

LOS PRIMEROS ESPACIOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL BAILE FLAMENCO EN SEVILLA

(1836-1850)

Rocío Plaza Orellana

EL TEATRO

Desde el fallecimiento del rey Fernando VII en 1833 se produjeron importantes cambios políticos en la nación, que provocarían en Sevilla un panorama diferente al que hasta el momento se había vivido, afectando tanto a los cabildos municipales y eclesiásticos, como a las tertulias del malecón junto al río. Entre los aspectos más afectados se encontraría especialmente la exhibición de bailes en espacios privados y públicos, ya que desde finales del siglo XVIII en la ciudad había imperado una fuerte corriente conservadora, instalada entre una parte considerable de los representantes municipales, que se había manifestado contundente, y con una especial constancia, contraria al teatro con sus espectáculos, y a los bailes públicos. Parte de los principios que alimentaban estos recelos se fundamentaban en los contenidos que el fraile Diego José de Cádiz volcaba en sus prédicas, sermones y cartas. Este fraile, comenzó a difundir su mensaje a partir de 1776, con los sermones que ofreció en el sagrario, el 22 de noviembre.¹ Después, su discurso fluyó entre él y una parte importante de la sociedad sevillana con constancia y naturalidad, pues su presencia fue frecuente y su mensaje permeable y eficaz con sus objetivos. Entre ellos se encontraría el desprecio por el teatro, los bailes y las modas femeninas francesas, y pudo mantener sus creencias con firmeza, afectando a la relación de estos con los sevillanos, aún con más rotundidad desde que fuera nombrado veinticuatro honorífico en 1792.

¹ Matute y Gaviria, J. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, vol. II, p. 282

Aunque falleció en 1801, y sus posibilidades ejecutoras desaparecieron con él, la construcción de una mentalidad con respecto a estos elementos, generó una particular corriente de pensamiento que los afectaría en su relación con quienes debían ser sus espectadores y consumidores. De esta forma, el que debió actuar como escaparate y motor principal en la difusión de bailes populares por sus capacidades colectivas y públicas, como fue el teatro, tal y como acontecería en otras capitales nacionales tan próximas como la propia Cádiz, o Madrid, se convirtió en un espacio amputado, cuando no completamente estéril de bailes; anulado para el desarrollo posterior del flamenco. ya que impidió la evolución y popularización de los bailes del Olé, el vito, los jaleos o la cachucha, fundamentos preflamencos de su posterior eclosión.²

El espacio que normalizó en el resto del país la difusión de los bailes públicos, vivió en Sevilla, por tanto, una historia traumática y desigual con cierres constantes y prolongados, debido a esta fuerte corriente moral con raíces políticas relevantes, que realmente no vería normalizada su cartelera hasta el fallecimiento de Fernando VII, debido a las diversas censuras locales. Tras su muerte, no sólo se ampliaría la cartelera de bailes en el Teatro Cómico de Sevilla, sino que ocurrirían otras circunstancias que beneficiaron la difusión de los bailes por otras escenas teatrales que se abrieron por toda la ciudad, especialmente a partir de 1836. Sin embargo, la constante y prolongada corriente que los consideró inapropiados dentro de la sociedad sevillana, dejaría impregnada una impronta que los extranjeros vieron con total nitidez en las fiestas familiares hasta bien entrada la década de 1850.

Sin embargo, el negocio del espectáculo escénico y de las fiestas particulares de pago, se convirtió desde entonces en su principal valedor. De esta forma, bailes antes prohibidos, como hacían ver a los extranjeros que pagaban por presenciar bailes, como el Olé, se bailaron por todas partes, incluido el teatro a partir de la década de 1840. Algo que también ocurriría con los pasos de los Jaleos, como refleja por ejemplo la presencia de unas boleras “del jaleo” en el Teatro Principal el 30 de noviembre de 1836, durante el beneficio de la dama

2 La cartelera de estos bailes en la primera mitad del siglo XIX en, Plaza Orellana, R. *Un viaje entre el mito y la realidad, Sevilla, Bienal de Flamenco*, 1999, págs. 719-743; sobre las conexiones de los bailes de jaleos como precedentes directos del baile flamenco, Miguel Ángel Berlanga Fernández. “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”, en *Anuario Musical*. Revista de musicología del CSIC, n° 71, 2016, págs. 179-196

Josefa Valero, una de las actrices que más aplaudieron los sevillanos, cuando se ofreció la exhibición de unas “Boleras del Jaleo”. A partir de entonces, en esta ciudad en la que tantos pasos se venían ingeniando, su cartelera se fue salpicando de *Jaleos* a lo largo de las temporadas siguientes. Así el 17 de septiembre de 1843, la señora Francisca Gómez y su hermano Enrique, en el beneficio que se dedicó a sufragar el monumento de la defensa de Sevilla, bailaron unas “Manchegas jaleadas”, a las que siguieron en las consiguientes temporadas el “Jaleo de Jerez” el 12 de enero de 1849 por “la niña del actor Atané”, que ya había bailado el 5 de diciembre del año anterior con tan sólo tres años el *Olé* en el San Fernando. Abriéndose en este salpicado de datos el año 1850 al “Jaleo andaluz”, el 23 de febrero en el Principal, y el 31 de julio en el Anfiteatro³. De esta forma, con datos intermitentes, se evidencia la consolidación, por ejemplo, del Jaleo, y de sus modalidades boleras, por las carteleras españolas. Este paso concretamente encontraría un especial reconocimiento en la ciudad debido al éxito fulgurante de Marie Guy Stephan en el teatro del Circo de Madrid en 1845, y su exhibición por la misma bailarina en Sevilla en el teatro Principal en abril de 1846; aunque se tratara de una versión creada por el bailarín Victorino Vera con música de Juan Daniel Skoczopole.

En cualquier caso, si bien los teatros comenzaron a abrir en Sevilla su repertorio de bailes, lo cierto fue que acostumbraron a ofrecer unos pasos más reducidos de los que por entonces podían encontrarse en otros espacios que los creaban y recreaban con gran creatividad y eficacia. Aunque los teatros procuraran renovar los repertorios con la mayor celeridad posible, su dependencia de las plantillas contratadas, de la censura, de los arreglos propios de la exhibición en un teatro, y de toda una serie de lastres económicos, les impedía flexibilizar su oferta con la inmediatez de la realidad exterior.

La habitual oferta bolera, a medida que fueron avanzando los años, también fue evolucionando. De este modo, siguiendo de viaje con Dumas durante el otoño de 1846, no se tarda en descubrir cómo algunos de los pasos tradicionales, anteriormente mencionados por los viajeros, apenas se recordaban ya en los teatros andaluces. Los fandangos no pudo verlos Dumas en 1846, aunque se encontró variaciones de boleros; mientras los boleros ya no pudo disfrutarlos Davillier una década después. Este viajero francés, amante de los bailes andaluces, dejó constancia de aquel desencuentro, afirmando a sus lec-

3 AMS Secc. 14, tomos 21, 24 y 25

tores que: “casi todos los pasos que hemos nombrado anteriormente se bailan también en los teatros españoles. Hay otros dos, el bolero y el fandango, que gozaron antaño de gran favor y que hoy, salvo raras excepciones, sólo se bailan en los patios⁴”. Así, este repertorio habitual durante las tres primeras décadas del siglo XIX en los teatros de Sevilla, iría desapareciendo de sus carteleras a medida que avanzó el siglo, para poblarse de otros bailes, que precisamente comenzaron a gestarse en otros espacios a partir de finales de 1830. Pero ni los bailarines ni el pueblo los habían olvidado, por lo que cuando acudían a fiestas particulares en las que ellos eran parte integrante del sostenimiento económico de la diversión, los artistas se los cantaban y bailaban en medio del nuevo repertorio que acostumbraban.⁵

“LOS ALTOS DE UN CAFÉ”

Sería precisamente a lo largo de la década de 1840 cuando se produjo el despliegue del repertorio de bailes más ricos que se exhibieron en fiestas particulares. No se ofrecieron en el teatro, sino en salones diversos alquilados para el momento, patios de corral y de fondas, academias de bailes y muy concretamente en un lugar: el patio de la fábrica de gas. Estas fiestas que se organizaban en todos estos lugares, se caracterizaban por su organización en torno a la demanda generada por los extranjeros en estos momentos de consolidación del turismo. En ellos se desplegaría el abanico de novedades creados por maestros, bailarines y músicos.

De esta forma, tres viajeros que pasaron por Sevilla casi de una forma simultánea, nos ofrecen información suficiente para conocer los pasos que se estilaban en la ciudad: Dora Wordsworth en abril y Alejandro Dumas en noviembre de 1846, y S. T. Wallis en 1847⁶. En el repertorio que se ofrecía en las fiestas particulares que se organizaban con presencia de extranjeros en la ciudad durante 1846 se bailaba el *Olé* y el *Vito*, haciendo saber al invitado que se le estaba haciendo “el mayor honor que se le puede hacer a un extranjero⁷”,

porque estos bailes no se encontraban habitualmente en el teatro y “no se vuelven a hacer más que cuatro veces al año⁸”. Según le contaron, y él contó a su vez: “El *ole*, Madame, es una de esas danzas que la censura española no permite bailar en el teatro; es tarea de todo censor recortar, de cuanto sucede bajo su jurisdicción, todo lo que es verdaderamente bello, verdaderamente original”.⁹

A Dora Wordsworth, en abril de 1846, además de ofrecerle el *olé* y el *vito*, la sorprendieron con el “baile del pañuelo gitano”, en el que “durante su ejecución la señora lanza su pañuelo a los pies de alguno de los caballeros, ella puede elegir. Él lo recoge, anuda una pieza de dinero en una esquina, y le devuelve el pañuelo a la joven señorita cuando él deja la sala¹⁰”.

A pesar de que los lugares escogidos para estas fiestas improvisadas eran bastante inadecuados al estar mal iluminados, con escasa ventilación y una disposición ocasional, los bailarines cuidaban su aspecto y su indumentaria de la misma forma que si bailaran sobre un teatro. Los espacios que se utilizaban para este tipo de bailes de encargo en Sevilla, aunque diversos, no eran tampoco una multitud. En estos años de la década de los 40, parece habitual que se alquilara o cediera un salón de alguno de los cafés. De esta forma, Dumas vestido para la fiesta con algunas prendas de la indumentaria masculina andaluza, se dirigió a la reunión que “estaba fijada para las nueve de la noche, en una especie de café que nos había cedido el primer piso. Ese primer piso se componía de una gran habitación cuyo techo estaba separado en dos por una gruesa viga; estaba embaldosada de mosaicos rojos y blanqueada a la cal por todo ornamento. Cuatro quinqués humeantes la iluminaban...”.¹¹ Aquel lugar no era otro que la academia de bailes de Miguel de la Barrera, abierta desde 1845. Lo primero que encontró el escritor antes de adentrarse más en la sala fue a “un gitano, la guitarra sobre las rodillas y un fragmento de cigarro en la boca”, que constituían “toda la orquesta”:

Quando llegué, la sala de baile estaba ya llena; su aspecto era triste; todos los jóvenes de chaquetas pardas o negras, con sus sombre-

4 Davillier, Ch. *Danzas españolas*, Sevilla, Bienal de Flamenco y Fundación Antonio Machado, 1988, pág 95

5 Plaza Orellana, R. *El Flamenco y los románticos*. Un viaje entre el mito y la realidad, Sevilla, Bienal de Flamenco, págs. 631-632

6 Plaza Orellana, R. *El Flamenco y los románticos...* págs. 630-645

7 Dumas, A. *Impressions de voyage. De Paris à Cadiz*, Paris, 1847 págs. 50-51

8 Dumas, A. *Impressions de voyage. De Paris à Cadiz*, Paris, 1847 págs. 50-51

9 Dumas, A. *De Paris a Cádiz...*, pág. 52

10 Wordsworth, D. *Journal of a few months' residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, London, 1847, págs 203-205

11 Dumas, A. *De Paris a Cádiz...* páginas. 52-53.

ros redondos quedaban bastante mal sobre esas paredes blancas, a la pobre luz de aquellos quinqués.

Pero, hay que decirlo, en medio de ellos se destacaban como tres puntos luminosos, como tres estrellas brillantes en un cielo oscuro, las tres reinas de la velada, Anita, Pietra y Carmen; sus faldas de gasa blanca, sus blusas negras o azules bordadas en plata; sus tocados con lentejuelas y flecos centelleantes, provocaban maravilla al reflejar la luz. Llevaban sus mantones sobre los hombros y esperaban el momento de bailar, acompañadas por sus madres, sus hermanos, sus hermanas y novios.

Cuando más o menos todo el mundo hubo llegado, los primeros acordes de la guitarra se hicieron oír. Carmen se levantó sin esperar ningún ruego, arrojó su mantón a las manos de su madre y avanzó con sus zapatitos de satén sobre el embaldosado brutal, en medio de un círculo que podía tener apenas ocho pies de diámetro. Los primeros espectadores estaban sentados, los otros de pie, escalonados por orden de altura; la sala presentaba el aspecto de un gran embudo formado por cabezas, las últimas tocando el techo, las primeras a la altura de las bailarinas.

Esta danza de Carmen no era más que un programa: la pobre niña era la más joven y menos hábil de las tres; la habían lanzado al frente, como una pelota de ensayo, así que el entusiasmo fue moderado. Anita se puso de pie; todas las voces gritaron: ¡el olé! ¡el olé!

El olé, informaba en su carta, era una de esas danzas que la censura no permitía bailar en el teatro. Unos recortes que Dumas no comprendía porque no encontró en ella “en absoluto apertura de piernas, tal o cual trenzado atrevido, tal o cual meneo peligroso”, sino “todo un conjunto de movimientos altivos y voluptuosos a la vez, provocadores más allá de toda expresión; y a los que, sin embargo, es imposible reprocharles libertad alguna; es la melodía sobre la que se realizan esos movimientos, el canto acompañado de agudos silbidos que los acompaña, es ese perfume de danza nacional, tal como los pueblos los sueñan antes de que vengan a contaminarlas los dedos de rosa de los señores maestros de ballet, es en fin algo embriagador en grado sumo para los españoles, que ven danzas como ésta cinco o seis veces por año...” Un baile en el que la bailarina “piafa, da golpes de pies, relincha como una yegua en celo; se acerca a cada hombre, se aleja, vuelve a acercarse, cargándolo con ese fluido magnético que surge a raudales de su cuerpo caldeado por la pasión”.

Después Petra Cámara bailar *El Vito* sobre las baldosas, solicitado a voces por ese grupo de “cincuenta o sesenta españoles” que aplaudían a una bailarina “en el desván de un café de Sevilla”. Este baile que conoció por primera vez, “es un pataleo que comienza con la indolencia de una mujer que se aburre, que va aumentando luego con la impaciencia de una mujer que se irrita, y que redobra por último con la furia de una mujer en pleno delirio”. Petra enseñaría a Dumas algo que le resultaría indescriptible e incluso incomprendible:

Esos quiebros de caderas, esos vuelcos de cabeza, esas miradas de fuego, de los que sólo son capaces esas hijas del sol que son las andaluzas, no pueden contarse ni pintarse. Además, hay algo notable, y que difícilmente podrá creerse en nuestros climas del Norte o de Occidente, y es que todos esos movimientos extraños, desconocidos, inauditos para nosotros, son voluptuosos sin ser libertinos ni por un instante, como una estatua griega puede estar desnuda sin ser indecente

A las dos de la mañana concluyó todo: “Cada bailarina se echó su mantón sobre los hombros, tomó el brazo de su madre, saludó, salió y regresó a su casa a pie. Yo regresé al hotel quebrado de emociones”. Sería en esta noche cuando conoció todos estos bailes que representaron a España para siempre en su memoria, y también a Petra. Una mujer que en muy poco tiempo pasaría a ser su amiga, y con la que volvería a encontrarse en París donde la promocionaría, poseedora de unos ojos que le impresionaron porque “son de los más bellos que yo haya visto jamás”.

Al año siguiente, S. T. Wallis, enterado de que se organizaba un baile, decidió apuntarse, llegando hasta un espacio similar al de Dumas:

Sobre las diez y media de la noche oscurísima, comencé a buscar el espectáculo ilegal con mi guía y un joven inglés que estaba en la Fonda. El lugar no estaba lejos, y pronto nos encontramos en un largo, oscuro corredor a través del cual tropezamos en una habitación con un suelo enlosado, donde unos cuantos bancos y algunas humeantes lámparas se mostraban como señal de preparación. En una pequeña antecámara, estaba sentado el músico principal: un tipo viejo, con un calañés pegado bien ajustado a su cabeza, con un horrible violín en sus

manos, que aserraba con poderío. Un guitarrista de aspecto desolado, por su parte, pulsaba su monótono acompañamiento desde unas tímidas cuerdas. Y esta era toda la orquesta.¹²

LOS PATIOS

Además de estos salones que los extranjeros identifican con los altos de un café, se utilizaron otros espacios para arreglar fiestas con extranjeros: los patios. El patio de la fábrica de gas que aún no se había concluido, patios de corrales que se alquilaban, patios particulares como el de la casa de Félix García o el patio de la Fonda de Europa, sirvieron para organizar espectáculos con bailes destinados a extranjeros. En estos años, el principal maestro y artífice de los mismos fue el maestro Félix García. Éste fue compañero de Manuel Perea, *La Nena*, en el Teatro Real de Londres desde el 10 de abril al 15 de mayo de 1845¹³. El pintor sueco Egron Lundgren, quien vivió en la ciudad entre 1849 y 1853, nos cuenta en sus *Anotaciones de un pintor* que era sobrino del tenor Manuel García y primo de María Malibrán y de Paulina Viardot; que se había formado como un bailarín de carácter, pero que finalmente se había convertido en bolero de teatro y bailarín de fiestas, entregado a “los olés y la zandunga”¹⁴. Apenas cuatro años después de su regreso de la aristocrática escena londinense, Félix se dedicaba a organizar fiestas con bailes privados, con la mediación del cicerón Antonio Baillie, como recuerda el británico William George Clark en 1849. Un grupo de británicos con Clark a la cabeza, junto con “su “entente cordial”, constituida por dos franceses y un alemán, arreglarían una fiesta con el maestro a principios de septiembre de 1849 en un patio alquilado:

Un día, los componentes de nuestra entente cordial, negociamos con don Félix García, el maestro de baile, una representación especial que tuvo lugar en un patio alquilado para la ocasión. A nuestro requerimiento y siguiendo el debido orden geográfico, los bailes peculiares de cada provincia española se fueron sucediendo; desde la gracia del andaluz, hasta el alegre y vigoroso aragonés, tan parecido

a las danzas escocesas, pasando por el simpático, casi cómico, baile gallego. El patio estaba lleno de espectadores a los que no habíamos invitado, entre ellos un viejo con una guitarra, que cantó entre bailes, improvisando versos de alabanza a nuestro cabello, el color de nuestra piel, o nuestros sombreros. La función costó unos quince dólares, y la diversión ofrecida bien valía ese importe. Pero debo añadir que en esta ocasión el uso que se dio al oro norteño fue igual al que desgraciadamente se le da la mayoría de las veces en casa, ya que al día siguiente me encontré a don Félix tambaleándose por la calle en un verdadero estado de intoxicación británica.¹⁵

El pintor Egron Lundgren, también conocería las fiestas de Félix García, puntualizando que el patio en el que las organizaba era el de su propia casa. Entre 1849 y 1853 disfrutó en varias ocasiones de ellas, siempre acompañado de un grupo de británicos residentes habituales en la ciudad, vinculados con la instalación del gas y de los ferrocarriles, a los que se sumaban otros, también británicos, de paso en ella por cuestión de negocios, salud o simplemente turismo. Una de ellas la describió con especial minuciosidad, con sus bailes, sus bailarines y el patio de Félix. Lundgren asistió con sus invitados el capitán Hawkins y Mr. Marshall. Cenaron juntos y después del café, se encontraron con Baily o Baillie, un cicerón habitual que Richard Ford había recomendado a los británicos en su *Handbook for travellers in Spain* en 1845, y cuyos servicios se popularizaron a partir de entonces. Éste que andaba informando del evento por la ciudad, contactaría con Lundgren y se encontraría a este grupo de extranjeros que decidió incorporarse a ella.

Los dos señores, el capitán Hawkins y el señor Marshall, estaban en Sevilla, y cuando terminamos de cenar y nos bebimos un café en nuestro balcón, salimos por la noche a buscar al gracioso y rechoncho Baily, que nos contó que esa misma noche habría un baile en la casa de Félix García, y era natural que quisiéramos acercarnos por allí. Por calles oscuras y serpenteando, nos llevó a una pequeña casa donde ya había mucha gente y mucha alegría en un movimiento incesante. Bailaban en un patio muy pintoresco. Muchas de las guapas boleras de Sevilla estaban allí: María, Dolores, Carmen, Amparito y otros. La pequeña Dolorcita estaba encantadora. Por donde mirabas había galones de plata y piernas

12 Wallis, S. T. *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*, New York, 1849, págs. 186-188.

13 Plaza Orellana, R. *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Arambel, 2005, págs. 135-142

14 Lundgren, E. *En mares anteckningar*, P. A. Norstedt & Soner, Estocolmo, p. 316

15 Clark, *Gazpacho o meses de verano en España*. Comares, Granada, 1996, págs. 214-215

blancas, castañuelas chasqueando, palillos, violines y guitarras. En las delgadas columnas de estilo mudéjar colgaban apliques brillantes, de las cuales caía la luz a derecha e izquierda, pero no por todos los ángulos y rincones. En una interesante penumbra estaba Don Marcos Pereda sentado con María, contándole dulces tonterías. Una de las hijas gordas de Baily también estaba allí y podía competir sin ninguna duda con las otras niñas en el baile. Félix García tenía mucho que hacer organizando cosas – lámparas, chicas, el baile, los músicos, así como manteniendo todo el grupo controlado y decente. Además investigaba con esmero, con la ayuda de nuestro amigo Baily, el estado de unas botellas de vino.

(...) En una vieja y delgada escalera de madera se podía subir a la primera planta, lo que quiere decir a la galería que corría por tres lados alrededor del patio donde bailaban, y así se disfrutaba de una bonita vista sobre toda la gente. No hay nada malo en intentar ver una cosa desde varios ángulos. Cuando subí ya había un hombre allí, callado y arrugado, fumando su cigarrillo en silencio.¹⁶

Además de estos bailes organizados por profesionales del teatro, Lundgren acudiría a otras fiestas que preparaban los gitanos, también organizadas por Bailie para los británicos Benjamin West, Duncan Shaw, John Tyrie, el pintor John Phillip y los ingenieros Howard y Manby. Esta pequeña colonia de británicos que vivieron en Sevilla, entre 1850 y 1853, no sólo asistirían a fiestas organizadas por maestros como Félix García o Manuel y Miguel de la Barrera, sino que incluso las preparaban ellos mismos, especialmente cuando querían que fueran exclusivamente de gitanos. La construcción de la fábrica de gas y su instalación en Sevilla movía energía y dinero, y algunos de sus ingenieros y responsables, británicos fundamentalmente, llenaban su ocio, entre otras actividades, apalabrando fiestas con gitanos, generalmente en el patio. Cuenta Egron Lundgren que para las fiestas que organizaban los británicos en la fábrica de gas les ayudaba una de sus modelos, Conchita, porque: “era la favorita de todos y nos ayudaba en la organización de todas estas diversiones. Nos venía muy bien tener a alguien de confianza que estuviera dispuesta a hacer tanto trabajo y aun así siempre con una sonrisa”¹⁷. El pintor cuenta:

16 Plaza Orellana, R. *Anotaciones y cartas del pintor Egron Lundgren en Sevilla*, Universidad de Sevilla, 2017, págs. 124-125

17 Plaza Orellana, R. *Anotaciones y cartas...*, pág. 113

Entonces los edificios de la fábrica de gas se habían casi terminado de construir, pero la obra estaba parada, probablemente por falta de dinero. Nuestro amigo Howard, que era ingeniero jefe, junto con Manby, no tenía problemas para usar las salas vacías como estudios de pintura, al igual que usaba el gran patio para organizar grandes fiestas de gitanos. En una parte adecuada del patio había un círculo de gente sentada en sillas, trozos de madera, leña, cestas y cilindros de hierro, y en medio de este círculo la gente bailaba sin cesar. Instrumentos no había más que un par de guitarras, algunas panderetas y unos cuantos palillos. Aquí las gitanas bailaban sus bailes, con raíces hindúes, y “el vito” con melodía quejumbrosa, casi adormecedora, el ritmo de las palmas monótono y el cante que iba de murmullo a grito.

Los instrumentos que utilizaron eran: “los de costumbre nada más que guitarras, panderos y palillos”, y les servían, según Lundgren, para acompañar a *El Vito*, un baile que hacia 1850 se había convertido en uno de los más solicitados en este tipo de fiestas.¹⁸

Aquella fábrica se encontraba aún sin uso, debido a los problemas de gestión y desajustes políticos locales que impedían su apertura, y de algún modo se encontraba aún sin desordenada, como refleja el deambular de los participantes por los diferentes espacios:

Una parte del coro y el grupo de danza también se habían subido de alguna manera a la azotea de una de las torres del edificio, para admirar la vista al este y al oeste. Ojos entornados detrás de

18 “No mi haga usted cosquillas,
Que mi pongo coloroda,
Que mi gusta a mi la gente
Que tienen formalidad-
Con el vito, vito, vito
Con el vito, vito, va...
Las mozitas son de oro,
Las casadas son de plata,
Y las viudas son de cobre,
Y las viejas de hojalata.

Con el vito, vito, va...”. Lundgren, 1882: 299-300; Plaza Orellana, R. *Anotaciones*, pág. 113-114

abanicos y dientes blancos sonreían hacia el sol. Al bajar a tierra por la pequeña trampilla había muchos señores deseando ayudar a las bellas mujeres, a las que les había entrado un miedo muy atractivo. Cuando ya no quedaba ni una gota más de manzanilla y la última miga de azúcar había desaparecido, también fueron desapareciendo los invitados del baile, por lo menos los perdimos de vista aunque quizá ellos siguieron juntos.¹⁹

De estas fiestas a las que acudió Lundgren, se encargaba Edward Manby, un alto cargo de la fábrica de gas. Edward Manby, era el principal responsable de las diversiones que ese grupo de británicos asentados en la ciudad, y al que se había sumado Egron desde el primer momento, arrastrándolos en un placer “remolino”, indiferentes a veces a las consecuencias desagradables que podían tener. Acudían armados a estos bailes, tanto a los que organizaban los maestros, como a los que ellos contrataban como “fiestas de gitanos”.

Lundgren, y los ingenieros y empresarios británicos disfrutaban de estas fiestas, de las que tantas referencias nos han quedado en la memoria de los viajeros que pasaron por Sevilla en los primeros años de 1850, en el patio de la casa de Félix García; en otros de corrales que alquilaban con las compañías de teatro; aunque las de gitanos, las organizaban en el patio de la fábrica de gas que gestionaba Edward Manby.

Otros lugares sirvieron en estos años para bailes con fiestas preparadas: los patios y salones de las principales fondas de la ciudad. El archiduque Maximiliano de Austria, hospedado en la Fonda de Europa de Sevilla en septiembre de 1851, antes de convertirse en emperador de México, nos muestra en sus memorias el que presenció en la Fonda de Europa :

Habíamos encargado unas parejas de bailarines, para que nos interpretasen los tan famosos bailes nacionales. Muchachas delgadas de ojos brillantes y hombres de buen físico entraron en el comedor, no muy alumbrado. La sala destinada para Table d’hôte, de cuyas paredes colgaban numerosas copias de Murillo, pensadas para ser ofrecidas como originales a los pobres ingleses. Igual que un voluptuoso sultán tomé mi asiento en un canapé duro, para gozar, fu-

mando un cigarrillo de papel, de la vista seductora, una suerte que al comienzo, como mi permito, compartieron un cónsul ruso y sus dos hermanas, estiradas y castas, que, sin embargo, a los movimientos algo despreocupados de una bailarina de diecisiete años salieron a la fuga. Sonaba la guitarra, las pequeñas manos daban vida a las castañuelas, y el baile, con antiguos trajes españoles, empezó. Quien no haya visto en España la corrida y el baile, no conoce el país. Mientras el hombre demuestra valentía, fuerza y soltura en la corrida, en el encantador baile florece la gracia natural y el hermoso orgullo de la ardiente andaluza. Los pies son la parte más dura de estas bailarinas, pero la opulenta parte superior del cuerpo resulta más flexible y ágil, y el doblarse, retirarse, ceder y echarse hacia atrás se hace de manera insinuante y perfectamente noble, incitando al amor (...).²⁰

La selección de bailes que les habían preparado fueron: “1. Sevillanas, 2. Fallero (sic) de Jerez, 3. Bolero y cachucha, 4. Baile de Bauderete; 5. Bolero, 6. Mijares (un baile con muchos saltos, acompañado de un horrible canto), 7. Sevillanas (también muy vivo e igualmente con un canto espoleante), 8. Olé, 9. Bolero, 10. Jota²¹”.

La Fonda de Europa, ubicada en la entonces Plaza de la Constitución y hoy Nueva, la describió Maximiliano entre sus memorias, recordando su hermoso patio escoltado por una arcada de columnas, que lo habían hecho famosos entre los extranjeros; su amplia escalera con su artesonado y sus confortables habitaciones:

(...) y desde allí a nuestro hotel Fonda d’Europa, un edificio español en el verdadero sentido de la palabra, con el famoso patio, las delicadas arcadas, la ancha escalera adornada con un rico artesonado y con las pequeñas pero frescas habitaciones, en las que tanto el suelo de ladrillo como las ventanas estaban cubiertas con esteras de paja, bellamente trenzadas y de las que sobresale el pequeño balcón hermoso, alrededor del cual resuenan el laúd y el ruseñor y dan su aroma el mirto y el jazmín, y desde donde se obtiene una pintoresca vista

²⁰ Austria, M. de. *Por tierras de España. Bocetos literarios de viajes (1851-1852)*, Cátedra, Madrid, 1999, págs. 111-112.

²¹ Austria, M. de. *Por tierras de España...* págs. 111-112.

¹⁹ Plaza Orellana, R. *Anotaciones*, pág.114

sobre la estrecha calle, donde en centenares de balcones se muestran hermosas mujeres, medio escondidas a la vista por telas y flores.²²

LA ACADEMIA DE MIGUEL DE LA BARRERA

Mientras en Sevilla se ofrecían este tipo de fiestas por todos estos lugares, en Madrid una de las innovaciones que la gestión del marqués de Salamanca incorporó al Teatro del Circo, sería la creación de una Academia de danza destinada a nutrir al cuerpo de baile de la compañía²³. Una realidad que ya había existido a principios del siglo, pero que en esta ocasión se recuperó de una forma totalmente nueva, tomando como modelo las academias parisinas. Esta academia estaba constituida por unas cuarenta señoritas de entre cuatrocientas, según el conde de Romanones, “lo mejor de la juventud madrileña”. La Academia del Circo, paso previo de un puesto en el cuerpo de baile, supuso, además, para muchas de ellas un destacado ascenso social, que incluso lograron a través del matrimonio: “entre ellas escogieron esposa un infante, varios Grandes de España, dos banqueros y altos funcionarios de la época”²⁴. De aquel lujoso cuerpo de baile formaría parte María Edo. En 1845, año en que se abre la primera academia de baile en Sevilla sería contratada por su Teatro Principal como primera bailarina sustituyendo a “La Nena” que marchaba contratada por Lumley hacia el Teatro Real de Londres. María Edo comenzaría en este momento una sólida carrera en la que combinaría los pasos clásicos franceses con los aires andaluces estilizados que Marie había puesto de moda entre esas élites que pocos años antes no querían saber nada de ellos. Y no tardaría en ocupar parte del hueco que Marie dejó al marcharse en 1850. Un síntoma de aquella partida serían los aplausos que recogió en su gira a Valencia en 1853.

²² Austria, M. de. *Por tierras de España*....pág 70

²³ *El Universal*, 18 de febrero de 1846. “(...) Nosotros nos alegramos infinito de que los directores de ese teatro no se limiten a presentarnos gente bailando en la escena, sino que se ocupen de formar bailarinas para que alguna vez dejemos de ser tributarios al extranjero en ese ramo de recreo público que tan en boga está hoy en todo el mundo. Al ver los adelantos de las jóvenes españolas, que a nuestra vista se van haciendo cada día mas notables, no podemos menos de tributar un elogio al señor Vera, director del baile nacional en el teatro del Circo. La esbelta y graciosa Susana Aguader, la Candelario Meléndez, la Valero, y otras varias más o menos hábiles que estas, todas son discípulas del señor Vera, y todas fueron muy aplaudidas ese día”.

²⁴ Hormigón, L. *Marius Petipa en España. Memorias y otros materiales. 1844-1847*, Madrid, Danzarte ballet, 2010, 123-124

En Sevilla, en 1845, se abrió la que posiblemente sea la primera academia de este tipo de bailes. Miguel de la Barrera²⁵, quien había bailado en ocasiones sobre las tablas del Teatro Principal, decidió abrir escuela propia²⁶. Miguel había realizado esporádicas apariciones en los entreactos del Principal, sin que parezca que formara parte en ningún momento de la compañía de la temporada. Su popularidad se manifestaba en esas contadas ocasiones en las que pisó el teatro, gozando de una fama acreditada en la ciudad, al menos que sepamos desde 1835. El primer documento que manejamos sobre su presencia en el teatro es una función extraordinaria organizada el 28 de febrero de este mismo año, presentándose como: “uno de los mejores aficionados de esta capital”. Bailaría un bolero y un “baile inglés”²⁷.

Bulwer, Thiers, Dermidoff, el príncipe Baranzaski y el de Sajonia Weimar entre otros, disfrutaron en estos años de los bailes que este maestro preparó, arreglándose con algunas de sus bailarinas como la joven Quintero, la bella Milagros y Carmen Buzón²⁸. Unos espectáculos que nos describe el pintor sueco Egron Lundgren, amigo del maestro, al que llamaban “Miguelito”²⁹. Aquella antigua academia se encontraba según Lundgren, en un salón de una primera planta de una casa en el recodo de la calle de la Pasión, encima del Anfiteatro:

Una noche fuimos a casa de Miguelito, que suele invitar a fiestas de baile con fandango, cachucha y zandunga acompañadas por violas y guitarras, y donde siempre hay manzanilla dulce, pasteles

²⁵ Había nacido en Antequera, aunque se trasladó a Sevilla donde fallecería en 1864. Bohórquez Casado, M. *Los célebres hermanos de la Barrera no eran siquiera primos*. 16 de junio de 2012. <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

²⁶ *El Porvenir*, domingo 14 de julio de 1850

²⁷ Al año siguiente, el 21 de enero de 1836 bailó un bolero en la función a beneficio de Ildefonso Navarro con la niña de seis años Amparo Pabón en la categoría de aficionado, y el 4 de noviembre en una función a beneficio de la primera dama Josefa Espinosa las famosas Boleras de la Caleta y de nuevo el Baile Inglés. AMS, Secc. 14, tomos 17, 18 y 19

²⁸ La academia de Don Miguel de la Barrera, situada en la calle Tarifa, es uno de los establecimientos coreográficos de más nombradía, de cinco años a esta parte, celebrando las funciones que se han dado en esta academia, desde que en ella principiaron a bailar las mujeres que entusiasmados aplaudieron Bulwer, Thiers, Dumas, Dermidoff y otros personajes extranjeros (...) La joven Quintero, la bella Milagros, Buzón y otras que llegaron a prender y entusiasmaron con sus gracias al príncipe y su comitiva”. *El Porvenir*, 14 de julio de 1850.

²⁹ Lundgren, E. *An malares*... p. 229.

y mujeres guapas. La sala de baile estaba en un primer piso en una calle serpenteante llamada Calle de la pasión, detrás de un pequeño teatro que de momento está vacío y abandonado. En las paredes de la sala de baile brillaban lamparitas con espejos y en bancos cubiertos por tela roja se sentaban las mujeres mayores con mantillas negras encima de los hombros y bebés en el regazo, probablemente nietos, y hombres de piel morena, pelo gris, cejas blancas y abrigos marrones y muy anchos. Pero había también gente joven, hombres vestidos a la andaluza, bailarinas en basquiñas con ornamentos de plata, cigarreras de cintura fina, amantes, hermanas, primas y bellezas. Uno de mis amigos llevaba pistolas en el bolsillo, por si acaso. Y a veces resultaba necesario en algunas situaciones delicadas que pueden surgir durante semejantes diversiones. El baile no empezó hasta alrededor de las diez. La música consistía en un violín que tocaba un viejo ciego, con una sonrisa permanente y con los ojos hundidos dirigidos hacia el techo, mientras un gitano de nariz ganchuda con mucha energía golpeaba, tamborileaba y punteaba las cuerdas de su guitarra. La gente que bailaba tenía castañuelas, o "palillos" que también así los llamaban, y una docena de personas en la sala también los tenía, y de este modo se marcaba el ritmo con un ruido que resultaba ensordecedor a la vez que hacía fluir la sangre con más rapidez. Todos los demás bailes parecen sosos en comparación con el baile español, con su chispeante y sensible vivacidad y la elegancia encantadora de sus movimientos, tan lejos de la polca con sus movimientos gruesos y torpes y el ballet con sus giros insípidos. Las mujeres españolas tienen el don de una gracia incomparable, que parece que han nacido con ella. Es una especie de "lagom", que claramente dominan hasta en la yema de los dedos y que sería imposible adquirir como un hábito aprendido, sobre todo en un movimiento tan agitado como es el baile. Es imposible negar que en general los españoles tienen una gracia maravillosa. Aunque se muestra de manera diferente con el paso de los años, aún en el otoño de la vida se aprecia el recuerdo de su mañana y primavera.

En la antesala había una mesa rectangular en la que se vendían pasteles y confitería, vino de manzanilla en copas estrechas, ciruelas confitadas y leche de almendra bien fría, y era un espectáculo interesante ver cómo el bello sexo con mucho astucia, por no decir fuerza, dejaba que sus admiradores les hicieran escoger entre las delicias, o bien con benevolencia cariñosa les concedían a ellos las "finezas" que

tanto deseaban. Recibir una "fineza" es tener el honor de morder la misma pera que una belleza, beber de la misma copa que ella o bien que ella, con una de sus mejores sonrisas y su mirada más dulce muerda un caramelo y pone la otra mitad en la boca de su esclavo feliz, que por supuesto debe de mostrar su gratitud intentando morder su dedo meñique. Ahí estaba la bella Juno Dolores, con sus pasos elegantes, zapatitos de seda, pecho voluptuoso y hombros blancos, allí teníamos a la ingeniosa, picante Carmen Buzón con su vestido cubierto por tul de seda negro y flecos plateados, pero siempre con su tía de ojos saltones vigilando, tan inevitable como Minerva con su búho. Pero la más bella de todas era Milagros, con sus 16 años, entre trenzas negras y gruesas, envueltas en claveles y jazmines; su suave y ágil cintura sedosa; su silueta tan joven, su expresión espiritual y un labio como el de la Venus de Medicis de Florencia. No había más manzanas doradas que las naranjas pero si hubiera estado en París se las hubiera dado todas a Milagros. El ritmo era cada vez más rápido, las castañuelas sonaban mas fuerte, las mujeres tenían las mejillas más y más rojas, pero los muchachos eran incansables con sus zapatos de baile y en mangas de camisa, con cinturones de color sangre. Una de las cuerdas del violín se rompió por el calor, pero nadie se dio cuenta. La fiesta estaba en lo más alto y la música de Paco el ciego parecía sobrar.³⁰

Otro maestro de bailes, Manuel de la Barrera, abriría academia propia años más tarde, en 1850, siendo aún director de la compañía de bailes del Principal.³¹ Esta última estaba ubicada en una zona en la que se iban acumulando todo tipo de espacios para espectáculos públicos, especialmente teatros. En la calle Pasión, junto al Anfiteatro, donde Miguel tenía su academia en la planta alta y junto a la calle de la Sierpes, próximo al Teatro Principal y al Teatro San Fernando, Manuel ofrecía no sólo lecciones de danza, sino que también arreglaba lecciones particulares en las casas de los interesados, encargándose él

30 Plaza Orellana, R. *Anotaciones*, págs. 61-63

31 Aparece en las listas con esta función en la temporada de 1850-51. AMS Secc. 14, tomo 27. Manuel Bohorquez en su blog *La Gazapera*, publicó el 16 de junio de 2012 que Manuel de la Barrera y Valladares nació en Sevilla en el barrio de la Feria en 1808. Además de profesor de la Campanera, con la que dirigió una academia en la calle Plata, pondría su primera academia propia en la calle Pasión, dirigiendo posteriormente el Salón Recreo y el Salón Oriente, que dejaría a sus hijos. También pondría una academia de baile en Cádiz a mediados del siglo. <http://blogs.Elcorreoweb.es/lagazapera/2012/06>.

mismo. Así como preparaba fiestas con bailes y cantes en cualquier momento, por cualquier motivo, previo pago de los clientes donadores.³²

La oferta de bailes de la ciudad se iría ampliando, obligando a quienes pretendían vivir de ellos a mantener una actividad constante que les asegurara la supervivencia de sus locales, sus compañías y, en definitiva, sus negocios. Los maestros de bailes que en la década de 1840 habían comenzado su andadura con negocios particulares, se fueron apartando de las contratas de las compañías de los teatros. Estos teatros dependían de una infinidad de factores políticos y económicos, por lo que el desarrollo y la posterior exhibición de los pasos que ofrecían, quedaba limitado por esa maraña de intereses que, desde hacía décadas, venía afectando a las salas. Por estas razones, aunque desde el teatro se ofrecieran pasos novedosos, no podía satisfacer la demanda creciente que en estos años se reclamaba, sin poder competir con esos maestros que andaban creando, reelaborando o directamente copiando los últimos pasos en la calle. Los maestros de bailes de la ciudad, generarían a lo largo de 1840 bailes nuevos, al igual que ocurría en los salones privados parisinos abiertos desde finales de la década de 1830 por maestros de danza, de los que saldría su cachucha, la polka, redowa o la mazurka.

En una ciudad como la Sevilla de mediados del siglo se desvió al público desde los mismos teatros hasta estas salas que se iban especializando en el género, donde se podía incluso elegir parte del espectáculo. Las academias sevillanas no tardaron en convertirse en espacios imprescindibles. Se transformaron en pantallas de exhibición de antiguos y nuevos bailes, ya no sólo de los que pasaron por la ciudad, sino también de los que se formaron lejos de ella. Como si pasaran por un singular alambique, se transformaron y crearon algunas danzas conocidas que terminaron pareciendo totalmente nuevas, así como otras totalmente desconocidas, que terminaron exportándose a los demás teatros nacionales. Estébanez Calderón y, sobre todo, Charles Davillier, un escritor francés aficionado a los bailes andaluces, reflexionarían sobre esa tarea catalizadora que la ciudad asumió como algo natural:

Todas las principales ciudades de Andalucía dan su nombre a una danza particular. Como ya hemos visto, Cádiz tiene el olé gaditano, Jerez, su jaleo; Ronda, su rondeña, y Málaga, su malagueña. Pero en

Sevilla todas estas danzas se modifican, se recomponen, se perfeccionan. De toda Andalucía —dice un autor español— es Sevilla la que se distingue como depósito de todos los recuerdos de esta clase. Es el taller donde las antiguas danzas se transforman en danzas modernas. Es la universidad donde se aprenden la gracia inimitable, la atracción irresistible, las encantadoras actitudes, las brillantes vueltas y los movimientos delicados del baile andaluz. En vano, las Indias envían a Cádiz nuevas canciones y nuevas danzas de distinto género, aunque siempre encantador y voluptuoso. Estas canciones y estas danzas no sabrían aclimatarse en Andalucía si no hubieran pasado antes por Sevilla; si no hubieran dejado allí, lo mismo que el vino deja su hez, lo que ellas tienen de demasiado libre o exagerado. Una danza que sale de la escuela de Sevilla como de un crisol, pura y revestida con las formas andaluzas, no tarda en ser reconocida y en seguida se ve adoptada desde Tarifa a Almería, desde Córdoba hasta Málaga y Ronda”.³³

En definitiva, Davillier planteaba que en Sevilla las capacidades creativas de los maestros y los profesionales del baile, forjando nuevos pasos, se producían como en una factoría, para venderse después por los diversos espacios nacionales. Esta fue la realidad que encontró este francés junto al dibujante Gustave Doré en 1862, en un momento en el que ya existían otras academias como la de Luis Botella, más locales e incluso un repertorio más complejo. En cualquier caso no fue más que el panorama resultante del trabajo, el esfuerzo y el talento de una serie de profesionales de la danza, empresarios, intermediarios locales y británicos. que entre 1836 y 1850 improvisaron escenarios para darle forma a una demanda y a una corriente creativa en un momento crítico pero fundamental en la historia de la ciudad y del flamenco: ese en el que debía formarse un público propio tras décadas de prohibiciones mientras la ciudad se convertía en destino turístico.

32 *El Porvenir*, Jueves 23 de octubre de 1850

33 Davillier, Ch. *Danzas españolas...*, pág. 89

/ BIBLIOGRAFÍA /

Austria, M. de. *Por tierras de España. Bocetos literarios de viajes (1851-1852)*, Cátedra, Madrid, 1999, págs. 111-112.

Berlanga Fernández Miguel Ángel. “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”, en *Anuario Musical*. Revista de musicología del CSIC, n° 71, 2016, págs. 179-196.

Clark, *Gazpacho o meses de verano en España*. Comares, Granada, 1996.

Davillier, Ch. *Danzas españolas*, Sevilla, Bienal de Flamenco y Fundación Machado, 1988.

Dumas, A. *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, Paris, 1847.

Hormigón, L. *Marius Petipa en España. Memorias y otros materiales. 1844-1847*, Madrid, Danzarte ballet, 2010, 123-124

Lundgren, E. *En mares anteckningar*, Estocolmo, P. A. Norstedt & Soner.

Matute y Gaviria, J. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, vol. II.

Plaza Orellana, R. *Un viaje entre el mito y la realidad, Sevilla, Bienal de Flamenco*, 1999.

Plaza Orellana, R. *Anotaciones y cartas del pintor Egron Lundgren en Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

Wallis, S. T. *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*, New York, 1849.

Wordsworth, D. *Journal of a few months' residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, London, 1847.

LA PRISIÓN GENERAL DE LOS GITANOS: SUS CONSECUENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE ESPAÑA Y EN EL FLAMENCO

Antonio Zoido
—Fundación Machado—

*A Pepe Heredia Maya, catedrático de la Universidad de Granada,
autor dramático, buceador en los vericuetos de historias íntimas,
propiciador de encuentros, gitano y amigo.*

A veces, cuando se analizan hechos ocurridos a principios del XVIII o que tienen sus causas ahí, no se piensa en que el siglo se abría con una guerra de Sucesión, ya con muchas de las características que tendrían posteriormente nuestras guerras civiles.

La contienda entre el pretendiente francés y el austríaco es también la de dos formas de gobierno y dos maneras de estructurar el Estado (quizás sería mejor decir cualquier Estado europeo ya que, a partir de ahí, se delinearán la Europa parlamentaria y la Europa imperial). En lo que a España se refiere tampoco puede olvidarse que la boda entre una infanta española y Luis XIV, el rey de Francia, del que provenía el pretendiente Felipe V, había sido —tras la derrota de los tercios en la Guerra de los 30 Años, la que anunciaba el fin de la Casa de Austria española y la sumisión de esta nación a la francesa.

Con la nueva dinastía no sólo son apartados de los cargos de gobierno todas cuantas familias lo habían detentado a lo largo de los siglos XVI y XVII sino que también habían de cambiar las líneas estratégicas sobre las que se había basado el devenir de un país.

Luis XIV comenzó la racionalización y homogenización de la legislación y la vida en sus territorios y aquellos que estaban bajo su influencia (Francia, Valonia, Flandes, Sur de Alemania...) y eso mismo es lo que busca