fijaban en ella sus miradas, y referían con entusiasmo sus hazañas y sus méritos *Boleros*. Su vestido, decían, regalo del señor *Gavilán*, ha costado tantos miles, bordólo en una noche el celebre *Chorlito*. Cuando bailó la primera vez logró por amante al señor *Pelicano*, el más rico y enamorado de los *Crotalógicos*; ¡qué regalos la hizo! ¡con qué trenes, con que lujo, con qué esplendor tan loco la ha sostenido! Consumió con ella sus innumerables riquezas; viose después reducido a la mayor pobreza, y ella tan ingrata como hermosa le despreció dejándole por el que ahora tiene. Esta otra es más hermosa y mejor bailarina que todas; pero desgraciada: nunca ha logrado un amante poderoso. Aquella es aun más célebre por su constancia que por su bailar, que no es obstante del mayor mérito, ama tiernamente a su compañero en el baile; sus blancas manos le han bordado el vestido que lleva, y la cinta de sus Crótalos brilló mucho tiempo en el lazo de su pelo”¹⁷⁰⁶.

Por otro lado, indica que hay muchos seguidores de las costumbres de España, y que los bailarines y bailarinas de este grupo visten con preciosos trajes, tocan muy bien las castañuelas y sus bailes son de gran ligereza, gracia y habilidad, pues tienen difíciles posturas y mudanzas, todas ellas muy bien designadas con sus propios nombres en idioma *bolero*, por lo que explica:

“Salen los bailarines y bailarinas con sus lucientes y preciosas ropas, ciñense los crótalos, preparanse, se miran, y comienza el baile. Los del bando crotálogo alababan con entusiasmo la gracia, la ligereza y habilidad de los que bailaban; elogiaban las diferentes posturas y mudanzas, de las que cada una tenía su nombre propio en el idioma *Bolero*, rico y abundante entre todos los idiomas”¹⁷⁰⁷,

y también resalta a la mujer que baila el *Bolero* ensalzándola ante aquellas que no saben bailar, diciendo:

“Una Doncella, por mas que la hayan cabido en suerte todos los encantos de la naturaleza, quedará en ciertas ocasiones desayrada, si carece enteramente de los preceptos de esta Ciencia, á la verdad

¹⁷⁰⁶ *Ibíd.*, p. 54-55.

¹⁷⁰⁷ *Ibíd.*, p. 53.

importantísima ..., estas señoritas pasarán la plaza de unas desabridisimas pánfilas, quando á reglon seguido de sus arias se presente otra señorita en medio de la sala, que lo llene todo de ruido crotalógico: quiero decir, que bayle un *Bolero*¹⁷⁰⁸.

Estas dos visiones opuestas, que refleja el autor ante el baile *Bolero* y quienes se relacionan con él, indica que habían dos grupos contrarios acerca de la opinión sobre el *Bolero*, los defensores y los detractores, ante lo que señala tajantemente,

“Mientras que los Crotálogos alababan a las más célebres boleras, y se entregaban a los placeres que se presentaban reunidos en aquel baile los Semnopolitanos miraban con ceño adusto a los bailarines, y se elevaban en amargas quejas contra una diversión tan poco modesta y decente a sus ojos: lo que era placer para los unos era dolor y pesar para los otros¹⁷⁰⁹”.

Temeroso, Juan Fernández de Rojas de lo que se le pudiera venir encima diciendo estas cosas sobre el *Bolero*, pues igual lo criticaba que lo alababa, se excusa de que él en ningún momento quiere ofender a nadie con sus escritos, ni a la iglesia, ni a su majestad, ni a los magistrados, por lo contrario se dice ser gran amante de la Nación Española, así dijo:

“en nada de quanto he escrito, y escriba en este papel, he tenido ánimo directo ni indirecto de vulnerar, ántes bien me sujeto, y lo rindo todo gustoso, al sentir y censura de mi verdadera, sagrada Religion Católica, ni he querido ofender á las Regalías y autoridad de su Magestad (el Señor nos guarde) á los Magistrados; al carácter general respetable de mi amada Nación Española¹⁷¹⁰”.

Otro punto de conexión entre el tema religioso y el *Bolero* fueron los compositores de las músicas de las obras teatrales de la época, lugar en el cual se introdujo el *Bolero*, aunque posteriormente seguiría su camino de forma

¹⁷⁰⁸ Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas, Instrucción científica del modo de tocar las Castañuelas para baylar el Bolero...”, Op. Cit., en prólogo y aviso al lector, pp. V – VI.

¹⁷⁰⁹ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ó mi viage á crotalópolis”, Op. Cit., p. 55

¹⁷¹⁰ Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el bolero”, Op. Cit., p. 55.

individual al integrarse en las danzas nuevas que surgirán con los bailarines del siglo XIX.

La Tonadilla fue el género dramático mas sobresaliente de la segunda mitad del siglo XVIII y muchos de los compositores de la música de estas obras, que eran ante todo obras musicales, provenían del círculo religioso, pues habían sido maestros de capilla que también se ganaban la vida componiendo para este género, que era el de moda, por lo que dejarían influencias para que el baile, cuando estaba integrado en el teatro, se hiciera de forma más decorosa¹⁷¹¹, de hecho se le atribuye a Luis Misón, músico, compositor y maestro de la Capilla Real, la invención de la Tonadilla¹⁷¹².

Todo aquello que entraba al teatro, incluido el baile, debía pasar la autorización eclesiástica para poder ser realizado¹⁷¹³, por ello que el *Bolero* se conservara en su forma más decorosa, de otro modo no hubiera sido posible, pues no se hubiera permitido por el clero.

El *Bolero*, por tanto, como baile más representativo de la época, no fue bien visto por la Iglesia, y no solamente lo sería por sus movimientos e indumentaria provocativa sino también por el texto que utilizaban para el cante

¹⁷¹¹ “los compositores ... Algunos se acercaron al género de forma ocasional, y otros hicieron del trabajo de compositor de música del teatro lírico y especialmente de tonadillas un oficio gracias al cual poder subsistir. Sus procedencias son de lo más diversas, desde músicos que ostentaban los cargos de maestros de capilla y que venían a la capital por temporadas para dedicarse al cultivo de la tonadilla como podía ser el caso de José Castel, maestro de capilla de la catedral de Tudela”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. 26.

¹⁷¹² “El periódico El Memorial Literario de 1787 publicaba en su sección de “Teatros” una pequeña historia de la tonadilla ... En este artículo de autor desconocido se explican los orígenes de la tonadilla, quiénes habían sido los inventores del género – paternidad que adjudicará al compositor e instrumentista de la Real Capilla Luis Misón–”, *ibíd.*, p. 28.

¹⁷¹³ “Teatro ... siglos XVIII y XIX ... En las hojas finales se recogen las diligencias administrativas para la obtención de la licencia de representación: aprobación eclesiástica, orden de remisión al censor o corrector, censura propiamente dicha y licencia dada por el comisario de comedias, todas con sus correspondientes rúbricas”, (Aguerri Martínez, Ascensión, “La colección de música y teatro en la biblioteca histórica municipal de Madrid: apuntes para su estudio”, en *Ibíd.*, p. 96.

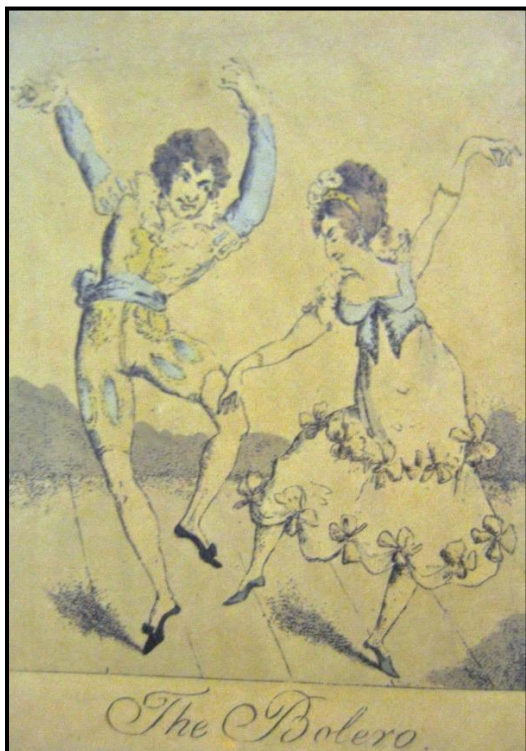
de sus coplas, en el que hablaban de temas que poco gustaban a dicha institución, además al ser bailado en las festividades religiosas como expresión de júbilo del pueblo pasaba a ser el centro de atracción y, por tanto, el culto al santo o virgen venerada quedaba relegado a un segundo plano, hecho que la iglesia no podía tolerar¹⁷¹⁴.

A pesar de todas las dificultades presentadas en esta época para realizar este baile, el *Bolero* se siguió bailando de forma más estilizada en los teatros y en la Corte, pero también se conservó con su carácter inicial a escondidas en el pueblo, así no es de extrañar que a inicios de siglo XX dijera José Otero Aranda, bailarín y maestro de baile, que en Sevilla se bailaban *Manchegas*, baile de estilo bolero, en las fiestas de las Cruces de Mayo, lo que demuestra la pervivencia del estilo bolero popular¹⁷¹⁵.

¹⁷¹⁴ “bailar el Bolero, ó Seguidillas enredadas (vulgo de candil) en los tres dias de Antruejo. ... Que en vez de retirarse aquellos tres dias á un Templo á contemplar ante el divino Sacramento el Santo tiempo que en seguida viene, lo malgastan en lascivos bayles, juguetes dañosos, y danzas irregulares, que mas sirven de nocivos perjuicios para las almas, que de diversion para el cuerpo”, en *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, nº. 44, de 01/03/1794, pp. 160-161.

¹⁷¹⁵ “se bailan las *Manchegas* ... todos los aficionados que nos reuníamos de distintas escuelas en las *Cruces de Mayo* y en muchos sitios que con frecuencia todos los domingos y días festivos se reunían jóvenes á pasar el rato bailando”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles ...”, Op. Cit., p. 149.

VI.- Declive de la primera etapa bolera



The Bolero, caricatura inglesa, c. 1820, Archivo del Instituto del Teatro, Barcelona, (Fotografía cedida al Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera, Madrid, 1992, p. 138)

“Cuando la desidia ha echado raíces hondas, cuesta trabajo hacer entender las verdades, la utilidad, y el arreglo moral de las gentes”¹⁷¹⁶

Conforme pasaban los años durante las tres últimas décadas del siglo XVIII algunas danzas populares fueron perdiendo su sencillez y saber estar. Atrás quedaban muchas de esas danzas de fácil ejecución, bailadas por cualquier persona, aunque no tuviera una formación previa para ello, se perdían también todas aquellas normas de educación y cortesía practicadas en las antiguas academias de baile, como el que un alumno nunca debía corregir a otro, para eso estaba el maestro; no estaba permitido reírse bajo ningún concepto, estaba mal visto; los alumnos no podían empezar a bailar hasta que lo dijera el profesor; se requería cuando se danzaba un silencio absoluto para no distraer al que bailaba; la indumentaria debía estar en

¹⁷¹⁶ Rodríguez Capomanes, Pedro, “Discurso sobre la educación popular de los artesanos ...”, Op. Cit., p. 24.

condiciones, pues el abandono daba muy mala sensación; no se debía criticar a nadie; había obligación de hacer cortesías al maestro y al resto de personas presentes, quitándose el sombrero o bajando el rostro; no estaba permitido bailar con las mujeres que llegaran a la escuela acompañadas de sus maridos o hermanos, pues no parecía prudente, y cuando no se bailara, debían aprender de otros temas como de las armas, gramática, filosofía u otras enseñanzas, así lo había expresado en el siglo XVII Juan de Esquivel Navarro:

“Y no se permite q. ninguna persona (aunque sea discípulo muy diestro y antiguo) en el discurso de la lición corrija al alicionado ... el reírse mientras se danza o da lición es mal parecido; y el reprehender en público, solo toca a los Maestros. No puede ninguno en la Escuela pedir que se dé, sino el mismo Maestro; ... Mientras se danza, se ha de tener tanto silencio, que por ningún caso se ha de oír hablar, ni reír a nadie, porque es una de las descortesías más dañosas que se hacen, ... Si algún discípulo viene a la Escuela a bailar con malos zapatos, o roto el vestido, de fuerte q. se le vea la camisa, o pútos en las medias u otro defecto de este género, debe el Maestro corregirlo: porque el defecto, ya se ve, es muy mal parecido, especialmente para bailar. ... No debe ningún Maestro dar lugar a que en su Escuela se murmure de otros Maestros, ni discípulos, ni de otra persona alguna, antes reprehenderlo, y reñirlo, porque ... se le culpará mucho al Maestro averla cometido ... “qualquier persona que entrare en las Escuelas, debe en primer lugar hacer la cortesía al Maestro, y luego a los circunstantes, ... el q. danza hace la reverencia, debe hacerla a todo el auditorio, y todos deben quitarse el sombrero. ... Debe el Maestro al que entrare cómo el modo que he dicho, quitarse el sombrero, ... mas si tañere bailando alguno, cumple solo cómo bajar el rostro: ... Si entran algunas mujeres en la Escuela, debe el Maestro levantarse cómo mucha cortesía, y acomodarlas en parte q. no estén junto a los hombres, ni conversando con ellos. ... se debe hacer aunque vengan con sus maridos, o hermanos, ... mientras no se danza, se habla de la destreza de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás habilidades que los hombres de buen gusto profesan; ... no tan folamente se deben frequentar las Escuelas para saber bailar, sino también para aprender cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias”¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁷ Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Danzado ...”, Op. Cit., pp. 31-34.

En el siglo XVIII el baile popular había cambiado en sus costumbres, volviéndose más libre y desenvuelto, tanto en su ejecución como en su carácter, pero dicha situación se desbordaría provocando una reacción un tanto dramática, pues tanto el *Bolero* como el resto de danzas que se influenciaron de él ó que se crearon dentro del mismo estilo sufrieron un declive ocasionado por dicho exceso.

En 1790, Gaspar Melchor de Jovellanos, futuro Ministro de España por esa época, dice:

“Bajo Cárlos III *el Bueno* ganó algo la música, y mucho la decoracion, rayando mas de una vez la esperanza de que se reformasen las demas partes de este espectáculo. Aun hubo un dichoso instante en que pareció que nuestra escena caminaba ya al mayor esplendor; pero una suerte aciaga detuvo aquel impulso. Competencias, disgustos, persecuciones, tristes accidentes que quisiéramos borrar de nuestra memoria, volvieron á sepultarla en mayor abandono. Sucesivamente se fueron cerrando los teatros de las provincias; y el espectáculo que las habia entretenido casi por el espacio de tres siglos”¹⁷¹⁸.

Este momento fue decisivo para la historia de la danza en España pues esta junto con el teatro llegó a ser una de las artes más afectadas. El estado quiso llevar a cabo unas reformas en la danza pues muchos ilustrados opinaban que era de gran importancia, sobre todo en escenas teatrales, ante lo que dijo Jovellanos:

“La música y la danza no solo pueden formar el mejor ornamento de la escena, sino que son tambien su principal objeto”¹⁷¹⁹.

Transformar las danzas y otros entretenimientos podrían servir como herramienta para adoctrinar al pueblo, como aconsejó también Jovellanos cuando dijo:

¹⁷¹⁸ Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor Jovellanos ...”, Op. Cit., p. 410

¹⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 433.

“el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir ó estraviar el espíritu, y de perfeccionar ó corromper el corazon de los ciudadanos. ... Se deduce finalmente, que aquella será la mas santa y sabia policia de un gobierno, que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos, la instrucción y la diversión pública”¹⁷²⁰.

Llevar a cabo esta reforma era una ardua labor¹⁷²¹ y solamente se realizó en parte, incluyendo a la danza que se iba insertando en espectáculos teatrales. Respecto a la danza popular, que se seguía mostrando en las calles y patios, fueron más los problemas ocasionados que los beneficios, seguirían siendo actos simplemente de diversión y el entretenimiento.

Las danzas populares se fueron degradando progresivamente por el pueblo y ello ocasionó que el Estado, que precisamente no había llevado ninguna reforma para su subsistencia en buenas condiciones, persiguiera este arte, derivando en que los bailarines que pudieron se refugiaran en aquellas compañías de teatro que perduraron en el país y el resto huyeran¹⁷²².

Finalmente el estilo bolero, por ser el más destacado en la época, fue el gran perjudicado y terminaría de ser del agrado de la sociedad media pues además de ser un estilo perseguido por la justicia, los gustos estaban variando pues se asentaban con fuerza las modas principalmente de Francia

¹⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 430.

¹⁷²¹ “espectáculos ... la retardacion de su reforma, ... De este modo la ignorancia, el mal gusto y la licencia, perpetuados sobre la escena, impusieron silencio al celo y la ilustracion, é hicieron casi imposible el remedio ... egemplos de impudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor de desacato á la justicia y á las leyes, de infidelidad á las obligaciones públicas y domésticas”, *ibíd.*, pp. 412-413.

¹⁷²² “Teatros. En el teatro del Príncipe, á las 5 de la tarde, se representará la comedia, en 2 actos, titulada *El Hijo reconocido*, se bailará el bolero, se guirá una tonadilla, y se concluirá con un Sainete”, en *Diario de Madrid*, nº 128, 14/12/1808, p. 654.

e Italia, los ideales estaban cambiando, la población tomaba un nuevo rumbo influenciada por la ilustración, todo ello supuso la depreciación del *Bolero*.

El declive del *Bolero* fue debido en gran parte a su evolución pues esta danza ya no encajaba en la época ilustrada, para el pueblo llano simplemente suponía un acto de diversión, pero para el estado no solo era entretenimiento sino que representaba el desorden y la causa de problemas, pues había caído en la degeneración.

El *Bolero*, en principio, fue un baile popular con saltos, pero bailado a un ritmo no muy rápido, paulatinamente se fueron introduciendo en él pasos a mayor velocidad y más complicados en su ejecución debido a las influencias que llegaban al pueblo desde la Corte, donde las técnicas francesas y el gusto por lo italiano se imponía con fuerza. Estos nuevos pasos y mudanzas que iban surgiendo en el *Bolero* necesitaban para su correcta realización de una técnica depurada de estudio, técnica que el pueblo nunca tuvo y que el estado no le proporcionó. Todos estos nuevos movimientos eran considerados de muy difícil ejecución, incluso por los bailarines franceses que si que habían llevado a cabo sus estudios exhaustivos sobre la danza¹⁷²³, al igual que los italianos¹⁷²⁴, al no poseer el pueblo dichos conocimientos se provocaron lesiones irreversibles, como estas que quedaron por escrito:

¹⁷²³ “Lo que se llama posicion es la justa proporcion que deben guardar bailando los pies, ... las posiciones fueron inventadas por el célebre *Beauchamp*, que intentó antes que nadie dar las principales reglas a este arte”, en Cairón, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p . 7.

¹⁷²⁴ “La ambicion de cabriolar, es una loca ambicion que no conduce á nada. Llega un bufon de Italia, y al instante el pueblo danzarin quiere imitar este saltador en libertad; ... los baylarines se rebientan y estropean, por querer imitar el italiano fuerte y nervioso”, en Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 496.

“Ninguna bolera he visto/ caiga en el bayle rendida;/ pero lo que estoy temiendo/ es la primera caída;/ Porque es tan penosa/ cualquier golpe en ellas,/ que del susto algunas/ mueren doncellas:/ de modo que el golpe/ que fue de repente/ es para que otra/ con esto escarmiente”, (1)

“Doña Clarita, en ésta segunda prueba de su destreza *bolerologica*; ... la dejó inútil para toda su vida. ... en un trezado de fiestas tubo la desgracia de torcerse un pie, y con el peso de su cuerpo la de romperse la pierna izquierda. ... ¡ Ah Señor, me respondió, fue inevitable la cojera: quedó defectuosa”, (2)¹⁷²⁵.

Estos funestos desenlaces podrían haberse evitado si el Estado hubiese atendido a los consejos de algunos ilustrados del momento como a Campomanes, que decía que en cualquier oficio se debía llegar a la perfección y para ello la necesidad de una buena enseñanza y de la realización de exámenes para constatar los aprendizajes¹⁷²⁶.

Realmente los maestros de *Bolero* abrían sus academias y enseñaban este y otros bailes sin ningún control; el estudio de la danza y el baile era tomado como un divertimento y no se consideró en ningún momento que tal dedicación fuera un oficio.

El *Bolero* se extendía a un ritmo vertiginoso entre la sociedad, todo el mundo quería bailar el *Bolero* y acudían a las academias, estas proliferaban sin control por la gran demanda, los alumnos y alumnas procedían de cualquier ambiente, sin ninguna preparación física y eran de cualquier

¹⁷²⁵ Anón. “Coplas del Bolero, donde se declara cómo el bolero tiene engañadas con su bayle ...”, Op. Cit. p. 2.

Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología, ...”, Op. Cit., pp. 78-79 y 101.

¹⁷²⁶ “Lo que se intenta en el presente plan, es aclarar los medios, de que la enseñanza, los exámenes, y los auxilios conduzcan todos los oficios por su propio impulso a un estado de perfección”, en Rodríguez Campomanes, Pedro, “Discurso sobre la educación popular de los artesanos ...”, Op. Cit. p. 23.

edad¹⁷²⁷, en poco tiempo aparecieron numerosas escuelas y casas en las que se daban clases de estos bailes sin ningún control¹⁷²⁸.

Hasta la fecha no había demasiado regulado para ser maestro de danza, se entendía, desde tiempos atrás, que los buenos maestros eran los que tenían una escuela y habían adquirido experiencia en esta¹⁷²⁹, estos debían de dar su clase puntualmente y no faltar, repasar lo aprendido anteriormente, corregir los movimientos mal realizados, impartir cada día una lección adaptándola al alumno, algunos días con más intensidad y otros con menos, el alumno también debía de reunir unas mínimas condiciones como buen oído, ser proporcionado y ejercitar mucho, así lo había expresado Juan Esquivel en su tratado:

“No deben los Maefros faltar a la hora de lición ... y corre la voz de la puntalidad ... fe le ha de repaffá todo lo q. fe le ha enfeñado desde el Alta ... fe corrige en el repaffo ... dase una fola lición cada dia. ... Deben los Maefros dar las mudáças conforme la difpoficion del difcipulo, porq. ay algunas muy fuertes, y otras por lo baxo, que fe deben aplicar conforme el brio de cada uno: ... Los Maefros debé hazer muchas diligéncias en q. fus difcipulos no tomé movimiento malo alguno, ... El cuerpo del que dança, para fu mayor facilidad en el dançar y apréder, ha de fer proporcionado, bien repartido, y no muy alto, ... ha de tener buen pie y pierna, ... fe necefsita de buen oido; porque no teniéndole, dificilifsimaméte dançará a compas. ... el dançado fe quiere batallar, y exercitar”¹⁷³⁰.

¹⁷²⁷ V. cap. IV: El bolero.

¹⁷²⁸ “A los fapientifimos alumnos y alumnas de las Academias bolerologicas de Madrid, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Murcia y demás pueblos en fe hallen eftablecidas efuelas del baile bolero”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología, ...”, p. VIII.

“Academia del maestro Caldereta ... y no fiendo ella fola la que hay en Madrid, pues afcienden á cinqüenta, ibíd., p. 6.

¹⁷²⁹ “Los Maefros que tiene Efcuelas abiertas, o las han tenido, fon efectivamente Maefros; y los q. no, no ay que hazer mención de ellos; porque a eftos les llamo yo Mequetrefes, por ponerfe a enfeñar fin fundaméto”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 24.

¹⁷³⁰ Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., pp. 26-28.

Según el tratado de Bartolomé Ferriol de mediados del siglo XVIII, cuando un lector hubiera leído su libro, perfeccionado todos los movimientos, posiciones y oposiciones que en él se enseñaban, y observara y estudiara las ilustraciones y las coreografías que se exponían, podría posteriormente crear nuevos pasos, y pasar de ser un alumno a ser un maestro, así lo dijo:

“Defpues de la perfeccion de fus movimientos, con la primorofa variedad, que contienen las Poficiones, y Opoficiones, que aquí fe enfeñan, con todo lo que de eftas fuentes demana, podrá el havil Lector, una vez infruido en la practica, valerfe de las Figuras, en Laminas y en Corographia, para difponer las nuevas diferencias, que le dictare fu ingenio; de modo, que no folo puede conftituirle Difcipulo fuperior; fino Maeftro excelente, è inventor de nuevas Piezas y Tañidos”¹⁷³¹.

Opinaba también Ferriol que sería muy malo elegir a un mal maestro, y advertía de que los habían sin sabiduría, sin experiencia, hipócritas en realidad que no sabían ni de teoría ni de práctica, por ello advertía de que se debía de tener mucho cuidado a la hora de escoger el maestro, pues algunos no lo eran en realidad, así expresó:

“tomar para fu buena educacion, un perito Maeftro, donde fe halle unido lo theorico, con lo practico; ... procurando el no embarzarfe con perfonas, que en la fabiduria fon pequeños, y en la prefumpcion grandes; ni con fugetos, que apelan à fer Maeftros, antes de buenos Difcipulos. Adviertan también, que no tiene que enfeñar aquel à quien le falta la experiencia. ... Tiene efta Arte en fu operación muchos hypcritas (sic), ... fon muchos los indoctos en efta facultad, que paifan la plaza de fabios. ... Hai Individuos en efta Arte, que con gran deftreza fingen el papel de doctos, en quienes la corta experiencia de un limitado eftudio les firve de norma, para figurar à fu antojo nuevas inventivas, y altas doctrinas”¹⁷³².

¹⁷³¹ Ferriol y Boxeaux, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 3.

¹⁷³² Ibíd., pp. 26-27.

Apuntaba Ferriol además que no se debía dar a ningún maestro el título de superior si no tenía una gran experiencia en danza o si no había escrito libros sobre ello, diciendo expresamente:

“no fe le darà à ninguno el titulo de fuperior Maeftro, por tener graciofidad en el danzar, fer dotado de perfecciones naturales, fer pariente de perfonas de algùn diftinguido carácter, ò dar fu efuela a Duques, Condes, ò Marqueses; porque aunque , en realidad, eftas lucidas partes adornan la perfona, no le comunican la effencia de buen Maeftro; ... los que facaffen en la educación de fu facultad muchos Difcipulos perfeccionados, como afsimifmo los que huvieffen dado à luz algunas Obras fobre efa facultad, cuya explicación, y demàs conducente eftè aprobado en el concepto de buenos Operarios, è inteligentes, Eftos fe pueden llamar Maeftros, porque con las tales pruebas fe viene en pleno conocimiento de que faben bien enfeñar” ¹⁷³³.

Ferriol, transmite, por tanto, que había alguna institución que otorgaba el título de maestro superior en danza en dicha época.

Advertía una y otra vez Ferriol que si se bailaba debía hacerse con perfección ¹⁷³⁴, facultad que se encontraría tomando lecciones de forma continua, con perseverancia, estudio y diligencia, aprendiendo primero lo más básico para pasar después a lo difícil, sin apresurarse, así expresó:

“vendrà à alcanzar el Aficionado lo que defea, à impulfos de diverfas, y continuas lecciones: porque es fabido , que caminando, fin parar, adelante (aunque fea fin ímpetus ni faltos, fino poco à poco) fe conocerà, fin falta, el fruto, ... fe fabe por indubitable que el tiempo, y el continuo eftudio, lo harán perito y experto en la profefion, que fe aplicare,... todo lo que con perfeverancia fe practica, llega à tener fu defeado fin. ... Lo arduo, y difícil, fe alcanza con el eftudio, y diligencia. ... Advierto à los que tienen el delicado gufto de aprender à bien danzar, no fe apreffuren en faber los fines, fin executar perfectamente los principios”¹⁷³⁵.

¹⁷³³Ibíd., pp. 36-37.

¹⁷³⁴ “Los que configuen Danzar à la perfeccion, traheràn afsi, los afectos de quien les vea, y la admiración de quien les emulo; ... Afsi como los errores de fu execucion defgarbo en los movimientos, falta de enfeñanza, noticia y proporción, harán fer mal mirado à qualequiera que en feftiva Afamblea, dè mueftra de una ruftica índole, ò crianza indifcreta, y menos política”, ibíd., p. 16.

¹⁷³⁵Ibíd., pp. 39-40 y 42

La práctica en el baile era fundamental y, por supuesto, tener talento¹⁷³⁶. También hizo incidencia Ferriol en que debían de corregirse los defectos en los principiantes para no caer en vicios que después serían muy difícil de corregir¹⁷³⁷, y al presentar algunos pasos bastante complicados, como la pirueta, persiste en que la práctica es muy necesaria¹⁷³⁸.

En todo ello coincidiría Antonio Cairon, años más tarde, ya introducidos en el siglo XIX. En 1820 presentaba su obra sobre reglas para el baile e insistía en el mismo tema¹⁷³⁹, también daba gran importancia a que un maestro, un compositor de bailes e incluso el bailarín supieran música, conocer los compases, el carácter de la música, el valor de las notas y de las pausas, haciendo hincapié en lo importante que era que el bailarín tuviera oído musical, así lo manifestó Cairon,

“Un bailarín necesariamente debe saber música: no se dice que precisamente deba tener un conocimiento exacto de este sublime arte, pues á eso solo está obligado un compositor de bailes, ó un maestro; pero solo sí que deba tener unos rudimentos capaces de hacere entender los principales sentimientos de ella; por ejemplo, si el compás es ternario o binario, ... el carácter de la música, ... conocer el valor de las diferentes notas y de las pausas, &c; ... un oído exacto marcaría con perfeccion: el bailarín sin oído es lo mismo que un loco ... su baile no tiene gusto ni ejecución ... no sirve entonces sino para demostrar su imperfeccion. El estudio de la música, como se ha dicho, puede remediar en gran parte este defecto, y dar al órgano del oído mas sensibilidad”¹⁷⁴⁰.

¹⁷³⁶ “danza ... lo que neceffita de grandes talentos, y prolongada practica”, *ibíd.*, p. Prólogo.

¹⁷³⁷ “dàr un avifo al dicipulo principiante, para que no padezca algùn vicio, ò defecto por inadvertencia, ò porque eftos vicios pueden con grande facilidad admitir corrección en fus principios, porque depues de paffado tiempo fi toma alguno, es difícil fu depoficion”, *ibíd.*, pp. 53-54.

¹⁷³⁸ “Piruetas, ... advirtiendò que eftas quieren mucha pràctica, que fin ella hai peligro de caerfe”, *ibíd.*, p. 104.

¹⁷³⁹ “depende del cuidado del maestro porque en los principios se toman vicios tan nocivos que en lo sucesivo, reducidos á defectos clásicos, cuest mucho trabajo el poderlos deshacer”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, *Op. Cit.*, pp. 10–11.

¹⁷⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 141–144.

Una comparación muy verdadera hace Ferriol y Boxeraus sobre la práctica continua que se debe hacer en la danza para llegar a dominarla y la gota de agua que con continuidad agujerea una piedra:

“La gotera cava las muy duras piedras, no de una vez, ni dos, fino continuamente cayendo. Ciertamente este proverbio alienta mucho el animo, confierando, de que cofa tan blanda, como una gota de agua, cave, y haga feñal en una materia tan solida, como la piedra¹⁷⁴¹.”

Ciertamente esa perfección de la que se habla continuamente que debía transmitir el maestro y trabajar el bailarín no era otra sino una buena metodología, como la francesa, metodología que solamente se respiraba en la Corte pero que al pueblo no llegó, método en el que cualquier detalle era tendido en cuenta para su estudio como:

1.- La forma adecuada en la colocación de las piernas, así dice Antonio Cairon:

“como son los dos pies los que hacen elevar el cuerpo, y uno solo el que recibe su peso, es preciso que éste blandee su rodilla con arte, á fin de hacer menos sensible la violencia con que se precipita el cuerpo a buscar su centro¹⁷⁴².”

También coincide en esta precisión que hay que tener con la colocación de piernas Gregorio Sanz que dice:

“forzadas así las rodillas se van hácia adentro, vuelven á tomar su volumen; y éste es un obstáculo para los batidos de la cabriola; quanto mas se juntan estas partes, mas se separan las que les son inferiores; y no pudiendo *batir* ni *cruzar* las piernas, quedan como inmóviles al momento de la accion de las rodillas que pasan desagradablemente una sobre otra, y no siendo la cabriola ni *cortada*, ni *batida*, ni *cruzada* por lo baxo, no puede tener la ligereza y brillantéz que forman su mérito¹⁷⁴³.”

¹⁷⁴¹Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., p. 40.

¹⁷⁴²Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 152.

¹⁷⁴³Irurzun, Baltasar y Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica. Artes académicos ...”, Op. Cit., p. 493.

2.- La distribución del cuerpo en general con la colocación del *en dehors*, al respecto de ello dice también Gregorio Sanz:

“No hay cosa tan necesaria para baylar bien como la vuelta del muslo hacia fuera ... Un baylarin *hácia adentro* es un baylarin torpe y desagradable. La postura contraria dá facilidad y brillantéz; reparte gracias en los pasos, en las posiciones, en las actitudes y en el desembarazo ... no podrían echarse *hácia afuera* por si mismas; y todo depende esencialmente del muslo ... No acabaria nunca si hablase de todos los inconvenientes que tienen origen de la mala postura”¹⁷⁴⁴.

3.- La presencia corporal, transmitiendo una situación cómoda y natural, así dijo Antonio Cairon:

“La manera de colocar el cuerpo para darle una situacion agradable y cómoda es la siguiente: es necesario tener la cabeza levantada, pero sin sacar la barba hacia fuera, los hombros inclinados hacia atrás a fin de hacer parecer mas ancho el pecho y dar mas gracia al cuerpo, , los brazos pendientes a los lados sin que en esta postura practique algun acto de fuerza ningun músculo, las manos ni abiertas ni cerradas, y la puntas de los pies vueltas igualmente á los lados. Teniendo colocado el cuerpo de esta forma, no estará fatigado, ni afectado, la decencia requiere esta postura natural, y este ayre noble que el baile solamente puede dar”¹⁷⁴⁵

4.- Trabajo equilibrado de lateralidad, expresa Cairon:

“Debe observarse rigurosamente, que, cuando uno haya ejecutado un paso con un pie, se ejercite á hacerlo siempre con ambos: pues esta es la perfeccion del bailarín”¹⁷⁴⁶.

5.- Entrenamiento adecuado, dice también Cairon:

“Los baylarines deberian seguir el mismo régimen que los Atletas, y usar de las mismas precauciones de que se servian quando iban á luchar y combatir; este cuidado les preservaría de los accidentes que les suceden diariamente, accidentes tan nuevos en el teatro como las cabriolas: y que se han multiplicado á medida que se ha querido exceder la naturaleza, y forzarla á unas acciones comunmente superiores á sus fuerzas”¹⁷⁴⁷.

¹⁷⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 494-495.

¹⁷⁴⁵ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, *Op. Cit.*, pp. 6-7.

¹⁷⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 155-156.

¹⁷⁴⁷ *Ibíd.*, p. 495.

6.- Otros muchos principios como practicar en un buen espacio, realizar una progresión correcta en los pasos, desechar los malos hábitos, trabajar el equilibrio y el tono muscular de forma adecuada, así dice Gregorio Sanz,

“La rotura del *tendón de Aquiles* y de la pierna, la dislocación de un pie, en una palabra, el desencaxamiento de cualquiera parte, son comunmente ocasionadas en un bailarín por tres cosas: 1ª. Por la desigualdad del teatro, ... ocasionan por lo general la caída: 2ª por un ejercicio demasiado violento é imoderado, ... conducen insensiblemente a los mas funestos accidentes: 3ª por la torpeza y malos hábitos que se contraen en el ejercicio; ... debe servirse de todos los dedos de sus pies, ... cuerpo en equilibrio justo y conveniente; si descuida extenderlos, ... afianzarse y tenerse firme, se seguirán una infinidad de accidentes. ... El paso repentino de la relajación á una fuerte tensión, y de la inflexión , á una extensión violenta ocasiona tambien muchos accidentes, ... y no sería excesiva cualquiera precaucion contra las falsas posiciones, pues son tan funestas sus conseqüencias”¹⁷⁴⁸.

La ausencia de método en el pueblo para poder bailar correctamente estas danzas era un hecho normal, y no solo porque lo desconocieran sino porque tampoco hubieran sido en ese momento del mayor interés del pueblo, muy pocos eran los que entendían que para ejecutar bien estas danzas debían dedicarle una metodología precisa y más esfuerzo¹⁷⁴⁹, lo normal era que bailaran por diversión y por ello no buscaban la perfección, solamente querían aprender y bailar cuanto antes, incluso pasos que con anterioridad se habían ejecutado de forma correcta ahora se hacían de cualquier forma¹⁷⁵⁰ y, llegando aún más lejos, intercalaban la danza con otros

¹⁷⁴⁸ Sanz, Gregorio, “Encyclopedia metódica, Artes académicos ...”, Op. Cit., pp. 495-496.

¹⁷⁴⁹ “Yo pago un dobló mas, menfualmente, para que fe la enfeñe en un quarto feparado, y folamente fe deja vér quando fe empieza á baylar”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 8.

¹⁷⁵⁰ “molinillo ... en tiempo de nuestros sabios danzarines este género tenía tanto séquito en Europa, ... de criados, de caleseros, de arrieros, de cavadores, y otras gentes ordinarias, ha ido decayendo esta figura de la aceptación que tenía, porque en todas las funciones turbulentas se ve que la usan en sus seguidillas entre ocho los Manolos”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 66-67.

entretenimientos poco disciplinados como hablar y fumar¹⁷⁵¹, lo que hacía un ambiente más caótico.

El *Bolero* fue evolucionando empapándose de las influencias llegadas de los países vecinos, pero al no ser utilizada una metodología precisa y adecuada cayó en dicha degeneración¹⁷⁵².

La situación real fue como el dicho español “se juntó el hambre con las ganas de comer”, pues muchos de los nuevos llamados maestros no lo eran en realidad y no estaban lo suficientemente bien preparados para llevar a cabo la difícil labor a la que se enfrentaban, las Danzas Boleras¹⁷⁵³ y, por otro lado, los alumnos tampoco fueron los más adecuados pues eran admitidos todos los interesados, a pesar de sus condiciones, proporciones y malas costumbres, situación que nunca hasta la fecha se había dado en las academias de baile.

De gran importancia es destacar a un ilustre murciano llamado Requejo pues intentó la perfección del *Bolero* en pro de que no desapareciera e incluso compuso la partitura musical para su propio *Bolero*¹⁷⁵⁴.

¹⁷⁵¹ “Todos hablaban á un tiempo, y de aquí resultaba que ninguno fe entendia, acrecentandofe mas y mas la confusion al pafo que fe iba aproximando la hora de principiar á dár lección. Un denfo humo que los muchos cigarros encendidos defpedian, fe introducía por ojos, narices, y voca”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 72.

¹⁷⁵² “¿Qué importa que uno fe quede manco, el otro cojo, aquella empieze à echar fangre por boca y narices, ò la otra la llevan defde la academia *BOLEROLOGICA* á fu cafa entre quatro, fi los que tienen la fortuna de quedar intactos lo lucen aporfia en cualguier parte?”, *ibid.*, p. Prólogo.

V. degeneración en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 8.

¹⁷⁵³ “*El bolero*. Este es el baile español ... y el mas difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos; en él se pueden mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bien-parados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas”, Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit. p. 103.

¹⁷⁵⁴ V. en cap. 8.2. Apéndice ilustraciones, nº 21.

Requejo fue jefe, según la junta suprema de Madrid, de todas las *Academias de Bolero* del país y velando por la permanencia de esta danza, consideró oportuno corregir los defectos que se iban produciendo y, determinó, bajo consulta de esta junta, hacer una visita por las academias del país para examinarlo todo y así poder corregir todo aquello que considerara oportuno. En dichas visitas fue informado de que se estaban produciendo numerosas lesiones, algunas incluso de carácter irreversible, por lo que tomó la determinación de que a partir de ese momento se bailara el *Bolero* de forma más lenta, así se contaba en *La Bolerología* de Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“Entre la muchedumbre de adictos al Bolero fe prefentó Requejo, ... iluftre murciano, y heroico director en gefe de todas Academias Bolerológicas de fu patria, las de Aragon y Valencia, quien reconociendo fer indifpenfable corregir los defectos extendidos en todo el territorio Bolerologico, determinó (con confulta de la fuprema junta eftablecida en Madrid ...) hacer una vifita general, á fi de examinarlo todo, y corregir aquello que mereciefe fer fuprimido. Por las quejas que le dieron infinitas familias ... de alli adelante fe baulafe el Bolero mas paufadamente”¹⁷⁵⁵.

En realidad la *Seguidilla bolera* siempre había sido menos violenta que la *Seguidilla manchega*, por tanto, el *Bolero* debía ser más lento que la *Manchega*¹⁷⁵⁶, aún y a pesar de que los *boleros* y *boleras* quisieran ejecutarlo rápido se les prohibía a los cantores que lo hiciesen¹⁷⁵⁷. Esta decisión de ralentizar el baile no fue bien recibida por el pueblo, a pesar de

¹⁷⁵⁵ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 27-28.

¹⁷⁵⁶ “las manchegas, las cuales siendo mas violentas en el compas que las boleras no admiten ningún giro de voz”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas...”, t. II, Op. Cit., en Advertencia, p. XIII.

¹⁷⁵⁷ “refolvió, con aprobación fuperior que de allí adelante fe baylase el *Bolero* mas paufadamente, para cuyo efecto impufo la pena de quedar roncós a quantos cantafen demafiadamente aprifa, aun quando los bailarines lo pidiefen”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 27-28.

ser conscientes de lo que estaba pasando, sabían que muchos afrancesados estaban intentando acabar con sus danzas, sus formas de vestir¹⁷⁵⁸ e incluso con las castañuelas¹⁷⁵⁹, y era tal la fuerza que tenía el *Bolero* en ese momento que el pueblo no estaba dispuesto a que se modificara el baile.

Algunos otros ilustrados intentaron también persuadir a la opinión pública de ejecutar el *Bolero* de forma tan desordenada como estaba sucediendo, así Antonio Cairon transmitió por escrito la importancia de bailararlo de forma serena, realizando las mudanzas de forma brillante y donde nada resultara forzado, los pasos no debían amontonarse unos con otros pues de esta manera no se podrían realizar los braceos con suavidad, y estos eran de gran importancia en el baile, así lo manifestó:

“*El Bolero*. ... La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se debe observar en este baile: nada hay más ridículo que el ver á un bailarín haciendo esfuerzos y contorsiones para ejecutar cualquier paso, y particularmente en el *Bolero*, en donde es preciso poner todo el cuidado para que las mudanzas sean de una composición de pasos brillantes, pero de naturaleza corrientes, suaves y vistosos: muchos se persuaden que con ejecutar una multitud de pasos ligados y costosos, y otras tantas cabriolas y saltos forzados, es lo bastante para bailararlo bien: ¡cuánto se engañan! ¿Cómo es posible que en una mudanza encadenada de pasos dificultosísimos y apretados se puedan mover los brazos con dulzura y suavidad? Y no moviendo los brazos con suavidad, ¿cómo se puede bailar bien el *Bolero*?

¹⁷⁵⁸ “en muchos bayles se han reido de nuestras *Contradanzas*, y la otra noche no quisiéron baylar en uno la *descarada* preciosa invención de nuestra tertulia. ... Temblad amigos. Estamos amenazados de caer en una absoluta ignorancia y embrutecimiento. Os veo ya acogotados en un corbatín, y envarados con un gran espadín, cuya punta os cuelgue por entre los faldones de la casaca, y cuya contera vaya á enredarse, por lo elevada, con la coleta. ... Ah: algún día tendremos, si en el instante no se pone remedio al mal que nos amenaza, algún día tendremos que usar media blanca”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. 100-101.

¹⁷⁵⁹ “Introdujeronme un día en una tertulia de literatos del partido Semnopolitano; cuando entramos estaban enredados en una terrible disputa, y no podía entenderse lo que decían, porque gritaban como unos locos, dando al mismo tiempo fuertes golpes y tremendas patadas: sosegaronse un poco, y pudimos entender que hablaban en estos términos. Si el sonido de los crócalos es verdaderamente bronco y desapacible, decían unos, debía afirmarse aunque se siguieran los mayores males”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 69.

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 perfeccion este célebre baile”¹⁷⁶⁰.

Cairon afirma también en su obra que se han puesto en marcha algunas reformas para el *Bolero*, refiriéndose seguramente a las propuestas por Requejo, como que se debía bailar más despacio, las contorsiones hacerse de forma suave y se suprimen algunos pasos como las *Vueltas de pecho*, la *Sota de bastos* y otros que parecían ser pasos cómicos, así lo dijo:

“bolero (...) pues solo lo que se ha reformado ha sido el bailar lo un poco mas despacio de lo que se acostumbraba antiguamente; y el no permitirse en él aquellos pasos disparatados de contorsiones, y aquellos saltos á que llamaban vueltas de pecho, sota de bastos, y otros que para mogigangas serían solo buenos, si es que semejantes saltos lo pueden ser alguna vez”¹⁷⁶¹.

Estas aportaciones para salvar al *Bolero* sirvieron de bien poco, pues la sociedad no supo entender lo que tenían entre manos.

Sería a raíz de la prohibición de Requejo de bailar rápido cuando el pueblo se revolucionara y consiguiera destituir a este legislador de su cargo, con ello también marcharon otros cargos de la *Junta Bolerológica* y así llegaron a ocupar su lugar personas de dudosa reputación, así cuenta Rodríguez Calderón:

“La envidia, ó por hablar fegun debo, el ridículo capricho de los *mozos de mulas*, *caleferos*, *zagales de coches*, *efparteros* y otros perfonages de ehta efpecie, acordandofe que el primer baylarin, mozo de su profefion, havia danzado el bolero fumamente aprifa, y no con la pefadez difpuefta por *Requejo*, fe amotinaron. Hubo una fangrienta revolucion, la qual deftruyó la autoridad conftituida, y como el poder lo allana todo, los gefes de la revelion eligieron magiftrado a fu gufto, jhicieron emigar á los ancianos legifladores, encerraron à *Requejo*, ... de refultas del alboroto, muchos bailarines defpreciables ocuparon los primeros empleos, y

¹⁷⁶⁰Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile”, Op. Cit., pp. 104-105.

¹⁷⁶¹ *Ibíd.*, p. 109.

á pluralidad de votos obruve yo el de Vice-presidente de la fuprema junta”¹⁷⁶².

Con dicho cambio se perjudicó profundamente la danza pues al no ser cuidada con minuciosidad y dejarse al libre albedrío fue perdiendo toda su esencia, terminando por ser ejecutada de cualquier forma y volviéndose peligrosa hasta para el bailarín, máxime cuando no se seguía un buen método de trabajo para su ejecución, opinión que constata Mariemma en el siglo XX cuando expresa que la danza clásica es base académica universal y necesaria, por tanto, para poder bailar Escuela Bolera¹⁷⁶³.

A pesar de la degeneración que sufría el baile *Bolero* a finales del XVIII se le unió otro gran inconveniente que ante los ojos de los ilustrados fue lo que más sobresalió, el enfrentarse dichas danzas al problema del decoro. Tanto la iglesia como el estado luchaban por evitar situaciones que no encajaran con lo que debía ser una sociedad ilustrada y civilizada, y la falta de decoro suponía una contrariedad¹⁷⁶⁴.

Desde mitad de siglo advertía Barlomé Ferriol y Boxeraus de tratar los problemas de falta de pudor en los bailes, aconsejando que los bailes se compusieran con mucho cuidado, apartando los ademanes indecentes, haciendo de estos una diversión, pero de forma honesta, consideraba además que debían prohibirse los bailes en los que se usaba la provocación por medio de los movimientos realizados, instó Ferriol a ejecutar bailes

¹⁷⁶² Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 28-29.

¹⁷⁶³ “Danza Clásica que a Mariemma, con razón, le parece la “base académica universal” y, por lo tanto, el asiento riguroso para la Escuela Bolera”, en Enrique Llovet en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, “Tratado de Danza Española ...”, Op. Cit., p. 19.

¹⁷⁶⁴ “Se han presentado las Comicas vestidas con tanta profanidad, indecencia, i desemboltura que ofendiendo aun a la vista de los mas licenciosos ... se han hecho bailes, i saínetes ... insufribles, i escandalosos”, en Cádiz (de), Diego, “Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes”, Op. Cit., p. 104.

decentes y a olvidar los otros, fueran del propio país o de otros, así lo manifestó:

“Los compositores deben tener especial cuidado, poniendo quanto efte de fu parte en difponer los Bayles de modo, que fe aparte el menor ademán indecente, y que al paffo, que la diverfidad de fus mudanzas fean de agradable diverfion, muevan los animos à una honefta recreación; pues no fin fundada razón fe lamentan los Predicadores, corrigiendo lo perniciofo de algunos Bayles, que por la probocación de fus movimientos debían prohibirfe; y en efte fupuefto he procurado con el mayor defvelo excoger, y componer los Bayles de mas decencia; y afsimifmo, porque podrá lograrfe con la execucion de eftos nuevos, el olvido de los otros, ya fean de los introducidos en efte Reyno, ò de los Eftrangeros”¹⁷⁶⁵.

Pero la forma de pensar del pueblo a cerca de decoro no era la misma que para las altas clases sociales, de hecho, para el pueblo sí que en sus danzas huían de todas aquellas posiciones o movimientos que eran indecorosos, como aquí manifiesta Juan Antonio de Iza Zamácola:

“nuestros *Conradanzantes*, huyendo siempre de posiciones indecorosas a su carácter, han convenido en que se ejecute agarrándose un Currutaco y una Madama fuertemente por debajo de los sobacos”¹⁷⁶⁶,

y también cuidaban de que sus trajes fueran decentes, como también muestra Zamácola así:

“Los Currutacos, ... sus ocupaciones o destinos, ... deben ser los siguientes: ... observar que los trajes que adelante les describiré vayan con la decencia correspondiente, delatando al que contraviniere”¹⁷⁶⁷,

así como exigían que las voces para los *bastoneros* o *maestros de bailes* fueran claras, dulces y agradables, también Zamácola lo manifestaba así:

“el Currutaco que ponga la *Conradanza* tenga la voz clara, dulce y agradable, porque las voces ordinarias y explicaciones

¹⁷⁶⁵ Ferriol y Boxeaux, Bartolomé, “Reglas útiles para los aficionados a danzar ...”, Op. Cit., pp. 243-244.

¹⁷⁶⁶ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Conradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 69.

¹⁷⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 98-99.

torpes y agrestes, son enteramente enemigas de esta gran ciencia”¹⁷⁶⁸.

El baile *Bolero*, a pesar de estas controversias entre las formas de pensar de los ilustrados y la del pueblo llano, realmente se convirtió en el baile más desenfadado del momento, así lo expresan varios tratadistas que dicen:

“el cedazo ... Para esta diferencia debe haber en las Madamitas mucha viveza natural, esto es, aquello que en tiempos bárbaros se llamaba desvergüenza o insolencia”¹⁷⁶⁹,

“¿qué no podría decir aquí del mal exemplo que promueven ciertos bailarines cubiertos con el título de maestros de bolero, los cuales sin principio alguno de este arte, sin mas reglas que su capricho, sin costumbres, sin conducta, y en fin sin talento para discernir los males que originan á la educacion de las jóvenes que están á su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor á los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia á estas infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto?”¹⁷⁷⁰,

“Eftas levantando fus guardapieles hafta cerca de la rodilla, á fin de que fe fiefen cómodamente fus pofturas, fin reparar en el recato, gradualmente fubian y baxavan ... aquellas procurando dár vueltas encontradas, folian á menudo encontrarfe con las faldas en la cabeza que á no fer por los blancos y ajuftados calzones defcubririan lo que el refpeto y pudor no me permite decir. En fin por todas partes fe dexava ver el abandono, la proffitucion, y la defcompoftura”¹⁷⁷¹.

La sociedad empieza a clasificar al *Bolero* como el baile más atrevido del momento y así se manifestaba en la prensa:

“Si Señor; cortense los abusos mal introducidos, y de este modo no acarrearán consecuencias fatales. ... Y asi, amade Paysano, soy de parecer que respecto á las presentes circunstancias que en el dia ocurren, y que los bayles que en la actualidad se ven, son muy perniciosos para los Jóvenes, y en

¹⁷⁶⁸ Ibíd., p. 135.

¹⁷⁶⁹ Ibíd., p. 53.

¹⁷⁷⁰ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas...”, t. I, Op. Cit. en Discurso, pp. VI- VII.

¹⁷⁷¹ Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología, ...”, Op. Cit., pp. 8-9.

especial para mi ... no puedo por mas diligencias que he hecho, aprender una de las prerogativas del Bolero”¹⁷⁷².

El *Bolero* sería acusado por algunas personas de ser una diversión poco modesta e indecente, a pesar de que otra parte del pueblo no lo considera así, Fernández de Rojas dice;

“Mientras que los Crotálogos alababan a las más célebres boleras, y se entregaban a los placeres que se presentaban reunidos en aquel baile los Semnopolitanos miraban con ceño adusto a los bailarines, y se elevaban en amargas quejas contra una diversión tan poco modesta y decente a sus ojos: lo que era placer para los unos era dolor y pesar para los otros”¹⁷⁷³.

Verdaderamente el tema del pudor fue tenido muy en cuenta en esta época y cualquier divertimento que se saliera de estas normas pudorosas finalmente era desterrado, como pasara con el *Bolero* y también con otros bailes de esta época considerados también indecorosos, como pasara también con la *Tirana*¹⁷⁷⁴.

Realmente, ya desde mediados del siglo XVII, en el primer tratado español que se encuentra sobre danza, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias*, de Juan Esquivel Navarro, se advertía de que la danza en España era algo desenfrenada, así cuando es aprobada esta obra para ser impresa por el licenciado Don Juan de Silva dice que el autor hace decente lo que no lo es, refiriéndose a la danza¹⁷⁷⁵, por lo que se entiende que no

¹⁷⁷² *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, nº. 44, de 01/03/1794, p. 161.

¹⁷⁷³ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 55.

¹⁷⁷⁴ “ Por este tiempo se veía ya en las provincias de Andalucía otro género de bayles que llamaban de la Tirana, ... pero el demasiado abuso que se iba notando en su execucion llevó este bayle á cierto libertinage contrario á las buenas costumbres, de que resultó que le desterráron por fin de los saraos y funciones decentes”, (Op. Cit. Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I, p. Discurso, XXI)

¹⁷⁷⁵ “atendiendo a la voluntad y animo de Juan de Esquivel, que como dixo Seneca, haze grande lo pequeño, y decente lo no tal, merece que fe le conceda la licencia que pide”, en Esquivel Navarro, Juan, “Discursos sobre el arte del Dançado ...”, Op. Cit., p. 2.

siempre era decorosa. El autor hace referencia varias veces a mudanzas en las que se introducían saltos, el paso peor visto por la sociedad, sobre todo en las mujeres por levantarse las faldas al bailar, así en un poema que le dedican a Esquivel se dice que no lleguen a las mujeres esas mudanzas¹⁷⁷⁶.

Esquivel aconsejaba imitar a los grandes señores y a sus danzas, pues eran sobrias y elegantes, quería desechar los movimientos ilícitos, pues lo que hacían eran deslucir la danza y dar mala imagen a quien lo bailara, así lo transmitió:

“Y porque mi intéto es reprobar (como repruebo) en este Tratado todo movimiéto ilícito dançado, o baylando; digo, q toda deshonestidad y defcompofuras lafcivas del cuerpo, desluze y defdora la perfona que las obra por lo qual los grandes feñores dançan tan compuefto y grave. Y pues que en todo deffeamos imitarlos, como fe vé por las galas y otros víos, pues fiempre apetecemos los fuperiores, razón es imitarlos en efto, figuiendo el affeo y buen modo de dançar deftos Principes”¹⁷⁷⁷.

Juan de Esquivel daba gran importancia a la calidad en la forma de bailar, todo debía hacerse correctamente, así dijo:

“en el faber exercutar un movimiento, confifte el dançar bien: y fi yo fè dançar una mudança, dos o mas, y los movimiétos dellos no los hago con todas fus calidades, harè la mudança, pero obraréla mal; con que me valiera mas no hazerla”¹⁷⁷⁸.

Todas estas acciones de las que avisaba un siglo antes Esquivel Navarro, elegancia, movimientos lícitos, calidad en los pasos, no se realizaron en las Danzas Boleras de la época y a ello vino a sumársele la incultura que se mostraba en la mayoría de las costumbres españolas y sus gentes que afloraban poca sapiencia, como así se observaba en los *boleros* y *boleras*, Juan Fernández de Rojas decía:

¹⁷⁷⁶ “No llegue vuestra enfeñaçá,/ (O Esquivel) al femenino/ Sexo, porque le imagino/ Capaz en toda mudança”, Parte del poema que Rodrigo Martínez de Conduegra dedica a Juan Esquivel Navarro, *ibíd.*, p. 5.

¹⁷⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁷⁸ *Ibíd.*, p. 45.

“Los más célebres boleros repiquetean con garbo las castañuelas, y bailan con primor sin saber leer”¹⁷⁷⁹.

Los ilustrados rechazaban a gran parte de estos bailarines pues eran gentes sin estudios y ni ellos mismos eran capaces de considerar al *Bolero* como un arte, pues no le dedicaban el estudio que se merecía, Antonio Cairon iniciado ya el siglo XIX expresaba:

“¿pero cómo es posible sobresalir en un arte sin conocer los principios y estudiarlos, sin conocer su espíritu y sus efectos? La falta de luces que reina en la mayor parte de los bailarines, depende de la educación que reciben ordinariamente”¹⁷⁸⁰.

Por esta incultura a los bailarines de *Bolero* se les relacionaban directamente con una clase social inferior en la que, a menudo, se encontraban artesanos, arrieros, caleseros, en definitiva trabajadores muy modestos pero la cual también se introducían ex presidiarios, borrachos y gente de mal vivir en general, personas ociosas que vivían habitualmente en los barrios madrileños de Lavapiés y de las Maravillas, así lo expresaba Signorelli en la obra de Agustín Durán sobre los sainetes de D. Ramón de la Cruz:

“Sainetes compuestos por D. Ramón de la Cruz, han sido recibidos con aplauso, ... Este autor ha copiado felizmente al vivo el populacho de Lavapiés y de las Maravillas, los arrieros, los que vuelven de presidio, los borrachos y semejante gentuza, que antes causa fastidio que placer, y que el juicioso Mr de la Bruyere queria que se escluyera del buen teatro”¹⁷⁸¹.

Otro tema desagradable para los ilustrados fue los textos que se utilizaban en las coplas del *Bolero*, letras que reflejaban el ambiente de sus gentes.

¹⁷⁷⁹ Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., p. 100.

¹⁷⁸⁰ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 3.

¹⁷⁸¹ Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., en Juicio de Signorelli, p. XIV.

Los bailes realizados en España tradicionalmente con saltos y en el ambiente popular exteriorizaban la alegría de las gentes que se reunían para celebrar algún acontecimiento, reunión de amistad o alguna festividad, reuniones en las que la comida y la bebida tenían un lugar primordial y donde las bebidas alcohólicas causaban malos comportamientos¹⁷⁸², fiestas que se alargaban hasta altas horas de la madrugada, como así se constataba en la prensa y en las obras escritas de la época:

“el buen mozito andaba procurando indagar donde había un baile. El tiempo le ayudaba, y como ahora cada lunes y cada martes hay uno, mi buen bolero andaba despeitado. De uno salía á las diez, de otros á las doce, en fin no había noche que se retirase antes de las quatro de la mañana”,

“Se cuidará que ningún bayle se acabe ántes de las tres de la mañana, y si puede durar hasta las siete, tanto mejor”¹⁷⁸³,

no es de extrañar, entonces, que los cantes de las coplas no podían reflejar temas serios ni muy recatados sino todo lo contrario pues estaban relacionados directamente con todo lo que sucedía en ese ambiente de fiestas libertinas, se cantaban los asuntos sucedidos entre amos y criadas, señoras y amantes, y otros considerados por los ilustrados como majaderías¹⁷⁸⁴. Las músicas y los textos no estaban, muchas de las veces, en consonancia, pues igual utilizaban músicas serias para textos groseros

¹⁷⁸² “de estos versos de Virgilio se deduce claramente que la Syrisca tocaba las Castañuelas; y con ellas se acompañaba aquel bayle y genero de danza, que el Poeta llama lascivo; no al bayle por si solo, que en este sentido, ni el bayle es honesto ni lascivo: sino según le executaba aquella Borrachuela ... enardeciesen las Señoritas en el bayle hasta el punto de emborracharse, y parecer poco decentes á los ojos de un tétrico como Virgilio”, en Fernández de Rojas, Juan, “Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas”, Op. Cit., pp . 23- 24.

¹⁷⁸³ *Correo de Madrid*, nº. 422 de 24/02/1791, en Anécdotas, carta dirigida al señor editor, p. 157.

Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., p . 94.

¹⁷⁸⁴ Texto de seguidilla: “Es la pasión amante/ Llama de engaño,/ Quien a su luz se arrima/ Queda abrasado”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., p. 61.

que músicas festeras para textos serios, todo ello fruto de la ignorancia de gran parte del pueblo, referente a ello decía Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“He visto comunmente que muchos jóvenes de uno y otro sexo por no reflexionar, sobre la diferencia de los tonos ya alegres, ya patéticos de nuestra música nacional, hacen el uso mas ridiculo y desatinado de las coplas ó cantares, aplicando las letras alegres burlescas y groseras á la música mas seria y patética, y al reves, que quando cantan música de boton gordo suelen usar de las coplas mas serias y afectuosas. Esto quizá podrá agradar á aquellos para quienes es lo mismo el canto de un canario que el rebuzno de un asno; pero las personas que tienen algun discernimiento y sensibilidad no pueden sufrir este desatinado trastorno. ... la ignorancia, que es consiguiente en unas gentes que solo han aprendido á cantar por rutina, los ha hecho separar del verdadero camino que deben seguir”¹⁷⁸⁵,

los cantores a menudo gritaban y hacían gorgoritos nunca vistos anteriormente y que resultaban desagradables, forma de cantar seguramente influenciada del ya nacido cante flamenco, e incluso se podían encontrar algunos tocadores de guitarra que lo hacían torpemente, así lo explicaba también Zamácola:

“seguidillas ... hábito grosero que han contraido forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la estravagante manía de amontonar gorgeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio, ... continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha, que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas”¹⁷⁸⁶.

Ante estos bailes desenfrenados que tenían unos cantes desagradables y vulgares¹⁷⁸⁷ y que se acompañaban muchas de las veces de las melodías de malos tañidos de guitarra sería bastante motivo para que los ilustrados, quienes habían aconsejado anteriormente bailar, aunque de

¹⁷⁸⁵ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t.I, Op. Cit., en Discurso, p. XXIV-XXVI.

¹⁷⁸⁶ Ibíd., en Discurso, p. XXXVIII-XL.

¹⁷⁸⁷ Texto de un bolero: “Por la maja, remaja,/ Que yo requiero, Paso á majo, remajo,/ Y á majadero./ Pues, Maja mia,/ Quiere mis repicantes/ Majaderías”, en Fernández de Rojas, Juan, “Impugnación literaria a la crotalogía erudita ...”, Op. Cit., pp. 37-38.

una forma moderada¹⁷⁸⁸, observando la nueva situación que acontecía con este y otros bailes del mismo estilo y a pesar de que se habían impuesto como una moda y se bailaban en todas partes por cualquier persona, con o sin preparación, impulsados por el fanatismo y bailados de cualquier forma¹⁷⁸⁹ y, por tanto, sin ninguna calidad¹⁷⁹⁰, decidieron no tolerarlos mas.

Los ilustrados opinaban que todas estas personas que pertenecían al mundo *Bolerológico* eran individuos viciosos, despreciables y desvergonzados, de esta manera lo expresó Agustín Duran:

“Las clases mas altas de nuestra sociedad arrastradas por el espíritu de moda, y siéndoles mas facil y gustoso degradarse con la plebe, que levantarla hasta ellos, se creyeron filósofos y despreocupados cuando se confundieron con ella, y la imitaron en sus vicios. ... tomaron por ejemplo y alternaron con aquella mas viciosa, mas despreciable, mas valadí y mas desmoralizada del vil populacho. Veíase una desgarrada Manola ser el objeto predilecto de un gran señor, veíasele entusiasmado escuchar y admirar, como gracias y sales, sus oportunas y picantes desvergüenzas, y admitir benévolo sus burlas y desprecios: veíasele tratar de corresponder con otras tales que ridículamente y sin gracejo imitaba exagerando su modelo”¹⁷⁹¹.

Algunos ilustrados opinaban que todo lo incorregible en ese mundo se podría haber evitado aplicándose un poco mas, estudiando,

¹⁷⁸⁸ “Su conocimiento, siendo moderado, es recreación del ánimo, y le vigoriza para nuevas empresas, ... Dixe moderado porque el exceso es también reprehensible, digno de igual censura y exemplar al que usó Domiciano con aquel antiguo Qüestor, tan aficionado al Bayle, á quien por lo mismo, despojó de su dignidad. ..., sin convenir de alguna suerte en el freqüente abuso”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

¹⁷⁸⁹ “aprenden con fanatismo el baile en su principio; (...) hacen muchos pasos sin genio, sin gusto y sin gracia. Esta mezcla de pasos y encadenamientos complicados, quitan al baile toda la hermosura: es necesario advertir que mientras haya mas sencillez y mas dulzura en los movimientos, con mayor facilidad podrá el bailarín diseñar y expresar el todo de su ejecucion”, en Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. 4.

¹⁷⁹⁰ “Arrimó á un lado la Guitarra *Caldereta*, y ordenando á fus discípulos diesen principio á exercer fus avilidades, empezó la bataola, ó por hablar con mas propiedad fe defataron todos los diablos”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 8.

¹⁷⁹¹ Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, Op. Cit., en Discurso preliminar, p. VIII.

perfeccionándose y teniendo cuidado en todos los detalles, así lo mostró

Juan Antonio Zamácola:

“todos estos defectos podrian vmds. Corregir fácilmente, si desterrando la bárbara manía de dar relinchos y gorgoritos se ciñesen solo á dar la mayor espresion á las coplas que canten, haciéndose cargo que el objeto principal de un buen cantante debe ser el de pronunciar clara y distintamente la letra, sin cuyo requisito la voz sola no es mas que un instrumento de la orquesta que nada dice al corazon”¹⁷⁹².

Todos estos pensamientos de la sociedad ilustrada española fue los que indujeron a tomar la decisión de que había que acabar definitivamente con todo ello, incluyendo también a otros cantes y bailes que hasta ahora se habían considerado como típicos de España pero que realmente solo agradaban a esos incivilizados, como eran las *Tiranas*, *Polos*, *Fandangos* y *Seguidillas*. Se empezaba a hablar de censurar el baile¹⁷⁹³, pues además se observaba que Madrid, como capital de la nación y lugar desde el cual todo se extendía hacia el resto del país, estaba prácticamente corrompido de vicios que hacían a la plebe sentirse altiva y degradaban a la sociedad de clase media y alta; así lo expresó Agustín Durán:

“En Madrid sobre todo se observaba esta baraunda de vicios y torpezas. Allí se constituyó el centro de donde tales costumbres se irradiaban á las ciudades y lugares de provincia. Saltaba pues á los ojos observadores la precision de poner freno á tamaños abusos, que lejos de levantar é ilustrar al pueblo, ensoberbecian al populacho, y degradaban al alto y mediano estado”¹⁷⁹⁴.

Ante la degradación que sufrió la danza, el Estado reaccionó poniendo en vigor antiguas leyes o promulgando nuevas. Durante todo el reinado

¹⁷⁹² Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I, Op. Cit., en Discurso, pp. XL–XLI.

¹⁷⁹³ “No creo incurrir en la censura de los juiciosos por haber emprendido una meditada diversión de esta clase, cuando los hombres mas serios y circunspectos la contemplaron digna de sus fatigas”, en Roxo de Flores, Felipe, “Tratado de recreación instructiva sobre la danza ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

¹⁷⁹⁴ Durán, Agustín, “Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz ...”, en Discurso preliminar, p. IX.

borbónico se fueron publicando diversidad de leyes en contra de la ejecución de algunos bailes populares y de ciertas costumbres en torno a éste¹⁷⁹⁵.

El baile *Bolero* y otros de su estilo y época fueron considerados finalmente por el Estado como una diversión que desencadenaba alborotos, todo en ellos era visto como inapropiado, movimientos indecentes y en sus textos solían haber palabras malsonantes o se contaban historias imprudentes¹⁷⁹⁶, así que se arremetió contra ellos con duras prohibiciones que impedirían que se pudiera bailar en determinados lugares y con determinados objetos; los bailes además serían revisados por si faltaban al decoro; hombres y mujeres que tomaran lecciones de baile deberían acudir a distintas horas a las academias; no podría bailarse en casas particulares; y la noche quedaría reservada al descanso, no pudiendo realizar bailes¹⁷⁹⁷.

Se arremetió directamente contra el sector de la sociedad en la que normalmente se encontraban todos los asociados a estos bailes populares de moda, dictándose leyes también contra todas aquellas personas que no estuvieran inscritas en un gremio, situación en la que se encontraban la gran mayoría de bailarines y maestros de *Bolero*; se favorecía a que la mujer trabajara en fábricas u otros trabajos adecuados, para así alejarlas del mundo del divertimento; y si las niñas quisieran bailar el *Bolero* en alguna festividad deberían pagar un impuesto, así se anunciaba en la prensa, en el *Semanario erudito y curioso de Salamanca* en 1794:

“desde el dia de San Anton principian las niñas (de la presente era), á juntar quarto á quarto hasta el completo de 10

¹⁷⁹⁵ V. cap. V, apartado 5.2.2. El Estado y 5.2.3. La Iglesia.

¹⁷⁹⁶ “En plazas, calles, y cafas hombres difolutos, y mugeres defatentas, y haciendo en fus bayles acciones torpes, cantando letras profanas, y hablando palabras deshonestas, cometen millares de culpas”, en Iturri de Roncal, Basilio, “Clarín evangélico, dirigido a los curas de almas ...”, t. I, Op. Cit., pp. 253-254.

¹⁷⁹⁷ V. cap. V, apartado 5.2.2. El Estado y 5.2.3. La Iglesia.

reales impuesto fijo que á cada persona se la carga por baylar el Bolero, ó Seguidillas enredadas (vulgo de candil)”¹⁷⁹⁸.

Se dictaron, además, leyes muy duras dirigidas a los ociosos y vagos, incluso podrían ir a la cárcel¹⁷⁹⁹, entre estos se encontraban multitud de los que se dedicaban a formar bailes; fueron también perseguidos los gitanos, entre los que habían autóctonos de barrios bajos que coincidentes en el gusto por los bailes indecorosos se juntaban a organizar bailes¹⁸⁰⁰.

Todas estas persecuciones hacia aquellos que formaban y hacían bailes de forma poco pudorosa iría alejando a muchos bailarines de *Bolero* de su realidad. Todas estas leyes afectaron enormemente al baile popular en general y al *Bolero* muy en particular, que iría desapareciendo de entre la sociedad paulatinamente conforme se acercaba el siglo XIX, poco a poco irían renunciando a dicha diversión y a todo aquello relacionado con él, así lo expresaba Jovellanos:

“Cualquiera gresca ó algazara recibe el nombre de asonada y alboroto; cualquiera disension, cualquiera pendencia es objeto de un procedimiento criminal, y trae en pos de sí pesquisas, y procesos, y prisiones, y multas ... Bajo tan dura policía el pueblo se acobarda y entristece, y sacrificando su gusto a la seguridad, renuncia la diversion publica é inocente ... en unas partes se prohíben las músicas ... y en otras las veladas y bailes”¹⁸⁰¹.

El teatro fue el único lugar público en que las Danzas Boleras se pudieron refugiar, algunos *boleros* y *boleras* fueron contratados para formar

¹⁷⁹⁸ *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, nº. 44, de fecha 01/03/1794, p. 160.

¹⁷⁹⁹ “En numerosos Sainetes, los personajes majos hacen referencia a sus experiencias con arrestos, labores forzadas y presidios. El ejemplo mas famoso puede ser el de Manolo, el protagonista del Sainete epónimamente titulado, escrito por Cruz: Manolo ha sido enviado a los presidios en África diez veces, mientras que sus amigos y parientes en los barrios bajos han sido enviados a casas de trabajo”, en Haidt Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio ...”, Op. Cit., p. 170.

¹⁸⁰⁰ V. Apdo. 5.2.1 y 5.2.2.

¹⁸⁰¹ Jovellanos, Gaspar Melchor, “Obras de Gaspar Melchor Jovellanos ...”, Op. Cit., pp. 416-417.

parte de las compañías teatrales y ahí pudieron trabajar con su oficio durante años, así se constata al leer la prensa de la época:

“Esta noche á beneficio de D. Anastasio Casajuana, primer bolero de la compañía dramática de esta capital se ejecutará la funcion siguiente”¹⁸⁰².

En este ambiente teatral el estado si que realizó gran cantidad de reformas para acabar con todo lo indecente, así se dejaba claro el último año del siglo XVIII. En 1799 se dictó en el libro VII: De los pueblos; y de su gobierno civil, económico y político, título XXXIII: De las diversiones publicas y privadas, Ley XII. D. Carlos IV. En Madrid por la instrucción de 11 de Marzo, consiguiente á Real orden de 14 de enero de 1801, *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte*, ley expresamente para guardar la decencia, compostura y decoro en las actuaciones teatrales, que decía:

“Así como los Censores subdelegados deberán celar y corregir en los teatros y compañías todas las imperfecciones del arte, las Juntas particulares celarán cuidadosamente, que se guarde en aquellos toda decencia, compostura y decoro; corrigiendo ó castigando el Presidente á qualquiera actor o actriz que faltare á dicho decoro”¹⁸⁰³.

El *Bolero*, inserto, por tanto, ahora, en el teatro, también se vería afectado por dichas normas. El bailarín de *Bolero*, en este nuevo lugar y presionado por estas leyes, se fue volviendo más recatado y adquirió un estilo más elegante, al mismo tiempo aprendió a ser actor, aunque el proceso fue bastante largo y se extendió durante muchos años, pues sería muy dificultoso el acostumbrarse a esta nueva situación, y de no hacerlo se

¹⁸⁰² *Diario Constitucional de Palma*, nº. 22, de 22/01/1842, Palma de Mallorca, ed. Felipe Guasp. s/p.

¹⁸⁰³ Carlos IV, “Novísima recopilación de las Leyes de España ...”, Op. Cit., t. III, p. 392.

encontrarían nuevamente en la calle, la prensa lo hacía llegar a la sociedad de esta forma:

“Gacetilla de la Corte. Una de estas ultimas noches, en el teatro de Variedades, un actor bastante malo, se desmandó hasta el punto de desvergonzarse con el público. En el mismo teatro presenciarnos el año pasado una escena algo semejante, pero entonces el cómico tuvo el buen tacto de dar una satisfaccion al público. El actor-bolero, ha cometido una falta que quizá le ponga en la precision de tener que romper algun dia su escritura”¹⁸⁰⁴.

Otros *boleros* y *boleras* se insertarían en el teatro pero sin llegar a ser incorporados como actores, simplemente como bailarines, estos introducían sus bailes durante el desarrollo de las distintos números que se fueran a representar, así se puede observar en los numerosos anuncios que se hacían en la prensa de la época en torno a estos cuando ejecutaban sus bailes, como se observa en este del *Diario de Madrid* en 1806:

“Teatros. En el coliseo de la Cruz, á las 5 de la tarde, se representará por la Compañía de dicho coliseo la comedia en 5 actos, titulada *El Duque de Pentievre*, con tonadilla y saynete en el que baylará el bolero alemandado la Señora Melchora Ximenez, nueva en este teatro. La entrada de ayer tarde fue de 8,073”¹⁸⁰⁵

En muchas otras ocasiones los bailes Boleros darían cierre a la programación de la noche, como en éste también del *Diario de Madrid*, misma fecha, 1806:

“Teatros. En el teatro de los Caños del Peral, á las 8 de la noche, se representará por la Compañía destinada al teatro Príncipe la ópera en 2 actos, titulada *La Tía Aurora*, finalizándose con el bolero”¹⁸⁰⁶.

A pesar de que pudieran refugiarse algunos *boleros* y *boleras* en el teatro, hubieron algunas personas que admirando a las nuevas

¹⁸⁰⁴ *El Español, diario de Madrid*, nº. 583, de 27/05/1846, Madrid, ed. Tomás Gonzalez, s/p.

V. artículo entero en cap. 8.1. Apéndice, texto nº 14.

¹⁸⁰⁵ *Diario de Madrid*, nº. 131, de 11/05/1806, p. 576.

¹⁸⁰⁶ *Ibidem*.

representaciones teatrales que venían de otros países, sobre todo de Italia, pensaban que los bailes *Boleros* eran bailes sociales y no adecuados para el teatro por lo que cuando eran representados en escena aburrían, los consideraban además bailes antiguos y pasados de moda, así expresó un señor en la prensa contestándole a un bailarín de *Bolero*:

“Muy Señor mío: El Sr. Baylarin aficionado con la satírica y elegante carta que dirigió á vmd. ... ha obtenido á lo menos que tomemos la pluma para contestarle. ... El Sr Baylarin aficionado, que haciéndolo todo á la española, no será nada extraño delire ... sabe muy poco en materia de bayles teatrales. No solo ridiculiza sin razon los progresos que han hecho en el bayle las naciones mas cultas de Europa, sino que queriendo hacerse del gracioso, extraña que se reprente una tragedia en ópera ó en bayle; admira que una muger levante la pierna, ... Sepa antes de todo nuestro Baylarin que hay dos especies de bayles, sociales y teatrales. El *Fandango*, *Bolero*, zapateado &c. Pertenecen á la primera, cuya definicion es, á poca diferencia, la misma que dicho señor ha dado para los bayles en general. Los teatrales son aquellos que sirven para la instrucción y diversion del público en los teatros, y cuyo argumento se saca ya de la historia, ya de la fábula, ó bien de una idea del mismo compositor. ... Tan ridículo sería valernos en nuestras diversiones caseras de un bayle de esta clase, como lo es estarnos moliendo de continuo en los teatros con *Fandango*, *Bolero* &c., que aunque nacionales y del mayor mérito, son en esta ocasión intempestivos, y cansan al quarto de hora. ... son de la mayor antigüedad ... entre los romanos se llamaban saltationes ...¹⁸⁰⁷ ,

En oposición a esa forma de pensar se encontraban algunos personas que reivindicaban el que se hubiera podido formar un auténtico teatro musical español de haber colaborado tanto bailarines, como poetas y músicos en la formación de él, de esta manera lo expresó Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Ojalá que vmds., señores poetas, ... se dedicasen á ser útiles á sus semejantes, componiendo piezas y coplillas capaces de cantarse, para que nuestros profesores de música (que á pesar de los preocupados, los tenemos de mucho mérito), pudiesen

¹⁸⁰⁷ *Diario de Madrid*, nº. 290, del 17/10/1807, pp. 467-468.

ponerlas en una música análoga á nuestro carácter, para ir formando de este modo nuestro teatro músico”¹⁸⁰⁸ .

El *Bolero* siguió bailándose durante muchos años en los teatros¹⁸⁰⁹ y hasta llegaron a establecerse bailarines de *Bolero* en la Compañía dramática del Instituto Español, teatro de la Corte de Madrid, así en el año de 1847 se publicó:

“Lista de los individuos que forman la compañía dramática del Instituto Español, teatro de esta corte, en el año que empezará el domingo de pascua de Resurrección de 1847, y concluirá el sábado de Pasión de 1848. Primeros actores y directores ... Segundo ... Galanes jóvenes ... Carácter anciano ... Característico ... Primer actor jocoso ... Segundo ... Actores ... Apuntadores primeros ... Segundos ... Primeras actrices iguales en categorías ... Primera actriz de carácter ... Otra característica .. Damas jóvenes ... Segunda ... Primeras graciosas ... Actrices ... Cuerpo de baile. Primer *Bolero*. D. Juan Guerrero. Segundo D. Manuel Guerrero. Tercero. D. Francisco Vazquez. Primera bolera. Doña Josefa del Valle. Segunda. Doña Antonia Sanchez. Tercera. Doña Maria Paz Cuadros. Director de orquesta ... Pintor ... Maquinista ... Agente de empresa ...”¹⁸¹⁰ .

Algunos *boleros* alcanzaron tanta fama en el teatro que el Estado recurriría a ellos y a su baile ante la visita de personas importantes a España, como ocurrió en 1845 cuando vinieron los príncipes de Francia a España:

“Viaje de S.M. y visita de los príncipes franceses. Ministerio de la Gobernación de la Península. ... Pamplona, 6 septiembre. (De nuestro corresponsal de la corte). Aunque estaban fatigados de asistir á tantos espectáculos, las Personas Reales se colocaron anoche en la galería del teatro ... S.M. mandó entrar en el teatro á los *Boleros* que debían bailar en la plaza, y estos ejecutaron en el escenario el *Bolero*, el *Fandango*, la cachucha, la jota y las

¹⁸⁰⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, (de Iza), Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. II, Op. Cit. en Advertencia, p. XXIII.

¹⁸⁰⁹ “Teatros. Hoy 9 en el de los Caños, á las 7 de la noche, se ejecutará la ópera bufa, en 2 actos, titulada *Las bolas de Laureta*, intermediada con el bolero”, en *Diario de Madrid*, nº. 9, de 9/1/1810, p. 36.

“Teatros. Príncipe. *El Divorcio por amor* (comedia), bolero y Sainete. Cruz. *Las tres sultanas* (comedia), bolero y Sainete, en *El Universal*, nº. 262, de 19/07/1822, Madrid, s/p.

¹⁸¹⁰ *El eco del comercio*, núm. 1377, de 28/03/1847, Madrid, p. 4.

Seguidillas, alumbrados por cuatro hachas y sin tener mas espectadores que la familia real y algunas personas de la servidumbre. Los príncipes franceses tuvieron la amabilidad de mostrarse en extremo divertidos con nuestros bailes nacionales”¹⁸¹¹.

Por otro lado, todos aquellos bailarines y bailarinas de *Bolero* que no habían sido contratados en la capital y que no pudieron seguir camino en el baile, lo dejarían para dedicarse a su antiguo oficio¹⁸¹² o a algún otro reconocido en la época¹⁸¹³, muchos otros marcharon a otros lugares, principalmente a zonas andaluzas, donde fueron bien acogidos, allí las autoridades no fueron tan estrictas con el *Bolero* y se seguía bailando, como expresaba Juan Jacinto Rodríguez Calderón:

“reconociendo, por fin, los daños que origina el ejercicio bolerológico, determinaron, de común acuerdo segun inferir devo, hecharlo de Madrid, y fus arrabales ... determiné con parecer de nuestro exsecretario Pito-Coloni, irme á las Andalucias, en cuyas iluftres provincias, aun eftá en fu fuerza el ufo del bolero”¹⁸¹⁴.

Los españoles del sur, además de encontrarse lejos de la capital, en donde las autoridades estaban muy pendiente de todo lo que pasaba, y por tanto aplicarse menos las prohibiciones, siempre han sido más permisivos que los españoles del centro de la península y máxime cuando el tema a tratar esté relacionado con el divertimento y el baile: estos, desde tiempos remotos, han estado acostumbrados a convivir con diversas culturas y a compartir sus costumbres. En estas zonas andaluzas se entremezclaron las Danzas Boleras castellanas con las del folklore popular andaluz y con las de

¹⁸¹¹ *El Español*, nº. 376 de 10/09/1845, edición de Madrid, p. 2.

¹⁸¹² “Dios quiera que á exemplo de eftos fe decidan los demás fanáticos en la ciencia *bolerológica* á abandonarla para fiempre, continuando en fer útiles á fu patria en aquellas artes ù oficios á, que defde un principio fe habían dedicado, y que defgraciadamente dexaron por hacer cabriolas, difes, trenzados y taconeos”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 122.

¹⁸¹³ “pronto fe aniquiló el tal baile, y fus profefores tuvieron que abrazar otro oficio que les fubminiftrafe con que mantener fus obligaciones”, *ibíd.*, p.111.

¹⁸¹⁴ *Ibíd.*, pp. 115 y 117.

los gitanos cristalizando así nuevas danzas en las que se fusionó el *Bolero* con pasos y el estilo de los bailes del pueblo andaluz y de los gitanos¹⁸¹⁵. Estas nuevas Danzas Boleras irían evolucionando y entrarían a formar parte, ya en el siglo XX, del nuevo estilo bolero más afluencado.

El furor que durante toda la mitad del siglo XVIII había supuesto la moda a lo *Bolero* decayó rápidamente, exceptuando a la zona de Andalucía y parte del levante español. Los ilustrados y sus ideales iban ganando terreno en España a la vez que conseguían que fueran cayendo en el olvido ciertas costumbres españolas, defendían las nuevas modas que entraban en el país y que llegaban principalmente de Francia e Italia¹⁸¹⁶, la moda *bolera* entraba en su declive.

Las nuevas modas eran consideradas por los ilustrados como elegantes, de buen gusto, refinadas, ahora veían la belleza en otras danzas y cantos extranjeros, así dijo Zamácola:

“tiranas, polos, fandangos y seguidillas que en nuestra España hemos creído que eran características de la nación, son canciones que sólo pueden agradar a los oídos torpes del bajo pueblo, poco acostumbrado a sentir la divina melodía de una aria Italiana”¹⁸¹⁷.

¹⁸¹⁵ “El Olé Bujaque ... parece que fue Carmen la Cigarrera la primera que lo ejecutó. Vivía ... en Sevilla, ... baile muy sencillo y que no se presta á hacer trabajo de pie; es un baile de gracia ... Después hubo muchas boleras para las que fue su favorito este baile, como ... la *Campanera*”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p. 164.

V. Ilustración de *La Campanera* en cap. 8.2. Apéndice ilustraciones, nº. 19

¹⁸¹⁶ “nuestras seguidillas, miradas con desprecio por los infatuados á favor del Bayle francés y las Arias italianas”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas...”, t. I, Op. Cit., en Discurso, p. XIII.

¹⁸¹⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., p. 83.

El país entraba en una nueva etapa en la que las influencias extranjeras estaban impregnando la sociedad y ello llevaría a grandes diferencias de pensamientos y a cambios en lo tradicional¹⁸¹⁸.

Los ilustrados no dudaron en traducir obras del francés al español, incluso de danza, transmitiendo y explicando pasos, reglas y todo aquello que creían oportuno para mejorar la calidad de la danza en España, *Compendio de las principales reglas del baile* de Antonio Cairon es un ejemplo de ello, el mismo autor decía de su obra:

“una obra que tiene por objeto rectificar, simplificar y mejorar las reglas del baile”¹⁸¹⁹.

Muchos otros ilustrados lucharon por la destrucción de lo popular¹⁸²⁰, dejando de oírse, sobre todo en los altos estamentos, músicas españolas, pues los músicos ensalzaron la Ópera italiana y dejaron de tocar todo lo autóctono por considerarse como algo pasado de moda y por tanto antiguo y ridículo, referente a ello expresó Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“Se introduxo la Opera Italiana en Madrid, la qual, así como una horrible tempestad que destruye y marchita el fruto mas sazonado del labrados, acabó en un instante con toda nuestra música, no porque la italiana, aunque manejada por maestros hábiles, tuviese mas mérito para los verdaderos españoles que exâminan las cosas con alguna despreocupacion sino porque nuestros músicos siempre rutineros, y eternamente ignorantes, dieron en ensalzar la música de la ópera, y despreciar la nuestra en

¹⁸¹⁸ “la tonadilla escénica ... papel como testimonio de una época, de una sociedad con sus tipos y costumbres, lo que hace de estas pequeñas piezas teatrales un documento inestimable para entender el espíritu de Madrid de finales del siglo XVIII, sus contradicciones y los profundos cambios que está experimentando la sociedad española en este periodo”, en Salas Vázquez, Eduardo en Lolo, Begoña. “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit., p. Prólogo.

¹⁸¹⁹ Cairon, Antonio, “Compendio de las principales reglas del baile ...”, Op. Cit., p. III.

¹⁸²⁰ “Gracias á Dios, dije á mi compañero, luego que llegamos al cuerpo de guardia, gracias á Dios que yá parece inevitable la total ruina del *bolero*. ... Amigo mio, ánimo y no defmayemos un infante en nueftra famofa conquifta: perfigamos effe baile que tantos daños ha originado á la Fociedad, y fi obtenemos, como es probable, la palma del vencimiento, llamémonos dichofos”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., pp. 119-120.

tanto grado, que á muy pocos tiempos vimos ya mirar como un antiquario ridículo á todo aquel que se dedicaba á componer *Seguidillas*, tiranas ú otras canciones españolas”¹⁸²¹.

A algunas personas les empezó a desagradar el tenerse que relacionar con individuos del mundo del *Bolero*¹⁸²² y con todo aquello que estuviese relacionado con ellos ¹⁸²³, acusaban a los *boleros* de ser personas superficiales, poco constantes, ignorantes, vanidosos, muy imaginativos pero nada lógicos, y que solo se preocupan de divertirse, agradar y aparentar, pero en realidad eran crueles, avariciosos, prodígalos e hipócritas, así se expresa en *El triunfo de las Castañuelas o mi viaje a Crotalópolis* de Fernández de Rojas:

“Los Crotalógicos son inconstantes y superficiales, mudan continuamente de pensamientos, y no se fijan en ninguno. Aquel que tiene más defectos, es el que más levanta la voz contra los abusos; el más ignorante, y que no es capaz de formar una obra mediana, el que juzga en un tono decisivo de todas. La vanidad es una pasión que reina en todos los crotalógicos, y se advierte en todas las clases. El que tiene un empleo diferente de su vecino se cree con derecho de insultarle y despreciarle. Cada uno procura elevarse y hacerse respetar, aun de sus superiores. Hasta los más humildes menestrales tienen este defecto. ... Estas gentes tienen poco juicio y mucho espíritu; examinándolos de cerca se les halla mucha imaginación y poca lógica, hacen una pintura agradable, divierten con sus chistes, pero discurren y racionan mal, sin fundamento. La mayor parte del pueblo carece de instrucción, sigue tercamente las preocupaciones más contrarias a su propio interés. Los hombres de una clase elevada o de grandes riquezas se creen infalibles, afirman y jamás dudan. ... Su modo de hablar es tan insubstancial y tan vacío de sentido como su cerebro. Hay pocas palabras que signifiquen algo; ... Todo el estudio de un Crotólogo se reduce a agradar, y cree que este don puede

¹⁸²¹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. I, Op. Cit., en Discurso, pp. XXIII–XXIV.

¹⁸²² “D. *Eleuterio*, mi esposo, fe abochorna de que femejantes gentes me vifiten, dice que cede en perjuicio de fu reputación, y que fi fe divulga en Madrid éfte transtorno (tal nombre merece) ninguna perfona de circunstancias querrá alternar con èl, y con nofotras”, en Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, “La Bolerología ...”, Op. Cit., p. 67.

¹⁸²³ “levantándose furioso comenzó a dar desaforados gritos, diciendo que el son de los crótalos era áspero, bronco y desapacible; que los Crotalógicos eran unos hombres perjudiciales, y que era necesario destruirlos enteramente”, en Fernández de Rojas, Juan, “El triunfo de las castañuelas ...”, Op. Cit., pp. 56-57.

reemplazar a los demás. ... Bajo de una cierta máscara de civilidad se encuentran los mayores defectos, y bajo la apariencia de dulzura, la crueldad; la avaricia toma el nombre de economía, la prodigalidad de liberalidad, la bajeza de humildad, y la hipocresía de virtud. ...El arte de aparentar y de engañar ha llegado allí a una gran perfección, hay muy pocos que demuestren lo que son. El rico parece pobre, este pasa algunas veces por poderoso el malvado es tenido por hombre de bien, y el impolítico por atento. ... Divertirse en Crotalópolis es una ocupación; el teatro, los paseos, los bailes, las visitas, las fiestas públicas, el juego, el amor, forman una cadena de placeres”¹⁸²⁴.

Finalizando el siglo se publican algunas obras en tono satírico criticando al Bolero; *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España* de Juan Jacinto Rodríguez Calderón, toda entera es una crítica hacia el *Bolero* y todo lo relacionado con él, pudiendo ser considerada esta como la de mayor exponente en la crítica al Bolero.

A pesar de que la moda a lo *Bolero* ya decaía, hubieron algunos ilustrados que si reconocieron que no todos los que pertenecían al ente *Bolero* eran despreciables, algunos habían formado buenas familias y educaban bien a sus hijos, eran honrados, con juicio, incluso algunos, incluyendo también a señoritas, se habían ilustrado, así lo reflejó Juan Fernández de Rojas:

“Aunque en Crotalópolis se advierten estos defectos, muchos que quiero callar, y otros que no tuve lugar de observar, sin embargo no diré que las costumbres estén enteramente corrompidas; se ven familias virtuosas que educan bien a sus hijos y viven con juicio, hombres honrados, sabios verdaderos, filósofos ilustrados, y señoritas que hablan de cosas más elevadas”¹⁸²⁵.

El pueblo llano sería quien siguiera defendiendo al costumbrismo español, así Juan Fernández de Rojas manifiesta la opinión de estos, aquellos que opinaban que el baile *Bolero* era la alegría de España:

¹⁸²⁴ *Ibíd.*, pp. 108-114.

¹⁸²⁵ *Ibíd.*, pp. 114-115.

“Pero yo salgo por fiadora de que el Público ha de ver los frutos de nuestra Academia Bolera; ... en la disposición gallarda de los cuerpos, en la ligereza de los pies, en la agilidad y donaire de todos los miembros, en la alegría de las casas, en los festejos, paseos, y meriendas, en la sociabilidad de los alumnos, en el buen gusto de los vestidos, en la liberalidad y franqueza de sus modales, ... se verán las ventajas en todo; porque puestas unas Señoritas Boleras junto a otras que no lo sean, se echará de ver bien presto el embarazo de las unas, y el desembarazo de las otras”¹⁸²⁶ .

Los *majos* realmente se sentían orgullosos de sus prácticas y elogiaban a sus señoras, las *madamitas*, pues dejaban las labores de casa, que tanto afeaban a las mujeres, para las criadas, siendo por tanto, ellas las señoras, y teniendo tanto tiempo libre lo correcto era dedicarse a bailar, entre otras diversiones, lo que debían aprender desde niñas, así lo manifestaba Juan Antonio (de Iza) Zamácola:

“ya un *Señorita del nuevo cuño* que sabe bailar *Contradanzas* desde el instante que empieza a articular palabras, no debe atender más que a su adorno, a su diversión, a sus paseos, a sus concurrencias, y a sus bailes: ya aquellas labores ordinarias de las casas se han desterrado de vosotras, encargándolas a las criadas que están organizadas para estos trabajos: bien manifiesta tenéis esta verdad, pues si todavía durase entre vosotras la costumbre grosera de planchar, barrer, guisar, lavar, fregar y coser, os veríais como aquellas mujeres miserables, llenas de rusticidad, con un talle y color ordinario, con más fuerzas que unas Vizcaínas, sin trato, sin conversación, sin afabilidad, y en fin sin manos finas para bailar una *Contradanza*, que sería vuestra mayor desgracia”¹⁸²⁷ .

Muchas otras opiniones de los *majos* nos transmite Juan Antonio (de Iza) Zamácola, como que estos sentían verdadero desprecio por aquellos que se decían llamar hombres de juicio, que realmente eran el grupo de los ilustrados:

“Las cartas de Don Preciso, y demás correspondientes á los *Currutacos*, publicadas en los Diarios del mes de Mayo y Junio de este año, excitáron persecución contra varios de los entes á

¹⁸²⁶ En Fernández de Rojas, Juan, “Carta de Madama Crotalistris ...”, Op. Cit., pp. XXX-XXXI.

¹⁸²⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp.110-111.

quienes las gentes pretendían atribuir esta calidad. ... Conviniéron todos en que debían tomarse las medidas mas enérgicas para remediar los males que amenazaban ... Tratóse en seguida de las reglas que debían establecerse, ... Todo individuo ú ente *Currutaco*, tendrá una suma vanidad y orgullo de si mismo: estimará solo á los seres de su especie, y despreciará soberanamente á los hombres. ... principalmente con los que se llaman de juicio”¹⁸²⁸,

que los llamados ahora ilustrados presumían de su buena educación y compostura pero también hacían malas acciones pues, incluso, engañaban, pero siempre se excusaban justificándolo todo:

“El engaño en tiempo de nuestros mayores, o por mejor decir, de la barbarie, se reputaba como maldad y picardía, pero hoy, gracias a la ilustración presente, es un ramo muy interesante del comercio, porque aun cuando se trate de vender a otro, y hacerle traición con la intención más dañada, siempre que sea bajo el aspecto de engaño, será una gracia de parte del que le haga”¹⁸²⁹,

y que los culpables de que se estuviera debilitando la música y el baile autóctono español, al que tanto se le criticaba, eran aquellos seguidores de las músicas italianas que se habían puesto de moda entre la alta sociedad y que desterraban lo español, entre los que se encontraban numerosos músicos españoles que componían ya bajo ese estilo:

“señores músicos. No hablo con aquellos profesores amantes de la gloria de su nación, sino con los de segunda clase, esto es, con los rutineros demasíadamente adictos al gusto italiano”¹⁸³⁰,

pero que estos defensores de lo autóctono pensaban que esas músicas no eran del gusto español pues se había mezclado el carácter lánguido italiano con textos españoles resultando un compendio ridículo del que resultaban composiciones sin gracia alguna y que no llegaban al corazón:

¹⁸²⁸ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos ...”, Op. Cit., pp. 97 y 102-104.

¹⁸²⁹ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Elementos de la Ciencia *Contradanzaria* ...”, Op. Cit., pp. 63-64.

¹⁸³⁰ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas...”, Op. Cit., en Advertencia, p. XXIII–XXIV.

“Desde entonces no vemos sino composiciones insípidas, insignificantes y desagradables en sus conciertos y sinfonías, y un tejido de extravagancias ridículas en sus duos, tríos, quartetos, finales de ópera, y otras piezas concertadas. Semejante música solo nos complace el oído, y jamás el corazón”¹⁸³¹,

y los defensores de la música española veían esas nuevas músicas como una moda detestable:

“¿cómo queréis que los Españoles, tan severos en sus costumbres, como amantes de los usos de su nación, os respeten como profesores de música, si no ven entre vosotros sino hombres estúpidos, que pretenden debilitar su carácter con el mezquino lenguaje y lánguida música de los Italianos?”¹⁸³²,

“Esta detestable moda, que aun permanece por nuestra desgracia, hizo tal estrago y revolución en la música española, que no pudiendo los profesores de nuestros teatros hacer adoptar en el público las arias que arrancaban de las piezas italianas, tomaron el abominable partido de hacer una ridícula mezcla entre su música y nuestra poesía lírica. Así fue que en un instante vimos desaparecer del teatro aquellas hermosas tonadillas, que á pocos días de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados”¹⁸³³,

pero a la vez que había gusto por lo extranjero, otros reaccionaron y transmitían el mal que se había hecho a la música española:

“Los Españoles podíamos decir ántes que se introduxese entre nosotros la ópera italiana, que conservábamos todavía algunos restos de la música antigua en nuestras seguidillas, tiranas, polos y otras canciones, las cuales al paso que delectaban el oído, nos hacían sentir una fuerte sensación en el alma al escuchar sus tonos; mas ya la corrupción del gusto moderno, y la moda de seguir los caprichos extranjeros hicieron desaparecer de entre nosotros esta música nacional”¹⁸³⁴.

Sin lugar a dudas, fue la inclusión del teatro italiano lo que hizo que se perdiera todo lo español¹⁸³⁵, este se implantó haciendo desaparecer a

¹⁸³¹ *Ibíd.*, t. II, en Advertencia, pp. XXXV–XXXVI.

¹⁸³² *Ibíd.*, t. I, en Discurso, p. XXVI.

¹⁸³³ *Ibíd.* p. XXIX.

¹⁸³⁴ *Ibíd.*, en Advertencia, p. XXXII.

¹⁸³⁵ “habiéndose introducido por nuestra desgracia el teatro italiano en Madrid, acabamos de perder los pocos restos que nos quedaban de nuestro antiguo carácter español”, *ibíd.*, t. II, en Advertencia, pp. XXXVII–XXXVIII.

nuestro auténtico teatro musical español del siglo XVIII, la Tonadilla Escénica¹⁸³⁶.

Los defensores del costumbrismo español pensaban que lo correcto, era que cada país tuviera sus propias músicas según las costumbres de la nación, así se expresarían las pasiones según las circunstancias oportunas, Zamácola y Ocerín lo explicó exhaustivamente de esta manera:

“Vmds. Son la causa de que haya desaparecido de España la música nacional, aquella música que teníamos tan análoga á nuestras costumbres, ...substituyéndonos en su lugar esas lánguidas frias é insulsas arias, tercetos, quartetos, &c. Que nada dicen, ni pueden decir jamas á las almas españolas que no se hallan corrompidas y estragadas con el mal gusto, ... pretenden sujetar nuestro gusto al suyo, ... si el objeto principal de la música es el de deleytar el oido, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresion á la poesía, ¿cómo hemos de conseguir esto, mientras veamos en nuestras composiciones músicas destruida la pronunciacion clara é inteligible de las palabras? ... “La música, señores míos, nace con nosotros, y obra los efectos según las costumbres de las diferentes naciones, y la índole de su language sobre cuya poesía se compone; y así se ha visto que todos los pueblos del mundo desde los mas bárbaros hasta los mas civilizados, han tenido y tienen su género de música propia ó nacional para explicar sus pasiones: ¿y hemos de ser tan negados los Españoles, que teniendo música análoga á nuestro carácter, queramos olvidarla para adoptar la italiano, compuesta sobre una lengua afeminada? ... las pasiones ... se manifiestan de distintas maneras en los diferentes paises, según las circunstancias en que se hallan. ... Nuestro *Fandango* y *Seguidilla*, que en España incitan á bayular, en Italia y en otras partes son miradas como unas canciones indiferentes, ... la música italiana jamas podrá ser acomodada al gusto comun de los Españoles. ... Un ária para los oidos Españoles es la cosa mas insignificante é insulsa. Nuestra lengua no puede admitir jamas la música lánguida y fria de un recitado sin compás”¹⁸³⁷.

¹⁸³⁶ “La tonadilla se había ido adueñando de los coliseos públicos, había aprendido a compartir escenario con todo tipo de repertorios. Tenía un lugar en las tertulias académicas, en las casa de la nobleza y en los domicilios más modestos de la alta burguesía, en menoscabo de otro tipo de manifestaciones del arte dramático; resulta lógico que entre tal aceptación encontrase también acérrimos detractores. Pero como hemos visto no fue la crítica la que determinó su extinción sino más bien el cambio de gusto estético”, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, Op. Cit. p. 29.

¹⁸³⁷ Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. II, Op. Cit., en Advertencia, pp. XXV-XXXI.

Ciertamente la música no era otra cosa sino que la acompañante a la poesía y al baile, y debía ir en consonancia con estos, asimismo lo expresaba Zamácola:

“La música, señores profesores, en todos tiempos no ha sido mas que un auxiliar de la poesía y del bayle, para dar mayor realce ó afecto á lo que debe decirse ó representarse; ... todo compositor que sea filósofo, ó que tenga conocimiento del corazon humano, debe escribir aquella canturia mas sencilla, expresiva y análoga la letra que ha de cantarse ó al bayle que ha de representarse”¹⁸³⁸.

Muchos ciudadanos animaban al resto de la sociedad a seguir bailando, tocando y cantando todo aquello característico de la nación, como lo hizo también Zamácola:

“Aquellos profesores, ó llámense apasionados, que con su extraordinario luxo en el manejo de la guitarra, pretenden corromper la armonía de este sencillo instrumento, introduciendo grandes arias, que nada dicen ni significan en los corazones españoles; pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demas canciones características de nuestra nacion”¹⁸³⁹,

En España había riqueza musical suficiente como para incluso tener un propio teatro musical que fuera envidiado por el resto de países, lo decía asimismo:

“Vmds. Señores *profesores de música*, que se han dexado arrastrar del torrente de la moda, deberian ser hoy los que se dedicasen á escribir música análoga al carácter, costumbres y language nacional haciendo entender á los ignorantes preocupados, que se atreven á negar que la España pueda tener una música propia, quan fácil puede sernos el formar un teatro de música, que puede ser envidiado de toda la Europa”¹⁸⁴⁰.

¹⁸³⁸Ibíd., en Advertencia, pp. XXXIII-XXXIV.

¹⁸³⁹Ibíd., t. I, en Discurso, pp. XXXI.

¹⁸⁴⁰Ibíd., t. II, en Advertencia, p. XXXXIII.

Se debía conseguir, pensaban muchos, la recuperación de lo nacional y olvidar todo lo italiano, pues incluso estaba afeminando el carácter español¹⁸⁴¹, de hecho en la *Gazeta de Madrid* del día 2 de diciembre de 1791 se hizo un llamamiento al público por parte de el Juez Protector de los Teatros y Representantes Cómicos de España para recuperar la *Tonadilla*, pues estaba decayendo, y se pide hacerlo con la debida perfección, reformando los excesos y nulidades en sus letras, inventando nuevos argumentos y con buena música, para llevar a buen fin esta propuesta concede tres premios, así se anunció en la prensa:

“El Juez Protector de los Teatros y Representes Cómicos de España, deseoso de llevar a la posible y debida perfeccion las piezas teatrales de música, conocidas baxo el título de TONADILLAS, que diariamente se cantan y executan en los dos Coliseos de esta Corte: deseoso igualmente de reformar los excesos y nulidades que en la mayor parte de ellas se notan, así por lo respectivo á sus *letras* de corto mérito, y falta de invención en sus argumentos, como en lo perteneciente á la composicion musical que se les aplica, la qual por lo comun es inconesà, y sin aquella variedad, gusto y propiedad que exige el Teatro, para que sus espectáculos sean bien servidos, y con ellos el público, á quien se dirigen se hace saber á todos los compositores de música existentes en esta Corte y fuera de ella, que por ahora se señalan tres premios en la forma siguiente ...”¹⁸⁴².

Pero ya no hubo marcha atrás, lo extranjero había entrado en moda aunque el pueblo llano, lugar en el cual siempre se ha conservado lo autóctono, cantaba coplas en las que se quejaba de esta situación:

“Las costumbres extranjeras/ tanto la España corrompen,/ que sólo majos y toros/ muestran que son españoles”.¹⁸⁴³

¹⁸⁴¹ “El deseo, pues, de restablecer en España la música nacional, y de apartar quanto sea posible de nuestra vista la italiana, que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter”, *ibíd.*, t. I, en *Discurso*, p. XLI.

¹⁸⁴² *Gazeta de Madrid*, “Aviso al Público”, de 2/12/1791, en Lolo, Begoña, “Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII ...”, *Op. Cit.*, p. 237.

¹⁸⁴³ Moral (del), Pablo, “De fuera vendrá”, 1797, en *ibíd.*, p. 22.

Verdaderamente, como en todas las modas, lo que en un principio es distinguido y bonito acaba finalmente por ser desechado debido al abuso en su utilización, y así fue como pasó también con estas Danzas Boleras, de ser las danzas más bailadas por el pueblo español en la segunda mitad del siglo XVIII, pasaron a ser casi olvidadas.

Esta nueva situación de la sociedad española fue la consecuencia de los cambios que se vivían progresivamente desde que llegaron al país la dinastía de los borbones, pues a pesar de que los reyes siguieran bailando en sus cortes, la ilustración implicaría cambios en la forma de pensar y actuar de la sociedad, entre los que predominaron el saber estar y comportarse, lo que derivaría ya en un cambio de las costumbres españolas para una gran parte de la sociedad. Estos cambios de mentalidad produjeron reacciones respecto a la forma de bailar del pueblo ocasionando que muchos de los bailes fueran cambiados en su forma de ser ejecutados, o incluso algunos se escondieran, siendo por tanto mucho menor la exposición de estos e incluso llegando a ser perdidos.

El *Bolero* era un baile sin duda popular que alcanzó un gran éxito dentro de la sociedad pero que poco a poco se iba afectando por los nuevos pensamientos ilustrados. Las leyes promulgadas en esta época serían grandes responsables de esos cambios y también las doctrinas de la iglesia, muy influenciadas por la ilustración.

De estas afectaciones derivaría el *Bolero popular* principalmente en dos ramas, una más refinada que la otra. Por un lado quedaría el *Bolero* que se insertó en las obras teatrales populares de la época, donde tuvo que adaptarse a las condiciones legales que se le exigían a todos los

comediantes, a pesar de que muchos estuvieran en contra ¹⁸⁴⁴ y del que surgiría con el paso de los años la Danza Escénica, Teatral o Estilizada, pasando así a entrar el *Bolero* en una segunda etapa. Este *Bolero* teatral sería el observado por la alta sociedad, pues acudía al teatro y por ello también ingresaría en la Corte donde acudían bailarines de *Bolero* para deleitar a los cortesanos, lugar en el que llegaría a bailarse de forma mucho más distinguida; La otra rama brotó de aquellos que marcharon a Andalucía y que junto al baile popular andaluz y al Flamenco, escondido en España en esa época, harían surgir nuevos bailes por la fusión de los diversos estilos; otra consecuencia en Andalucía fue el contacto de los *Boleros* con la alta burguesía, creando el estilo conocido hoy por *majismo*, en el que también se crearon danzas conservando el estilo bolero pero bailándose con más elegancia y utilizando una indumentaria de más calidad, así se puede observar en el baile llamado, *Zapateado de María Cristina* ¹⁸⁴⁵, creado, seguramente, en honor a María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII, gran amante de la música y defensora de su transmisión, quien en 1830 fundó el primer conservatorio en España ¹⁸⁴⁶.

¹⁸⁴⁴ “hace quince años ... se bailaban las Sevillanas en la forma que digo, pues los bailes populares y clásicos no deben ajustarse en nada á las reglas teatrales que es lo que ocurre hoy”, en Otero Aranda, José, “Tratado de bailes ...”, Op. Cit., p.103.

¹⁸⁴⁵ “Actualmente, los bailes que se conservan de ese momento históricos son: *Sevillanas boleras, Olé de la Curra, Olé andaluz, Olé de la serrana, Bujeque, El vito, La maja y el torero, Panaderos de la flamenca, Panaderos de la tertulia, Panaderos de Alcalá, Panaderos de la flor (de la maravilla, según Pericet), Panaderos de la vuelta de la corrida, Boleras de la cachucha, Bolero liso o robado, Bolero de medio paso, Boleras a ocho, Zapateado de María Cristina, El jaleo de Jerez, Soleares de Arcas, Seguidillas manchegas y Malagueñas*”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., pp. 29-30.

¹⁸⁴⁶ “Las tres primeras esposas de Fernando VII no se distinguieron por su amor a la música, ... En cambio la cuarta, María Cristina de Borbón, protegió el arte sonoro con un especial fervor. ... en 1830 hizo un verdadero servicio a la música en España, fundando el Real Conservatorio de Música, que empezó a funcionar al año siguiente”, en Arnau, Juan, y Gómez, Carlos María, *Genios de la música española*, Madrid, ed. Zacos, S.A, 1981, p. 422.

El *Bolero* también fue conservado en algunas academias oficiales que se abrieron a partir de esta época, como la primera escuela oficial de baile teatral abierta en Madrid en 1808 bajo propuesta del Marqués de Perales¹⁸⁴⁷. Este señor solicitó al ayuntamiento de esta ciudad la apertura de esta escuela en defensa del mantenimiento y conservación de los estilos de baile propios de los españoles amenazados en extinguirse por la invasión de estilos extranjeros que inundaban el país, idea que ya rondaba por la cabeza de muchas personas relacionadas con la música y el baile. España contaba con un lenguaje armonioso, majestuoso y personas que querían cantar, por lo que había también que defenderlo y volver a las tradiciones, como ya se estaba haciendo en otros países¹⁸⁴⁸.

No se puede obviar que fuera del país también se desarrollaría el estilo musical español y el *Bolero*. Algunos músicos lo exportarían¹⁸⁴⁹ y también una pléyade de bailarines, como Petra Cámara, Lola de Valencia, Mariano Camprubí, Dolores Serral, Pepita Oliva, Los Fabiano y Francisco Miralles, entre otros, que salieron del país finalizando el primer tercio del siglo XIX a

¹⁸⁴⁷ “El marqués de Perales, comisario de los teatros de la corte, había propuesto que a costa del Ayuntamiento se crease una escuela formada por dieciséis niños y otras tantas niñas de edad de ocho a quince años”, en Muñoz, Matilde, “Historia del teatro Real, Madrid”, Op. Cit., p. 73.

“Marqués de Perales, que en 1808 propone al Ayuntamiento de Madrid la primera Academia Oficial del Baile Teatral, como defensa de los estilos propios españoles contra el baile clásico que venía del extranjero”, en Salas, Roger, en “Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera”, “Escuela Bolera y Ballet Clásico”, Op. Cit., p. 17.

¹⁸⁴⁸ “Por fortuna, vemos ya que los franceses procuran desterrar de su teatro el gusto italiano, formando otro nuevo de música análoga al carácter de su nación. ... ¿por qué los Españoles no podríamos hacer lo mismo, y aun algo más, cuando tenemos un lenguaje armonioso, lleno de magestad, y una organización decidida para el canto?”, en Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), “Colección de las mejores coplas de Seguidillas ...”, t. II (II), Op. Cit., en Advertencia, pp. XXXVII–XXXVIII.

¹⁸⁴⁹ “Tirana ... pasaron a Petersburgo, Viena y otras Cortes de Europa, donde el célebre maestro español Don Vicente Martín hizo fanatismo insertándolas en sus óperas. Al tiempo se veían composiciones de polos, zorongos, cachirulos y otras canciones nacionales muy divertidas, y particularmente de seguidillas que llamaban serias”, ibíd. t. I, en Discurso, pp. XXII–XXIII.

consecuencia del cierre del Teatro Real de Madrid y el Teatro del Liceo en Barcelona¹⁸⁵⁰ debido al luto que se debía guardar a Fernando VII, recién fallecido, y también por una epidemia de viruela que corrió por el país¹⁸⁵¹. En la ópera de París triunfaron españoles como Dolores Serral, Mariano Camprubí, Manuela Dubinon, Francisco Font¹⁸⁵² y Roseta Maurí¹⁸⁵³; en Londres Manuela Perea, apodada *La Nena*¹⁸⁵⁴.

Todos estos bailarines españoles traspasaron a los bailarines europeos su estilo de baile, estilo que sería perfeccionado en estos otros países y donde triunfaban estos bailarines extranjeros al fusionar estas danzas españolas con su técnica. Entre estos destacaron Fanny Elssler, austriaca, ella bailó en 1836 el baile de *La cachucha*, con coreografía de Jean Coralli¹⁸⁵⁵, incluyéndolo en el Ballet *El diablo cojuelo* en la Ópera de París¹⁸⁵⁶; Lucile Grahn que también bailara *La cachucha* y *El jaleo de*

¹⁸⁵⁰ “Desde finales del XVIII hasta mediados del XIX ... llevado por los pies de una pléyade de danzarinas procedentes del Teatro Real de Madrid y del Liceo Filarmónico de Barcelona. De aquí salieron admirables estrellas que conquistaron París, como Petra Cámara, ... Lola de Valencia, ... Camprubí y Dolores Serral, ... Pepita Oliva y los Fabiano .. Francisco Miralles, ...”, en Martínez Cabrejas Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., p. 108.

¹⁸⁵¹ “diáspora de músicos y bailarines españoles que en 1833 huyeron de España, cuyos escenarios estaban cerrados por la viruela y el luto, tras la muerte de Fernando VII”, en Vergillos, Juan, “Marca España en París”, *Diario de Sevilla* 20/1/2014.

¹⁸⁵² “en el siglo XIX, en 1834, Dolores Serral y Mariano Camprubí triunfaban en la Ópera de París con *Le Bolero*, y ese mismo año Francisco Font y Manuela Dubinon estrenaron *Los corraleros de Sevilla*. Ambas parejas estaban al servicio de la Reina de España pero la crisis política y las guerras Carlistas, que originaron el cierre de los teatros hicieron que estos bailarines emigraran a Francia y a otros países”, en Carrasco Benítez, Marta, “La Escuela Bolera Sevillana ...”, Op. Cit., p. 22.

¹⁸⁵³ “Roseta Maurí que ingresa en el ballet del Liceo en 1866. Gran bailarina española y primera que ingresa como estrella en la Ópera de París donde permanecerá más de veinte años”, *ibidem*.

¹⁸⁵⁴ “en 1840 Manuela Perea, La Nena, es contratada en Londres”, *ibidem*.

¹⁸⁵⁵ “estreno en la Opera de París en 1836 de una obra titulada *El diablo cojuelo* con coreografía de Jean Coralli”, *ibid.*, p. 23.

¹⁸⁵⁶ V. en http://www.youtube.com/watch?v=r3A3cvF_DY4, consultada el 22/X/3015.

Xeres¹⁸⁵⁷; Marie Élisabeth Noblet, era una bailarina de la corte francesa y de la Ópera de París; Marie Guy Stephan, quien incluía en su repertorio *Las boleras de Cádiz*¹⁸⁵⁸; Yolande Marie Pauline Duvernay¹⁸⁵⁹; Carlota Grisi¹⁸⁶⁰; Arthur Saint León; y Fanny Cerrito, entre otros.



*Arthur Saint León y Fanny Cerrito dans La Fille Marbre*¹⁸⁶¹

Estos bailarines y bailarinas extranjeros elevaron la categoría del estilo bolero al incorporar a las danzas más calidad técnica. Esto no fue un hecho premeditado, simplemente bailaron con la calidad que tenían adquirida y las danzas resultaron de una gran belleza y perfección, demostrando hasta donde podía llegar el *Bolero*.

¹⁸⁵⁷ “influencia española en Dinamarca a fechas anteriores a 1834, dado que Lucile Grahn interpreta en ese año *El jaleo de Xeres* y poco después, *La Cahcuca*”, en Carrasco Benítez, Marta “La Escuela Bolera ...”, Op. Cit., p. 22.

¹⁸⁵⁸ “Marie Guy Stephan ... incluyendo en su repertorio *Las boleras de Cádiz*”, *ibídem*.

¹⁸⁵⁹ V. en 8.2. Apéndice ilustraciones, nº. 22.

¹⁸⁶⁰ V. En *ibídem*., nº 23.

¹⁸⁶¹ Lacauchie, Alexandre, *Arthur Saint León y Fanny Cerrito dans La Fille Marbre*, (bailarines franceses), im. Lecan et Febret, en: <http://www.memoryprints.com/image/447940/alexandre-lacauchie-arthur-saint-leon-and-fanny-cerrito-in-la-fille-de-marbre>, consultada el 30/XI/2015 .

Junto al éxito, que empezaba a alcanzar la danza del estilo bolero en estos países llegaba también a ellos bastante información aportada por los viajeros que visitaron el país durante el siglo XIX seducidos por las costumbres españolas, de esta manera España se presentaba en el extranjero como un país, exótico, extraño, era el gran desconocido¹⁸⁶² y por ello de esta invasión de viajeros extranjeros.

En Rusia llegaría el estilo español de baile de forma diferente, sería de manos de Marius Petipa, nacido a principios del XIX, francés de origen y primer bailarín en Francia, aunque acabaría asentándose desde mediados del siglo XIX en Rusia, pues fue nombrado maestro del Teatro Imperial de dicha ciudad. Petipa estuvo un largo periodo en España, tomó clases de danza de Manuela Perea “La Nena”, vivió en Andalucía, e impresionado por la danza española no dudaría en transmitir este estilo por Rusia fusionado con la técnica clásica francesa que había aprendido. Petipa incorporó en muchos de sus ballets pasos, poses y, en definitiva, el carácter de la danza de España del siglo XVIII¹⁸⁶³, como en *Paquita*, *Don Quijote*, *El lago de los cisnes* o *Cascanueces*, entre otros.

¹⁸⁶² “He observado que hablar de España a un francés es como hablarle de la China o de los patagones, de tal modo ... nos es desconocida”, en Cruzy de Marillac, P.L.A.: 1803, p. IX, en Serrano, M^a del Mar, *Cuadernos críticos de geografía humana*. N^o 98, Septiembre 1993. “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX, en: <http://www.ub.edu/geocrit/geo98.htm>, consultado el 24/II/2014.

¹⁸⁶³ “Marius Petipa, que ha rodado mucho por toda Andalucía y ha llegado a bailar en Sanlúcar, alumno de Manuela Perea, “La Nena”, y enamorado del bolero, el jaleo y el olé ... crea mas de un centenar de *ballets*”, en Martínez Cabrejas, Guillermina “Mariemma”, “Tratado de danza española ...”, Op. Cit., p. 23.

Lo español pasaba de moda en España¹⁸⁶⁴ pero empezaba a triunfar fuera de ella¹⁸⁶⁵, toda Europa quedaba impresionada con estas danzas españolas e influyeron en la creación de numerosos ballets extranjeros¹⁸⁶⁶, aunque al igual que pasó en España, en Europa también se encontraban algunos ilustrados que vieron el *Bolero* y las Danzas Boleras como bailes ridículos y los trataron de forma sarcástica¹⁸⁶⁷.

En la sociedad española, en cambio, venía a imponerse la moda a la francesa e italiana, el *Bolero* entraba en su segunda etapa, pero no moría sino que vino a pasar un periodo donde pasó más desapercibido en el país. Este tiempo supuso una gran oportunidad para darse un avance, pues la danza progresó enormemente en calidad durante el siglo XIX, los bailarines españoles adquirieron una técnica más perfecta y la competitividad en los teatros también provocó cada vez más la superación de los bailarines, fuera de España el *Bolero* también se perfeccionaba.

Sería en el siglo XX cuando se llevó en el país un proceso de estudio para ser recuperado este estilo. Diversos bailarines, maestros de danza y algunos organismos apuestan por recuperar las danzas españolas consideradas antiguas, del siglo XVIII, y es así como poco a poco los bailes *Boleros* se introducen de nuevo en la escuela y suben a la escena.

¹⁸⁶⁴ “Y es que la buena tradición de la escuela española se había abandonado y había que ir a París (¡a París de la Francia, si señores!) a buscar algún viejo maestro español que todavía conservara lo que ya en nuestra patria estaba perdido y olvidado”, en Igoa, Fernando (de), “¿Por qué se había perdido la buena tradición del baile español?”, en *ibíd.*, p. 82.

¹⁸⁶⁵ “Nuestra danza se ve rechazada en la Ópera de Madrid casi al mismo tiempo que las principales óperas europeas se vanaglorian de tener en su elenco bailarinas de Danza Española”, *ibíd.*, p. 14.

¹⁸⁶⁶ “La rica Escuela Bolera, ... deslumbró a Europa e influyó en sus danzas durante ciento cincuenta años”, *ibíd.*, p. 23.

¹⁸⁶⁷ V. “Dancing La Cachucha” de Mathews, John Thomas, 1837, cap. 8.2. Apéndice, ilustraciones, nº 20.

En esta nueva etapa se realizará un estudio exhaustivo de estas Danzas Boleras, realizando una preparación física idónea para la posterior ejecución de estas danzas. La preparación ahora si tiene una metodología adecuada, esta tiene su base en la técnica académica clásica procedente de Francia, pero conservando el carácter y estilo propio español, consiguiendo, por tanto, la calidad en el movimiento que se perdió en su totalidad en el siglo XVIII.

Dicha terminología, Escuela Bolera, tomó su nombre, por un lado, Escuela, por ser introducida para su estudio en dicho lugar y, Bolera, por tomar como referencia el baile más típico del grupo de danzas del siglo XVIII, el *Bolero*. Esta Escuela también ha sido denominada en algunas ocasiones como Escuela de palillos¹⁸⁶⁸ o Escuela Goyesca¹⁸⁶⁹.

Hoy en día la Escuela Bolera está formada por danzas de exhibición profesional en las que el origen de la gran mayoría viene de antiguas danzas populares a las que se les han introducido esa técnica académica clásica necesaria para poderlas ejecutar con calidad en sus movimientos y por tanto sin peligro a lesiones, elevando así la categoría de dichas danzas y de los propios bailarines o bailarinas. A modo de ejemplo, se puede citar las *sevillanas*, danza popular que como su nombre indica nace en Sevilla, posteriormente influenciada por la técnica procedente de Francia y de Italia, que inundó en primer lugar a la aristocracia española del siglo XVIII y posteriormente se influenciara el pueblo, tomó carácter de *boleras* naciendo

¹⁸⁶⁸ Palillos: Nombre utilizado también para denominar a las castañuelas, instrumento musical que siempre acompaña a las danzas boleras.

¹⁸⁶⁹ Tomado de Goya, Francisco de Goya y Lucientes, por destacar, de entre todos los pintores de su época, por la realización de numerosas obras en donde reflejaba las danzas de estilo bolero, danzas del momento.

así las *Sevillanas boleras* que se realizan con suma delicadeza e introduciendo saltos y trenzados de piernas.

Dentro de la Escuela Bolera además de encontrar dos ramas bien definidas, una más refinada y otra más popular, encontramos dos vertientes dependiendo de sus pasos, una más pegada a la tierra, en la que los pasos arrastrados tienen gran importancia, donde la gracia, simpatía y coquetería del baile español se aprecia notablemente, *Chassés, Encajes, Tendus, Vueltas lisas, Pas de bourrée, Paso de vasco, Sostenidos, Bodorneos y Jerezanas*, entre otros, pertenecen a esta modalidad; la otra más airosa, en la que los saltos, difíciles trenzados de piernas y complicadas vueltas son su característica primordial, *Balonnés, Asamblés, Sisones, Rodazanes, Vueltas de pecho, fibraltadas, con destaque, Campanelas, Entrechats* y otros batidos de piernas, entre otros pasos, conforman esta otra modalidad.

En la primera vertiente ya se observan las influencias de la danza francesa en cuanto a sus danzas bajas de Corte con pasos muy técnicos deslizados, en la segunda se aprecia la influencia de los italianos, en la cual la complejidad de pasos y los saltos les caracteriza. Tanto en una línea como en la otra la ejecución siempre es realizada con el acompañamiento rítmico de los palillos o castañuelas y el bailarín o la bailarina toca dicho instrumento al mismo tiempo que baila, esto ocasiona una gran dificultad para llevarla a cabo pues se debe dominar tanto sus mudanzas como el toque del instrumento y por ello aporta una gran riqueza en su resultado.

La gran característica que define a estas danzas con exclusividad propia es la utilización de los brazos y el torso, únicos entre todos los estilos de danza en el mundo. Tanto las poses, posiciones estáticas, como en las

mudanzas, ejecución del movimiento, los brazos adquieren una forma redondeada única, siempre bastante recogidos, y el torso realiza *Cambrés*, denominados *Quiebro*s en esta escuela, sobre todo laterales y hacia atrás. En cuanto a las piernas, hoy en día, se aprecia claramente una técnica clásica aunque en sus orígenes no fuera del todo así, por tanto a la hora del baile se requiere de un zapato más adecuado, el autóctono tipo salón, y con pequeño tacón para la chica, se ha sustituido por la zapatilla de danza clásica.

Ahora sí, en el siglo XX el *Bolero* ha llegado a bailarse de forma magistral, en recuerdo, sin duda, de lo que podría haber sido y no fue por ser una danza que se adelantó a su época.

VII.- Conclusiones

Como cierre a esta tesis primeramente se debe destacar la importancia de haber podido dejar por escrito, para transmitirse así a la sociedad actual y a la venidera, la verdadera Historia del nacimiento del *Bolero*. Realmente es una necesidad informar sobre la Historia de la Danza, pues existe no solo una gran desinformación sino también confusión acerca de ella.

Los resultados obtenidos se presentan de forma objetiva pues se ha indagado tanto en la tratadística de la época, visión ilustrada, como en otras fuentes de diversa procedencia: artículos de prensa, obras teatrales, coplas, sermones eclesiásticos, partituras musicales e imágenes, pudiéndose así demostrar cómo, quién y por qué se bailaba esta danza en España en plena ilustración, cuál fue la opinión que tenía la sociedad a cerca de ella, la repercusión que tuvo, así como, por qué entró después en declive pasando a una segunda etapa.

Ahora, de una manera más ecuánime se podrá manifestar la consecución del objetivo principal que se perseguía en esta investigación, mostrar, ante todo, el auténtico origen del *Bolero* y demostrar la gran importancia que tuvo como punto de partida hacia un estilo único en el mundo, la verdadera escuela de baile clásica de España, *La Escuela Bolera*.

Una problemática se planteaba en el inicio de este trabajo, pues la difundida hipótesis entre los bailarines de que el *Bolero* fuera un baile de procedencia cortesana no estaba muy clara. Por un lado, esta danza y todas las relacionadas con ella se presentan actualmente en los teatros como bailes que destacan por su presencia elegante y en los que se advierte que son realizados con una técnica muy precisa, donde cada paso está estudiado al

detalle, reflejando así un carácter más aristocrático que popular, de esta manera fue como se conservó y transmitió en las escuelas de baile públicas, actualmente conservatorios y de ahí esa transmisión en la escena, pero, por otro lado, también se puede observar como en los grupos de baile que se siguen manteniendo generacionalmente en el pueblo, es decir, los grupos populares folklóricos, también se ejecuta el *Bolero*, pero se baila de forma más natural, sin tanto porte y elegancia, sus pasos no están tan pulidos, ni estudiados minuciosamente, sino todo lo contrario, realizados al descuido, se observa, por tanto, un carácter sencillo, popular, por lo que también podría ser un baile originado en el pueblo. Fuese como fuese, el *Bolero* se estableció en el siglo XVIII creando un gran furor y fue bailado por toda la sociedad durante años, por lo que, de ahí, la confusión y no saber con certeza su procedencia.

Esta problemática ha sido resuelta en esta tesis, incluso viéndose reforzada la información por el descubrimiento de todo aquello que tuvo una estrecha relación con el baile y que enmarcó ese periodo histórico, así pues, después del proceso de investigación se podrán afirmar ciertas evidencias sobre el *Bolero*.

1.- Durante el siglo XVIII, antes de germinar el *Bolero*, los bailes del pueblo eran numerosos y de pasos sencillos y, por tanto, de fácil ejecución para todos; mientras en la Corte se bailaban danzas cada vez de forma más cuidada, los tecnicismos afrancesados se instalaban y poco a poco también se iban asentando las influencias italianas, en donde el virtuosismo destacaba de entre todas las características.

2.- Nació el *Bolero* en el pueblo en la segunda mitad del siglo XVIII en la zona de Castilla, teniendo por preámbulo principalmente al *Villano*, danza en

la cual se ejecutaban *boleos*, saltos, y siguiendo el patrón musical de las *Seguidillas*, y al establecerse el *Bolero* como una danza más, entre tantas que había, el pueblo no dudó en bailarlo, como hacía con el resto de danzas populares.

3.- El *Bolero* iba evolucionando a medida que transcurría el tiempo, convirtiéndose, cada vez más, en una danza de complicada ejecución debido a las influencias que afloraban desde la Corte, pasos más técnicos y, por tanto, de más difícil realización, y diversidad de complicados saltos.

4.- Con el paso del tiempo, estas danzas, ya mucho más complicadas que años atrás, se fueron imponiendo como moda, pues tenían algo de todas las clases sociales, y por ello eran del gusto de todos, querían ser bailadas por toda la sociedad, sin distinción de sexos, edad, o clase social, incluso se crearon otras danzas del mismo estilo, y en la alta sociedad derivó hacia un estilo llamado *majismo*, en el que se conservaba el estilo bolero pero ganaba en lujo, todo ello provocó una gran demanda por aprender los bailes de estilo bolero, y con ello aparecieron muchos nuevos maestros.

5.- El *Bolero* se presentaba a finales del siglo XVIII como una danza de muy difícil ejecución, requería para su correcta realización un buen entrenamiento, mucho más técnico que años atrás y dirigido por maestros preparados, hecho que no se llevó a cabo en el pueblo pues los maestros populares no estaban preparados para poder impartir estas danzas boleras que se habían vuelto tan complicadas, ya que no tenían la formación adecuada para ello. El pueblo, acostumbrado, como estaba, a aprender cualquier baile popular, aprendía el *Bolero*, pero con mala calidad.

6.- Intento de subsanar la situación por un ilustre murciano, Requejo. Impuso este legislador que se bailara el *Bolero* de forma más moderada, pues además de ser bailado con mala calidad técnica se realizaba cada vez más rápido, por lo que se agravaba la mala ejecución, pero no hubo aceptación del pueblo y fracasó dicho intento. Las danzas boleras se fueron degradando progresivamente, tanto en calidad técnica, llegando a provocar lesiones irreversibles, como en falta de decoro en su ejecución.

7.- Finalizando el siglo, el Estado y la Iglesia, principalmente, empiezan a oponerse a la ejecución de dicho baile, por lo que comienzan a utilizar los sermones religiosos, proclamados en las misas, la prensa y la legislación de nuevas leyes para arremeter contra estos bailes, provocando que la sociedad se alejara de dicha moda y empezaran a fijarse en las nuevas corrientes extranjeras que llegaban al país, gusto por todo lo italiano. A pesar de ello, parte de la sociedad seguiría defendiendo lo puramente español, pero las autoridades no le dejaban aflorar. Finalmente, se produjo el declive de esta etapa de furor por el baile *Bolero* y todo lo que ello conllevaba.

8.- Conservación del *Bolero* por unos pocos bailarines españoles que llevaron las danzas boleras al teatro, adaptándolas a la nueva situación permitida, en donde eran controladas por un juez instructor. En las obras teatrales pudieron permanecer, aunque con ciertos cambios y, a la vez, se entremezclaban con otros géneros surgiendo nuevos estilos; y conservación en Andalucía, principalmente, donde se refugiaron muchos boleros castellanos que huían de la capital. En esta región se fusionaron las danzas boleras con características del baile autóctono y con el flamenco, creándose nuevas danzas aflamencadas pero conservando el estilo bolero. También

llegaron los bailarines de *Bolero* a otras regiones en las que se entremezcló el baile con las características típicas del lugar, surgiendo nuevos bailes, como es el caso de *La Parranda* en Murcia.

8.- Fuera de España se conservó también el *Bolero* por bailarines extranjeros que copiaban el estilo de aquellos bailarines que emigraron del país y fueron a bailar a diversos teatros de Europa. Estos bailarines extranjeros enriquecieron el estilo pues le aportaron mayor calidad en su ejecución al tener un proceso de trabajo más avanzado técnicamente, además, introducidos ya en el romanticismo, toda Europa vio en España, tanto por la transmisión que hacían en sus libros los viajeros que venían al país, como por la literatura costumbrista española, que se propagó por toda Europa y Latinoamérica, un arte enriquecedor al que imitaron, superando muchas de las veces, al menos así fue en el *Bolero*, a los propios artistas españoles.

La conclusión general es que el *Bolero*, nacido en el pueblo pero difundido por toda la sociedad, marcó el inicio de la danza profesional en España, era un grito hacia la profesionalización, un grito que no se supo escuchar en el siglo XVIII. Realmente, el *Bolero* ya evolucionado era un baile que debía ser destinado a un mundo profesional y no al de aficionados, con él deberían haberse iniciado las academias profesionales de baile con destino a formar adecuadamente a quien quisiera y pudiera dedicarse a ello, pero la sociedad española de aquella época no lo supo ver, no fueron como sus vecinos los franceses que por su alto nivel cultural comprendieron que la danza francesa debía codificarse y dedicarle el tiempo necesario en un lugar idóneo.

El *Bolero* fue sin duda un baile que se adelantó a su tiempo, el pueblo no tenía la formación necesaria para ejecutarlo correctamente, prueba de ello es que algunos bailarines que emplearon más tiempo en ello, que otros, sufrieron también, tarde o temprano, lesiones que les dejaron marcados para el resto de sus vidas y nunca más pudieron volver a bailar, no habían maestros preparados, no habían espacios ni condiciones para realizar una profesionalización de la danza y lo más importante no llegó el apoyo estatal, sino todo lo contrario.

Hoy en día se ve claramente que para poder ejecutar un *Bolero* virtuoso se debe de tener una técnica académica precisa y dedicarte profesionalmente a ello, por entretenimiento y moda, como se hacía en el siglo XVIII es imposible el poder realizarlo con calidad, pues es uno de los bailes de más complicada ejecución que existe en el mundo, un baile de gran importancia pues marcó un estilo único, el estilo bolero, hoy en día conocido por *Escuela Bolera*.

VIII.- Apéndice

8.1.- Apéndice textos

TEXTO Nº 1, (Nota al pie 301, en Cap. II. España baila y danza).

Cervantes Saavedra, Miguel, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, Cap. 20, “Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre”, 1615.

“De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.

-Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.

Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza que, aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella.

También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos, pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia, sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madre selva compuestas. Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona, pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo.

Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquél, adornado de alas, arco, aljaba y saetas; éste, vestido de ricas y diversas colores de oro y seda. Las ninfas que al Amor seguían traían a las espaldas, en pergamino blanco y letras grandes, escritos sus nombres: poesía era el título de la primera, el de la segunda discreción, el de la tercera buen linaje, el de la cuarta valentía; del modo mesmo venían señaladas las que al Interés seguían: decía liberalidad el título de la primera, dádiva el de la segunda, tesoro el de la tercera y el de la cuarta posesión pacífica. Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho. En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: castillo del buen recato. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta.

Comenzaba la danza Cupido, y, habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual desta suerte dijo: ...”

TEXTO Nº 2, (Nota al pie 301, en Cap. II. España baila y danza).

“La Gitanilla”, en *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra dirigidas a Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, (1ª ed. 1613), t.1, Madrid, ed. Don Antonio de Sancha, 1783, p. 3.

“De entre el son del tamboril y castañetas y fuga del baile salió un rumor, que encarecía la belleza y donaire de la Gitanilla, y corrían los muchachos á verla y los hombres á mirarla; pero cuando la oyeron cantar, por

ser la danza cantada, allí fué ello, allí sí que cobró aliento la fama de la Gitanilla, y de comun consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron á hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imágen de Santa Ana, despues de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al són de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente: ...”

TEXTO Nº 3, (Nota al pie 401 en Cap. II, 2.1. La danza popular ... ; nota al pie 1409, en Cap. V. 5.2. Conciencia crítica ante el baile y el *Bolero*; y nota al pie 1425 en Cap. V. 5.2.1. La sociedad civil ...).

PRENSA: *Correo de Madrid*, Núm. 422 de 24/02/1791, en Anécdotas, carta dirigida al señor editor, p. 157.

“Yo vine á Madrid poco tiempo hace, y en mi posada había un mozito de estos de cascabel, pulidito, bien dispuesto, no falto de talento; pero sí de bastante sal en la mollera. Como ahora está tan en uso el bayle *Bolero*, de modo que todo se vuelve *Bolero* por arriba y *Bolero* por abaxo, y hasta los gatos salen á baylarle ya, quiso dedicarse á este estudio, para poder (como decía) presentarse en qualquier parte, y poder bailar con buena mozas. Llamó a un Maestro, y estos que siempre tiran á que alargue la cuerda, y corra la caña, iba dando largas por su parte bien á pesar de la viveza del discípulo. La afición de este era tal, que en todo el dia cesaba, ya con las castañuelas, ya con los pies, de modo que yo estaba molido sin bañar, y estomagado de oír á cada paso, atabalillos, rastrones, laberintos, escapados y toda la monserga de

terminaceros *Boleros*, que por la misericordia de Dios no había sabido yo en toda mi vida.

Por fin la aplicación, deseo de aprender y la amistad que contrajo mi compañero con otros que ya sabían bailar, le pusieron en estado de poder presentarse en el baile. Aquí fue Troya. Aquel hombre ya no vivía; todo era procurar hacerse vestidos para diferenciar y andar fuera de sí. No anda tan ligero un hambrón por pegarla, ni un casero por cobrar los alquileres de sus casas, como el buen mozito andaba procurando indagar donde había un baile. El tiempo le ayudaba, y como ahora cada lunes y cada martes hay uno, mi buen *Bolero* andaba despepitado. De uno salía á las diez, de otros á las doce, en fin no había noche que se retirase antes de las quatro de la mañana. Si baxaba las escaleras, baxaba bailando, si andaba, taconeando, y creo que aun en la cama durmiendo bailaba sin poderlo remediar.

Asi andaba mi buen compañero quando le sucedió lo que podía sucederle. Salio una noche sudando de una casa, hacia un viento bastante fiero, y mi *Bolero* se puso malo, y tan malo, que se metió en la cama y no se ha podido levantar mas, esto es, que se ha muerto: requiescat in pace. Y pregunto ¿quantos llevarán la misma suerte, quando lo que ha de ser una mera diversión, lo toman con tal empeño? Yo no digo que no se baile, que no se aprenda el *Bolero*, que la gente no se divierta, pero sea con juicio, sea con moderación y sépase que el aprenderlo no es malo; pero después de saber lo principal.

Sin embargo, hay en esto también un prurito que me hace dar de quando en quando, un millar de carcajadas. Yo no puedo menos de echarme a reir quando oigo á un padre gurrumino alabar el mérito de su hijo ó hijas

diciendo, que bailan perfectamente, que los ha llevado á bailar el *Bolero* á varias partes, y que lo han hecho de primor, como si en este solo pudiese escribir el merito. Me dá gana de soltar la carcajada, por no decir otra cosa, quando veo á las Madres marchar con sus hijas á este baile y al otro, diciendo que son boleras de profesión; mas que las expongan á mil desastres y á mil acasos que les cuesten lágrimas de sangre, si acaso tienen un escrúpulo de vergüenza. Y lo que es mas, es oír con la serenidad que dicen, que asi podrán encontrar su casamiento. Casamientos por *Bolero*, serán bodas boleras y vida á lo *Bolero*; y el diantre sabe lo que ello será. En fin, oír alabar a fulanito y á menganito con estos epítetos, creo que hará reír á qualquiera que tenga dos dedos de seso.

Yo bien sí, Señor Editor que todo irá como iba, aunque predicasen Frayles descalzos, y que esta carta hará tanto efecto como maldita la cosa; pero yo logro mi fin con avisar á Vmd. Lo que me parece. No quiero enmendar el mundo; pero quiero si de que se sepa, que no todos aplauden lo que algunos alaban tanto.

Haga Vmd. De esta carta el uso que tuviere por conveniente y mande a su afecto contribuyente.

A. M.

TEXTO Nº 4, (Nota al pie 392 y 402 en Cap. II. 2.1. La danza popular ...).

Sepúlveda, Ricardo, *Madrid Viejo, crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados*, cap. "Las posadas secretas", Madrid 1888, facsímil, Valladolid, 2008, pp. 22-25.

“La digresión que precede, ha sido motivada por un curiosísimo papel, que entre otros mil notables y de verdadero mérito, conservaba el ilustrado coleccionista de autógrafos D. Eugenio Alonso y Sanjurjo, ya difunto.

En ese papel, de puro hilo sin satinar, ahumado por los cantos y escrito en letra menuda, pero de tipo gallardo, se recopilan las minutas, órdenes y copia del informe que emitió la Junta del Consejo nombrada al efecto, y compuesta del conde Campomanes, decano gobernador, D. Miguel de Mendinueta, D. Mariano Colón y D. Antonio Cano Manuel, individuos del Supremo Tribunal, en el expediente á que dio lugar, en 1778, un memorial suscrito por D. Felipe del Arco, vecino de Sanlúcar de Barrameda, quien “habiendo residido catorce meses en Madrid para el seguimiento de cierta instancia, había habitado en este tiempo tres posadas, al cuidado la primera de un albañil, la segunda al de una mujer de nota sospechosa, en compañía de un hombre sin oficio, á quien llamaba su marido, y la tercera, al de un lacayo, casado, que disponía de grandes cuartos, impropio de su clase, y hacía de ellos una arbitraria y desarreglada negociación con crecido número de huéspedes, que en las tres posadas llegaban á 27.” El D. Felipe se queja de haber sufrido en los portales de dichas casa insultos y robos, y pide el remedio de tales desórdenes.

Resulta, en efecto, de todo lo dicho, y de un papel anónimo que se cita en el expediente, que, á mediados del siglo último, fue por demás excesivo el número de posadas secretas que hubo en Madrid, á causa de la carestía y mala traza de las posadas públicas y de la escasez de los cuartos de vecindad. Los forasteros no tenían mas remedio que morir al palo, y era cosa

frecuente ver a vasallos honrados de S.M. vivir mezclados con vagos de profesión, en las posadas secretas.

No se conocían entonces las maniobras del *timo*, ni otros escamoteos ingeniosos que ahora se usan; pero había bastantes discípulos de los Caballeros de la Tenaza; de modo que el pobre que caía de huésped en una secreta posada, tenía que vivir en perpetua vigilancia defendiendo el bolsillo con espadín ó con garrote.

Los desmanes llegaron á tanto, que se pensó seriamente en la abolición de las tales posadas y sobre el particular se escribieron sendas fojas, interviniendo Floridablanca en la redacción de algunas. Al fin, todo bien meditado, se resolvió por decreto al Consejo y Real orden expedida en San Lorenzo , á 14 de Octubre de 1788, dirigida á D. Pedro de Lerena, “que, en vista de los abusos y perjuicios que se experimentan en Madrid con motivo de la desarreglada multiplicidad de posadas secretas, y de la escasez y carestía de habitaciones de alquiler, se sujeten aquellas á la vigilancia de los alcaldes de barrio, de los de corte y cuartel y de la policía general; que cuanto antes se edifiquen casas y se hagan muchas habitaciones, en los solares yermos que hay desde la puerta de los Pozos á la de Recoletos, y en las casas bajas á la malicia, pertenecientes á mayorazgos, capellanías y otras manos muertas, á cuyos dueños se concederá relevación de servicio ó derecho de casa de aposento, por tiempo de cincuenta años.”

De esta manera, luchando con precauciones y dificultades, queso la Majestad de D. Carlos III, ilustrada por el consejo de Floridablanca, Campomanes y otros perínclitos varones, dar á la capital de las Españas aire de progreso urbano, que hasta entonces no tuvo, porque siempre se inspiró

en las maravillas de ciertas industrias, en la explotación de ciertos vicios ruines y en el desenfado meridional característico de los pueblos indolentes, enemigos de refinamientos, donde la miseria es siempre altiva, porque es harapo de la soberbia de raza, que descubrió mundos nuevos y venció pueblos salvajes.

TEXTO N° 5, (Nota al pie 988 en Cap. IV. El *Bolero*. 4.1. Introducción).

Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Philadelphia, im. de Zacharias Poulfon, 1807, pp. 35-46.

“GLISAS. Efta mudanza defcubre, un gran talento de fu inventor: és graciofifima, ofrece á la vifta un tejido de pies pafmofo, nada difícil de executar; y en fuma tiene un compas maravillofo. La iluftre ciudad la Cadíz la vió nacer en fu recinto y cierto Ayudante de Ingenieros, conocido con el nombre de D. Lazaro Chinchilla, fue su autor. ...

MATA LA ARAÑA. Por un evento tenemos éfta encantadora mudanza. Un practicante del hofpital de Burgos, á quen por mal nombre ó apode fe le llamava M;ata la araña, fuè fu verdadero padre. Un dia que como tenia de coftumbre fe divertia haciendo de fus pies mil figuras fin acordarfe de fus enfermos, fe dedicó á fer-util á la *Bolerologia* tributándole con el refpeto devido efta obra de fu ingenio. ...

LABERINTO. Solo un *Juanillo el ventero*, pudo difcurrir tan excelente mudanza y ella fe guramente acredita los elogios que fu autor hijo de *Chiclana* merecia con fobrada razón, y las ventajas que adquirió fobre los bailarines de fu tiempo. ¿Puede hacerfe *enlace de piernas* mas fobrefaliente? ¿Por fortuna

¿se encuentra otra de mejor perspectiva? No. ... Hay algunas opiniones sobre el nombre de *laberinto* que se le da, es el mismo con que la bautizó su inventor. Unos dicen que cuando vivía el ventero solía llamarle *macarena*; y otros son de parecer que desde su origen se le conoció por *laberinto*, ...

PASURE. Esta es una diferencia o mudanza que encierra en sí dos, porque hay Pafure cruzado y fin cruzar. Se debe su descubrimiento al eminente *Perete Zarazas*, natural de Ceuta, ...

EL TACONEO. ¡Que ruido rítmico se oye cuando se hace uso de esta mudanza! En ella lo lucen los *tacones*, y el bailarín o bailarina merecen un aplauso grande, aunque el falón donde se execute, éste atascado de ignorante. Principio a ejercerse el *taconeo* en Cartagena y según dicen nuestro secretario *Pito-coloni*, fue su inventor un zapatero Mallorquín llamado *Cornelio Zurrapa*, que para tener mejor despacho de sus tacones lo introdujo en España. ...

PASO MARCIAL. ... ¿También en el *Bolero* hay evoluciones militares? Si Señor: las hay, y ésta no es la fola. ... *El paso marcial* es obra de Rodolfo Efgarra, fargento de invalidos de Almería. ...

ABANZE CON RETIRADA. Ea, vea Umd. Otra diferencia cuyo nombre es puro y neto militar. En ésta los dos bailarines se avanzan, y retiran con gracioso empeño y el buen profesor *Bolero-logico* puede si anda listo tocar con sus refinados labios la mejilla de la que con el bayla. ... se atribuyó a un Alférez de Infantería hijo de Lucena, joven en efecto aplaudido y de esperanzas infinitamente grandes.

PUNTAS. Son unas grotescas posturas que bien executadas no sólo merecen el general aplauso, sino que se reputan por las más propias, y análogas al *Bolero*; porque de fuerte se colocan los pies que parece intenta

volar el baylarin. *Moreno*, aquel famoso profesor, que llegó á la cumbre de la ciencia *Bolerologica* ha sido quien las inventó, ...

VUELTA DE PECHO. Aquí, aquí es donde se conoce la agilidad y destreza de un buen danzarin, porque seguramente, es preciso una ligereza inexplicable para ejecutarla. Su autor llamado *Eusebio Morales*, fue pafamanero en Alcalá de Henáres, ...

VUELTA PERDIDA. Llamamos á una figura que remata en vuelta, y lo que mas la hace recomendable, es que nada tiene de difícil, ni menos de peligrosa. ... el inventor, ... llamabamos *Don Ciriaco Galludo* natural de Valladolid en Castilla, y su primer oficio habia sido el de Medico ó matachín.

TRENZADOS CON SUS TERCERAS, CUARTAS, QUINTAS, Y SEXTAS. En una sola voz se comprenden muchas cosas juntas, como se puede ver en la palabra de *trenzados*. ... El inventor de los trenzados de todas especies fue un figurante de la opera de Barcelona, hombre estudioso y aunque veneciano, idolatra del baile Español. ... De todos modos Lazaroni, que así se llamaba el veneciano, se hizo inmortal con sus trenzados.

BIEN- PARADO. En el *bien-parado* se reúne casi toda la ciencia del arte *Bolerologico*. Si Señor: el mejor baylarin que no sepa pararse á su tiempo, con gracia, despejo, y compas, aunque execute primores, no merece el mas pequeño aplauso. Diariamente se suscitan debates en la junta, por representaciones que hacen sobre el *bien- parado* los maestros de *Bolero de todo el mundo*, Hoy se da una decision y mañana otra: hoy se permite quedar en tercera de baile, y mañana se manda que la pierna izquierda permanezca en el aire en ademán de dar un salto. En fin ya se publica un edicto amonestando que los brazos bajen á su natural al tiempo de pararse, y ya se

hecha un bando permitiendo que los brazos fuban fímetricamente hasta quedar en la figura con que pintan al mal ladrón. Ultimamente en el *bien-parado* confite toda la gracia del bayle; él es la piedra de toque de todo *Bolerológico*, y regularmente se gradúa el mérito de éste por la propiedad con que execute aquél.

Lo propio sucede con el *pafeo*: también varía diariamente, y desde que murió *Anton Boliche*, se han estilado veinte ó treinta diferentes. Sin embargo, vaya por aquí, ó vaya por allí, casi siempre es uno mismo, y únicamente puede variar en el nombre. Muchas son las mudanzas, pofturas, y diferencias del *Bolero*. ...

TEXTO Nº 6, (Nota al pie 1080, en Cap. IV. El *Bolero*. 4.2. Definición y origen).

Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Philadelphia, im. de Zacharias Poulfon, 1807, pp. 23 – 27.

“*Bolero*, Señor mio, dixo, viene del verbo bolar, y ciertamente que es muy propio fu derivado, porque el verdadero baylarin, mas debe aprender á andar por la región del ayre, que por la superficie de un falón. Como el tiempo todo lo aniquila, se adultero fu nombre porque segun un manuscrito que se conserva en la biblioteca del Real monasterio de S. Lorenzo del Escorial, ya se usava en tiempo de los Reyes Godos, especialmente mientras reinó Witiza, y entonces se le conocía con el nombre de Bolatia. En fin fu restaurador, ó por hablar con mas propiedad, el primero que lo bayló en éste figlo, quien á no existir el fufodicho manuscrito, podía mercer nombre de Autor, fue un

calefero natural de la ciudad de Sevilla, cuya ligereza era mayor que la del Gran-diablo, y otros volatineros de esta especie. Juego que falló a luz tan preciosa ciencia, tubo un millón de apasionados; pero los que mas la apreciaron fueron los andaluces, y murcianos, gentes de un gusto extremado en estas cosas. Antón Boliche (asi se llamava el calefero),..., enseñar algunas mudanzas, entre las que suplan las del *Fandango*; pero con el discurfo del tiempo fuè este byle facilitandofe un caudal de pofturas que hoy en dia le singularizan entre todos los otros, ..., mas ameno, mas divertido, mas propio al carácter Español, y aun si se me apura amado generalmente de todos los mas altos perfonages, en cuyas ilustres y dilatadas familias tiene sus respectivos colonos. Boliche, que posteriormente se llamó *Bolero*, murió en Cadiz el año de 1794, baylandole una noche en casa de un titulo de Castilla, ..., La desgracia de Antón no por esto desmayó a sus nacientes discipulos, ..., se empeñaron en perpetuar su *Bolero*-tragica escena,... Muerto Boliche, todo buen ciudadano procuró enriquecer el *Bolero* añadiendole, mudanzas a mudanzas, y pofturas a pofturas, de modo que fuè tomando un incremento grande, y que seguramente no podía esperarle, a causa de hallarse tan entronizado en España el antiquifimo *Fandango*,... Ni el *Fandango* de Cadiz, ni el Charandè, ni el Zorongo, ni el mismo Cachirulo tan apaudido, ni el propio Zorongo, reptio que tanto ruido hizo en la Corte,...., pudo derivar al victorioso *Bolero*.

TEXTO Nº 7, (Nota al pie 1134, en Cap. IV. El *Bolero*. 4.2. Definición y origen).

“Estribillo de *Bolero*”, en Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, *Tratado de danza española: mis caminos a través de la danza*, Madrid, ed. El oficio de la creación, Fundación Autor, 1997, pp. 354 - 360.

“Es una combinación de pasos utilizada para bailar esta parte del *Bolero* que sirve de paseíllo o enlace entre dos coplas de *Bolero*. Consiste en:

a) Dos deslizadas o *glissades* seguidas, con el mismo pie en medio círculo

b) Primera parte del paseo de sevillanas.

c) Un *chassé* hacia atrás o, como se hace normalmente, *pas de bourrée* de lado

d) Llamada y vuelta de *Bolero*

e) Termina con una posición de “bien parado”, para comenzar la copla

Primer Compás: salida y dos *glissades*.

Colocación (1ª parte del compás)

Salida (1ª parte del compás)

Descripción: el pie derecho avanza estirándose en el aire y cae a cuarta cruzada en *demi-plie*.

Actitud: los brazos van bajando por dentro a primera por delante.

Escorzos (*épaules*): talle ligeramente quebrado del lado derecho.

Cabeza: vuelta hacia el hombro derecho.

Equilibrio: es una translación con cambio de peso a la pierna derecha.

***Glissade* o deslizada** (2ª parte del compás)

Descripción de la primera *glissade*: la pierna izquierda sale extendida a segunda, al tiempo que se estira la derecha.

Actitud: los brazos pasan de primera a preparación abierta.

Escorzos (*épaules*): talle quebrado hacia la izquierda. La cabeza se inclina hacia el pie que puntea.

Equilibrio: sobre la pierna derecha.

Descripción: la pierna izquierda se apoya en el suelo a *demi-plié*. La derecha se acerca a ella para cerrar en quinta delante, *demi-plié*.

Actitud: los brazos se abren a segunda baja.

Escorzos (*épaules*): talle quebrado hacia la izquierda. Cabeza: inclinada y vuelta hacia el mismo lado.

Equilibrio: el peso pasa de la pierna derecha a la izquierda para finalizar repartido entre ambas.

Glissade o deslizada (brazos suben por fuera). (3ª parte del compás)

Descripción de la segunda *glissade*: técnicamente igual que la primera *glissade*. En la translación se va girando ligeramente hacia adentro, dirigiéndose hacia el público.

Actitud: los brazos van subiendo por fuera a segunda posición.

Escorzos (*épaules*) talle dirigido hacia la dirección de marcha.

Equilibrio: al principio sobre la pierna derecha y cuando cerramos en quinta sobre las dos.

Segundo compás: primer paso de sevillans y *chassé* hacia atrás

1ª PARTE DEL PASO DE SEVILLANA

1ª parte del compás:

Descripción: se levanta el pie izquierdo para pasar delante por coupé detrás. La pierna derecha hace *détourné* y va estirando.

Actitud: los brazos suben a quinta abierta por fuera.

Escorzos (épaulés) hombros en croisé, talle quebrado a la derecha y hacia atrás.

Cabeza: dirigida hacia arriba, mirando en la dirección del hombro izquierdo.

Equilibrio: en la pierna derecha.

Descripción: pequeño développé en relevé La pierna izquierda pasa delante estirándose. El pie derecho hace relevé.

Actitud: los brazos cierran en corona.

Escorzos (épaulés): pecho proyectado hacia delante y talle ligeramente quebrado a la derecha detrás.

Cabeza: de lado y hacia el hombro izquierdo.

Equilibrio: en *relevé* sobre la pierna derecha.

Descripción: se posa la pierna izquierda en el suelo en *demi-plié*, pie plano. La derecha se acerca a la izquierda haciendo *coupé* en *emi-plié*.

Actitud: los brazos en quinta.

Escorzos (épaulés): cabeza y torso siguen igual, si bien la situación del paso obliga a un quiebro mayor del talle hacia atrás.

Equilibrio: la pierna izquierda soporta el cuerpo.

Chassé hacia atrás (2ª parte del compás)

Descripción: la pierna derecha, que está detrás, se extiende, haciendo un paso atrás posando toda la planta. La pierna izquierda sigue flexionada formando una cuarta abierta detrás.

Actitud: los brazos abren a quinta abierta.

Escorzos (épaulés): cabeza y torso siguen como en la situación anterior con el talle quebrado atrás.

Equilibrio: las dos piernas se reparten el peso del cuerpo.

3ª parte del compás:

Descripción: en un salto vertical con las piernas tensas y las puntas extendidas, la pierna izquierda se une a la de atrás en quinta delante.

Actitud: los brazos cierran a quinta normal.

Escorzos (épaulés): torso vuelto hacia la izquierda con el talle quebrado del mismo lado.

Cabeza: baja y vuelta hacia el brazo izquierdo.

Descripción: caída del salto: primero cae la pierna izquierda a *plié*. La derecha cae después extendida, en diagonal hacia atrás, haciendo una cuarta.

Actitud: quinta muy abierta.

Escorzos (épaulés): cabeza y torso, misma situación anterior.

Equilibrio: el peso sobre la pierna izquierda al principio, y después repartido entre las dos piernas.

Tercer compás: llamada y vuelta de *Bolero*

Primera *glissade*

1ª parte del compás:

Descripción: hemos ido en cuarta atrás, la pierna izquierda flexionada delante. Apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, que está extendida atrás, se gira y se coloca el pie izquierdo encajado sobre el cuello del pie que soporta.

Actitud: Séptima española abierta.

Escorzos (épaulés): Torso sigue inclinado hacia la pierna izquierda.

Cabeza: vuelta hacia el hombro izquierdo.

Equilibrio: el peso del cuerpo repartido entre las dos piernas.

Descripción: La pierna izquierda se estira a cuarta *écarté*.

Actitud: Séptima española.

Escorzos (*épaulés*): *écarté* atrás. Torso, en la situación anterior, pero más avanzado.

Cabeza: misma situación anterior.

Equilibrio: la pierna izquierda soporta el peso del cuerpo.

2ª parte del compás:

Descripción: La pierna derecha entera hace un medio círculo en el aire, teniendo por eje la pierna izquierda flexionada.

Actitud: Sexta española.

Escorzos (*épaulés*): Torso inclinado hacia la izquierda.

Cabeza: baja y vuelta hacia la izquierda.

Equilibrio: la pierna izquierda soporta el peso del cuerpo.

Descripción: Realizando un cuarto de giro hacia dentro , la pierna derecha puntea en el suelo mientras la izquierda se extiende también.

Actitud: Sexta española.

Escorzos (*épaulés*): Torso inclinado y avanzado hacia la izquierda.

Cabeza: baja y vuelta hacia la izquierda.

Equilibrio: la pierna izquierda soporta el peso del cuerpo.

3ª parte del compás:

Descripción: Cierra la primera *glissade* con el pie izquierdo delante.

Actitud: Séptima española, abierta.

Escorzos (*épaulés*): Torso inclinado hacia la pierna izquierda, que soporta con el talle bien quebrado del mismo lado.

Cabeza: baja y vuelta hacia el hombro izquierdo

Equilibrio: la pierna izquierda soporta el peso del cuerpo

Segunda *glissade*

Descripción: Apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda flexionada, sale la derecha mientras se continua el giro para quedar de espaldas.

Actitud: Sigue en séptima española.

Escorzos (*épaulés*): Torso inclinado hacia el lado izquierdo; el talle, por la acción de la media flexión, se ha quebrado más sobre la izquierda.

Cabeza: sigue vuelta hacia el hombro izquierdo.

Equilibrio: el peso del cuerpo recae sobre las dos piernas cuando se forma la quinta en media flexión.

Descripción: Termina la segunda *glissade* en quinta, media flexión con el pie izquierdo delante.

Actitud: Sigue en séptima española.

Escorzos (*épaulés*): *écarté* atrás.

Cabeza: en la cabeza situación más avanzada.

Equilibrio: el peso, sobre las dos piernas.

Tercera *glissade*

Descripción: La pierna derecha entera hace un medio círculo en el aire, teniendo por eje la izquierda flexionada. Queda de frente

Actitud: Séptima española abierta.

Escorzos (*épaulés*): Torso inclinado hacia la pierna izquierda.

Cabeza: vuelta hacia el hombro izquierdo.

Equilibrio: el peso, sobre la pierna izquierda.

El pie derecho resbala avanzando hasta cerrar en quinta atrás con las piernas en media flexión.

Actitud: los brazos bajan a actitud preparatoria.

Escorzos (*épaulés*): en *croisé* torso inclinado hacia la pierna izquierda con el talle ligeramente quebrado.

Cabeza: vuelta hacia el hombro izquierdo y ligeramente inclinada.

Equilibrio: el peso del cuerpo repartido entre las dos piernas, que quedan en media flexión.

En este ejercicio se ha dado una vuelta completa con tres *glissades*, siempre en el mismo sentido, hacia dentro.

ACLARACIONES

SALIDA Y DOS DESLIZADAS O *GLISSADES*. PASOS DEL 1º COMPÁS

La salida puede hacerse también con "llamada".

Las *glissades* pueden hacerse en cualquier dirección del espacio.

Si en la salida bajo los brazos por dentro, las dos *glissades* se pueden ejecutar, siguiendo el braceo hasta quinta por fuera con el quiebro hacia la pierna contraria a la de avance y el pecho empujando hacia delante La cabeza mira hacia donde se avanza.

Si en la salida mantengo los brazos a quinta puedo hacer las dos *glissades* con braceo hacia dentro hasta preparación. El quiebro y la cabeza, hacia la pierna de soporte.

MEDIO PASO DE SEVILLANA CON *CHASSÉ* HACIA ATRÁS. PASOS DEL 2º COMPÁS

Se puede realizar sin necesidad de girar de espaldas al público El *chassé* se puede hacer bajando los brazos por dentro a preparación. En el lugar del

chassé se puede realizar una “media campanela” con el pie de delante, hacia atrás que liga con *pas de bourée*.

VUELTA DE *BOLERO* (LLAMADA Y DOS *GLISSADES* EN VUELTA) PASOS DEL 3º COMPÁS.

La vuelta de *Bolero* puede ser también completa. (Se hace normalmente así.)

Otros braceos. Con diferentes braceos: hacia fuera o hacia dentro.

TEXTO Nº 8, (Nota al pie 1752, en Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera).

Refundición de varios textos de la obra *La Bolerología* de Juan Jacinto Rodríguez Calderón en los que se observa la degeneración del *Bolero*.

“¿Qué importa que uno fe quede manco, el otro cojo, aquella empieze à echar fangre por boca y narices, ò la otra la llevan defde la academia *BOLEROLOGICA* á fu cafa entre quatro, fi los que tienen la fortuna de quedar intactos lo lucen aporfia en qualquier parte?,... Arrimó á un lado la Guitarra Caldereta, y ordenando á fus dicipulos diesen principio a exercer fus avilidades, empezó la bataola, ó por hablar con mas propiedad fe defataron todos los diablos. Unos fe agarraron á las cuerdas, y fostenidos por ellas fe exercitaban en hacer cabriolas, otros pafeaban con gravedad el falón, y de rato en rato hacian mil mudanzas diferentes. Eftas levantando fus guardapiefes hafta cerca de la rodilla, á fin de que fe viefen comodamente fus pofturas, fin reparar en el recato, gradualmente fubian y baxavan apoyadas con una mano fobre los hombros de un mozalbeta: aquellas procurando dár vueltas encontradas, folian á menudo encontrarfe con las faldas en la cabeza

que á no fer por los blancos y ajuftados calzones defcubririan, lo que el respeto y pudor no me permite decir. En fin por todas partes fe dexava ver el abandono, la proftitucion, y la defcompoftura, poderofos atractivos que impetuofamente atrahen á los alucinados jóvenes, quienes abjurando el modefto encogimiento, que una buena educación les infpiró, abrazan fin refleccionar, la pexima carrera de la depravación.

TEXTO Nº 9, (Nota al pie 72 de Cap. I. Preámbulo e Introducción y nota al pie 1426 de Cap. V. 5.2. Conciencia crítica hacia el baile y el *Bolero*).

PRENSA: Diario de Madrid, nº 12, 12/01/1794, Imprenta de Hilario Santos, con privilegio real, pp. 49-51

ARTÍCULO:

Disuadiendo á una Señorita que quería aprender el Bolero

DECIMAS

Ciertamente me ha causado/ Muchísima admiración/ A el ver vuestra inclinación/ A un bayle tan arriesgado:/ El *Bolero* se ha inventado/ Para arruinar las conciencias,/ Atrayendo consecuencias/ Fatales, y he de probar/ Que no os puede aprovechar/ En lucidas concurrencias./ Si el *Bolero* á fondo vemos/ Solo en él se ha de encontrar,/ Que es la gala el demostrar/ Las diferencias que hacemos:/ En una mujer tenemos/ Por consecuencia forzosa/ Si es Baylarina famosa/ Que muestre desembarazo/ En el cuerpo, pierna y brazo,/ Corta la ropa, y ayrosa./ Esto ya veis bien, señora,/ Que para vos no conviene;/ ¿Quien vuestra hermosura tiene/ Que mayor gracia atesora?/ Pues bien, volvamos ahora/ Al asunto principiado;/ Si vais así, es forzoso/ Quede el bayle desayrado./ Si en una casa decente/ (Decis) llego á presentarme/ Es

preciso quieta estarme/ Pues no sé el Bayle presente;/ Se reirá de mí la gente/ Y quedará abochornada;/ Estais, Señora, engañada/ Que hermosura y discreción/ Gozais, y estas prendas son/ Las que os hacen mas amada./ Bayle el *Bolero* un chiquillo/ Que en él por gracia se tiene,/ Y aunque á nadie le conviene/ De eso: no me maravillo;/ Mas no un corazón sencillo/ Con once años de casada,/ Y cinco frutos premiada/ Su dulce y feliz unión;/ Que esta inútil diversión/ A su carácter degrada./ Doy que sepáis el *Bolero*/ Y con primor le baylais,/ Lo que en esto adelantais/ Explicaros ahora quiero:/ Dirán muchos con esmero/ Bayla, y sin causar perjuicio;/ Pero nos muestra este indicio,/ Que quien siendo ya casada/ En tal bayle está empleada/ Tiene muy escaso el juicio/ Es el *Bolero* fomento/ Consecuencias funestas,/ Sus acciones nada honestas,/ Y su ejercicio violento;/ Es fiero y cruel toronto/ De las almas timoratas,/ Ocasiones inmediatas/ De perderse la inocencia,/ Y es la mas segura herencia/ De las gentes insensatas./ Discurro que he demostrado/ Con evidentes razones,/ Que dar de bayle lecciones/ No conviene á vuestro estado:/ /Si mi Musa no ha acertado/ Que me perdonéis os pido,/ Pues del buen zelo movido/ Os he dicho lo que siento/ Porque un claro entendimiento/ Presta á la verdad oido.

TEXTO Nº 10, (Nota al pie 1284 en Cap. V. 5.1.- Moda del baile *Bolero* y su inclusión en el majismo).

Zamácola y Ocerín, Juan Antonio, *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño*, Madrid, imprenta de Don Blas Román, 1796. (3ª ed.), pp. 24-32

La cabeza ... del *Currutaco* se halla ofuscada en una gran melena de pelo; el hombre tiene frente, el *Currutaco* ni la tiene, ni la necesita. Tampoco cuello. La cabeza se sostiene sobre un colchon de muselina. Las manos ... son manecitas, son dices tan sutiles, tan delicados, que los deshace el brazo seco de una vieja. ... parece formado de un soplo; es hermoso, agraciado, perfecto, sublime; pero por lo mismo tan sutil, tan delicado, que un ayre violento arrebatara, ó el mas pequeño golpe destruye y desbarata, ... , dos redondos y torneados alambritos embutidos en un saquito de delgada y transparente seda forman las que llamamos piernas. Sus piecitos qué monos, qué pequeños, qué delgados! Parecen los de una Dama China. Un zapatito estrecho, y de una punta mas sutil que la de una lanceta los oprime, aprieta y reduce á la figura que deben tener. Así, pues, solo le sirven para andar, diré volar ligeramente sobre la igual superficie del Prado, arrastrarlos á compas en las salas, y danzar con ligereza en los magníficos salones de bayle, ... El *Currutaco* es pues, el ente enteramente opuesto al hombre, ... es un poco de memoria, mucho de imaginacion y capricho. Tambien una voluntad absoluta é ilimitada. ... El *Currutaco* delira, es superficial é inconstante. Su espíritu se axhala y evapora. Carece de reminiscencia. Jamas piensa lo que va á hacer. No hay razón ni reflexión. Al contrario todo en éste es locura, extravagancia.

Es brillante, florido, chistoso, agradable, pero falso, superficial, inconstante. No se fixa. En todo toca; en nada profundiza. Su espíritu está en una agitación contínua. Se le borran, y desaparecen prontamente las ideas. Vuela en contínuo giro como la mariposa. Es sutil como el viento. Veloz como el pensamiento mismo; Se mueve sin cesar como el azogue. Como él,

penetra y se introduce en todas partes. Todo lo divide y desune. Es malvado, y dañoso sin ser cruel. Su corazón engañoso, y al parecer franco. Su alma agradable, hermosa en el exterior; pero horrible, espantosa en el interior. La superficie brillante; el fondo ninguno. Su alma reside ya en los ojos, ya en la extremidad de la lengua, ya en las manos, ya en los pies; jamas en el cerebro. Es cobarde, vengativo, mañoso, astuto, y engañoso como todos los animales débiles. Siendo, pues, el alma la que forma la distinción mas cierta, mas constante, y decidida, y habiéndose visto evidentemente que la del *Currutaco* es diferente, contraria á la del hombre, ... El *Currutaco* solo trata de presentarse brillante, florido y hermoso. Atesora dices y vagatelas. ... pasa la mayor parte de su vida, muelle y blandamente recostado sobre un sofá; está en un ocio continuo: el tiempo le mata. Los bayles, los espectáculos, el juego, llenan sus deliciosos instantes: pero no obstante bosteza continuamente de fastidio, de inacción, de insulsez. Está en un estado de inapetencia ó disgusto. Nada le agrada. Se desmaya ó se disipa. Existe floxa *apathicamente*. Sus gustos consisten en caprichos, extravagancias, y cosas imposibles. ... El *Currutaco* se parece á las aves, que solo se alimentan de los sucos substanciosos de la tierra; á las que chupan el delicioso néctar que extraen del caliz de las flores, dexando á los animales carnívoros y groseros el hartarse, y saciarse en grandes masas de carne. Del mismo modo él, dexa al hombre los platos abundantes donde revosan los asados, los cocidos, y demás groseros alimentos, que consisten en carne y mas carne. Su delicada, fina, y afiligranada máquina, solo se sustenta de salsas, espíritus, substancias, conservas, dulces y licores. Sus dientes son para ostentar su blancura quando ríe, no para mascar ó despedazar como una fiera. Traga,

chupa, bebe, saboréa; pero jamas come. ... se parece al mono en su espíritu imitador, en sus gestos, momios y controrsiones. Al tigre en su hermosura exterior, y aun mas en la traición, en la falsedad, pero no en la fuerza. Al papagayo en la lengua. La semejanza es absoluta; habló tanto como él, y con tan poca substancia. Ni el uno, ni el otro entienden lo que dicen. Su voz es tan armoniosa como la del canario. Su adorno, su belleza, y los colores de sus ropages, como los del ave del Paraiso. Es tan inconstante, tan ligero, tan superficial, tan brillante como la mariposa.

TEXTO Nº 11, (Nota al pie 1501 en Cap. V. Incidencia y repercusión del baile y del *Bolero* en la sociedad de aquella época. 5.2.2. El Estado).

Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, Legislación, t.1, Madrid, ed. D.F. de P. Mellado, 1845, pp. 418-420.

Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente á la justicia. Cuanto mas goce, tanto mas amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto mas de buen grado concurrirá á sustentarle y defenderle. Cuanto mas goce, tanto mas tendrá que perder, tanto mas temerá el desórden, y tanto mas respetará la autoridad destinada á reprimirle. Este pueblo tendrá mas ansia de enriquecerse, porque sabrá que aumentará su placer al paso que su fortuna. En una palabra, aspirará con mas ardor á su felicidad, porque estará mas seguro de gozarla. Siendo, pues, este el primer objeto de todo buen gobierno, ¿no es claro que no debe ser mirado con descuido ni indiferencia?.

Hasta lo que se llama prosperidad pública, si acaso es otra cosa que el resultado de la felicidad individual, pende tambien de este objeto; porque el

poder y la fuerza de un estado no consiste tanto en la muchedumbre y en la riqueza, cuanto y principalmente en el carácter moral de sus habitantes. En efecto, ¿qué fuerza tendría una nación compuesta por hombres débiles y corrompidos, de hombres duros, insensibles, y ajenos de todo interés, todo amor público?

Por el contrario, unos hombres frecuentemente congregados á solazarse y divertirse en comun, formarán siempre un pueblo unido y afectuosos; conocerán un interés general, y estarán mas distantes de sacrificarle á su interés particular. Serán de ánimo mas elevado, porque serán mas libres, y por lo mismo serán tambien de corazón mas recto y esforzado. Cada uno estimará á su clase, porque se estimará á sí mismo, y estimará las demas, porque querrá que la suya sea estimada. De este modo, respetando gerarquía y el orden establecidos por la constitucion, vivirán según ella, la amarán, y la defenderán vigorosamente, creyendo que se defienden á sí mismo. Tan cierto es que la libertad y la alegría de los pueblos, están mas distantes del desorden que la sujecion y la tristeza.

No se crea por esto que yo mire como inútil; ú opresiva la magistratura encargada de velar sobre el sosiego público. Creo por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, será imposible conservar la tranquilidad y el buen orden. La libertad misma necesita de su proteccion, pues que la licencia suele andar cerca de ella, cuando no hay algun freno que detenga á los que traspasan sus límites. Pero hé aquí donde pecan mas de ordinario aquellos jueces indiscretos que confunden la vigilancia con la opresion. No hay fiesta, no hay concurrencia, no hay diversion en que no presenten al pueblo los instrumentos del poder y la justicia. A juzgar por las apariencias pudiera

decirse que tratan solo de establecer su autoridad sobre el temo de los súgditoa, ó de asegurar el propio descanso, á espensas de su libertad y su gusto. Es en vano: el público no se divertirá mientras no esté en plena libertad de divertirse; porque entre rondas y patrullas, entre corchetes y soldados, entre varas y bayonetas, la libertad se amedrenta, y la tímida é inocente alegría huye y desaparece”.

TEXTO Nº 12, (Nota al pie 1567, en Cap. V. Incidencia y repercusión del baile y del *Bolero* en la sociedad de aquella época, 5.2.3. La Iglesia).

Capmany, Aurelio, en VV.AA, *Folklore y Costumbres de España*, Dtor. F. Carreras y Candi, “El baile y la danza”, cap. IX: Bailes representativos o espectaculares, religiosos y profanos, Barcelona, ed. Alberto Martín, 1931, pp. 367 – 368

los *seises* ... Unas breves notas darán idea de cómo se ejecuta actualmente este baile.

El recinto en que tiene lugar es un espacio de como de tres metros de longitud por dos de anchura, limitado por dos bancos forrados de terciopelo carmesí, en el centro del plano del altar mayor. Después de Laudes el Cabildo, presidido por el Prelado, sale del coro, trasladándose al presbiterio, postrándose ante el Santísimo Sacramento junto con los que han de bailar. Entonces la capilla canta el *Tantum ergo* y, al terminarlo, los diez niños aparecen de pie entre ambos bancos, formando dos filas unos enfrente de otros, con el sombrero debajo del brazo y las castañuelas en las manos. Los cuatro niños colocados en los extremos de las dos filas, que son los mas altos de talla, se llaman “puntas”; los cuatro mas inmediatos “segundos”, y los dos

de ambos centros “trancos”. Estos nombres debieron ser invención de los maestros de danza.

Compónese el paso de la danza de tres movimientos y es parecido a la salida o primera posición de las *Seguidillas*, pero sin acompañamiento o balanceo de los brazos, que han de permanecer caídos con naturalidad. El tiempo de la música es ternario, ejecutándose el paso más o menos aceleradamente, según el aire de la misma, pero sin que se altere nunca la serenidad del movimiento, pues para suplir el salto se levantan a un tiempo sobre la punta de los pies, y así marcan los compases del *Villancico*, resultando una especie de andar acentuado y uniforme que en nada se parece a la danza profana.

Las figuras que forman bailando conócense con los nombres siguientes: “Cadena grande o doble. Cadena chica o sencilla. Calado de a ocho con dos eses. Calado de a ocho sencillo. Calado de a seis sencillo. Calado de a diez sencillo. Cruz palmada. Cruz de frente. Ese grande o doble. Alas.” Cada figura tiene un tiempo fijo de duración, el cual ha de sujetarse al canto del *Villancico* para que ambos terminen a la vez.

Colocados de pie, como se ha dicho, comienzan cantando la introducción y estribillo del *Villancico*, acompañados por la orquesta. Ejecuta esta sola la parte de la música que ha de servir luego para el toque de castañuelas, y a continuación viene la primera copla. Andes de cantarla, los niños hacen genuflexión delante del Santísimo, pidiendo la venia al señor Presidente del Cabildo, poniéndose los sombrero, y en seguida comiézase la danza. Cantan y bailan el estribillo, con otra figura que corresponde a las proporciones del mismo, y concluyen tocando las castañuelas al compás de la

orquesta, para empezar otra vez la copla con letra distinta, el estribillo y la parte de castañuelas. Báilanse, pues, dos coplas y dos estribillos, y se tocan dos veces las castañuelas”.

TEXTO Nº 13, (Nota al pie 1697, cap. V. Incidencia y repercusión del baile y del *Bolero* en la sociedad de aquella época. 5.2.3. La Iglesia).

Cádiz (de), Diego, *Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes*, S.L, s.n, 1783?, pp. 154-166.

Cádiz (de), Diego, *Carta del muy reverendo Padre Fray Diego de Cadiz, á una señora en respuesta á la consulta que le hizo sobre si son licitos los Bailes: habiendole oido reprobado el Baile del Bolero, en la Mision que hizo en la Sta. Iglesia Catedral de Sevilla, año de 1792, á presencia del Ilustrisimo Cabildo, autorizado con la asistencia del Excmo. Sr. Arzobispo Don Alonso Marcos Llanes y Arguelles*, Ed. s.n, c.a. 1792-1800, pp.1.

RESPUESTA DEL R.P. Fr. DIEGO JOSEF DE Cadiz, á la Excelentisima Señora ... de: ... á una carta, en la que le pedía su dictamen sobre la diversion de los Bailes, i lo que sobre esto devía hacer

Con el mayor aprecio recibo la de V.E. de 15 del pasado, en la que me pide dictamen sobre la diversion de los Bailes, i que le diga lo que esto debe hacer para quitarse de escrupulos. Gustosísimo la obedecerè; pues ya consta á V.E. mis deseos de servirla, i el agradecimiento con que le vivo obligado, junto con la singular estimacion que le conservo; i para proceder con claridad, i escusar despues repeticiones de clausulas menos precisas, supongo, que la pregunta de V.E. no es sobre los bailes en sí considerados, desnudos, ò abstraídos de todo de quanto en ellos acontece. V. E. podrá por sí sola, sin

esperar agena resolucio, juzgar i decir lo que son haciendose cargo i reflexionando estos quatro puntos.

I. Quienes son los que concurren al baile.

II. Como, i en que disposicion concurren.

III. Con que animo, i con que fin concurren.

IV. Quien los autoriza.

Deseo eficazmente el acierto: Dios me dé luz, como para ello necesito.

I. Quienes son los que concurren al baile.

El baile es una concurrencia ó junta de hombres i mugeres, preciosamente vestidos, i con intento de alegrarse i divertirse, no según Dios i el Espiritu, sino con la alegría del mundo i de la carne, donde unidos i misturados, danzan los unos con los otros al sòn de varios instrumentos, i tal vez de las canciones dulces i alagueñas, por largo rato. Esta apocadisima, i sobràdamente limitada definicion bastava (154) para que V.E. infriese ya el horror con que debe mirar todo Christiano semejante diversion. ¿I puede esta admitirse, sin olvidar à Dios, i el último fin para que nos ha criado? ¿Puede practicarse sin abandonar la mortificacion christiana, i el castigo de la carne, que à proporcion es en todos preciso para poder salvarse? ¿Puede continuarse en ella, sin declararse amigos del mundo, i por consiguiente enemigos de Dios? ¿què regla de la vida christiana, que accion virtuosa ò meritoria, ò que conformidad con Jesu-Christo, mi Señor i su Evangelio, se encuentra en ella? Pienselo V.E, i pienselo qualesquiera con el peso que corresponde, i digame despues, que juzga de los bailes. Pero no nos detengamos en estas generalidades, pues aunque tan poderosas, no son las mas á proposito para convencer à los partidarios del Siglo. Individuemos aqui,

haciendonos “presentes, ò introduciendonos en la pieza ò sala destinada para el baile. ¿Quiènes la ocupan? ¿Son algunos Sacerdotes ò Religiosos mortificados, i exemplares? ¿Algunos ancianos respetables por sus canas, ò recomendables por sus años? ¿Algunos parvulillos que agenos de malicia tratan de divertirse sin daño de su inocencia, i sin riesgo de pecar? ¿O son acaso algunos hombres inutiles, algunas señoras sin habilidad i destreza? ¿Son algo de èsto los concurrentes? No. ¿Pues quèn son? Todas son personas habiles i utiles, esto es: saben danzar, cantar, representar; los que son diestros para disponer i ordenar las *Contradanzas*, parear ò unir los sugetos que puedan lucir mejor i dar mas gusto à los concurrentes, i pudiera añadir sin temeridad, que los mas utiles son los mas libres i disolutos, i que menos respeto tienen à Dios; à su Santissima Ley. Unos hombres jovenes, ò de mayor edad, militares, ò cavalleros particulares, cuya ocupacion es la ociosidad, ò cuyo exercicio el galanteo, cuya tarea la diversion, i cuyos cuidados todos el pensàr i discurrir como han de pasar el tiempo mas inutilmente, para no oir los clamores de sus conciencias, que les recuerdan el infeliz estado de sus almas. Unas Señoreas de igual edad que aquellos que, miran con horror el retiro, que se avergüenzan de parecer virtuosas i recatadas, i que se martirizan, ansian, i anhelan por agradar (155) i parecer bien à los hombres. Los unos i los otros de una conducta nada exemplar, criados entre delicias, i dando continuo fomento à la lozania de la carne, teniendo à su vientre por dios, i desmintiendo en todas, ò en las mas de sus acciones al carácter de christianos. Estos son los concurrentes i aun quando fuese dable se hallase uno solo justo, ¿podria no pervertirse? Bastò en el Cielo el mal exemplo de uno solo, para que cayesen en igual pecado la

tercera parte de los Angeles. ¿I no serán suficientes tantos malos, para trastornar i derribar à uno solo bueno?

II. Como concurren

¿Mas como concurren? ¿Acaso pobremente vestidos? ¿Llenos de modestia i recato? ¿Acaso cada uno en su asiento, separados los Señores de las Señoras? ¿Acaso ocupados en conversaciones utiles ò indiferentes por lo menos? ¿Asisten de esta manera? ¿No es todo lo contrario? ¿No van las Señoras especialmente profanamente vestidas? ¿No están mixturadas las Señoras con los Señores? ¿No hablan en secreto en burlas, lo que quieren, lo que la ocasión i su pasion les dicta? ¿Dónde està aquí lo licito? Reprueba el Espiritu santo, como grave culpa, una sola palabra equivoca, indecente, ò menos recatada. ¿I podrá ser indiferente quanto alli se oye i se habla? V.E. que lo vè aunque yo no lo ignoro, digame; ¿Qué moderacion, que modestia, i que buen modo se advierte en estos casos? Aunque no hubiera mas que la profanidad de los trages en las Señoras, sobraba para calificar de pecado mortal los bailes. Según las Santas Escrituras peca gravemente el que mira con atencion una muger compuesta i adornada. Si aquel peca en mirarla, ¿quedarà èsta inocente vistiendose de gala? ¿Pues què serà, si los vestidos i trages fuesen indecentes, ò quando menos superfluos? Tales son (hablo infiriendo de lo que por acà veo, lo que sucederà en la Corte) las cotillas llamadas de tumbo ò despeñaderos, las gasas, i el lazo atrevido en el pecho; los calzados proporcionados ó del color del vestido; los peinados grandes de plumages i de cabello estraño, que formando (156) varios rizos, se necesitan alfileres de media vara ó mas para sugetarlos; cotillas arrogantes i lo demás à toda costa, al rigor de la etiqueta, con mantillas de gasa, i todo lo demas que

pide la razon de estado. ¿Puede usarlo sin culpa esto una Señora, ó le será licito à la que es del Cuerpo de la Grandeza? Estoi por decir que en èsta es mayor pecado que en las demàs. No hai que contar con la salvacion, vistiendose asi.

III. Con que fin concurren

Pasemos à investigar porque concurren los referidos al baile. Preguntele V.E. à cada uno de por sî: digale que le manifieste con que intencion ò con que fin viene. No lo dirà; pero yo se lo dirè à V.E. ¿Una Señora perquè se viste i quiere agradar à los hombres? ¿Es por solo esto? :::: ¿Un hombre porque busca el dado de una dama? ¿Es por hablarle de Dios? ¿I de éste tratarse i razonarse tan inmediato, no resultará peligro alguno? Negarlo, es decir que miente el Espiritu Santo. Solo la memoria i recuerdo de los bailes le era à todo un San Geronimo de incentivo, i sugestion. ¿I no lo será à los que sin aquella virtud los presencian i forman?

Quiero prescindir de los fines particulares de cada uno, aunque V.E. en conciencia no puede desentenderse de ellos. Me reduzgo al fin que el baile dicho en sí tiene. ¿Qual es éste? El avivar las pasiones, alagar i mover los sentidos, sacar el alma de su centro, fomentar los apetitos è inclinar a la culpa. Mas claro: el baile, del modo que se usa, es ocasión proxima de pecado grave. Aun mas claro, i sirve de comprobar lo dicho: en el baile hai suficientes, i aun sobrados motivos para que por lo menos muchos caigan, como caen, en la culpa; i aun es ó son bastantes para que todos puedan caer en algun pecado.

En la Sagrada Escritura manda Dios, que huyamos de ver bailar una muger, porque en esto tenemos peligro. Para su confirmacion se nos refiere el

caso que sucedió al Pueblo de Dios con las Madianitas, que viendolas danzar, cayeron en muchos pecados con ellas. Si Dios afirma que en (157) los bailes tenemos peligro, ¿podrá V.E. ni yo tampoco negarlo? De aquí dice un Santo Padre, hablando de esta diversion que el baile es un circulo, cuya circunferencia es el Diablo, i cuyo centro es el Demonio. Infiera V.E. si son ò no pecado, mientras digo algo de lo último, que quiero considerar en ellos.

IV. Quien los autoriza

¿Quién los autoriza? Mi señora la Duquesa ::::: ¿De que forma? Con su mandato i son su presencia. Lo primero mandando i permitiendo que sus hijos, mis Señores, i sus criadas asistan à ellos. Esto es gravisima culpa, porque es ponerles en la ocasión de que pequen, i esto es lo que llaman los Santos Padres: sacrificar los hijos à Lucifer. Una madre no puede consentir à sus hijos i domesticos lo que es ofensa de Dios, i mucho menos el mandarlo; i si lo manda, ni puede ni debe ser obedecida. Piense V.E. si es este el fin para que Dios se los ha dado, ò si fuè para que retrayendolos de todo lo malo, se los presentase al Señor justos, arreglados i santos. El castigo de Helì, i la condenacion de Pretextata, quitan toda duda en este particular. Grave pecado sin duda que V.E permita ò mande vayan los referidos al baile; pero mucho mayor si con su presencia los autoriza. De dos modos puede esto verificarse: uno, si V.E. và donde se tienen; otro si los dà ò tiene en su casa. De uno i otro modo es pecado sobradamente grave. Para que lo conozca es preciso se haga cargo del concepto en que la tienen todos por su arreglo, por su devocion, i por sus frecuentes comuniones. ¿Què exemplo de una Señora, gastando las mañanas en la Iglesia, i las tardes asistiendo à los bailes? ¿Qué juicio formaràn de la virtud los que la ven comulgar por la mañana, i á la

noche en el Sarao? ¿Qué diràn de V.E.? ¿què habalaràn de su confesor? ¿què pensaràn de los Sacerdotes i Religiosos que tienen el honor de tratarla i de servirla? Por el contrario. ¿Quièn ha de creer que los bailes son malos viendo à V.E. en ellos, procurando ser en todo justificada? ¿De quanta seguridad, i tal vez incentivo, no serà para loa pocos temerosos de dios, ver una Señora, tenuta por justa en sus procederes, que no rehusa presenciar aquella mundana è infernal diversion? ¿Quantos pecaràn en ella, apoyados del exemplo de V.E.? ¿Quantos sermones perderàn su fruto? ¿Quantos predicadores su trabajo? ¿Quantos confesores su celo, por este exemplo de V.E. Pienselo V.E. mi Señora, i se llenarà de horror.

Crecerà esta culpa si los autoriza, teniendolos i dandolos en su casa. Entonces no solo peca por sî; son tambien suyos quantos pecados cometen los concurrentes. Para que à V.E. no le quede genero de duda en ello, es oportunisimo el caso que trae San Juan en su Apocalìpsi, de aquel Santo Obispo de Pergamo, à quien amenazò el Señor, i le mandò hacer penitencia, porque tenia en su pueblo algunos observadores i amadores de la doctrina i mal consejo que Balàn diò al Rey Balac de los Moabitas. Lo que Balàn aconsejò á èste fuè que embiase muchas quadrillas de mugeres bien vestidas, cantando i formando coros de danzas à la presencia del Pueblo de Dios, que por alli transitaba, para que lo hiciesen pecar, como en efecto pecaron con ellas, hasta caer en la Idolatrìa. Esto resultò de ver aquellos hombres bailar à unas mugeres. ¿Dirà V.E. que no hai peligro en el baile? ¿podrà persuadirse que estarà libre de culpa, autizándolo en su casa? Estaba por decir: es tanta casi la recomendación que le dà V.E. à esta diabolica diversion, permitiendola en su casa, como si en la Iglesia se tuviese. Tanto es

el concepto que se ha grangeado, i tanta por consiguiente la gravedad de esta culpa ::::: señora, ¿V.E. en un baile? ¿V.E. permitiendo que vaya à ellos su familia? ¿V.E. dandolo en su casa? Una de dos: ò V.E. se ha separado de la frecuente comunión que obserbava, ó se ha dexado reocupar de algun engaño. Si ha dexado la frecuencia de Sacramentos, no me admirarè haya incurrido en tanta miseria i corrupcion; si en ella sigue i con ella une los bailes &c.: es mucho mayor culpa i pecado, porque esto es juntar à Dios con el mundo, la santidad de los Sacramentos con la iniquidad de los juegos, i à Jesu-Christo con Belial. En tal caso V.E. no puede seguir comulgando, i si lo hace, serà (en mi dictamen) con conciencia de sacrilegio. No; Mi Señora, no hai razones de estado, respetos humanos, ni etiquetas del mundo que puedan cohonestar estas diversiones, ni menos justificarlas en la presencia de Dios. Ellas seràn poderosas para los amadores del mundo, para los que desean agradar à otros mundanos, i para los Olvidados de Dios, i que en nada menos piensan que en temerle i amarle; mas no lo son para los verdaderos Christianos, i que como discipulos humildes de humilde Crucificado, tienen declarada guerra con el mundo, su enemigo.

Tampoco les favorece el ser todos los asistentes personas ilustres de la primera Gerarquìa i Grandeza, antes bien en sentir de San Juan Chrisostomo, es esta una circunstancia que convence de mayor pecado al baile. Asi lo asegura el Santo, hablando del baile de la niña Salomè, hija de Herodias, concubina de Herodès, llegando á encarcelarlo de tal modo, que dice: “se oye entre nosotros un baile de tal calidad, que ni entre gentiles se habla, i es que baila la hija del Rey, una Señora noble i principal, i estais muy complacidos de ello, sin horrorizaros de semejante atentado.., El baile, dice el Santo, es tanto

peor quanto mejor se hace, que es decirnos; son mas incentivos los que mejor se forman i disponen. Si hubiera de referir à V.E los dichos i sentencias de los Santos, llenarìa muchos peligros, I la cansarìa demasiado. Contentòme con decirla, son los bailes una nueva irrision de Jesu-Christo, un escarnio i mofa de la Religion, de la virtud, i una ruina certisima de las almas. Todo se confirma i evidencia con un rarissimo i horroroso suceso que nosrefieren antiguos, graves i venerables Escritores. Deseaba saber un Religioso de exemplar vida, que era lo que mas ofendia à Dios, como ocasiòn, i motivo de pecado, i estando en quadrilla de hombres i mugeres, danzando i bailando, los quales traian entre sus pies à Jesu-Christo, mi Señor Crucificado, à quien en sus bueltas saltos i movimientos, ya le herian las manos, ya le escupian el rostro, ya le quitaban i ponian la Corona de espinas, ya le alanceaban el Costado, i ya otras mil injurias con que renovaban sus penas i tormentos. Horrorizado el buen Religioso de lo que miraba, iba à reprehenderlos i castigarlos, mas le detuvo el que parecia el principal ò bastonero de los bailaban, con decirles era un Espiritu infernal que habia venido á manifestarle, lo que eran los bailes entre hombres i mugeres, para que conociese lo enorme de este pecado, i lo mucho que el Señor es en ello ofendido. ¡Ha Señor! ¿Quantas , aun sus damas i criados habrán mofadose en el baile, de aquel Gran Dios, à quien V.E habia recibido Sacramentado aquella mañana? ¿I quantas habrá rodado baxo de los pies de sus hijos, aquel en cuya presencia pocas horas ante doblò V.E. sus rodillas en la Iglesia? Yo no me atreviera à expresarme tanto, sino viese à los Teologos i Santos, hablar con el mayor ardor, contra estos diabolicos entretenimientos. No puede tampoco justificarlos el fin que V.E. expone de dar alguna diversion à los

recienasados, para escusarlos de que hagan cosas peores como darse al Juego, ó las Comedias, &c. Cotejado el baile que se usa, con el juego, i las Comedias, no sabrè decir que sea peor, ò causa de mayores pecados. Malo es el juego desordenado i de embite; muy malas las Comedias i Teatros, pero peores èstos bailes, porque en ellos se hace lo que en aquellos se aprende. La regla general que se nos enseña: de los males ò culpas, se ha de elegir la menor, se entiende no en todo evento, si solo en el caso que sea preciso e inescusable el obrar el uno de los dos extremos. Esto no sucede en nuestro caso; pues los Señoritos no tienen precision alguna de estar en el baile, Comedias, juegos, Teatros, &c. Antes bien estàn gravemente obligados à huir de todo esto, para poder salvarse.

¿Qué ha de hacer para que estèn entretenidos, me preguntará V.E.? A esto nada respondo, pues juzgo no me corresponde otra cosa que decir: fuè el hombre criado para amar i servir à Dios en su vida, i el Christiano para ser Santo, i conformar sus obras con las de Jesu-Christo mi Señor. Si esto se piensa, como debe pensarse, falta tiempo para lo mucho en que obliga el ocuparnos. ¿A quien no asombrará. Sea necesario hacer consultas para saber en que diversiones han de ocupar el tiempo i pasarlo, un Señor i una Señora, que careciendo de meritos propios, están obligados à grangearlos para poderse salvar? Veo à los justos quejarse, les viene corto el dia i la noche para lo mucho en que tienen que ocuparse. Oiga al Espiritu Santo estrecharnos, à que no dexemos pasar ni una sola particula del dia bueno de la vida, i que todo el bien que podamos hacer en ella, lo executemos con ardor, instancia, i eficacia. ¿Cómo podré no admirarme de ver se consulte, i en que diversion se ha de gastar el tiempo? No soi tan inconsiderado i rigido,

que piense, es malo usar de alguna honesta diversion; sè muy bien, no puede facilmente vivirse sin dar algun desahogo à la naturaleza; pero tambien sè por doctrina de Santo Thomàs, que el juego, diversion, &c. Cuyas circunstancias son todas buenas, se permiten à personas ocupadas, atareadas, i fatigadas, ò con el rigor de la vida espiritual, ò con el tesón de otras corporales tareas, negocios, i cuidados. Mas quien nada tiene que hacer, ò en que ocuparse, quien pasa ociosamente todo el dia, ¿Què cansancio padece, para que à èste le sea preciso el divertirse sin cesar? Solo esta circunstancia basta en sentir del Angelico Maestro, para que se califique el baile de vicioso i malo.

Agregue V.E. à lo dicho, (omitiendo lo demàs) los gastos indispensable i crecidos, que para estos lances han de hacerse. Piense V.E qual es la necesidad que ocurre para ello, qual la moderacion christiana, que en estos lances observa, i que facultades, fondos, i arbitrios tiene la casa, para sostenerlos. Permitame V.E. por el mucho amor que tengo à su alma, i por el agradecimiento con que vivo obligado, que la diga algo sobre este punto, ya que tiene la bondad de consultarme, i hacer de mi parecer algun aprecio, tenga la de oirme, lo que juzgo devo significarle, para que no arriesgue su salvacion , ni la de mis Señores, sus hijos.

Han sonado mucho por estas Andalucias, i he oido con bastante desconsuelo los gastos exórbitanes de la boda del Señor Don Manuel hijo de V.E. i mi Señor, i que estos han ascendido à la cantidad de cinco millones, ò pasado de ella. Confieso ingenuamente à V.E. que me ha desazonado mucho esta noticia No se halla para lo echo otra causa, que la razon de estado. Si esta es suficiente; si ella no es causa de pecado, es forzoso borrar el Evangelio de Jesu-Christo mi Señor, i su doctrina. Si la mayor parte de lo

gastado se ordena à la dotacion i abundancia de los casados, no alcanzo como pueda enriquecerse à estos, sin primero satisfacer i pagar las deudas atrasadas. V.E. sabe mejor que yo lo empeñada que se halla, i que aun existen muchas deudas del Exmo. Difunto su Esposo de V.E. Estas obligan à su paga quanto antes, i de tal modo, que tomando lo preciso para mantenerse con mui moderada decencia, lo demàs es de los acreedores, à quienes sin grave culpa, no puede diferirse reintegro, à no ser que ellos voluntariamente condesciendan; ...

Es inegable, volviendo al punto de bailes, que los gastos que en ellos se tienen son superfluos, i que con ellos se empeña mas la casa, ó se acrecientan mas los atrasos en que se halla. ¿Què razon habrá para permitirlos? ¿Con què podrán cohonestarse? O como justificarse V.E. en autorizarles con su presencia ò con su permiso. Los Theologos todos dicen que una obra buena si tiene una sola circunstancia defectuosa, ya es mala i digna de castigo, ¿qué diremos de una diversion, en la que todas sus circunstancias son perversas i culpables? Este es el baile, de que V.E. se digna consultarme, una diversion mala, reprehensible i damnable, por los sugetos que à ella concurren, por el modo con que se presentan i estàn en ella, por el obgeto i fin à que asisten, i por la persona de V.E. que los autoriza. Diversion pecaminosa i detestable, por el escandalo que resulta, asi en los buenos prudentes i juiciosos, como en los imprudentes i relaxados; i diversion por ultimo la mas culpable, tanto por el daño de tercero que resulta de sus gastos superfluos i crecidos, como por las muchas ofensas à Dios nuestro Señor, que de ella se originan.

Ya me persuado estarà V.E. inteligenciada en la ilicitud de los bailes; i si aun me pregunta que clase de pecado es, responderè facilmente que es mortal, i con la malicia de no solo un pecado, sino de muchos. No hai Catholico que ignore es culpa grave todo aquello que es ocasi3n i motivo de que se cometa, 3 pueda cometer culpa grave. Estos bailes que V.E. consulta, son ciertamente ocasi3n i motivo de culpa grave: luego son pecado mortal. No dexa duda que es un pecado con malicia de muchos, es inegable estando à la regla de la Catholica Theologia, en que se nos enseña que quando son muchos à quienes damos escandalo 3 motivo para que pequen 3 puedan pecar, somos reos de tantas culpas, quantos son las personas à quienes asì escandalizamos. De esto infieren alguno autores, que para confesar, no basta en estos casos decir lo que se ha hecho: deve añadirse el numero de sugetos que concurrieron 3 estaban presentes al baile, 3 la musica &c.

Me parece Señora , tengo suficientemente respondido a la pregunta de V.E. según lo permiten mis cortos alcances, i la precipitada prisa con que escribo esta simple carta, en que digo lo que basta para satisfacer el deseo de V.E. i acreditarle el que me asiste grande de servirla, i sacrificar en su obsequio mis cortos arbitrios i mis limitadisimas facultades: todo soi de corazon de V.E para que me ocupe en quanto sea de su agrado i le ruego que en sus devotas oraciones me encomiendo à Dios nuestro Señor, à quien pido guarde à V.E. en su Santo amor i gracia, los muchos que puede i he menester.

P.D. Señora: muchos estàn creidos en estas Andalucias, i quizà tambien en la Corte, que la espiritual direccion de V.E. està à mi cargo. No es asì, mas esta circunstancia no es despreciable en el caso presente, para que

V.E. con su prespicáz entendimiento penetre el gravísimo daño que resulta de seguir en semejantes bailes i profusiones, i quanto pierde la palabra de Dios, que anuncio à los pueblos.

B.L.M. de V.E. su Capellan i afectísimo servidor en el Señor.

Fr. Diego Josef de Cadiz

TEXTO N° 14, (Nota al pie 1804, cap. VI. Declive de la primera etapa bolera).

El Español, diario de Madrid, nº 583, de 27/05/1846, Madrid, ed. Tomás González.

Gacetilla de la Corte. Una de estas ultimas noches, en el teatro de Variedades, un actor bastante malo, se desmandó hasta el punto de desvergonzarse con el público. En el mismo teatro presenciamos el año pasado una escena algo semejante, pero entonces el cómico tuvo el buen tacto de dar una satisfaccion al público. El *actor-Bolero*, ha cometido una falta que quizá le ponga en la precision de tener que romper algun dia su escritura.

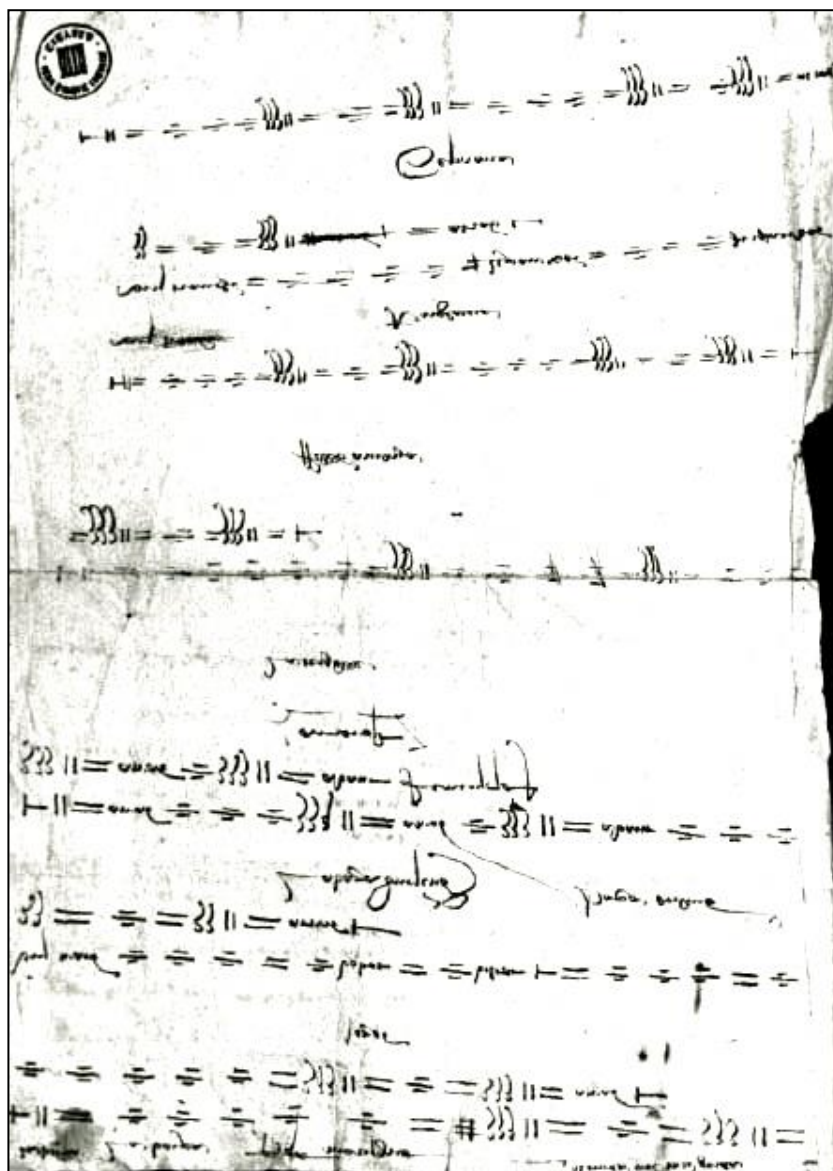
“El viernes en la noche se representaba en el teatro de Variedades la comedia, *Juan de las Viñas*; el papel de *D. Lucio* le está confiado á un joven que tiene en la compañía el doble empleo de galan y *Bolero*: el tal, aunque muy mal actor, antipático en la escena por sus modales, el tono de su voz y su ignorancia, se ha llenado de vanidad por los aplausos que sus saltos y contorsiones, como *Bolero*, le han valido. Sin conocer la parte irónica que mil veces tienen. En una escena de la comedia en que con voz gangosa pronunciaba el *carambola, carambita, caramba*, uno de los espectadores no pudo aguantar mas, y dijo no muy bajo, pues pudo oírlo el actor, *carambaba*; volviéndose entonces al público, respondió el actor una desvergüenza, que el

pudor nos impide estampar. El celador de policia que preside el teatro, no sabemos que haya tomado providencia alguna, dejando que de este modo se falte á lo que á la moral y al público se debe.

“Preciso es que tenga entendido el actor-*Bolero*, que el juez soberano y árbitro en el teatro, como en los toros y como en toda diversion que le cuesta su dinero, es el pueblo que la paga, y que está en su derecho silbando ó aplaudiendo: que á los actores no tan solo no les toca responder de un modo tan desvergonzado é inconveniente, sino que deben callar, y si no les acomoda, buscar otro medio de vivir, y abandonar el que les constituye dependientes del público: él faltó gravemente: y al público se le debe una satisfaccion, siendo muy de estrañar que el delegado de la autoridad no se mezclase en el asunto. Sírvale al actor-*Bolero*, al menos esta advertencia para en adelante, y procure dar mas gusto perfeccionándose en la parte cómica, aguantando con paciencia, entre tanto, las merecidas censuras de los concurrentes á Variedades. Y si por casualidad llegase á convencerse de que no sirve, como creemos mas que para dar saltos, abandone la parte de actor y conténtese con la de bailarín: ademas de que no deja de ser ridículo, muy ridículo, ver al *D. Lucio de Juan de las Viñas ó al infante de Carrion*, salir vestido de majo y dar magnificos brincos, en el momento mismo en que dura la impresión del papel que antes ha representado.

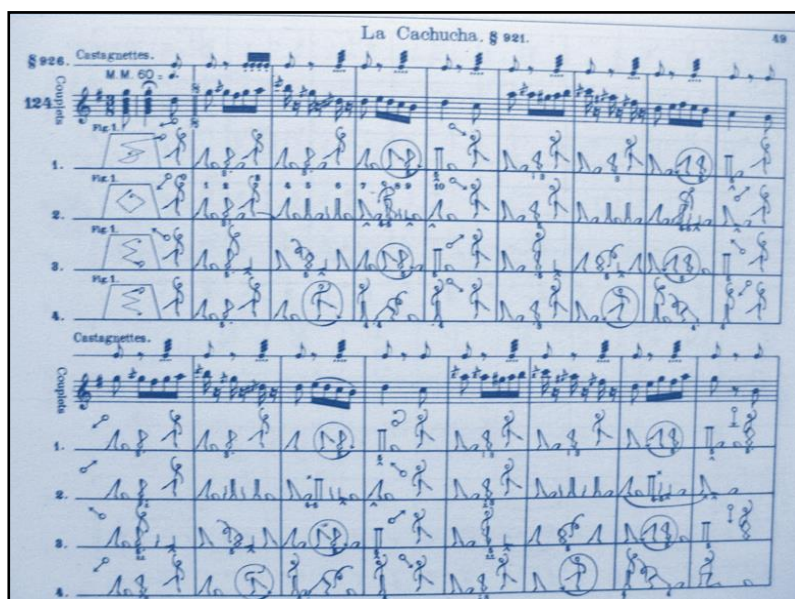
8.2.- Apéndice ilustraciones

Ilustración nº 1. (Nota al pie 34 Cap. I. Preámbulo e Introducción; y 779 Cap. III. La danza según la tratadística ...)



COPIA DEL MANUSCRITO CERVERA (1468), conservado en el Arxiu Històric de la Segarra de Cervera (Lleida), consultado el 12/V/2014 de:
<http://blog.trito.es/2014/02/proxima-presentacion-el-manuscrito-de-cervera-musica-y-danza-palaciega-catalana-del-siglo-xv-de-cecilia-nocilli/>
<http://blog.trito.es/wp-content/uploads/2014/02/cervera.jpg>

Ilustración nº 2. (Nota al pie 192, Cap. II. 2.2.2. Calidad y dramaturgia en la danza cortesana ...)



Partitura “La cachucha” (Los primeros dieciséis compases), de Zorn, Friederich Albert, *Gramatik der Tanzkunst* “Cuaderno anejo de música y notación: La Cachucha”, p. 49-52, en Biblioteca-Museo de la Ópera de París, en Gamo, María Jesús y Juan, Elena (de) (coor.), “Encuentro Internacional de Escuela Bolera”, pp. Separata de documentos,” pp. XXIV-XXVIII.

Ilustración nº 3. (Nota al pie 308, Cap. II. España baila y danza)



María Ladvenant y Quirante (1742–1767), actriz, consultado el 20/III/2014 de: <http://parnaseo.uv.es/ars/arst6/documentacion/actor3.html> .

Ilustración nº 4. (Nota al pie 321, Cap. II. España baila y danza)



Bal sur la plage, traducción: Bolera en la plaza, de Carnicero, Antonio, en Biblioteca Nacional de Francia (París), Gabinete de estampas, consultado 3/IV/2013 de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84301022/f1.item.langES> .

Ilustración nº 5. (Nota al pie 325, Cap. II. España baila y danza)



Viva la gracia, Baylarin Bolero de “Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801”, de Rodríguez, Antonio, en Museo de Historia, Madrid, Nº Inv. 17942, consultado el 12/IV/2014 de: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51831&num_id=31&num_total=38 .

Ilustración nº 6. (Nota al pie 327, Cap. II. España baila y danza)



Tipos para Sainetes, Atrib. De la Cruz Cano Olmedilla, Manuel, en Museo Nacional de Teatro de Almagro F-2628, y en *La Tonadilla Escénica*, en Lolo, B. Ed. Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2003, p. 191.

Ilustración nº 7. (Nota al pie 331, Cap. II. España baila y danza)



Baile junto al puente en el canal del Manzanares, de Bayeu y Subías, Ramón. Museo del Prado en Madrid, consultado el 15/VII/2013 de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-baile-junto-a-un- puente-del-canal-del-manzanares/> .

Ilustración nº 8. (Nota al pie 332, Cap. II. España baila y danza)



Majos bailando, de Bayeu y Subías, Ramón, Instituto de Valencia Don Juan, en Madrid. consultado el 15/VII/2013 de: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/resenas/exposiciones/exposicion.asp?id=82>.

Ilustración nº 9. (Nota al pie 336, Cap. II. España baila y danza)



Majo con capa y *Majo*, de Bayeu y Subías, Francisco, 1776-77, 485 x 435 mm. consultado el 17/VII/2013 de: <http://www.josedelamano.com/bayeu2.htm> .

Ilustración nº 10. (Nota al pie 337, Cap. II. España baila y danza)



Toros en Carabanchel Alto, de Bayeu y Subías, Ramón, Museo Municipal de Madrid, consultado el 21/III/2016 en: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=41934> .

Ilustración nº 11. (Nota al pie 338, Cap. II. España baila y danza)



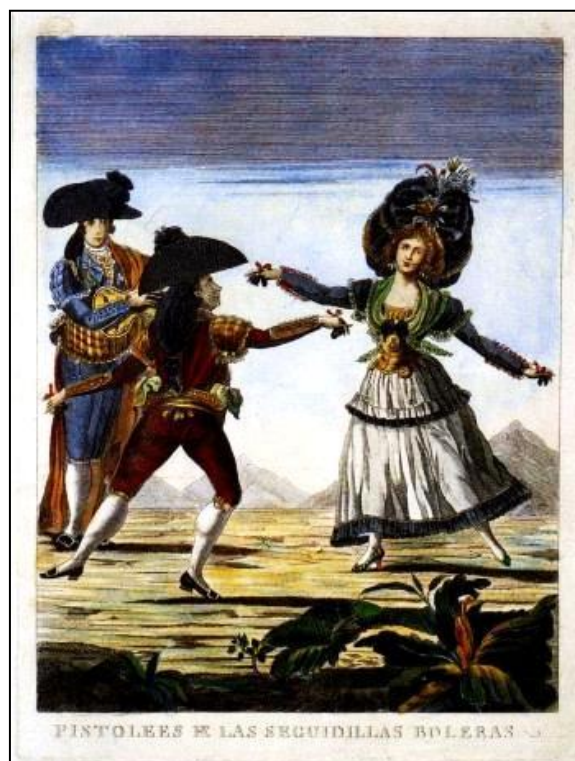
Baile de Boleras, de Mayol, Salvador, consultado el 12/I/2014 de <http://www.askart.com/askart/artist.aspx?artist=11053193>

Ilustración nº 12. (Nota al pie 340, Cap. II. España baila y danza)



Mariana Marquez bailando el Zorongo, de L. Barrutia, 1795, consultado el 23/VI/2015 de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000031414> .

Ilustración nº 13. (Nota al pie 346, Cap. II. España baila y danza)



Pistolees de las Seguidillas Boleras, de Téllez Villar, Marcos. Museo Municipal de Madrid, IN 2340, consultado el 25/III/2014 en http://musicadiz1812.es/imagenes_154.html .

Ilustración nº 14. (Nota al pie 348, Cap. II. España baila y danza)



Muchachos jugando a la peonza, de Del Castillo, José, V. consultado el 24/III/2016 de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/muchachos-jugando-a-la-peonza/24ac2647-24b8-4637-aba7-ee6a33d18c52> .

Ilustración nº 15. (Nota al pie 349, Cap. II. España baila y danza)



Baile de majos, S/A, fines s. XVIII - ppos. S. XIX. Grabado, Museo de Historia, Inv. 2306, consultado el 15/I/2014 de http://musicadiz1812.es/imagenes_152.html.

Ilustración nº 16. (Nota al pie 360, Cap. II. España baila y danza)



Bolera, c.a. 1850 escultura de barro policromado, taller andaluz, altura = 33,5 cm, anchura = 14,5 cm, profundidad = 14,5 cm, en Museo Casa de los Tiros, Granada

Ilustración nº 17. (Nota al pie 367, Cap. II. España baila y danza)



La cachucha, bailada por la austriaca Fanny Elssler en 1836 en la Ópera de París, representaba el papel de Florinda en el ballet *Le diable boiteux* (*El Diablo Cojuelo*), tada el 15/1/2014 de http://www.ecured.cu/index.php/Fanny_Elssler .

DISCVRSOS
SOBRE EL ARTE
DEL DANÇADO,
Y
SVS EXCELENCIAS Y
primer origen, reprobando
las acciones desho-
nestas.

Compuesto por Iuan de Esquivel Nauarro,
vezino y natural de la Ciudad de Sevilla, Dis-
cipulo de Antonio de Almenda, Maestro de
Dançar de la Magestad de el Rey nuestro
Señor D. Phelipe Quarto el Grande,
que Dios guarde.

DEDICADOS

*A Don Alonso Ortiz de Zuñiga Ponce de Leon y
Sandoval, hijo primogenito del Marques de
Valdenzinas, y sucessor en su Casa,
Estado, y Mayorazgo.*

CON LICENCIA,
Impressos en Sevilla, por Iuan Gomez de
Blas. Año de 1642.

Ilustración nº 19. (Nota al pie 1815, Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera)



Doré, Gustave, "Amparo Álvarez, La Campanera", 1862, consultada el 20/III/2013 de:
<http://www.todocoleccion.net>.

Ilustración nº 20. (Nota al pie 1867, Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera)



Mathews, John Thomas, clown. Dancing La Cachucha.
Engr. By A. Parsey after G.F. Nye., Pub. By Nye & Parsey; March 27, 1837
consultado el 30/XI/2015 de:
http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/delarue/Htmls/printsLP.html
http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/delarue/Prints/084.jpg

Ilustración nº 21. (Nota al pie 1754, Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera)

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Danse de Requejo". At the top left, the tempo is marked "p 200 ms. 9.5". The title "Danse de Requejo" is centered at the top, with the page number "91" in the top right corner. The score is arranged in three systems, each with three staves. The first system is labeled "Flute" (top staff), "Ex B" (middle staff), and "Piano" (bottom staff). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are dynamic markings such as "solo" and "tutti" throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Sor, Fernando, "Le Bolero. Danse de Requejo" en Encyclopédie pittoresque de la musique de A. Ledhuy Y H. Bertini, Paris, 1835, pp. 83-97.

Ilustración nº 22. (Nota al pie 1859, Cap. VI. Declive de la primera etapa bolera)



Yolande Marie Pauline Duvernay (dit Pauline Duvernay), nacida en Paris en 1812, consultada el 30/XI/2015 de: <http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1800-a-1850/pauline-duvernay.html> .

Ilustración nº. 23. (Nota al pie 1860, Cap VI. Declive de la primera etapa bolera)



Carlotta Grisi, bailarina Italiana, 1819, consultado el 30/XI/2015 de: <http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1800-a-1850/carlotta-grisi.html> .

IX.- Bibliografía

Fuentes primarias

- Belluga, Eminentissimo, y reverendissimo señor Cardenal Belluga, Presbytero Cardenal del Titulo de Santa Maria Tranfpontina, Obifpo de Cartagena, *Contra los trages y adornos profanos. En que de doctrina de la sagrada escritura, padres de la iglesia, y todo genero de Efcritores, y razones Theologicas fe convence fu grave malicia. Donde se dan doctrinas importantissimas, y transcendentales contra todo genero de vicios muy utiles para Predicadores, y Confeffores, y para todos los Fieles*, Murcia, im. Jayme Mefnier, Impreffor, y Librero de fu Eminencia, 1722, pp. 891.
- Bocanegra y Xibaja, Francisco Alexandro, *Sermones del Ill.mo Señor D. Francisco Alexandro de Bocanegra y Xibaja, Obispo de Guadix y Baza*, Tomo I-II, Madrid, ed. Joachin Ibarra, 1772, pp: 405 (t.I), 468 (t.II).
- - - -, *Sermones del Ill. Señor D. Francisco Alexandro de Bocanegra y Xibaja, Obispo de Guadix y Baza, y al presente Arzobispo de Santiago*, t. I, Madrid, ed. Joachin Ibarra (2ªed), 1773, pp. 407.
- - - -, *Declamacion oportuna contra el libertinage de el tiempo, que en forma de carta pastoral dirigió a su rebaño el ilustrissimo señor D. Francisco Alexandro Bocanegra y Xivaja, Arzobispo, y Señor de Santiago, Capellan Mayor de S.M., Juez Ordinario de su Real Capilla, Casa, y Corte, y Notario Mayor de el Reyno de Leon*, Barcelona, im. herederos de María Ángela Martí, 1779, pp. 20.
- Cabarrus (conde) al señor Don Gaspar de Jovellanos, *Cartas sobre los obstaculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad publica*, Vitoria, im. Don Pedro Real, 1808, pp. 253.
- Cadalso, José, *Cartas Marruecas por el coronel Don José Cadalso* (1ª ed.1768), Tolosa, Im. Bellegarrigue, 1824 (9ª ed.), pp. 295.
- Cádiz (de), Diego , *Carta del muy reverendo Padre Fray Diego de Cadiz, á una señora en respuesta á la consulta que le hizo sobre si son licitos los Bailes: habiendole oido reprobar el Baile del Bolero, en la Mision que hizo en la Sta. Iglesia Catedral de Sevilla, año de 1792, á presencia del Ilustrissimo Cabildo, autorizado con la asistencia del Excmo. Sr. Arzobispo Don Alonso Marcos Llanes y Arguelles*, ed. s.n, c.a. 1792-1800, pp. 15.
- - - -, *Dictamen sobre asunto de comedias, i bailes*, S.L, s.n, 1783, pp. 166.
- - - -, *Sermon panegírico dogmático moral, que en la funcion celebrada en obsequio de la gloriosa Sta. Maria Magdalena, por un especial devoto suyo en el Sagrario de la Santa Patriarcal Metropolitana Iglesia de Sevilla dixo el P. Fr. Diego Joseph de Cadiz*, Valencia, im. Joseph y Tomás de Orga, 1787 pp. 80.
- Calatayud, Pedro (de), *Misiones y sermones* (3ª ed), Madrid, ed. Benito Cano, 1796, t. I-III, pp. 1395.
- Campoo y Otazu, Lucas, *Sermon contra el luxo y la profanidad de los vestidos y adornos de las mugeres christianas: predicado en la iglesia catedral de la ciudad de Málaga el domingo quinto de quaresma*, Madrid, im. Benito Cano, 1787, pp. 59.
- Carlos IV, *Novísima recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el señor don felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775; y se incorporan las*

- pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804*, Madrid, 1805, T. I y pp: (Libros I-V) pp. 338 (t.I), 492 (t.II), T. III (Libro VI y VII) pp. 451; T. IV (Libro VIII y IX) pp. 400, T. V (Libro X, XI y XII) pp. 530, T. VI (Índices y suplemento) pp. 662.
- Climent, José, *Pláticas dominicales que el Il.mo señor don Josef Climent, Obispo de Barcelona, predicó, en la iglesia parroquial de San Bartolomé de la ciudad de valencia de que fue párroco desde el año de 1740 hasta el de 1748*, Madrid, im. Benito Cano, 1793, t. III, pp. 1391.
 - *Colección de coplas de Seguidillas boleras y tiranas*, anón., Barcelona, im. Agustín Roca, 1810, pp. 279.
 - *Coplas del Bolero, donde se declara como el Bolero tiene engañadas con su bayle a todas las danzarinas boleras de la primera tixerera que viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas, para que peguen petardos á todos los majitos cereros ó tenientes de esquina, haciéndoles la obra de caridad de aliviarles el peso del bolsillo, y despues los hacen Colegiales del mayor de Anton Martín, con lo demas que verá el curioso lector*, (Anon.), Madrid, im. Agapito Fernández Figueroa, ca. 1750, colección Rodríguez de la Croix, Luis. Ex – libris, pp. 4.
 - Cruz, Ramón (de la), *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz con un discurso preliminar de don Agustín Durán*, y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli; Moratin y Hartzenbusch, Madrid, Im. Yenes, 1843, t. I, pp. 575.
 - Cruz, Ramon (de la), *El viudo*, ed. Mireille Coulon, 1775, pp. 600 versos.
 - *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional* (1ª ed. 1788), (Anón.), Madrid, Imprenta Real, Presente edición Facsímil, ed. Maxtor, pp. 6.
 - *Doce Contradanzas nuevas abiertas hechas para el Príncipe N. Señor, las que se baylaron en este presente año de 1775: con su música de primero, y segundo violín, y la explicación de figuras*, (Anón.), Madrid, im. Joachin Ibarra, c.a. entre 1780-1785, pp. 82.
 - Echeverz y Eyto, Francisco Miguel, *Quaresma de sermones para las dominicas y ferias mayores, con materiales para nuevos sermones, el Decreto del Santifsimo Papa Benedicto XIII. que manda el modo de predicar à gufto de Dios, y provecho de las Almas; y una Carta de San Francifco de Sales, que lo enfeña*, Madrid, im. Antonio Marín, 1755, t. I-II, pp. 687.
 - *Feijoo, Benito Jerónimo, Teatro crítico universal, colección de los discursos mas notables que en todo género de materias, para desengaño de errores comunes escribió el Rmo. P. M. Fr. Benito Geronimo Feijoo, t. IV, en La escuela del pueblo, páginas de enseñanza universal seguidas de una recopilacion de las obras mas selectas que se hayan escrito y escriban en todos los paises para perfeccionar el entendimiento humano, Dir. Ayguals de Izco, Wenceslao, t. IV (IX)*, Madrid, im. de Ayguals de Izco hermanos, 1853, pp. 776.
 - Fernández de Rojas, Juan, (“licenciado Francisco Agustín Florencio”), *Crotalogía, ó Ciencia de las Castañuelas*, Valencia, ed. Salvador Faulí, 1792 (5ª ed.), pp. 117.
 - - - -, (“Juanito Lopez Polinario”), *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el Bolero*, Valencia, im. del diario, 1792, ed Facsímil, librerías “Paris-Valencia”, pp. 64.

- - - -, (“Francisco Agustín Florencio”), *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*, Madrid, im. oficina de Don Benito Cano, 1792, pp. 4, párrafos 34.
- - - -, (“Don Alexandro Moya”), *El triunfo de las castañuelas, ó mi viage á Crotalópolis*, Madrid, im. de González, 1792, pp. XX cap.
- F.J.A.M, *Currutaseos, ciencia currutaca ó ceremonial de currutacos*, Madrid, im. D. Plácido Barco Lopez, 1799, pp. 91.
- Ferrer del Río, Antonio, *Obras originales del conde de floridablanca y escritos referentes a su persona*, Madrid, ed. M. Rivadeneyra, 1876, p. 413.
- *Festiva demonstracion del inexplicable gozoso regocijo con que toda la Epaña llufre Monarquia folemniza, y aplaude la feliz gloriofa Alcamacion de nueftro amabilifsimo Monarcha el Rey Don Carlos Tercero, (que Dios profpère) difpuefta por una Ninfa del Lavapies en eftas guftofas, quanto agradables Seguidillas*, (Anón.), Madrid, ca. 1759, Col. Rodríguez de la Croix, Luis. Ex – libris, pp. 4
- Ferriol y Boxeraus, Bartolomé, *Reglas útiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los que gvstan tocar instrvmentos y políticas advertencias a todo genero de personas. Dedicado a la S.M del Rey , de las dos sicilias, &C, Capo (Sicilia), Capo (Sicilia), Im. Joseph Testore, 1745, pp. 302*
- Gallo, Nicolás, *Sermones del P. D. Nicolas Gallo*, Madrid, im. Manuel Martín, 1778, (t. II, pp. 431), (t. III, pp.371).
- Huesca, Ramón (de), *Sermón contra el vicio de la ociosidad que dixo en el sabado despues de Ceniza, predicando la Quaresma en la Iglesia de Ntra. Sra. De Gracia del Hospital Real y General de Zaragoza*, Zaragoza, im. Blas Miedes, 1782, pp. 48.
- Isla, Joseph Francisco (de), *Sermones morales del P. Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesus*, Madrid, im. viuda de D. Joaquin Ibarra, 1792, t. VI, pp. 2.452.
- Iturri de Roncal, Basilio, *Clarín evangelico, dirigido a los curas de almas que son los capitanes de el rey altísimo* (3ª im.), Barcelona, im. Thomas Piferrer, 1768, t. I-II, pp. 1217.
- Jovellanos, Gaspar Melchor, *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos, “MEMORIA sobre la Policia de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España”,* (1ª ed.1790), Madrid, ed. D.F. de P. Mellado, t. I (V), 1845, pp. 369-449 de p. 520.
- *La Cachucha Madrileña*, anón., Madrid, Im. de la viuda de Vallin, ca. 1812, Col. Rodríguez de la Croix, Luis. Ex – libris, pp.4.
- Lorenzana, Francisco Antonio, *Cartas, Edictos, y otras obras sueltas del excelentísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de Toledo, primado de las Españas*, Toledo, im. Nicolás de Almanzáno, 1786, pp. 36.
- Marset, José, *Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774, con inclusión de algunas anteriores y seis minues*, Madrid, im. Joachim Ibarra, 1774, pp. 72.
- Minguet e Yrol, Pablo, *Arte de danzar a la francesa, adornado con Quarenta Figuras, que enfeñan el modo de hacer todos los diferentes paffos de la danza del Minuete, con todas fus reglas, y de conducir los brazos en cada paffo: Y en quatro Figuras, el modo de danzar los tres Paffapies. Tambien*

- eftàn efcritos en folfa, para que qualquier Mufico los fepa tañer*, Madrid, Im. por su autor, (1ª ed. 1737), 3º ed. 1758, pp. 53.
- - - -, *Cuadernillo curioso de veinte Contradanzas nuevas*, Madrid, im. por su autor, 1757, pp. 18.
 - - - -, *Breve Tratado de los Passos del Danzar a la Española, que oy se estilan en las Seguidillas, Fandango, y otros Tañidos*, (1ª ed. ca. 1755), Madrid, Im. por su autor, corregido en esta segunda impression, 1764, pp. 14.
 - Pérez de Prado y Cuesta, Francisco, *Don Francisco Perez de Prado y Cuesta, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apoftolica, Obifpo de Teruel, del Confejo de fu Mageftad, &c. A todos nueftros amados Subditos de qualquier eftado, dignidad, y condicion que fean, falud en Jefu Chrifto nueftro Señor*, Teruel, ed. (S.I.) (s.n.), 1745, pp. 7.
 - Plá, Gaspar, *Alegre enhorabuena a la feliz llegada de Ntro. Catholico Monarca, y su amada esposa (que Dios guarde) en esta Real Corte de Madrid*, Madrid, im. Don Antonio Muñoz del Valle, 1759, Col. Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, pp. 4.
 - Rivas, Rafael, Segismundo Torrents y Josep Fábrega, *Contradanzas que se han de baylar en el Theatro de esta ciudad, en los Bayles de mascara del Carnaval de 1768*, Barcelona, im. Thomas Piferrer, 1768, pp. 51.
 - Rodríguez Calderón, Juan Jacinto, *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Philadelphia, im. de Zacharias Poulfon, 1807, pp. 137.
 - Rodríguez Campomanes, Pedro, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, im. Antonio Sancha, 1775, pp. XIX cap.
 - Roxo de Flores, Felipe, *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid, Imprenta Real, 1793, pp. 126.
 - Sanz, Gregorio, *Encyclopedia metódica. Artes académicos, traducidos del frances al castellano: a saber, el arte de la equitacion por Don Baltasar de Irurzun; y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por Don Gregorio Sanz*, Madrid, im. de Sancha, 1791, pp. 549.
 - *Siguidillas, que hemos de cantar las vassallas, y Apafsionadas Matritenfes, vecinas de los Varríos de Maravillas, Barquillo y Labapies, celebrando la bienvenida de fus Mageftades, nueftros Catholicos Monarchas, los Señores Don Carlos Tercero de Borbon, y Doña Maria Amelia de Saxonia, dignifsimos Reyes de Epaña; en obfequio de fus Reales Mageftades, Principe, y Prole Regia*, (Anón.) Madrid, ca. 1759, Col. Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, pp. 5.
 - Valera, Jofeph, *La Maja del Barquillo. Papel nuevo, que en metro de Seguidillas, pinta los impacientes defeos, con que los Epañoles todos, y efpecialmente los hijos, y moradores de la Villa de Madrid, aguardan la feliz llegada de Napoles de fu amado Catholico Monarca Don Carlos Tercero*, Madrid, ca. 1759, Col. Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, pp. 4.
 - Vázquez, Sebastián, *Sainete Nuevo, para presentarse al Publico de Madrid La Señora Mariana Marquez*, Madrid 1794, pp. 32.
 - *Verdadera relacion, y curioso romance, en que se declara el escandaloso, inaudito, y grave defacato que ha executado en efta Coronada Villa de Madrid una infeliz, viciofa, y defordenada Muger, ultrajando infolente el Soberano Cuerpo de Chrifto nueftro Redemptor, en la Sacratiffima Hoftia Confagrada; y el rigoroso exemplar castigo con que ha fido publicamente afrentada en pago*

- de igual facrilego atrevimiento*, (Anón.), Madrid, 1753, Col. Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, pp. 4.
- Zamácola y Ocerín, Juan Antonio (de Iza), *Libro de moda ó ensayo de la historia de los currutacos, pirracas, y madamitas del nuevo cuño. Escrito por un filósofo currutaco y corregido nuevamente por un señorito pirracas* (1ª ed. 1795), Madrid, im. D. Blas Román, 1796 (3ª ed.), pp. 131.
 - - - -, *Elementos de la ciencia Contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su cas, &c. &c. &c.* Madrid, im. viuda de Joseph García, 1796, pp. 58 + 170.
 - - - -, *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1ª ed. 1799), Madrid, Im. de Repullés, 1816, t. I, pp. 52 + 212.
 - - - -, *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1ª ed. 1802), Madrid, im. de Repullés, 1816, t. II, pp. 48 + 263.
 - Zavaleta (de) Doña Ifabèl Cathalina, *Afectuosas Siguidillas a la feliz entrada de su Magestad, y Altezas, y enhorabuena a la Reyna madre N. Señora, Las escrivia doña Ifabèl Cathalina de Zavalesa, vecina, y natural de ehta Corte*, Madrid, ca. 1759, Col. Luis Rodríguez de la Croix, Ex – libris, pp. 4.

Fuentes secundarias

- Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 2004, pp. 367.
- Aguerri Martínez, Ascensión, *La formación de la colección municipal: incunables e impresos del siglo XVI*, Madrid, ed. Biblioteca Histórica de Madrid, pp. 56.
- Andioc, René, *Personajes y rostros de fines del XVIII: el currutaco según Goya y la literatura de su tiempo*, ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 8.
- Arnau, Juan, y Gómez, Carlos María, *Genios de la música española*, Madrid, ed. Zacos, S.A., 1981, pp. 480.
- Barral I Altet, Xavier, *¿Qué sé? Historia del Arte*, México, ed. Publicaciones Cruz O., S.A., 1993, pp. 110.
- Biblia de Jerusalén, “Salmos”, Bilbao, ed. Española Desclée de Brouwer, S.A., (Salmos, pp. 713–853), pp. 1836.
- BOJA, Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Sevilla, de 4/I/2012, núm. 2, R: 7/XII/2011, pp. 45-48
- BOJA, Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, Sevilla, de 27/XI/2012, núm. 232, , R.D. 521/2012, pp. 66-69.
- Borrás, José M^a, *Ballets de ayer y de hoy*, (traducida de *Ballets d’Hier et d’Aujourd’hui* (Claude Baigneres), Barcelona, ed. Ave, 1965, pp. 225.
- Cairon, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid, im. de Repullés, 1820, pp. 16+222.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El maestro de danzar*, Comedia nº 249, Madrid, 1664, pp.40,
- Carrasco Benítez, Marta, *La Escuela Bolera Sevillana: La familia Pericet*, Sevilla, ed. junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, pp. 133.
- Carreras y Candi, F, (Dtor.), *Folklore y costumbres de España*, “La canción tradicional española” (Torner, Eduardo M., pp. 6-166) y “El baile y la danza”, (Capmany, Aurelio, pp. 166-418), Barcelona, ed. Alberto Martín, 1931, pp. 622
- Carrete, J., De Diego, E. y Vega, J., *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, t. I, Madrid, ed. Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, pp. XXIV+313.
- Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri, V.2. Escritos*, Madrid, edición del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 479.
- Cavia Naya, Victoria, “Tradición popular y lenguaje académico: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943)”, *Revista Trans* 15, 2011, pp. 28.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, ed. Luis Andrés Murillo, Edhasa (Castalia), 2013, (Madrid, im. Juan de la Cuesta, 1ª ed. 1615), pp. 593.
- - - -, *Novelas ejemplares*; “La Gitanilla” (1ª ed.1613), Madrid, im. Don Antonio de Sancha, 1783, t. I, pp. 474.
- Cormon, Francisco, *Sobrino aumentado, o Nuevo Diccionario de las Lenguas Españolas, Francesa y Latina, compuesto de los mejores Diccionarios, que hasta ahora han falido à la luz: dividido en tres tomos: los dos primeros contienen el Español explicado por el Francés y el Latin, y el tercero el Francés explicado por el Español y Latin, con un Diccionario abreviado de Geographia, En donde se hallan los nombres de los Reinos, de las Ciudades, de los Mares, y Rios del Mundo*, (t. III), Amberes, im. Hermanos de Tournes, t. I, A - E, 1776, pp. 589.
- Cruz, Ramón (de la), Sainete *La Civilización* (1ª ed. 1763), en Sainetes de Don Ramón de la Cruz, V. 23 de Nueva Biblioteca de autores españoles, 23, Madrid: Bailly-Bailliére, ed. E. Cotarelo y Mori, 1915, t. I, p. 95-101.
- Cueva, Antonio (de la), Entremés cantado, de Felipa rapada, en *Flor de Entremeses y saynetes de diferentes autores*, Madrid, ed. Ribero, Antonio (del), 1657, pp. 5.
- Charles Davis y J.E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García Albertos, 1634-1660*, ed. Boydell & Brewer Ltd by Tamesis, London, t. I (II) 2003, pp. 317.
- Díaz, Joaquín, *Tradición y danza en España*, “Castilla y León”, Madrid, ed. Ministerio de Cultura, pp. 205.
- *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Espasa-Calpe), Barcelona, ed. Hijos de Espasa, 1910, Vol. VIII (Bem-Bonf).
- Escobar Arronis, José, *Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII*, ed. Glendon College, York university, pp. 89-113.
- Esquivel Navarro, Juan, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, Im. Juan Gomez de Blas, 1642. Facsímil, Valencia, ed. Librerías Paris-Valencia, s.l., 1998 pp.15+54= 69.
- *Gaya Nuño, Juan Antonio, El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona, ed. Omega, 1949, pp. 101.

- Gratia-Dei, Pedro (de), *La crianza y virtuosa doctrina*, ed. Tip. De Nebrija: Introducciones (Haeb.459), 1486, pp. 29.
- Gosalvez Lara, Carlos Jose, *La danza cortesana en la Biblioteca de Madrid*, Madrid, ed. BNE, 1987, pp. 36.
- Haidt, Rebecca, “Los Majos, el “españolísimo gremio”, del teatro popular dieciochesco: sobre casticismo, inestabilidad y abyección”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, ed. Universidad Complutense de Madrid, Revista Cuadernos de Historia Moderna, 2011, pp. 155-173.
- Ibáñez Álvarez, José, *El gabinete de estampas del siglo XIX del museo romántico de Madrid*, Madrid, ed. Universidad complutense de Madrid, 2003, pp. 1553.
- Jiménez Placer, Fernando, *Historia del Arte español*, Barcelona, Ed. Labor, 1955, pp. 1080
- Julio, Teresa, *Ilustrados y cómicos frente a frente: Los áspides de Cleopatra de Rojas Zorrilla en los escenarios*, Vic, ed. Universitat de Vic, pp. 10
- Lope de Vega, Carpio, Félix, *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, “El maestro de dançar, comedia famosa” (1ª ed. 1594), Madrid, ed. Melchor Sanchez, t. III, 1652, pp. 131-156.
- Lolo, Begoña, Paisajes sonoros en el Madrid del S.XVIII. La Tonadilla Escénica, Madrid, ed. Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 252.
- Markessinis, Artemis, *Historia de la danza desde sus orígenes*, ed. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L., Madrid, 1995, pp. 293
- Martínez Cabrejas, Guillermina, “Mariemma”, *Tratado de danza española, Mariemma, Mis caminos a través de la danza*, Madrid, ed. Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 1997, pp. 439
- Mesonero Romanos, Ramón (de), *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*, “La capa vieja y el candil”, Madrid, ed. Ilustración Española y Americana, 1881, t.I (II), pp. 4
- Moreno Muñoz, Mª José, *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010, pp. 450.
- Muñoz, Matilde, *Historia del Teatro Real*, Madrid, ed. Tesoro, 1946, pp. 293.
- Muñoz Zielinsky, Margarita, *Aspectos de la danza en Murcia en el Siglo XX* Murcia, ed. Universidad de Murcia, 2002, pp. 212
- Nocilli, Cecilia, “Coreografare l’identità. La danza alta corte aragonesa di Napoli (1442-1502)”, Trad: La danza en la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502), ed. UTET-Università (Italia), en la Colección Tracce di Tersicore 2011, en: <http://www.ilgentillauro.com/es/cecilia-nocilli/sec/225/>, consultado el 11/XII/2013.
- Olive, Pedro María, *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana* (1ª ed.1843), Madrid, im. Madame de Lacombe, 2ª ed., 1852, pp.146.
- Otero Aranda, José, *Tratado de Bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* (1ºed. 1912), Sevilla, Facsímil, ed. Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987, pp. 240
- Pallín, Yolanda, *Entremeses de Juan Rana*, “El doctor Juan Rana, El guardainfante, Primera Parte y El mago (Entremeses cantados) y El ventero, Los muertos vivos y El mundo al revés, de Luis Quiñones de Benavente”, Madrid, ed. espiral editorial fundamentos, 2008, pp. 239.

- Paris, Carmen y Bayo Javier, Madrid, Diccionario biográfico de la danza, ed. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L., 1997, pp. 375.
- Pedrosa, José Manuel, “La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España”, *Culturas Populares. Revista Electrónica 3* (septiembre-diciembre. 2006), pp. 27, en: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>, consultado el 20/1/2013.
- Pérez Mateos, Soledad, *Apuntes a la danza*, Murcia, ed. Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático de Murcia, 1974, pp. 109.
- Portela Sandoval, Francisco, *Historia del arte español*, “De la Prehistoria al Renacimiento”, 1971, t. I, pp. 126; “Del Renacimiento al siglo XX”, 1974, t. II, Madrid, Ed. Magisterio Español, pp. 223.
- Porter, Carmen, *La iglesia y sus demonios*, ed. edaf, Madrid, 2005, pp. 258.
- Quiñones de Benavente, *Entremés de los alcaldes encontrados*, Madrid, ed. Antonio de Ribero, 1657, p. 9.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*
 - 1) *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al rey nuestro Don Phelipe V*, (Diccionario de autoridades), Madrid, imprenta de Francisco del Hierro, 1726, (t. I, A – B),
 - 2) Quinta Edición, Madrid, Imprenta Real, 1817
 - 3) Duodécima edición, Madrid, imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884
 - 4) Décimatercia edición, Madrid, imprenta de los Sres. Hernando y compañía, 1899,
 - 5) Decimocuarta edición, Madrid, imprenta de los sucesores de Hernando, 1914,
 - 6) Décima quinta edición, Madrid, im. Calpe, 1925
 - 7) Madrid, im de librería y Casa Editorial Hernando, 1936
 - 8) Vigésima segunda edición, Madrid, 2001.
- Rico Osés, Clara, “La *Contradanza* en España en el siglo XVIII: Ferriol Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario musical*, nº 64, enero-diciembre 2009, ed. Université de Nice Sophia-Antipolis, 2009.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos*, Real Academia Española, Ed. Emerita, *Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXX 1, 2012, pp. 1-12.
- Ruiz Mayordomo, M^a. José, “Jácara y Zarabanda son una misma cosa”, *Revista de C. Sociales y Humanidades: La edad de oro*, ed. Universidad Complutense de Madrid, 2003, Vol. 22, pp. 283-307.
- Sepúlveda, Ricardo, *Madrid Viejo, crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la villa y corte en los siglos pasados*, Madrid, 1888, facsímil, Valladolid, ed. Maxtor, 2008, pp. 473.
- Serrano, M^a del Mar, *Cuadernos críticos de geografía humana*, “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX”, nº 98, Septiembre 1993, pp. 36.
- Torrano, Ginés, *Bailes típicos de la Región Murciana*, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1984, pp. 195.
- Triadó Tur, Juan-Ramón (Coord), *Genios del arte: Goya*, Madrid, Susaeta ediciones, s.a., 2000, pp. 96.

- VV.AA. *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, ed. Nerea, Consejería de Educación y Cultura, 1994, pp. 532.
- VV.AA, Coord: Gamó, María Jesús y Juan Elena (de), *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Madrid, ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 283.
- VV.AA, *La música y la danza en tiempos de la Constitución de Cádiz*, ed. Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Secretaría de Estado de Cultura, (musicadanza.es), *MusiCádiz 1812*, en: <http://musicadiz1812.es/creditos-y-gradecimientos.html>, consultado el 19/IV/2015.
- VV.AA, *Manual del Arte Español*, Madrid, ed. Sílex ediciones S.L, 2003, pp. 1041.

Prensa y revistas:

- ABC, prensa.
- *Andaluciainformacion.es*, en: <http://andaluciainformacion.es>
- *Boletín Oficial Junta de Andalucía*.
- *Cartas españolas; Correo de los ciegos de Madrid; Correo de Madrid; Diario Constitucional de Palma; Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial, Madrid; Diario de Madrid; Diario Noticioso, Madrid; El Constitucional; El correo literario y mercantil; El corresponsal del Censor; El español, diario de la capital, Madrid, El español, diario de la capital, Madrid; El imparcial, Madrid El imparcial, Madrid; Estado militar de España; Gazeta de México, Gazeta de México, Gazeta de México; La época; La ilustración española y americana, Madrid; Mercurio histórico y político; La revista española; Semanario económico; Semanario erudito y curioso de Salamanca; Semanario pintoresco español Semanario pintoresco español Semanario pintoresco español; en: <http://hemerotecadigital.bne.es>*
- *Correo de Murcia*, en Archivo municipal de Murcia, Ayuntamiento de Murcia.
- *Cuadernos de Historia Moderna*.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_CHMO.2011.38675
- *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, Madrid, ed. Universidad Complutense, en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMC/>
- *Cuadernos críticos de geografía humana*, en: <http://www.ub.edu/geocrit/geo98.htm>
- *Crónica Norte*, en: <http://www.cronicanorte.es>
- *Culturas populares, revista electrónica*, en: <http://www.culturaspopulares.org>
- *Dialnet, Revista de musicología*, en: <http://dialnet.unirioja.es/revista/1202/V/21>
- *Diario de Sevilla*.
- *EFDeportes. Com, Revistas Digital, Buenos Aires*, en: <http://www.efdeportes.com>
- *El adelantado.com*, en: <http://www.eladelantado.com>
- *El Ibérico, el periódico en español de Londres*, en: <http://www.eliberico.com/>
- *El norte de Castilla*, Valladolid, en: <http://www.elnortedecastilla.es>
- *El nuevo herald*, en: <http://www.elnuevoherald.com/entretenimiento/danza/article2568673.html>
- *El Occidental*, en: <http://www.oem.com.mx/eloccidental>
- *El País*, Prensa.

- *Este de madrid*, en: <http://www.estedemadrid.com>
- *Gaceta de Madrid*, en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1737/029/A00116-00116.pdf>
- *La Madrugá, Revista de investigación sobre Flamenco*, en: <http://revistas.um.es/flamenco>
- *Lavozdigital.es*, Jerez en: <http://miciudad.lavozdigital.es/jerez>, Cádiz en: <http://www.lavozdigital.es/cadiz>
- *Los veranos de la villa*, en: <http://www.veranosdelavilla.com/index.php/es/evento/49/permiteme-bailarte>
- *Málaga hoy*, en: <http://www.malahoy.es>
- *Revista Culturas Populares*, ISSN: 1886-5623, en: <http://www.culturaspopulares.org>
- *Revista de Filología Hispánica: La edad de oro*, ed. UAM, ISSN 0212-0429, en: <https://www.uam.es/erevistas/edaddeoro/>
- *Revista de música Filomúsica*, ISSN:1576-0464, en: www.filomusica.com,
- *Revista éter.com, sobre el mundo de la Danza en España*, en: <http://www.eter.es>
- *Revista de musicología*, Vol. 21, No 1, 1998, pp. 239-246
- *Revista Trans, Revista transcultural de música*, ISSN:1697-0101, SIBE sociedad de Etnomusicología, en: <http://www.sibetrans.com/trans> y <http://www.redalyc.org/pdf/822/82222646030.pdf>

Otras páginas web

- <http://aidagomez.es>
- <http://alfama.sim.ucm.es/3DGreco/modulos.php?name=digital>
- <http://www.archivodemurcia.es/pandora.aspx?nmenu=4&sub=3>
- <http://artimannias.blogspot.com.es/2011/10/john-frederick-lewis-acuarelas-de.html>
- <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5320782151;view=1up;seq=538>
- <http://balletnacional.mcu.es>
- <http://bdh-rd.bne.es>
- <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>
- <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/inicio>
- <http://biblioteca.ucm.es>
- <http://blog.trito.es/>
- <http://elsitiodeconcha.wordpress.com/2011/03/15/las-majas-y-las-carambas/>
- <http://enciclopedia-aragonesa.com>
- <http://etoiledelopera.e-monsite.com>
- <http://books.google.es>
- <http://bvvpb.mcu.es>
- <http://cac.drac.com/199803/19980321.html>
- <http://catalogo.bne.es>
- <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/FFYgRKcu4o/BNMADRID/91670464/123>
- <http://ceres.mcu.es>
- <http://cervantesvirtual.com>
- <http://cultura.elpais.com> y <http://elpais.com/diario>

- <http://cvc.cervantes.es/literatura/>
- <http://dancecultureballetbyrogersal.blogspot.com.es/2011/02/angel-pericet-blanco-bailarin-maestro-y.html>
- <http://ecured.cu>
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84301022/f1.item.langES>
- <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1947/02/11/024.html>
- [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+118](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+118)
- <http://museodeltraje.mcu.es>
- <http://musicadiz1812.es>
- <http://musicaantiqua.com>
- <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- <http://palyndrome.lacoctelera.net/categoria/danzas-historicas>
- <https://play.google.com/books>
- <http://postalesyfotosantiguasdesevilla.blogspot.com.es/2012/12/seises.html>
- <http://recursos.cnice.mec.es/latingriego/Palladium/griego/esg144ca2806.php>
- <http://reproarte.comhttps://sequicollar.files.wordpress.com/2008/02/fig81-dos-manchegos-bailando-Seguidillas.jpg>
- <https://teoriadeladanza.wordpress.comhttp://theflamencoworld.com>
- <http://todocoleccion.net/>
- <http://www.anaprode.com>
- <http://www.archivodemurcia.es/pandora.aspx?nmenu=4&sub=3>
- <http://www.askart.com/askart/artist.aspx?artist=11053193>
- <http://www.antonioqades.com/index.php/styles/bodas-sangre>
- http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=162134
- <http://www.bne.es>
- <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>
- <http://www.carmenthyssenmalaga.org>
- <http://www.cdmae.cat>
- <http://www.cervantesvirtual.com>
- <http://www.culturatradicional.org>
- <http://www.danzaballet.com>
- <http://www.danza.es/multimedia/biografias/mariemma>
- <http://www.danza.es/multimedia/biografias/emma-maleras>
- <http://www.delcampe.net/page/item/id,150313207,var,MARIEMMA-AUTOGRAFO-1948-BUENOS-AIRES-ARGENTINA-BAILARINA-NATIVA-DE-ISCAR-VALLADOLID-DEDICADO-A-MANLIO-R-PEREYRA,language,S.htm>
- <http://www.diariodesevilla.es>
- http://www.diputaciondevalladolid.es/extras/extras_turismo/actualidad/2009/Mariemma%20y%20el%20arte%20de%20las%20Castanuelas.pdf
- http://www.ecured.cu/index.php/Fanny_Elssler
- <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras50.html>
- <http://www.fundaciongoyaenaragon.es>
- <http://www.galeon.com/juliodominguez/2011/pericet.html>
- <https://www.google.es/-q=madrid.org%2Fagenda-cultural>
- <http://www.ilgentillauro.com/es/cecilia-nocilli/sec/225/>

- <http://www.josedelamano.com/bayeu2.htm>
- <http://www.juntadeandalucia.es/boja>
- <http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/p2/12937950888077184198624/p0000001.htm>
- <http://www.madrid.es>
- <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/resenas/exposiciones/exposicion.asp?id=82>
- <http://www.madridvillaycorte.es>
- <http://manuelalvarez.eu>
- <http://www.memoriademadrid.es>
- <http://www.memoryprints.com/image/447940/alexandre-lacauchie-arthur-saint-leon-and-fanny-cerrito-in-la-fille-de-marbre>
- <http://www.mota-del-cuervo.com/historia/personajesver.asp?Id=13>
- <https://www.museodelprado.es>
- <http://www.profesionalesdanza.com>
- <http://www.provinciadevalladolid.com/es/iscar/museo-mariemma>
- <http://www.spanishart.com>
- <http://www.teatrojovellanos.com>
- <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Julio.xhtml>
- <http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/>
- <http://www.youtube.com> :
- https://www.youtube.com/watch?v=9E5Q_IMbRrl
- <http://www.youtube.com/watch?v=kgus9wM6ecc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=aIDUZn6lIE8>,
- http://www.youtube.com/watch?v=r3A3cvF_DY4
- <http://www.youtube.com/watch?v=Qg7P5zDvNQc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=LnQIHZb1lf4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=LkOFGdmW6Os>
- https://www.youtube.com/watch?v=9E5Q_IMbRrl