



LOS CUERPOS FLAMENCOS:

DESCRIPCIÓN ANATÓMICA, TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN, PATOLOGÍAS Y CUIDADOS EN EL BAILE.

UN ANÁLISIS DOCUMENTAL ENTRE EL PERIODO PREFLAMENCO Y LA “EDAD DE ORO”

Tesis Doctoral del doctorando José Julián Carrión

Directora: Dra. Cristina Cruces Roldán

Tutor: Dr. David Florido del Corral

Departamento de Antropología Social, Universidad de Sevilla

Noviembre de 2011

Programa: El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio

**LOS CUERPOS FLAMENCOS:
DESCRIPCIÓN ANATÓMICA, TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN,
PATOLOGÍAS Y CUIDADOS EN EL BAILE.
UN ANÁLISIS DOCUMENTAL ENTRE EL PERIODO PREFLAMENCO Y LA “EDAD DE
ORO”**

Tesis Doctoral del doctorando José Julián Carrión

Directora: Dra. Cristina Cruces Roldán

Tutor: Dr. David Florido del Corral

Departamento de Antropología Social, Universidad de Sevilla

Noviembre de 2011

Programa: El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio

**El doctorando
José Julián Carrión**

**Visto Bueno, la directora de la Tesis Doctoral
Dra. Cristina Cruces Roldán**

Quiero mostrar mi agradecimiento a cuantos me ayudaron en la redacción de este trabajo. A mis padres, que me apoyaron siempre. A mi familia, que soportó las muchas horas de su realización. A mis profesores del Programa de Doctorado “El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio”, y a los compañeros con los que compartí academia entonces, y ahora amistad. A mi tutor, David Florido del Corral, por su apoyo. Y a mi directora, Cristina Cruces Roldán, por su entrega.

*José Julián Carrión
Sevilla, noviembre de 2011*

ÍNDICE

<i>CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN</i>	7
Presentación.....	10
Los estudios del cuerpo en las Ciencias Sociales	12
Género y sexualidad	14
Sexo, cuerpo y poder	16
Tendencias recientes	18
El cuerpo como variable en los estudios flamencos	23
El cuerpo como instrumento de trabajo en el flamenco	24
El cuerpo como representación simbólica.....	25
El cuerpo como generador de heterodoxias: estrategias de contestación	26
El lugar físico de la producción flamenca. Anatomía y fisiología	27
El cuerpo y las formas sociales del gusto. El <i>hexis corporal</i> como categoría.....	35
Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación	44
Objetivo general de la investigación.....	44
Objetivos específicos de la investigación	48
Unidades de análisis	49
Hipótesis de trabajo	50
Objetos y periodos de estudio.....	54
Selección de las obras	58
Criterios de selección y caracterización de la muestra	58
Sobre los géneros incluidos en la documentación	60
 <i>CAPÍTULO II. EL BAILE COMO OBJETO DE MIRADA: GÉNEROS Y PAUTAS</i>	 63
El “color español”: bailes populares, teatros, salones, academias y bailes flamencos y gitanos	64
La mezcla, madre de toda riqueza. Contagios y expansiones de “lo popular”	80
El refinamiento expresivo	81
El reclamo de la estética española.....	83
Los modismos sociales aflamencados.....	88

<i>CAPÍTULO III. LOS MAPAS DEL CUERPO.....</i>	<i>91</i>
La mirada sobre las mujeres: la iconografía de bailarinas y bailaoras como forma de representación	95
Propuestas iniciales: dimorfismo sexual, hipervisibilización femenina y estrategias de fragmentación/holismo respecto a la narrativa de los cuerpos	98
El dimorfismo sexual	99
Hipervisibilización femenina, diversidad y arquetipos de mujer	100
Fragmentación y holismo corporal	103
La erótica de los pies.....	110
Los brazos y las manos	116
Los ojos	121
El cabello	123
Estimación de la belleza	124
La piel. El color como dermopolítica del discurso	136
Cuerpos socializados; cuerpos anómalos.....	139
Las carnes y su envoltura. Indumentaria y adorno	146

CAPÍTULO IV. EL CUERPO COMO INSTRUMENTO. TÉCNICAS Y

<i>PATOLOGÍAS</i>	<i>160</i>
Técnica y anatomía, las grandes ausentes.....	161
El movimiento	173
La figura femenina: flexibilidad y ondulación	178
El aire, la tierra. Los zapateados flamencos	185
Contención y desbordamiento. El baile como cortejo	192
Habilidad y gracia. Cualidades técnicas y expresivas en la ejecución de las danzas	206
Las patologías femeninas	209

CAPÍTULO V. MARCAS SOCIALES E HISTÓRICAS EN LOS CUERPOS

<i>FLAMENCOS.....</i>	<i>215</i>
Territorios y geografías de los cuerpos.....	219
El modelo nacional y los estereotipos femeninos	227
La “mujer natural”. Visiones comparadas	234
El sur y el norte	236
La edad de la inocencia. El Orientalismo.....	247
Una cuestión de clase	259
Gitanas genuinas.....	271
La pureza	273
La marca oriental	275
Orgullo y miseria	277
Carácter no civilizado, salvaje y marginal	279

<i>CAPÍTULO VI. ASOCIACIONES INTENCIONALES</i>	282
<i>MORAL, VOLUPTUOSIDAD Y PASIONES DE LOS CUERPOS FEMENINOS</i>	282
Los cuerpos irresistibles. El fondo irracional que guía los cuerpos.....	283
El voyeurismo masculino y el ejercicio de la pupila	290
Moralidad y cuerpo	299
La libertad, las pasiones	305
Animales y demonios.....	314
Bolerías y flamencas. La etnización del pecado	321
La psicología astuta.....	332
Psicología, mirada y anatomía. Modelos esquemáticos	344
 <i>CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES DEL TRABAJO</i>	349
El cuerpo como unidad de análisis en los estudios flamencos	350
La construcción de imágenes sobre el género flamenco.....	352
Las mujeres que bailan, foco del discurso	354
Los sujetos productores de relatos	358
Niveles de información	361
El cuerpo como encarnación del baile	364
Técnicas y patologías	366
Nación, clase y etnicidad. Bases sociales de las marcas corporales	369
Lo exhibido y lo significado: la pauta psicológica de las mujeres que bailan	372
 <i>BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA Y FUENTES ORIGINALES CITADAS</i>	376
Bibliografía y fuentes por autores	377
Fuentes hemerográficas sin autoría citadas (por fechas)	392

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Édad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación

CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación trata sobre el cuerpo. Sobre el cuerpo y la mirada: la percepción de quienes se acercaron, entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, a aquellas mujeres que, gracias a sus danzas, a sus bailes, produjeron un imaginario completo sobre Andalucía y "lo español". Es, por tanto, un estudio también de la sintaxis visual de las danzas, y de la transmisión de significados a través del cuerpo y la identidad que las fija.

Nuestro trabajo se detiene en revelar el modo en que, en el periodo naciente del flamenco y aún en su historia inmediatamente previa, fueron *otros* los que interpretaron, a través de la lente, ora de la admiración, ora de la crítica, la naturaleza que se suponía albergaban bailarinas y bailaoras andaluzas... o que querían serlo. Bayaderas que se contorsionaban, redondeaban sus brazos, sugerían lascivos territorios por explorar y se plegaban a, o tal vez impugnaban, la mirada masculina.

Este texto de Tesis Doctoral recurre, básicamente, a las fuentes documentales escritas localizadas en este periodo histórico y, en particular, la de los viajeros, que nos dejaron un nutrido repertorio de imaginarios contruidos sobre la Andalucía romántica configurando una idea de "objeto natural" en torno al cuerpo y, sobre todo, de objeto "naturalizado", a partir de la noción de "don" territorial y étnico. Una noción que convertía a los cuerpos femeninos también en "objetos políticos".

La corporeidad se midió a través de la anatomía femenina, del alojamiento físico más evidente de los bailes y danzas de aquellas mujeres, pero sobre todo a través de la percepción y la proyección sobre cómo expresaban las claves de una tierra que se aparecía misteriosa, precivilizada... y fascinante.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación



Daguerrotypo de bailarina de escuela bolera, 1845 (Soler y Llach)

Presentación

En los comentarios al uso, en cualquier anotación sobre flamenco, en clave científica, divulgativa o puramente sentimental, el **cuerpo** es un objeto privilegiado para enjuiciar la interpretación. A modo de descripción, crítica periodística, desde una perspectiva exclusivamente estética o de análisis en profundidad, la dimensión del cuerpo, incluso sin nombrarlo, adquiere una centralidad fundamental en los discursos de todo signo acerca del flamenco. Para unas aproximaciones, el cuerpo es una imagen en movimiento, un soporte anatómico, una variable de la interpretación; para otras, es el soporte y lugar donde se construyen los símbolos. Según la perspectiva, en el cuerpo se deposita la violencia social, la opresión política, o su utilidad radica en permitir un seguimiento crítico de las modificaciones del arte o un rastreo de retazos de la historia. Para quienes estudian las manifestaciones flamencas, el cuerpo describe cada uno de los subapartados en que se divide este arte (brazos, manos, pies, cinturas y caderas para el baile; manos para el toque; garganta, pecho, esófago y nariz para la voz; manos que sirven a la percusión corporal para las palmas o piernas para la ejecución de sonidos percutidos) y sitúa, en torno a él, las bases de la docencia, del aprendizaje o de la interpretación pura.

Los discursos se sustentan, pues, en variables focos de interés variable, en las escuelas y en los textos. La evidencia, al cabo, lo que demuestra es que la anatomía, como en cualquier manifestación del arte humano, es también en el flamenco una materia prima fundamental. Para la ejecución y hasta para el pensamiento. Si obviamos esta última, esto es si nos centramos estrictamente en la fisiología anatómica, advertimos sin embargo que el cuerpo, la corporeidad, ha adquirido escaso relieve en los estudios flamencos. No es caso único: sucede algo muy similar en otros vinculados a la ejecución corporal o vocal de las artes plásticas y musicales. En el flamenco, no siempre se

analizan las zonas y órganos corporales en los análisis sobre cante, baile, toque o percusión *jondos*, y menos aún se utilizan de forma precisa la atribución y distribución de estos órganos. Aún no se ha apostado vivamente por incorporar recursos e instrumentos teóricos y metodológicos que faciliten el abordaje de las facetas interpretativas del flamenco asumiendo, también, lo que de puramente *corporal* tienen sus prácticas de ejecución.

En este sentido, las Ciencias de la Salud y las Ciencias Sociales, desde enfoques disciplinares propios, pueden ofrecer modelos de aproximación y explicación del cuerpo como parte esencial en tales desarrollos, en tanto el cuerpo es ciertamente "un lugar de superposición de lo simbólico, lo físico y lo sociológico".¹ En el primer caso -las Ciencias de la Salud disponen de instrumentos para medir las prácticas fisonómicas que a través del flamenco se expresan, así como los efectos fisiológicos que de ellas se derivan. En el segundo, las Ciencias Sociales y, en nuestro caso, la Antropología Social, disponen de herramientas teórico-metodológicas para incorporar los contenidos factuales y simbólicos que, como en otras manifestaciones humanas, están en la base de la producción flamenca.

La formación seguida a lo largo de mi trayectoria académica como profesional de la salud Diplomado en Enfermería y, con posterioridad, la obtención de la Licenciatura en Antropología Social, me han permitido asimilar basamentos teóricos que, aplicados al objeto de estudio del flamenco, han despertado un interés particular por **el cuerpo como concepto básico de la investigación**. No siendo éste un trabajo enfocado desde la metodología y los postulados teóricos de las Ciencias de la Salud, sí que -al provenir de un campo laboral donde la intervención sobre el cuerpo constituye una práctica cotidiana-, he podido constatar que *los* y *las* profesionales no suele tener en cuenta su carácter simbólico y cultural, siendo frecuente una aproximación profesional eficiente desde un punto de vista terapéutico pero de carácter más

¹Braidotti, 2000:31.

bien fragmentario, finalista y exclusivamente "biologicista". Por ello, algunos de los conceptos que se utilizarán en la investigación –como los de "anatomía" o "patología"- no serán aplicados en los términos que operan desde las Ciencias de la Salud, sino como una herramienta conceptual operativa e instrumental para reconocer las dimensiones estrictamente fisiológicas de la corporeidad, de las que –como postulado inicial- nos distanciamos, en la medida que trataremos este constructo en su dimensión social y simbólica.

Los estudios del cuerpo en las Ciencias Sociales

En las Ciencias Sociales, por su parte, la atracción por el cuerpo se centra fundamentalmente en sus extensiones simbólicas y culturales, siendo deficitaria, en mi opinión, la concentración en los aspectos fisiológicos cuya exclusividad antes censurábamos como estrategia única en las Ciencias de la Salud. Disciplinas como la Sociología o la Antropología, ciertamente, han situado al cuerpo en un objeto de estudio privilegiado, bien que desde líneas teóricas distintas:

- Por un lado, las sociedades hacen uso de complejos interpretativos a la hora de **asignar hermenéutica propia a las partes que componen la anatomía humana**: la disposición de la alianza matrimonial en el dedo anular, el embellecimiento del rostro a través de escarificaciones, la modificación del peinado según las cohortes de pertenencia o el bloqueo al crecimiento de los pies a través de su vendaje, como signo externo de belleza, son fenómenos parejos a lo que, en el flamenco, pueden representar el uso más o menos percutido de los pies como matiz de adscripción étnica del baile gitano, el arabesco destacado de

la mano como expresión propiamente femenina o el ocultamiento tradicional de la anatomía a través del exceso indumentario.

- Por otro lado, **el cuerpo tiene una gran versatilidad para materializar abstracciones teóricas** –el concepto de “cultura”, la posición de clase, la asignación de sexos y géneros, la etnicidad, la salud, los trances y otros aspectos religiosos-, lo que ha provocado un gran interés por analizar y entender las construcciones corporales de las distintas sociedades, entendidas precisamente como el modo en que se crean complejos de significación en torno al cuerpo, como expresión de constructos doctrinarios.

Los criterios que moldean a los individuos como sujetos sociales, definidos específicamente por cada sociedad en un momento histórico concreto, convierten la materia que conforma el cuerpo humano en un **mapa de manifestaciones etnográficas** donde investigar las culturas específicas, los modos de agrupamiento, las sociedades y los mecanismos de poder que justifican la desigualdad, en muchos casos a través de la “naturaleza” de los seres humanos que queda comprendida en categorías como la raza, el sexo o la edad.

Salvo excepciones, las aportaciones clásicas de las Ciencias Sociales no atendieron al cuerpo como una categoría de estudio con entidad propia. En todo caso, la Sociobiología y los debates sobre la “raza biológica” hicieron uso del cuerpo en su expresión colectiva, para atender más bien a los fundamentos ideológicos del evolucionismo y no tanto al cuerpo, en sí mismo, como constructo social.² Históricamente, y en un periodo de consolidación de la Antropología, sólo algunos antropólogos como Marcel Mauss, Víctor Turner y

² Wilson, 1980.

Mary Douglas establecieron tímidas líneas de aproximación que, sin ser el centro de sus investigaciones específicas, sí que sugerían ciertas oportunidades teóricas en torno al cuerpo, entendido éste no como un término descriptivo, sino como un autorizado concepto analítico.³

A menudo, estas aproximaciones tuvieron lugar en el marco de la Antropología Simbólica, dado que, en su sentido antropológico, la categoría "cuerpo" tiene una clara dimensión simbólica que funciona a modo de construcción cultural. El cuerpo es una expresión arbitraria de significación de **carácter metafórico**, un objeto polisémico, un sistema de comunicación no verbal que adquiere significado como parte de un conjunto, esto es, contextualmente.⁴ En la medida en que los símbolos no sólo comunican, sino que ofrecen otras modalidades de influencia, también concretan, visualizan y tangibilizan realidades abstractas, mentales o morales, contribuyen a mantener sentimientos de pertenencia y suscitan o propician la participación social. Como consecuencia, cada cultura establece funciones y usos socialmente establecidos sobre el cuerpo, técnicas y saberes relacionados con su dominio, o contextos de uso para expresar un orden simbólico y la identidad de un grupo.

Género y sexualidad

Pero las aproximaciones antropológicas y sociológicas que podríamos considerar de carácter "finalista" que reconocen al cuerpo como objeto de estudio estructurante y unidad de análisis cultural y social, han tenido lugar fundamentalmente a lo largo de los quince últimos años. El interés por el concepto "cuerpo", inicialmente relegado en las Ciencias Sociales, tuvo una consolidación definitiva ya en la década de 1980 y fundamentalmente en el

³ Mauss, 1979, Turner, 1980 y Douglas, 1978.

⁴ Leach, 1978.

marco de los **estudios de género y sexualidad**. Como señala Sánchez, “La introducción por los estudios feministas de la categoría analítica de género como categoría de comprensión de lo real ha permitido deshacer las ideas naturalistas que justificaban la dominación del grupo social de las mujeres por el grupo social de los hombres. El concepto de género ha servido para poner de manifiesto el papel de la cultura y de la sociedad en la **naturalización** de los atributos y las características comportamentales y psicológicas atribuidas a mujeres y hombres y poner de manifiesto el **carácter construido** de los roles sociales atribuidos e impuestos a unas y otros”.⁵ Esta línea de trabajo dio lugar a una serie de categorías adyacentes (“corporeidad”, “kinesia”, “proxemia”, etc.)⁶ que sirvieron, a su vez, de instrumentos teórico-metodológicos para estudios concretos.

Básicamente, se construyó un discurso que cuestionaba la idea de “un solo cuerpo sexuado” que se identificaba, en añadidura, con una doble “forma de ser”: la de hombres y mujeres. La dificultad de reconocer la polifonía de relaciones entre “sexo”, “cuerpo” y “prácticas culturales”, dio lugar a una literatura feminista que aprendió de de autoras como Rosaldo y Oakley la distinción entre **sexo biológico y género**, este último como una construcción cultural respecto del primero,⁷ y de Gayle Rubin que el cuerpo no es biológicamente irreductible, sino un **objeto semiótico**, manipulable según la amplia variabilidad social e histórica y las distintas posiciones de los agentes involucrados en los procesos de poder. Una de ellas, que recoge en la segunda parte de su libro (“El cuerpo en la sociedad occidental”), tiene que ver con las disciplinas generalizadas en los cuerpos occidentales en los últimos dos siglos, articuladas en las tensiones entre el consumo y el control.

⁵ Sánchez, 2007:56.

⁶ Así por ejemplo, Goffman (1967) y Bartky (1998) reparan en las distancias entre personas establecidas por reglas proxémicas de acuerdo con el grado de intimidad de su relación.

⁷ Especialmente, Rosaldo, 1974, Oakley, 1977 y Rubin, 1975. Fue la crítica feminista nacida de esta corriente la que evidenció que producción y reproducción, como funciones sociales de la mujer, no son independientes y no pueden analizarse de forma separada o segmentada.

Sexo, cuerpo y poder

En otros ámbitos de pensamiento, surgieron asimismo diversos textos, hoy ya clásicos, que apostaron por poner en relación los **conceptos "sexo", "cuerpo" y "poder"**. Magnos teóricos como Foucault, Laqueur y Weeks, de forma pionera, y más tarde Bourdieu, se detuvieron en los sustratos teóricos fundamentales para comprender y comprender los cuerpos socialmente.⁸ Los discursos tradicionales de la disciplina, bien no habían advertido el cuerpo como objeto de interés específico, como ya se ha visto, bien no habían problematizado sobre la política de los cuerpos.

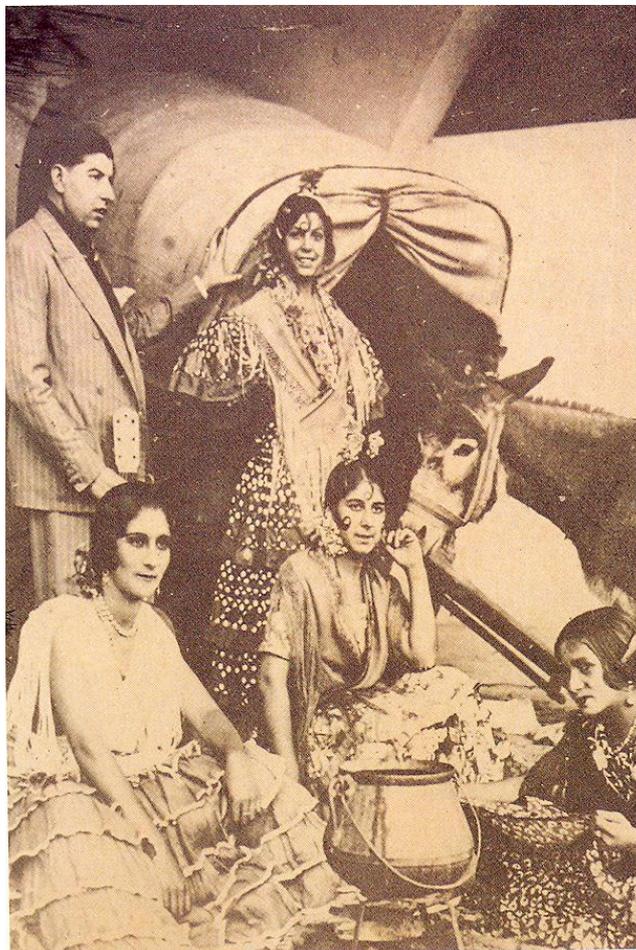
Como respuesta a la ausencia de impugnación de los discursos hegemónicos de las identidades sexual y étnica, Foucault se adentró en el campo de batalla política que existe en torno a la representación y tratamiento del cuerpo, afirmando que éste funciona como un territorio de construcción social. Abrió así el camino del análisis sobre las relaciones entre cuerpo, sexo y género (como sobre el "trabajo"), entendidos ya como conceptos de superioridad política: para él, "el cuerpo es un lugar para desplegar las relaciones de poder", y necesario es aquí recordar sus decisivas aportaciones acerca de las redes de "bio-poder" o "somato-poder".⁹ Conceptos como el de "biopolítica" instalado por este autor y sustentado en la confirmación del carácter histórico de los cuerpos, vienen siendo desarrollados en los últimos años para adaptarlos al análisis de identidades contemporáneas confluyentes, a través de derivaciones conceptuales como la "corpo-política" o incluso la "dermo-política" de las relaciones sociales.

⁸ Principalmente, Foucault, 1978 y 1984, Weeks, 1983, Laqueur, 1994 y Bourdieu, 2000.

⁹ Foucault, 1978.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación



Familia gitana. Finales del siglo XIX

Laqueur, por su parte, ha trasladado agudos análisis de los sistemas de poder en los grupos sexuados, analizando la historia del sexo en Occidente entre la antigüedad y el momento de desarrollo de la obra de Freud. Con un documentado recorrido sobre la historia de las concepciones cambiantes que se han tenido sobre el cuerpo, Laqueur abordó la construcción del género a través de las relaciones entre “cuerpo” y “diferencia sexual”, y confirmó que el conocimiento de nuestros cuerpos y de nuestros sexos ha cambiado radicalmente a través de los siglos. Gracias, sin duda, a las enseñanzas que

proporcionó la medicina, pero también a los propios cambios sociales acontecidos a lo largo de la historia. Jeffrey Weeks abunda en ese acercamiento a la comprensión de los mecanismos de poder en cada periodo, añadiendo a los modelos de "dominación" que se fundamentan en las diferencias de sexo los de "oposición", "insubordinación" y "resistencia" a éstos. Junto a Rubin y Foucault, avanzó en la imbricación de la economía política, las ideologías, las religiones o los sistemas sanitario, educativo y legal con el mundo privado de la intimidad, el amor, la familia o los cuidados.

Finalmente, los trabajos de Pierre Bourdieu –y muy especialmente *La dominación masculina*– activaron el interés por lo que el sociólogo francés denominó la "**hexis corporal**", por el *habitus* como categoría estructurada en los comportamientos individuales, y por las "**tecnologías del yo**" como formas de auto-representación individual. El sociólogo francés propuso que el cuerpo funciona acogiendo representaciones que estructuran pautas culturales como pautas físicas, desarrollando así una categoría teórico-metodológica que explica su afectación para *determinados* grupos situados en *determinadas* posiciones de la estructura social que consumen *determinados* bienes según un proceso de apropiación desarrollado a lo largo del tiempo.¹⁰

Tendencias recientes

En los últimos años, la producción bibliográfica en torno al cuerpo no ha hecho sino crecer cualitativa y cuantitativamente. El cuerpo se ha ido convirtiendo en un objeto de estudio central para el análisis antropológico, a cuyo desarrollo disciplinario ha afectado la propia amplificación de la capacidad conceptual del concepto. A partir de los años 90, son cada vez más los antropólogos y antropólogas que incluyen la construcción del cuerpo como un

¹⁰ Para una revisión de las categorías analíticas de Pierre Bourdieu, recomendamos Alonso, s/f.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación

elemento clave para analizar no sólo el cuerpo en sí mismo, sino su **aplicabilidad transversal** para el análisis de la etnicidad, la salud, el desarrollo, el trabajo o el arte. A menudo, el objetivo de estas aproximaciones se sitúa en establecer los modos de percepción, la conceptualización, los usos y regulaciones del cuerpo a lo largo de la historia, y relacionarlos con determinadas manifestaciones de la cultura, la disciplina corporal, la sociabilidad o el gusto. Muchas de ellas, no por casualidad, se sitúan en posiciones feministas¹¹ o –recogiendo la herencia de Bourdieu- se vuelcan en las identidades sociales y las categorías de adecuación situacional que los seres humanos se atribuyen en los contextos de interacción social.



María Romero, María "La Guapa", Sorolla, 1914

¹¹ Se puede consultar al respecto Price y Shildrick (editoras), 1999.

Textos como los de Synnot, David Le Breton y, en nuestro país, Lourdes Méndez o Mari Luz Esteban, que han hecho uso de la expresión "Antropología del cuerpo" de forma explícita, son sólo algunos de los de mayor difusión y aceptación de los últimos años.¹² Si Synnott defiende la noción de "**cuerpo social**", Le Breton proporciona una perspectiva antropológica de la modernidad a través del concepto. Synnott propone como presupuesto teórico que el cuerpo y los sentidos son socialmente contruidos de forma *distinta* por los *distintos* pueblos, convirtiéndose así en un concepto con gran capacidad no sólo para analizar cómo se configuran, sino también cómo cambian, cómo absorben significados culturales y cómo actúan políticamente las concepciones sobre el cuerpo. Le Breton, por su parte, valiéndose de la etnología y de la historia trata de desmenuzar la lógica social y cultural que se encuentra en los ritos sociales y el corazón de la medicina moderna, así como en la preocupación actual por la salud, la apariencia y el bienestar corporal.

En las universidades españolas, diversos investigadores e investigadoras se detienen en torno al cuerpo como categoría cultural que expresa el orden simbólico de la sociedad en que se inscribe. Las investigaciones etnográficas vienen ya trabajando ideas sobre los "mapas cognitivos", y los conceptos asociados a la corporeidad son empleados por un gran número de científicos y científicas sociales. Así por ejemplo, Lourdes Méndez confirma los significados culturales del cuerpo sexuado o la incidencia de las ideologías sexuales, coloniales y raciales occidentales sobre las temáticas y contenidos de obras de arte modernas y contemporáneas, apoyándose en la idea de que las imágenes visuales, como el lenguaje o la escritura, nunca restituyen objetivamente la realidad del mundo que nos rodea, sino que la construyen e interpretan basándose en diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas. Afirma con

¹² Synnott, 1993, Méndez, 1995 y 2004, Le Breton, 1999, 2002^a y 2002^b y Esteban, 2004. Esta última autora también comparte una doble titulación, como doctora en Antropología Social y Licenciada en Medicina.

rotundidad que “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de los deseos, creencias y expectativas de la sociedad en que se inscribe” y lo defiende como objeto de análisis para la disciplina, en la medida que a través de él se pueden analizar funciones y usos sociales, técnicas y saberes relacionados con el cuerpo, formas de expresión del orden simbólico y de la identidad social, organización de espacios, etc.¹³

La defensa del cuerpo como una categoría cuya experiencia y presentación varía según la situación y la información social que se le atribuya –lo que Bourdieu denominó las “disposiciones corporales socialmente adquiridas”- avanza un paso sugiriendo que, más allá de la *repetición* como pauta para la generación de hábitos corporales, una verdadera “teoría corporal de la acción social e individual” debe considerar a los cuerpos también como **agentes**. Esto es, si bien es cierto que, como indica Bourdieu, “el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división sexuales”,¹⁴ “no puede ser negada la potencialidad que encierra el cuerpo por medio de sus múltiples manifestaciones como agencia de cambio frente a las prácticas diarias de sometimiento social y simbólico”.¹⁵

Un núcleo de autoras feministas han pasado, así, desde una posición iniciática de “esfuerzo político y epistemológico por liberar a las mujeres de la categoría de “naturaleza” y del reduccionismo biológico que las había constreñido” a otro en el que, en los últimos años, “vienen criticando los déficits de un marco teórico que mira al cuerpo en su estricta materialidad, concibiéndolo como algo inmune a factores sociales e históricos”.¹⁶ En definitiva, optan por confirmar que el cuerpo, lejos de mantener esa inmunidad o inmutabilidad transhistórica, es “el lugar en el que se plasman a un tiempo las

¹³ Méndez, 1995 y 2004 respectivamente.

¹⁴ Bourdieu, 2000:24.

¹⁵ Álvarez, 2007:251.

¹⁶ De la Pascua, 2007:163.

huellas del **poder** y las estrategias de **resistencia**".¹⁷ Algunas de las relecturas no androcéntricas de los significados de la belleza femenina en los últimos años, por ejemplo, nos muestran "las complejidades con las que actúan los sistemas de dominación de género en su inscripción en los cuerpos de las mujeres en donde prácticas y discursos son leídos no exclusivamente en términos de sometimiento, sino en su potencial de resistencia y transgresión".¹⁸

Mari Luz Esteban es una de las teóricas fundamentales de esta formulación de las relaciones entre cuerpo y cultura. Incide en la fuerza que tiene el cuerpo en las sociedades contemporáneas y su conversión en un objeto de cuidado, presentación pública y disfrute privado. Ello da lugar a diversas formas de consumo de mercancías a la vez que de control y autocontrol de los deseos, en aras de alcanzar un patrón corporal que se convierta en metáfora del éxito. Desarrolla el concepto "**itinerarios corporales**" como apuesta por entender el cuerpo de forma procesual: las biografías de sus sujetos de campo (sus "itinerarios corporales") se desarrollan desde una perspectiva actualizada y crítica, sobre todo respecto a ciertas posturas dentro del feminismo, y promueven "un análisis que no considere a las mujeres como víctimas de una dominación, sino como agentes capaces de resistir a las estructuras sociales y reconducir sus itinerarios más allá de las intenciones de partida, contribuyendo a su propio *empoderamiento*".¹⁹

¹⁷ Sánchez Leyva y Reigada, 2007:25.

¹⁸ Gregorio, Sánchez y Muñoz-Muñoz, 2007:14.

¹⁹ Espinosa, 2005:220.

El cuerpo como variable en los estudios flamencos

En el tiempo histórico en el que se centra este estudio, se evidenciará las posiciones de sometimiento como las dominantes entre las protagonistas de la investigación: las bailarinas y bailaoras de mediados del siglo XVIII a principios del siglo XX. Sin embargo, disquisiciones teóricas como las que se han sintetizado en las páginas anteriores no han sido la tónica en la investigación. Ciertamente, desde una mirada física, pero también socio-cultural, antropológica, el análisis del cuerpo de los intérpretes flamencos, su fenomenología y sus significados, se puede convertir en una interesantísima perspectiva de investigación, tanto por su valor como instrumento de trabajo como por sus potencialidades de representación simbólica. Y el concepto detenta además otras aplicaciones analíticas de carácter longitudinal y contingente: el estudio del cuerpo puede ser un espacio privilegiado para recorrer los imaginarios construidos a lo largo de la evolución del género flamenco, así como las estrategias que los actores involucrados en el arte flamenco han desplegado en las relaciones existentes entre sus obras, trayectorias profesionales e itinerarios corporales.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación



Fiesta en el Trianón. 1911

No se puede olvidar, en este sentido, que el cuerpo detenta en el flamenco varios **niveles de funcionalidad**: como instrumento de trabajo, como *locus* de representación simbólica y como referente para la generación de heterodoxias.

El cuerpo como instrumento de trabajo en el flamenco

Como instrumento de trabajo, el cuerpo actúa a modo de *contenedor* de un elemento básico de la producción -la mano de obra- y ello lo convierte en una **categoría estructural para comprender la producción de valor** dentro del arte flamenco. Conviene recordar aquí una larga escuela de pensamiento y teorización sociológica e histórica que articuló en torno al Materialismo Histórico la consideración de la fuerza de trabajo como generadora de todo valor. De ahí se derivaría una serie de postulados en relación con la

reproducción simple de esta fuerza de trabajo como base de la estrategia capitalista de acumulación, la consideración de la mano de obra disponible como el foco generador del beneficio apropiado externamente a través de la plusvalía, el papel de la fuerza de trabajo en la consolidación del modo de producción capitalista mediante la creación del denominado "ejército de reserva", así como otro conjunto de elementos doctrinales que, si bien no es el caso desarrollar ahora, tuvieron, como es conocido, una amplísima repercusión teórica y práctica en la historia occidental contemporánea.

El cuerpo como representación simbólica

Por otra parte, y como se ha argumentado en páginas anteriores, más allá del papel que la mano de obra tiene en la producción directa, el cuerpo tiene también un rol específico como *locus* de representación simbólica. En el flamenco, como en otras artes, el cuerpo funciona de referente para la construcción de identidades sociales e imaginarios colectivos. Piénsese, de un lado, que las lecturas del cuerpo han otorgado al flamenco un carácter contrastivo que lo ha hecho diferenciarse *externamente* de otras artes, delimitando a través de su propia identidad un género diferenciado.

Posturas, mudanzas, voces o movimientos característicamente flamencos constituyen **plantillas de identificación estética** que lo distinguen de cantes, danzas o instrumentaciones de otras culturas musicales del mundo. Por otra parte, multitud de formulaciones *emic*, desde dentro del flamenco mismo, establecen criterios de idoneidad o aceptación y tienen como fundamento la somatización del arte, a través de la descripción de actitudes ("majestad", "ser flamenco", "poderío") o descripciones anatómicas (tener "buenas hechuras", ser "guapa", "pesar" en el escenario) que se soportan

precisamente en la capacidad expresiva que tiene el cuerpo de *los y las* artistas.

El cuerpo como generador de heterodoxias: estrategias de contestación

El cuerpo funciona también como referente para la generación de heterodoxias dentro del flamenco, fundamentalmente en las opciones más creativas y experimentales. A lo largo de su breve historia, el cuerpo flamenco se ha convertido en un molde a través del cual la afición ha fijado posiciones escolásticas, apreciaciones *internas* al propio género acerca del "deber ser", de lo ortodoxo o lo heterodoxo, de lo permitido o lo prohibido. Así, quienes defienden que existen unas voces más o menos adecuadas para determinados palos, que ciertos quiebrros de cintura son propios de una escuela de baile concreta o que el toque de pulgar es identificador de un estilo local de tañer la sonanta, hacen uso -tal vez sin evidenciarlo- de **referentes anatómicos para definir procesos e identidades que popularmente son percibidos desde su apariencia exclusivamente artística.**

Durante años, los cuerpos de bailaores y bailaoras, por ejemplo, se han servido de unas plantillas tradicionales de evoluciones, pasos y mudanzas que generan figuras clásicas hoy en entredicho por nombres que, como Andrés Marín, Israel Galván o Rafaela Carrasco, fundamentan su comprensión propia, su expresividad o su aportación diferencial al arte flamenco precisamente en la capacidad de utilizar sus cuerpos para la *revisión* e incluso *negación* de esas figuras impuestas por la tradición.²⁰ Estamos en este sentido con Román

²⁰ Se pueden consultar a este respecto Navarro García y E. Pablo, 2010, Canarim, 2011 y Cruces, 2008. En el reciente I Congreso de Danza Española (Madrid, noviembre de 2011), Alicia Navarro Muñoz ha presentado el texto "¡FLAMENCO ON TIME! Tiempo, nuevo código de

Gubern cuando critica la idea de que el cuerpo crea imaginarios culturales únicos: si con esta idea quiere recogerse “un nebuloso tejido de imágenes y de fantasías socialmente compartidas, que generan motivaciones y escalas de valores comunes y que cohesionan a los miembros de un grupo”, ciertamente en este “capital simbólico compartido suelen detectarse imaginarios dominantes, generalmente emanados de los grandes centros de producción y difusión mediática, no pocas veces de origen transnacional. Pero junto a esta red de representaciones dominantes suelen existir también *imaginarios subalternos e imaginarios divergentes, heterodoxos o subversivos*”.²¹

El lugar físico de la producción flamenca. Anatomía y fisiología

A pesar de la riqueza que esconden las relaciones teóricas y prácticas entre la corporeidad y el arte flamenco, la profundización en estos vínculos apenas se ha favorecido como conexión finalista en la investigación. A fuerza de insistir en el cuerpo como un indicador simplemente estético, las literaturas al uso han olvidado tanto lo que de puramente *físico* tiene esta materia prima fundamental de los intérpretes flamencos, sean profesionales o no, como las *correlaciones culturales* sobre las que se soporta. De estas últimas ya hemos advertido algo en relación con las interpretaciones que subyacen a las muy diversas prácticas que, en todo el mundo, tienen en el cuerpo una vía de expresión tangible. Sin embargo, y entendido como algo puramente físico, también el cuerpo es un objeto de estudio fundamental en el flamenco ya que, al disponer una estructura y un funcionamiento orgánico variables al servicio del arte y al convertirse en el soporte visible de su ejecución, condiciona

temporalidad corporal y performance en el flamenco de Israel Galván”, **sobre el mismo objeto de estudio.**

²¹ Gubern, 2004:20. La cursiva es nuestra.

grandemente la materia de trabajo según capacidades individuales, habilidades, entrenamiento y práctica y es destinatario, a su vez, de patologías y cuidados propios.

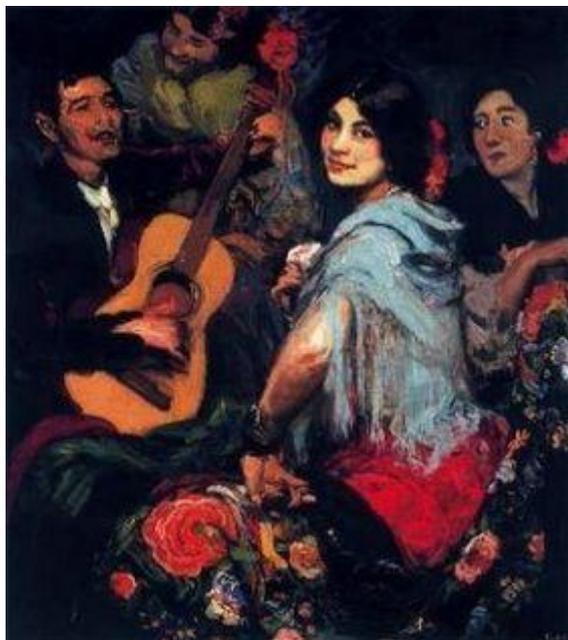
En el caso del baile, por ejemplo, el cuerpo es el receptáculo donde se sitúan las dolencias y traumas a las que el ejercicio da lugar, con “marcas del cuerpo” –algunas de ellas, patológicas- que pueden ser físicas o sociales. Sobre él se aplican tratamientos y estrategias corporales de cuidado o apariencia (ocultación o visibilización, por ejemplo) más o menos reglados, más o menos de forma consciente, entre los que se incluyen desde los ejercicios hasta las pautas alimentarias o el uso de una indumentaria concreta. Que una bailaora sea capaz de reconocer y recorrer su “mapa del cuerpo” supone muchas veces poder actuar sobre él para adaptarlo a sus proyectos y hacerlo duradero a través de un itinerario cultural que cada vez más habitualmente está planificado, para mantenerlo como una materia prima “que no se estropee”. Así, cuando Eva Yerbabuena afirma: “Antes de bailar, le pido permiso a mi cuerpo. Cuando termino de bailar, le pido perdón”, manifiesta el recurso al cuerpo como instrumento expresivo necesario para su arte, y a la vez sugiere los efectos indeseados que en él provoca la plasmación de esa exhibición artística, una vez se ha hecho uso de todas sus amplias potencialidades.

En testimonio de muchos intérpretes, el cuerpo es el principal instrumento que define sus personalidades, los estilos o las técnicas que seleccionan y a las que se adaptan. Muchas veces, como oportunidades; otras, como desafíos: hay bailaoras y bailaores que lo son “a pesar de” sus cuerpos, como tocaores que lo son “a pesar de sus dedos”.

Así pues, no sería exagerado afirmar que la **anatomía** de cantaores y cantaores, bailaores y bailaoras o instrumentistas flamencos, sin ser determinante, nos **ayuda a comprender y definir las trayectorias** profesionales, las modificaciones de repertorio, el diseño de proyectos singulares, las expectativas que los artistas albergan, la creación de propuestas

más o menos renovadoras, la mejor o peor ubicación en los mercados e incluso la obtención de más o menos éxito profesional de muchos de estos practicantes.

No cabe dudar que la creatividad personal es un ejercicio intelectualizado, una plasmación de ideas concebidas para diseñar números y espectáculos, pero que incluye dimensiones emocionales incuestionables: el sentimiento, la expresión, la intuición, la espontaneidad. Tampoco que la formación y la predisposición al arte, el talento y otros constructos inefables de uso común han de contar en la valoración de los intérpretes. Pero el cuerpo - entendido como un soporte personal inintercambiable, aunque redefinible, de cada intérprete- es también factor principal a la hora de tomar decisiones, por ejemplo, sobre la creación de números y coreografías, que quedan limitados, potenciados o facilitados en cada una de sus manifestaciones por las disposiciones anatómicas de quienes los acometen, sin que queramos decir con ello que sea un factor inalterable. El caso de Carmen Amaya, que desarrolló un estilo concebido como "masculino" por la aplicación de unas condiciones personales de fuerza y flexibilidad corporales, pequeño volumen y abundante tono muscular, puede expresar la lógica a que nos referimos, de **conexión no determinista, pero sí condicionante, entre *cuerpo* y *producción artística*.**



Carlos Bilbao, "La juerga"

Valorar el papel del cuerpo es por tanto fundamental en el desarrollo del conocimiento de la técnica, la historia y la expresión artística del flamenco. A pesar de ello, objetos de estudio tan estimables como los efectos físicos del ejercicio del flamenco en el cuerpo de sus ejecutantes, las patologías de la voz, los riesgos físicos articulares o musculares de los tocaores, o la clasificación y tipologías de los cuidados de bailaoras y bailaoras, han sido y todavía son escasa e incluso nulamente explorados como una conexión de investigación finalista. Si bien el desarrollo de iniciativas de investigación que se detienen en cuestiones relativas al cuerpo está alcanzando algunos Programas de Doctorado de las universidades españolas, con líneas vecinas a las que aquí presentamos,²² el impulso que, de forma pionera, se ha enfrentado a la

²² Así, en la UCAM, el Programa de Doctorado La construcción social del cuerpo. Políticas, imágenes e identidades corporales en las sociedades contemporáneas, incluye líneas de investigación como "Antropología de la medicina y de la salud", "Antropología de las dolencias y malestares sociales" y "Construcciones y representaciones sociales del cuerpo", además de

corporeidad flamenca medida en términos físicos, lo encabezan hasta el momento el gaditano Centro de Investigación Flamenco Telethusa y la Universidad de Cádiz.

El Centro de Investigación Flamenco Telethusa, dirigido por Alfonso Vargas Macías,²³ tiene, por ejemplo, como objetivo de su publicación anual (la revista *Telethusa*) “favorecer el desarrollo y divulgación del conocimiento científico sobre cualquier vertiente del baile flamenco, principalmente aquellos estudios que estén realizados bajo el prisma de las ciencias de la actividad física y de la salud”.²⁴ El número 1 de la revista, del año 2008, contiene diversos trabajos sobre el esfuerzo y la preparación física de los bailarores, los criterios para la elección del zapato de baile flamenco o el dolor de espalda en el baile flamenco, por comparación a la danza clásica. Entre los resultados más destacables de sus investigaciones, se encuentra la aplicación de técnicas cineantropométricas y programas informáticos de tratamiento de la imagen para establecer pautas comparativas entre el baile de principios del siglo XX y el actual, y sobre todo la generación de una metodología de acercamiento al cuerpo de los bailarores y bailaoras en la que se incluyen, como indicadores de medición, toda una serie de prácticas y afectaciones corporales²⁵ con un amplio

otras como “Antropología del cuerpo, de la muerte y de la discapacidad”, “Ciencias sociales y salud”, “Historia de las imágenes corporales en el arte”, “Filosofía y corporeidad” y “Procesos de hominización”.

²³ Hay que citar aquí su, por lo pionera, su Tesis Doctoral, presentada en la Universidad de Cádiz, *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física* (2006).

²⁴ www.flamencoinvestigacion.es/revista. Participan aquí, además del citado Alfonso Vargas Macías, José L. González Montesinos, Jesús Mora Vicente, Sebastián G. Lozano, Ana Macara, Pablo Ruiz y Fernando Santoja Medina. Se trata de una revista indexada, que avanza en la transferencia del conocimiento. Hasta la fecha, han sido publicados cuatro números.

²⁵ Entre otras, esfuerzo, lesiones, frecuencia cardíaca de trabajo, actividad anaeróbica, situaciones de riesgo, semiflexiones, sobretensión, absorción de impactos, amortiguación, vibraciones, metatarsalgias, zapateados, retroversión de caderas, sobrecarga, tensión, dolor, desequilibrios musculares, diversos tipos de alteraciones músculo esqueléticas del pie – durezas, callosidades, hallux valgus o “juanetes”, fascitis plantares, dorsalgias, carvicalgias, tendinitis, sobrecargas-, distensiones, microfracturas, lumbalgias, estrés de impacto, hipelordosis o excesiva curvatura lumbar, presiones y choques óseos, hiperextensiones, rotaciones, flexiones e inclinaciones laterales de brazos y manos, dorsalgias en trapecio y angular del omóplato y fatiga muscular.

repertorio de categorías profilácticas y preventivas,²⁶ y grupos anatómicos perfectamente delimitados.²⁷ Desde esta primera edición de la revista, los números sucesivos han centrado sus contenidos en diversos aspectos vinculados a la dimensión anatómica, como valoraciones acerca del esfuerzo y la preparación física, patologías actuales derivadas de las técnicas del baile flamenco, en muchos casos por comparación a la danza clásica (dolor de espalda, lesiones derivadas del *en dehors*, patologías digitales, acortamientos musculares, *hallux valgus*), aplicación de metodologías de medición a los patrones del baile, como la conductividad eléctrica, relaciones entre danza, creación y educación, estudios descriptivos o clasificatorios de técnicas, estructuras y zonas corporales, aplicaciones terapéuticas del baile, biomecánica de los tiempos de pausa o actividad, etc.²⁸

²⁶ Educación postural, acondicionamiento físico personalizado, masajes, compensaciones biomecánicas y técnicas de estilos de baile, preparación física, resistencia aeróbica, fortalecimiento, estiramiento, entrenamiento, musculación, relajación, apropiación de los escenarios.

²⁷ Cuádriceps, discos intervertebrales, rodillas, curvatura lumbar, musculatura paravertebral, interescapular y trapecios, glúteos, grupo isquico, pectorales, pie, tobillo, ligamentos vertebrales, musculatura abdominal, espaldas, grupos musculares, gemelos, soleo, psoas ilíaco, recto anterior, fascia lata, articulaciones de rodillas y coxofemoreales, cervicalgia, estrés en vértebras lumbares.

²⁸ Se han publicado, hasta el momento de redacción de este trabajo, cuatro números entre 2008 y 2011, con un total de 21 artículos.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación



Pepita de Oliva. Porcelana.

El proyecto constituye un ejemplo de diálogo de las Ciencias de la Salud con objetos de estudio tan aparentemente distanciados de los fundamentos del método científico, y aplicados a la anatomía humana en un ámbito interpretativo y artístico singular: el flamenco.

En la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz, por su parte, se ha implementado recientemente un proyecto de investigación que, encabezado por José Luis González Montesinos y desarrollado también por Jesús Mora Vicente y Pablo Ruiz Gallardo, con el apoyo del Departamento de Electrónica y Tecnología de Computadores de la Universidad de Granada, ha diseñado un sistema de detección de apoyos que permite establecer en

tiempo real la secuencia de zapateados del baile, como superación del análisis anterior de los fotogramas de cada número. Ello facilita el "cuantificar de forma fiable y exacta parámetros temporales del baile flamenco, como son el número de apoyos, tiempos de contacto y no contacto, simetrías/asimetrías de apoyo, duración de los tiempos de doble apoyo... que se producen durante el desarrollo del baile, y que pueden ser determinantes en su empeño físico y en el desarrollo de la actividad, como son la fuerza explosiva y frecuencia de pulsos del tren interior".²⁹ Los datos resultantes permiten elaborar programas de entrenamiento planificados de forma más eficaz para impedir dolencias, sobrecargas e incluso lesiones, contribuyendo a aumentar el rendimiento de bailaores y bailaoras.³⁰

El profesor José Manuel Castillo López, por su parte, y desde la Facultad de Podología de la Universidad de Sevilla, ha realizado en su Trabajo de Investigación de Doctorado un estudio descriptivo de las alteraciones podológicas en el baile flamenco femenino en el que, a partir de un protocolo de exploración y recogida de datos normalizado, realizó una serie de pruebas y contrastes que mantienen activo el proyecto, con una aplicación práctica en la generación de diseños plantares ajustados a las necesidades corporales de las bailaoras de flamenco.³¹

²⁹ El sistema parte de una patente utilizada en 2003 para valorar la marcha en suspensión para enfermos de parkinson a lo largo de un tratamiento. Se aplica sobre el calzado de baile, con cuatro detectores en cada uno en el tacón, la puntera y las zonas interna y externa del zapato. El proyecto cuenta con una subvención de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco de la Junta de Andalucía.

³⁰ Este último proyecto tuvo cierta repercusión en los medios. Se puede consultar el suplemento Saber, del Grupo Joly, concretamente su página 10: "La UCA examina el rendimiento físico de las bailaoras de flamenco", en el Diario de Sevilla del 13 de enero de 2009, firmado por Beatriz Estévez.

³¹ Las pruebas se han centrado en la lateralidad, la afectación de *genus valgo/genus varo* entre las bailaoras, la influencia del calzado en la aparición de sobrecargas metatarsales, y finalmente, a partir de una plantilla instrumentalizada en el estudio, el desarrollo de patentes de zapatos de baile ajustados para impedir las patologías más comunes (Castillo, 2010 y 2011).

El cuerpo y las formas sociales del gusto. El *hexis corporal* como categoría

La concentración de algunos estudios, pocos aún, en las patologías principales que afectan a la anatomía de las mujeres bailaoras advierten de la idea fundamental del epígrafe anterior: el cuerpo es un objeto de estudio legitimado, incluso si hablamos de prácticas humanas que se pueden adscribir a la categoría de "arte", y en nuestro caso un lugar físico indispensable para conocer cómo se gestan, desarrollan y asientan –también cómo se modifican– los diversos tipos de producción flamenca.

Pero, junto a esta dimensión proactiva, el cuerpo también es receptor, de forma duradera, de una serie de **disposiciones culturales** que tienen carácter de permanencia. Es decir, incluso si la división en disciplinas de estudio así lo facilita y recomienda en términos prácticos, el tratamiento teórico metodológico de la categoría "cuerpo" es necesariamente integrado y envuelve, al menos, estos dos aspectos: el estrictamente anatómico o fisiológico, y el propiamente cultural.

Las disposiciones culturales –espacio vinculado al tratamiento desde las Ciencias Sociales– están visiblemente encarnadas en las **imágenes tradicionales del flamenco** de uso común y cercanas, desde un punto de vista conceptual, a lo que en su día Bourdieu denominó *habitus*. Recordemos que, para Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generativos, un productor de estrategias que pueden ser objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores, incluso si no han sido expresamente concebidos para tal fin.

Como categoría metodológica, *habitus* se relaciona necesariamente con las condiciones sociales vigentes, y no es independiente ni inocente respecto del modo en que la clase social –y, atravesándola, factores como el género, el origen social o la etnia de pertenencia- hacen participar a determinados grupos sociales de miradas comunes y prácticas con propiedades compartidas. Esas prácticas quedan corporalmente asimiladas como *estructurales* y *estructurantes*, si bien adquieren formas de pertenencia permeables: en lo que, hace años, Pierre Bourdieu denominó “la distinción” (*le bouquet*), es decir las bases sociales del gusto y el *gusto estético* como “facultad de juzgar los valores estéticos de manera inmediata e intuitiva”, de establecer criterios de distinción y elección,³² las clases populares pueden participar, a la baja, de modelos impuestos por las clases superiores y ser a la vez capaces de generar estéticas propias asumidas desde arriba como válidas y ratificadas en el criterio del gusto de aquéllas, como sucedió durante un periodo con la asimilación gitanista y castiza por parte de la burguesía y la aristocracia españolas.

La disposición estética -como otros sistemas de disposiciones de actuación, pensamiento o sentimiento- engloba para Bourdieu a su vez dos categorías “que explican la reproducción social de prácticas, valores y gestualidad”: *ethos* y *hexis*.

Ethos es la rutina de las prácticas, el conocimiento acumulado que nos permite responder a las situaciones. ***Hexis corporal*** -un término obtenido de la filosofía de Aristóteles y cuya traducción es "disposición de carácter"- es el resultado en el cuerpo del proceso de in-corporación de esquemas de comportamiento (prácticas informadas de valores) preestablecidas y que

³² El gusto se define para Bourdieu como “la propensión y aptitud para la apropiación (material y simbólica) de una clase determinada de objetos o prácticas enclavadas y enclavantes, es la forma generalizada que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas, que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos –mobiliario, vestido, lenguaje o *hexis corporal*- la misma intención expresiva” (Bourdieu 1988: 172-173).

vuelven a reproducirse mediante el sujeto".³³ Es el término en el que nos centramos por el momento, pues –en su aplicación al flamenco- podría contener elementos como la gestualidad o la postura que, como se indica en la definición, son *incorporados*.

"Incorporación" se define como el "proceso a través del cual los sujetos encarnan pautas de comportamiento, en este caso, que afectan al cuerpo propio, de modo que mediante su subjetivación (adaptación por cada uno de los sujetos o individuos que pertenecen a un grupo) quedan objetivadas, reproducidas sin remedio, al margen de la voluntad consciente de los sujetos", sirviéndose de una "naturalización de habilidades corporales con el objetivo de diferenciar a un colectivo y hacer inalcanzable el gesto para los que no pertenecen al mismo".

En el mismo ámbito teórico, el autor denomina **sociodicea** al proceso por el cual el ser, el cuerpo, se *legitima* de forma automatizada y sin cuestionamiento por parte del sometido. En suma, es la aplicación por parte de los dominados de esquemas que son el producto de la dominación, y corresponde al proceso de conversión de las estructuras de la relación de dominación en percepciones estructuradas; a la conversión de actos de conocimiento en actos de reconocimiento, a la sumisión de los actores sociales a las pulsiones del cuerpo social exigido como legítimo.

El concepto *hexis* servirá a los intereses de nuestro trabajo de investigación, en varios sentidos:

1. *Hexis* permite clasificar el cuerpo como una más de las **categorías de apreciación y percepción que diferentes grupos construyen sobre los bienes culturales y las disposiciones estéticas con las que se enjuician**. El *hexis corporal*, que incluye funciones, usos sociales, técnicas,

³³Bourdieu, 2002: 131-132.

saberes relacionados con el cuerpo, formas de expresión del orden simbólico y de la identidad social, organización de los espacios, gestualidad o proxemia, se define como una forma de apropiación que organiza de manera duradera e histórica, a modo de disposición permanente, una serie de principios que se incrustan, encarnan y arraigan en la identidad de las personas, y que se expresan a través del cuerpo, como resultado fundamentalmente de la socialización.

2. Es el *hexis corporal* el que explica en gran medida la perduración de una **imagen simbólica universal del flamenco**, que ha sido mimetizada y reproducida por los artistas y practicantes de flamenco con un sentido lógico específico. Representaciones e imágenes flamencas emitidas *acerca de y a través del cuerpo* más allá de los límites de sus sujetos protagonistas -y a menudo utilizadas, como veremos, de forma descriptiva o explicativa para interpretar los más variados indicadores sociales- han sido asimiladas por estos mismos sujetos para la reproducción o ruptura de esos mensajes originarios, aunque también para su eventual ruptura.
3. El *hexis* también se incrusta en las mutaciones vividas en el arte flamenco, prácticamente desde que toma cuerpo: la situación cambiante de los mercados del arte ha interactuado con las "formas sociales del gusto" para producir **modelos de representación corporales característicos dentro de las distintas etapas de su evolución**, desde los inicios preflamencos hasta la actualidad. Al hilo de las transformaciones de los hábitos sociales y del gusto, se han producido modificaciones específicas a la hora de **definir estilos históricos**. Para el baile, por ejemplo -el movimiento estructurado no habitual por excelencia del flamenco- ciertos contextos histórico-artísticos han favorecido o beneficiado unos u otros conceptos de la belleza

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación

medidos en forma de "idoneidad corporal", construyendo así "mitologías del cuerpo" establecidas a través de discursos, críticas o comentarios que constituyen una construcción cultural. No debe extrañar que, en el periodo de los cafés cantantes, la bailaora gitana la Macarrona pudiera permitirse un gran volumen corporal, al trabajar en escenarios pequeños que no permitían -ni tampoco exigían- un juego de amplios desplazamientos, evoluciones o acrobacias. En un tiempo además (finales del siglo XIX, principios del XX) en que la carne funcionaba como un característico atractivo femenino, muy enraizado en el concepto romántico de la femineidad-maternidad.



La Macarrona

4. *Hexis corporales* específicas se verifican según las prácticas sociales en las que la representación flamenca se incrusta. Es decir, no sólo las mutaciones de los mercados hacen variar las apreciaciones que adquiere el gusto: también lo hace la **forma social que adquieren las manifestaciones flamencas**. Un caso específico podría ser la separación entre el llamado "flamenco de consumo" y el "flamenco de uso".³⁴ las exigencias del teatro, de la escena, son disímiles respecto a las de la pequeña reunión o la fiesta doméstica. En el Jerez de los años 1950-60, Tía Juana la del Pipa podía mantener una construcción corporal asumible para una fiesta de señoritos dando una "patá por bulerías", sin expectativas ya no sólo de ser objeto carnal de exhibición o deseo, sino siquiera de ser tenida por una profesional de repertorio. En un teatro donde se pretendan desarrollar coreografías elaboradas, sin embargo, una anatomía con exceso de volumen o de peso no parece razonable, salvo en el caso de que se traslade a la escena la evocación de un cuadro festivo de aquellas características.
5. El *hexis corporal* está en la base de **exigencias históricas, técnicas y estéticas de los cuerpos flamencos**. Mediante una plástica de la danza verificada en estilos, mudanzas, pasos, braceos, marcajes, carrerillas o escobillas, en permanente estado de redefinición aun dentro de ciertos patrones escolásticos, *los* y *las* profesionales del flamenco se han movido en una determinada dirección expresiva. Y, si bien es cierto que el cuerpo se adapta a las condiciones históricas en que se desarrolla su actividad artística, no lo es menos que las **técnicas flamencas** se van redefiniendo conforme se producen modificaciones sociales respecto a los ideales

³⁴ Tomamos los conceptos de Cruces, 1996.

corporales y las construcciones culturales de la anatomía. En este último sentido, es obvio que las posiciones diferenciadas de los grupos sociales intervienen a la hora de retroalimentar las percepciones del cuerpo, el reflejo de roles y estatus y sus transformaciones progresivas.

De hecho, uno de los retos que afronta un sector de mujeres occidentales en la actualidad, tanto en la esfera pública como en la privada, tiene que ver precisamente con la percepción de sus formas corporales, la negociación con el territorio personal de la corporeidad y la búsqueda de una respuesta adecuada a las expectativas, bien de pura apariencia, bien ligadas al ámbito de la salud, que se generan en torno a ellas y que, en la escena, tienen también una plasmación evidente. En este sentido, el cuidado y las disciplinas corporales, el ejercicio físico reglado, el conocimiento y dominio del propio cuerpo, el control del peso, el robustecimiento de la musculatura, las intervenciones quirúrgicas, la opción por una dieta saludable y otras estrategias físicas de las bailaoras, por ejemplo, tienen que ver con una opción voluntaria por una determinada *corporeidad* representada en la escena, que se acerca más al modelo de bailarina clásica de disposición flexible, fuerte y hasta acrobática para acometer los retos del baile profesional del siglo XXI, que a la encarnadura propia de un flamenco de pequeños espacios, de movimientos cortos o de concentración en el baile "de cintura para arriba".

En definitiva, el cuerpo y sus cualidades –y no sólo las rutinarias sino también las que se definen en contextos de expresión artística como el que ahora nos ocupa- quedan sometidos a las exigencias estéticas y técnicas de cada momento y contexto social, dando lugar a modelos que, en términos bourdianos, funcionan como **disposiciones permanentes**, como maneras duraderas de pararse, de hablar, de caminar, en que quedan incrustadas formas de sentir y de pensar. Ahí radica como hemos visto el concepto de

hexis corporal. Pero éste no sólo se refiere a “la forma en que los modos de pensar y de sentir, las visiones que tenemos del mundo, las interpretaciones que de la realidad hacemos y la manera en que las confrontamos están inscritos en el cuerpo como principios activos incrustados, encarnados y por ello profundamente arraigados en la identidad de las personas”, sino que representa también un **reflejo social** de todo lo anterior: el modo en que la sociedad recepciona y asimila ese conjunto de actitudes, representaciones y percepciones que los sujetos tienen sobre el cuerpo. A esa *captura* de imágenes no son ajenos los procesos descriptivos y explicativos, muchas veces instrumentalizados, que sumergen a los cuerpos y sus acciones en la **estereotipia**, especialmente fecunda al hablar de movimientos artísticos como el flamenco.

* * *

El estudio que hoy presentamos, centrado en el análisis textual, participa de esa aplicación del concepto a la ***hexis corporal representada***, esto es la forma en la que **miradas externas a los propios cuerpos definen formas de presentar los cuerpos femeninos** como un conjunto de actitudes, representaciones y percepciones que los sujetos –las bailarinas y bailaoras, en nuestro caso- tienen sobre el cuerpo a través del cual se expresan.

En la medida en que el interés por el cuerpo se justifica también en su papel de espacio de frontera, de proyección y formación de diferencias y de dotación a éstas de **contenido simbólico**, en tanto los cuerpos son “lugares de intervención social y expresión cultural (...) se han convertido en un soporte clave sobre el que se imprimen y materializan las diferencias sexuales, raciales y étnicas”. Diferencias que, en un tiempo como el que vio nacer el flamenco, hicieron que el cuerpo deviniera “un espacio privilegiado en la conformación,

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”. Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación

marca y delimitación de las ficciones proyectadas de la “nación”,³⁵ en este caso haciendo visible el perfil de la *mujer nacional*.

Centraremos, por tanto, nuestra investigación, en esta segunda dimensión del tratamiento del cuerpo, en el ámbito de las lecturas sociales, aunque lo hacemos desde la perspectiva de la corporeidad anatómica: la configuración de lecturas externas sobre los cuerpos de las “mujeres que bailan” en este periodo histórico se centrará en la fisiología descrita e interpretada.



Carmencita. Fotogramas de la primera película sobre baile flamenco. Thomas Alva Edison, Nueva York, 1894

³⁵ Sánchez Leyva y Reigada, 2007:22.

Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación

Objetivo general de la investigación

Cuando iniciamos nuestro proceso de investigación, pretendimos realizar un recorrido histórico por las lecturas sobre los cuerpos de bailarinas y bailaoras, como una forma de aproximarnos, en una segunda etapa, a un análisis actualizado de las descripciones anatómicas, técnicas de interpretación, patologías corporales y cuidados en el baile de las intérpretes contemporáneas. Una pretensión que justificábamos en nuestra doble formación, como enfermero y antropólogo.

Fueron algunas de estas cuestiones –concretamente un primer recorrido sobre “los mapas del cuerpo”, las técnicas y patologías descritas en los textos– las que centraron nuestro Trabajo de Investigación. Sin embargo, la ingente cantidad de documentos recogidos, sus potencialidades analíticas, la fuerza que desprendían para relatar una parte de la construcción de la imagen histórica de Andalucía, nos llevó a avanzar con mayor profundidad en el análisis de estos discursos evidenciándonos que éramos deudores de un compromiso mucho más firme sobre la investigación documental. Finalmente, decidimos convertir estos estudios en el contenido de nuestra Tesis Doctoral, abandonando pues la idea primera de desenvolvernos en el marco directo de las Ciencias de la Salud. Incorporamos, obviamente, las conclusiones del trabajo previo, pero ampliamos el objeto de estudio hacia aspectos menos directamente descriptivos y más interpretativos o explicativos.

Nos preguntamos, además de cuáles son las miradas sobre la anatomía y las técnicas de ejecución de las bailarinas y bailaoras reflejadas en los documentos preflamencos y flamencos, en dos análisis específicos:

- El modo en que las imágenes trasladadas de las primeras mujeres preflamencas y flamencas se convierten en **“lugares enunciativos”** asignados desde los que se han construido las **“representaciones sociales hegemónicas”** del flamenco.³⁶
- La delimitación de si, más allá de imaginarios fetichizados del flamenco en su conjunto, se construyeron o no **discursos sociales de dominación** relativos a la corporeidad.

Nuestro trabajo doctoral *El cuerpo flamenco. Descripción anatómica, técnicas de interpretación y patologías en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “edad de oro”* rastrea un conjunto nutrido de referencias documentales del tiempo preflamenco y la denominada “Edad de Oro”, para llegar a confirmar si se limitan a ser simples cuadros del amplio objeto de la *anatomía corporal*, o si se extienden, además, a los *usos técnicos* del cuerpo e incluso a lo que podríamos conocer -con todas las distancias históricas pertinentes- como repercusiones en el campo de la salud y, sobre todo, de las lecturas sociales e históricas sobre el “ser femenino”, el “ser flamenco” o el “ser nacional”. ¿Cómo afrontan la descripción anatómica estas referencias? ¿En cuántas ocasiones se detienen en las técnicas de baile? ¿Y en las relaciones causa-efecto respecto a las patologías de sus intérpretes? En su caso, ¿de qué manera abordan este acercamiento? Aún más: ¿En qué

³⁶ La afirmación se realiza, para los medios de comunicación en las sociedades contemporáneas, por Sánchez Leyva y Reigada, 2007:8.

medida esas descripciones a las que nos referimos introducen una dimensión interpretativa? ¿Se limitaron a recoger con pulso objetivo los signos plásticos externos de los bailes, o contribuyeron estos documentos a forjar una determinada *mirada* simbólica sobre el arte flamenco de corte psicologista?

Para alcanzar estos objetivos, hay que consignar que, en el periodo que nos ocupa, funcionó un ensalzamiento del cuerpo que rompía con la racionalidad clásica. Ésta había estado sustentada en la oposición cuerpo / alma y en la axiología cartesiana, que –como señaló Le Breton- “eleva el pensamiento al mismo tiempo que denigra el cuerpo. En este sentido, esta filosofía es un eco del acto anatómico, distingue en el hombre entre alma y cuerpo y le otorga a la primera el único privilegio del valor”. El movimiento prerromántico y romántico dio un viraje a este modelo y estableció un nuevo modo de acercamiento a la realidad: la crisis del sujeto moderno, medida en forma de universalismo masculino, “permitió la búsqueda de nuevos caminos que posibilitaban la fuga de las tierras pantanosas de las concepciones cartesianas, y representaciones dicotómicas (cuerpo / mente, producción / reproducción, mujer / hombre, público / privado, etc.)”.³⁷ Es aquí donde hay que situar los intereses de muchos de quienes redactaron las líneas que en este trabajo se van a analizar.

El periodo utilizado para nuestro análisis documental asiste al despliegue de un amplio conjunto de danzas populares y teatrales, con notable repercusión social y simbólica -básicamente, la escuela bolera, los bailes populares y de candil y los bailes de gitanas- y el flamenco propiamente dicho. La *representación* construida durante estos años de los cuerpos de hombres y mujeres, gitanos y no gitanos, flamencos “profesionales” o flamencos “domésticos” ha contribuido a lecturas y narrativas posteriores del preflamenco y el flamenco. En todos los casos, y como señala Luisa Algar

³⁷ Braidotti, 2004, citada en Álvarez, 2007:248.

Pérez-Castilla, se puede considerar la imagen de la representación del cuerpo como base de la imagen proyectada de la danza. Afirma la autora:

“El cuerpo que baila, protagonista-guía de la percepción visual y estética de la danza en el ámbito escénico, además de generador de movimiento y expresión, remite a unas **conexiones sociales y culturales que responden a un determinado imaginario social** (...) proporcionando un amplio y extenso espectro formal y esencial con límites antagónicos: desde la más descarada sensualidad y libertad hasta la más elegante y estricta técnica formal. En base a la raíz popular de la Danza Española también se debe considerar el concepto cuerpo en la tradición y así mismo su ligazón a una cierta iconografía fuertemente relacionada con la cultura (baja y alta). La actitud del cuerpo va a ser un factor diferenciador de géneros, escuelas y estilos de danza.³⁸

En resumen, el campo de investigación del que se ocupa este trabajo de Tesis Doctoral es **el modo por el cual el cuerpo, medido como disposición anatómica y como código simbólico, ha construido exégesis valorativas acerca del flamenco y de sus grupos sociales protagonistas, en particular las mujeres bailaoras, en la transición entre los periodos denominado “preflamenco” –mediados del siglo XVIII y tercer tercio del siglo XIX- y la denominada “Edad de Oro”, situada entre estos últimos años y la primera década del XX.**

Con nuestro trabajo doctoral, que presentamos hoy para su valoración, aspiramos a contribuir a superar la práctica inexistencia de trabajos o aproximaciones elaboradas en torno a la corporeidad de los bailarines y las bailaoras flamencas, como categoría metodológica central de las investigaciones flamencas. En la expectativa de que, en un futuro cercano, estas cuestiones se conviertan en una vértebra más de la espina dorsal de los estudios científicos sobre la historia, la profesión, las biografías, los análisis técnicos y tantas otras iniciativas de análisis que el flamenco, un campo de estudio fértil pero todavía no fecundo, permite.

³⁸ Algar Pérez-Castilla, 2011.

Objetivos específicos de la investigación

La investigación que hoy presentamos persigue los siguientes objetivos específicos:

1. Selección y estudio de los textos de bailes preflamencos y flamencos referidos, de forma directa y propositiva, a la **anatomía corporal desde una perspectiva morfológica**, que aunará los siguientes aspectos:
 - a. Partes en que se divide el cuerpo de las bailarinas y bailaoras.
 - b. Técnicas de interpretación y usos del cuerpo.
 - c. Localización de las técnicas en la distribución anatómica.
 - d. Patologías y cuidados derivados, en su caso.

2. Presentación clasificada de dichas referencias según una **tipología** que construiremos a modo de **análisis sintáctico y compositivo**, según objetivos específicos:
 - a. Localización anatómica de las referencias según género y grupo étnico del intérprete.
 - b. Rango de las patologías descritas y naturaleza de las mismas (física o social).
 - c. Relación de las patologías con las técnicas de ejecución del baile flamenco o con *acontecimientos* sociales, según género y grupo étnico del intérprete.

3. Valoración de los textos según su **objetivo descriptivo o interpretativo**.

- a. Dentro de los textos de naturaleza interpretativa, se delimitará el sentido de las mismas, distinguiendo entre los textos que mantienen un tono inefable, y aquéllos que alcanzan una dimensión analítica y explicativa.
4. Delimitación de cómo se produce el **contexto de elaboración de las imágenes** sobre los cuerpos en este periodo histórico y cuál es el **nivel semántico** en la aplicación del análisis a aquellas características formales de representación de los cuerpos:
- a. Objetos y quiénes los sujetos de esta relación.
 - b. Cómo se ejerce históricamente el "privilegio de la mirada".³⁹
 - c. Cómo se asocian a constructos culturales, comportamentales y psicológicos.

Unidades de análisis

La metodología de investigación se centrará en las siguientes unidades de análisis o conceptos articuladores de la misma:

1. Corporeidad
2. Técnicas de baile
3. Patologías
4. Cuidados
5. Etnicidad

³⁹ Utilizamos la expresión de García Rubio, 2008:144.

6. Género
7. Identidad territorial
8. Identidades nacionales

Hipótesis de trabajo

1.- Partimos de la hipótesis de que los discursos e imágenes producidos acerca de cantes, bailes y toques que, desde primera hora, generaron modelos perceptivos entre quienes se acercaron a ellos, que podemos calificar de **representaciones**.

Hablamos de “representación” porque las imágenes proyectadas, bien sea desde formas plásticas, literarias o, como sucede en la sociedad occidental actual, a través de la imagen, **no se pueden leer como resultante automática de una descripción empírica y objetiva**. En nuestro caso, trataremos los cuerpos flamencos centrándonos en los textos literarios, y cómo sus autores **visionan una determinada anatomía** de la femineidad, fundamentada en la sensualidad, que implicaron una construcción cultural del género popular, de las danzas populares, y de los constructos nacionales. Los discursos letrados e icónicos nos permitirán rastrear imágenes preponderantes y localizar aquellas otras que se han vuelto invisibles o se han despreciado.

Respecto a esta noción de “representación”, ya Foucault advirtió, a partir de sus análisis contemporáneos del papel del cuerpo en las relaciones de poder, lo que algunas corrientes feministas y la teoría “queer” han considerado la generación de un **contexto de “tecnología del sexo”** en el que “cuerpo y sexualidad se convierten en locus de control social a través de una serie de

discursos de poder (científico-médico, legal, social y religioso)".⁴⁰ Como señala Sánchez:

"La noción de representación es central a lo que entendemos por cultura. Damos significado a las cosas a través de la manera que tenemos de representarlas: las palabras que usamos para nombrarlas, las historias que contamos acerca de ellas, las imágenes de ellas que producimos, la manera en que las clasificamos y conceptualizamos. A través del **sistema de representaciones** con el que se organiza la experiencia cultural de una sociedad determinada, sus miembros **comparten el significado** de las cosas y **dan sentido** a un "quienes somos" (...)

Entendemos pues que **los cuerpos no son inteligibles en su materialidad fuera de su representación y fuera de la red** en la que esa representación conecta y da sentido a otras representaciones de la cultura. Ese sistema de representaciones no emerge de la nada y es producto de las prácticas históricamente, socialmente y culturalmente construidas a través de **relaciones de poder** que modelan y disciplinan los cuerpos en función de los intereses de los grupos socialmente dominantes. La representación es así vez una práctica social que obedece a códigos culturales que la vuelven inteligible para los miembros de la cultura en la que emerge y está determinada por las fuerzas sociales que en un momento histórico dado aseguran la **hegemonía** de un tipo de representación sobre otra. Esas relaciones de poder que como diría Michel Foucault (1980) "penetran en los cuerpos" no son, sin embargo, unívocas ni unidireccionales y generan conflictos, resistencias, luchas y rupturas que se traducen por transformaciones en los discursos, las normas y las representaciones que afectan la materialidad misma de nuestros cuerpos".⁴¹

2.- En los relatos realizados en Andalucía, las protagonistas de esas músicas y danzas nunca asumieron el papel de sujetos emisores de información sobre sí mismas, sino sólo el de **objetos de contemplación desde fuera**. Esa contemplación se sitúa en lo que las tendencias expuestas por Mulvey o De Lauretis denominarían "escopofilia", "fetichismo" o "placer visual", como formas de acercamiento a lo que Pierre Bourdieu llama "la mirada, la vigilancia y representación constante del cuerpo de la mujer" por el hombre y que bien podríamos llamar, sencillamente, "voyeurismo".⁴²

⁴⁰ Venegas, 2007: 213.

⁴¹ Sánchez, 2007:54. Salvo nota en contra, en lo sucesivo debe entenderse que las negrillas que aparezcan en estos textos literales sangrados son nuestras.

⁴² Consultar Bourdieu, 2002:80 y Muñoz, 2007:20.

3.- En lo tocante al baile y la participación femenina, los relatos forjaron y transfirieron a los imaginarios europeos del momento determinadas plantillas estéticas que se han reproducido desde tiempos preflamencos, actuando como **vehículos para consolidar una posterior normalización del flamenco y un "consenso" social acerca del género** que nacería a lo largo de este periodo. Los modelos de exposición se sirvieron por igual del aprecio y del desprecio de unas y otras partes o secciones de la anatomía femenina, focalizando intereses voyeuristas sobre dichas secciones, *sexuadas* a través de una mirada -normalmente masculina- que **fijó intereses narrativos como intereses de género**. La mirada histórica sobre los cuerpos femeninos ha funcionado, así, como una forma de educación descriptiva acerca de las escenas flamencas, condicionada por una determinada forma de aprehender la "retórica de la visibilidad". Como señala Corbin:

"... la historia del cuerpo es indisociable de la manera en que se lo mira (...) Unos escrutan la evolución del estatuto de observador y los modos de educación de la vista y otros la retórica de la visibilidad, es decir, el discurso dedicado a los efectos y los peligros de la visión, los límites de lo observable, a todo lo que da ritmo al debate entre la censura y la audacia de la vista. Otros estudian la historia de las emociones del espectador, relacionada con la subjetividad creciente (...) Del conjunto de estos trabajos (...) sobresale una idea central: la enorme importancia que se da al acto de mirar, sobre todo el cuerpo".⁴³

⁴³ Corbin, 2005:194.



Tablao. Fiesta en Málaga. B. Ferrándiz y Badenes. 1872

Es aplicable a los textos que vamos a estudiar la afirmación de Peter Burke respecto a que las imágenes -en este caso, trasladadas a través de la palabra escrita- no son reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino parte del contexto social que las produjo, siendo cometido del analista reconocer ese contexto e integrar la imagen en él, invitando en su obra a cuestionar el carácter inocente de los testimonios oculares y proponiendo un conocimiento más profundo del ayer capturado en las ellas.⁴⁴ Precisamente, nos ha parecido de especial interés el primer periodo de documentación de referencias preflamencas y flamencas porque es entonces cuando se inducen esas imágenes dominantes de los cuerpos de las mujeres bailaoras, populares,

⁴⁴ Burke, 2001.

boleras o flamencas, que se han reproducido en gran medida como sinécdoque de uso simbólico en la percepción externa del flamenco. El periodo entre los últimos años del siglo XVIII y la consolidación de un flamenco dorado en los cafés cantantes, hasta una norma ya plenamente establecida en torno a 1910-1915, ha sido reverenciado en el último periodo de investigaciones en lo que contribuyó a esta forja de estereotipos.

Objetos y periodos de estudio

Para confirmar estas hipótesis de partida, nos centraremos como se ha dicho en un objeto específico de investigación: **los bailes de mujeres** y las plantillas retóricas construidas sobre el **cuerpo femenino** de las bailarinas y bailaoras de los siglos XVIII y XIX, como centros donde la *corporeidad relatada* puede aprehenderse con más intensidad.

El trabajo utiliza como fuente de información principal los documentos relatos narrativos sobre bailes femeninos preflamencos y flamencos situados en este periodo, que arrancan con unas primeras referencias de bailes y músicas andaluces, entre los siglos XVIII y XIX, donde se anticipa fielmente la génesis del flamenco por venir y que fueron producidos –en gran medida– explotando los cuerpos-fetiché como objeto de consumo voyeurista.

En conjunto, las referencias con las que contamos para este periodo tomaron básicamente la forma de **textos** e **imágenes**, ya que hasta principios del siglo XX no disponemos de ningún documento audiovisual sobre bailes andaluces y flamencos, más tardíos y apenas espigados en el fructífero terreno de los primeros documentos sonoros de cantes flamencos, en forma de cilindros de cera en la década de 1890, de discos de pizarra monofaciales en los primeros años del siglo XX y bifaciales desde 1910.

Los textos que soportan la investigación pueden ser clasificados en los siguientes:

- Referencias hemerográficas
- Ensayos
- Libros de viaje
- Narraciones costumbristas
- Conatos precientíficos de coleccionismo folclorista
- Manuales interseculares

Las imágenes, fundamentalmente en grabados y, a finales del XIX, algunas fotografías muy estimables que constituyen, como en el caso *Arte y Artistas Flamencos*, de Fernando de Triana, auténticas joyas iconográficas a más de una información histórica de incomparable valía, no entrarán a formar parte del trabajo como objeto de análisis, aunque puntualmente acompañen al texto.⁴⁵ Ambas –grabados y fotografías- participan de lo que Gubern afirma para las artes figurativas: ese “compromiso inestable entre lo perceptivo y lo simbólico, entre lo óptico y lo cultural”, que resolvemos otorgando precedencia a lo sensorial –en nuestro caso, lo leído de forma literaria- respecto a lo conceptual.⁴⁶

Las referencias acerca de bailes, tanto textuales como gráficas, tomaron la forma de descripciones y recreaciones y se centraron prontamente en el baile. Las primeras piezas informativas que pueden acercarnos al flamenco entonces por nacer, y que tienen su máxima difusión durante el siglo XIX aun con destellos anteriores, fueron aquellos que, germinalmente, se denominan como “bailes de palillos”, “aires andaluces”, “danzas boleras”, “bailes nacionales” o

⁴⁵ El libro vio la luz en 1935, si bien recogía datos desde las últimas décadas del siglo XIX, por lo que se ha incluido como referencia en la presente investigación.

⁴⁶ Gubern, 2004:15.

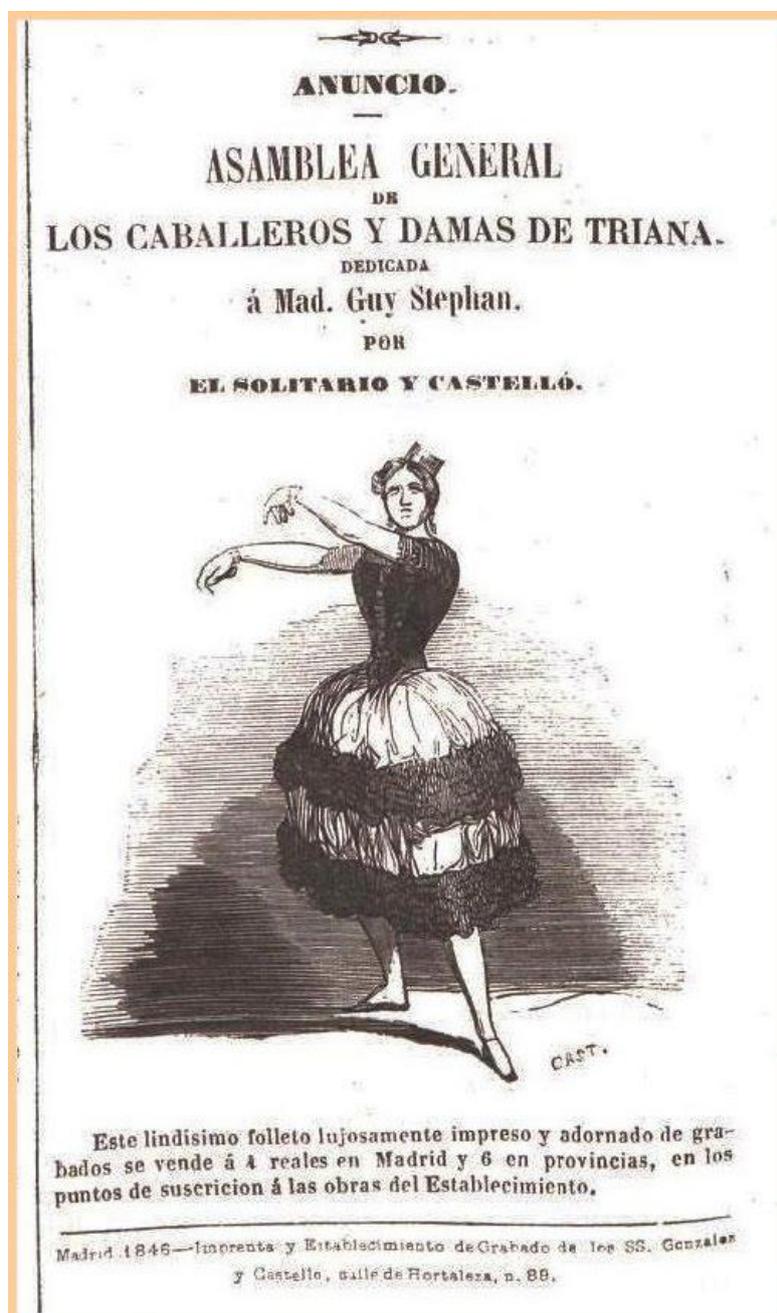
“bailes de gitanas”. Una vez sintetizadas las diversas influencias en la construcción de un género nuevo, dejaron su impronta y, a la vez, se distanciaron respecto a los denominados, propiamente a partir de la década de 1860, como “bailes flamencos”.

No debe extrañar que en la mayoría de estos documentos sobre músicas y bailes del sur de España se optara primordialmente por retratar las danzas. Escenas y movimientos que se encarnaban a ojos del observador externo de forma mucho más contrastable, contundente y comprensible que el cante o el toque. Piénsese que el cante anidaba en la inescrutable organología de la voz y los mensajes de las coplas flamencas eran a menudo indescifrables a oídos extranjeros. A su vez, la sonanta ocupaba una anatomía parcial -las manos- que trasladaba a un instrumento extracorporal el protagonismo expresivo. Por contra, varios factores hicieron del baile prontamente un objeto de interés tanto de los visitantes extranjeros que escribieron sus libros de viaje desde Andalucía como de cronistas y gacetilleros. Entre otros, la universalidad del lenguaje del baile, su fácil aprehensión perceptiva, el oportunismo de su conversión, a lo largo del siglo XVIII y sobre todo XIX, en símbolo nacional, heredero del papel otorgado en la literatura de cordel del siglo XVIII, su práctica cotidiana y prioritaria entre las músicas populares, frente a la menor implantación del cante o el toque en solitario, y, como nos recordó Luis Lavour,⁴⁷ su capacidad de convertirse en la imagen de todo un periodo de exaltación romántica femenina a través de la carne. A través de la descripción de bailes andaluces y flamencos se surtió así el acervo documental que desembocó al finalizar de la “Edad de Oro” en el rastro más estimable de cuantos contamos para conocer cómo nació el flamenco.

⁴⁷ Lavour, 1976.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo I. Presentación. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación



Portada de la "Asamblea General de los caballeros y damas de Triana", de Serafín Estébanez Calderón

Selección de las obras

Se ha optado por delimitar aquellas obras de referencia que se ocupan, de forma finalista o lateral, del periodo establecido con anterioridad, y que pueden responder a uno de estos tres perfiles:

1. Obras bibliográficas literarias de referencia.
2. Obras que incluyan amplias recopilaciones de textos del periodo a estudiar.
3. Ensayos y obras de investigación que utilicen los textos como ilustraciones de contenido.

Criterios de selección y caracterización de la muestra

Respecto a los criterios de muestreo y selección de textos, se han trabajado *todos los contenidos* de las obras elegidas, que lo son a modo de materia de laboratorio, dando lugar a una amplia base de datos, con informaciones de extensión variable que, por razones obvias, no siempre quedan reproducidas íntegramente en este trabajo de investigación. Para él, se han extractado las aportaciones que hemos considerado más interesantes y representativas.

El análisis documental incluye todas aquellas reseñas encontradas en las obras de referencia que respondan, al menos, a uno de estos criterios:

1. Referencias generales y/o localizadas a la **anatomía humana** en reseñas, relatos o testimonios de bailes preflamencos y flamencos.
2. Descripción de las **técnicas de ejecución** seleccionadas y practicadas por las bailaoras.

3. Anotaciones terminológicas acerca de la **coreología** del baile flamenco.
4. Identificación de las posibles **patologías y problemáticas en la salud** que implica el ejercicio físico del baile.
5. Localización, en su caso, de **procedimientos de intervención sobre estas patologías**, mostrando en su caso los grados de conciencia de las mismas, su carácter o no rutinario, sus formas y efectos.
6. **Análisis y juicios** en los que se establezcan correspondencias entre las características corporales de los ejecutantes y otros rasgos culturales, psicológicos y de naturaleza extra-anatómica.

La muestra de textos responde a la siguiente **caracterización**:

1. Desde un punto de vista formal, se trata en todos los casos de **transcripciones de textos originales**.
2. En cuanto a su **contenido**, dichos textos pueden tener el carácter de noticia, narración o relato, testimonio personal, crónica o relación de hechos, informe y creación literaria.
3. Estructuralmente, se corresponden con **párrafos desgajados** de los originales en los que se insertan.
4. La recopilación de textos se corresponde, bien con **obras originales**, bien con lo que en metodología de investigación se denomina "**fuentes primarias**", esto es, las que proporcionan datos de primera mano, pues se trata de documentos que contienen los resultados de estudios, como

libros, antologías, artículos, monografías, etc.⁴⁸ Dada la imposibilidad de realizar el rastreo *in situ* de muchos de los originales de prensa o libros de viajeros en archivos y hemerotecas, hemos optado en estos casos, no por un trabajo de rastreo de fuentes primarias, sino por realizar un primer corte de la muestra con todos aquellos documentos presentes en las fuentes consultadas que hayan acogido, incluso de forma asistemática y desordenada, algún objetivo de los comprendidos en la investigación, básicamente de dos tipos: a) textos de carácter diseminado integrados dentro de compilaciones documentales; b) textos incrustados en ensayos a cuyas hipótesis o conclusiones fundamentales sirven de ilustración.⁴⁹

5. El segundo criterio de corte en la selección de la muestra ha venido marcado, para los textos originales, por la **accesibilidad**.

Sobre los géneros incluidos en la documentación

Proponemos una concentración metodológica en un conjunto de relatos central para el estudio, y otro de carácter secundario y accesorio, que no ha sido tratado de forma integral en el trabajo de rastreo documental, y que se divide –a su vez- tres grupos de autoría:

⁴⁸ Hernández, Fernández-Collado y Baptista, 2007:66.

⁴⁹ En la medida que no todos los autores trabajan con las mismas ediciones, aunque remitan en muchos casos a las mismas obras, la bibliografía final puede incluir referencias de distintas fechas para una misma entrada, según el autor que la cite. Asimismo, conviene aclarar que, lejos de esconder la fuente primaria donde se produce la cita original, se ha incluido no sólo la ubicación de ésta, sino también la referencia indirecta de donde se ha tomado.

Relatos de extranjeros

Como relatos centrales, utilizaremos los géneros elaborados por los **viajeros extranjeros** que viajaron a nuestro país por motivos bélicos o culturales -como embajadores, científicos, geógrafos o comerciantes- y dejaron testimonios cercanos al libro de consulta, o bien viajeros cuyo objetivo era la redacción de **libros de viaje** de tono entretenido y comercial, con no poco de autobiográfico.

En estos relatos se catalizó la visión de “lo andaluz” como sinécdoque de “lo español”, la entronización de los tipos populares que ya había quedado implícita en la literatura de cordel y se desarrollaría en el casticismo realista-nacionalista, y el voyeurismo hegemónico masculino, como veremos pautas fundamentales para entender las descripciones realizadas sobre las mujeres andaluzas, Fueron éstos quienes mayormente menudearon en “los espectáculos musicales y (...) las juergas preparadas para ellos, mucho más interesantes que los sosos eventos culturales oficiales que reproducían con escaso éxito las modas teatrales extranjeras, y cultivaron en sus escritos las descripciones de las actitudes y modos de vida que más chocaban con las suyas propias”.⁵⁰

Fuentes accesorias

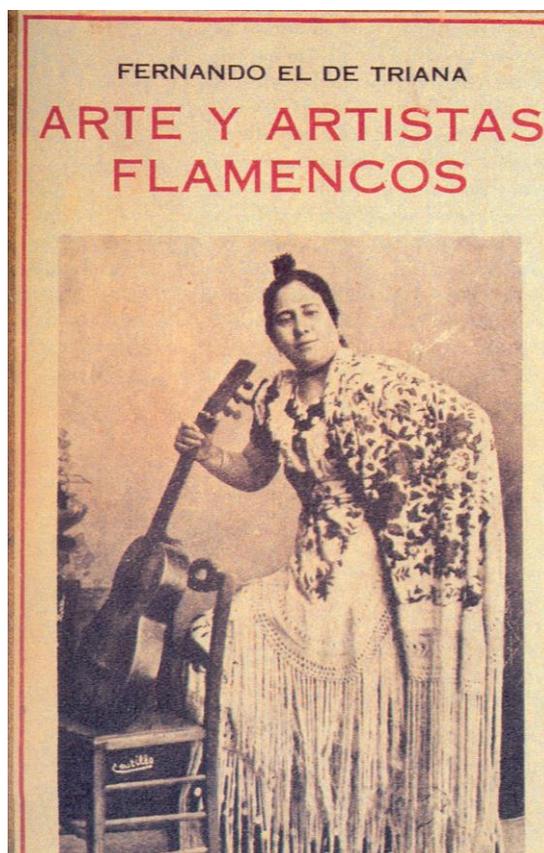
Dividimos este subgrupo en tres apartados, a su vez:

1. Los **escritores, pensadores y literatos nacionales** en los que, con mirada polifónica –Cadalso, Antonio Cánovas, Juan Valera, Blanco

⁵⁰ Martínez Moreno, 2003:174-5.

White o Estébanez Calderón- formaban parte de la cultura que describían, desde un ángulo que incluyó siempre algo de analítico pero que podría calificarse de "literatura realista de tono nacional".

2. Los escritores que elaboran **obras monográficas desde dentro del propio flamenco**. Incluimos aquí casos únicos como Núñez de Prado o Fernando el de Triana, así como los mensajes entre líneas que se lanzaron en las páginas de los métodos de aprendizaje, como los del Maestro Otero para el baile o Rafael Marín para la guitarra.
3. Los plumillas o gacetilleros de **noticia corta**, que transitaron entre la descripción informativa, la censura, la ácida ironía y la comicidad humorística.



Portada original de "Arte y Artistas Flamencos", de Fernando el de Triana (1935)

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.

CAPÍTULO II. EL BAILE COMO OBJETO DE MIRADA: GÉNEROS Y PAUTAS

Conviene, como punto inicial de la investigación, clarificar cuáles fueron los contextos de producción de músicas y danzas en los que se sitúan las referencias que nos sirven de documentación básica. Pues, si bien la mirada externa confundía a menudo, dentro del color local de los bailes españoles, escuelas y modismos, éstos representan en realidad expresiones sociales y culturales diversas.

El “color español”: bailes populares, teatros, salones, academias y bailes flamencos y gitanos

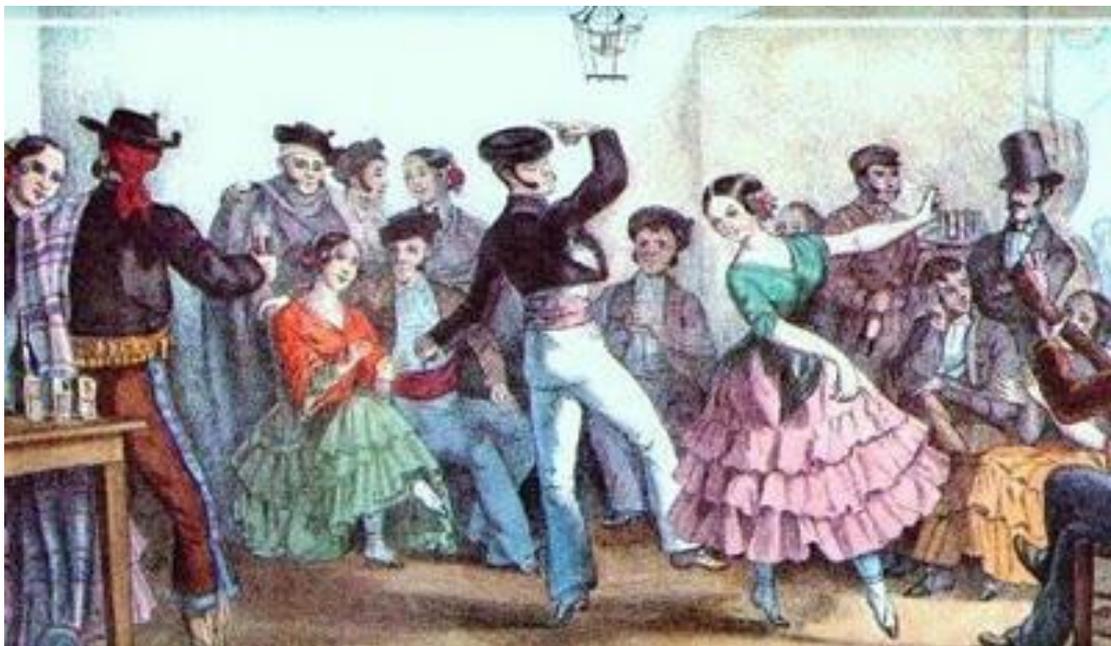
Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX, múltiples estilos y géneros cantables y bailables se entrecruzaron, produciendo un inextricable compendio de interinfluencias que fueron desde la propia ópera italiana, el *belcantismo* y los aires musicales y danzas de diferentes zonas de Europa (preferentemente francesas), hasta el folclore popular de seguidillas, jotas o polos, con un marcado carácter andaluz. Esta familiaridad artística tejía lazos aún más intrincados desde hacía décadas: muchas de tales influencias habían desembocado en la tonadilla escénica desde finales del siglo XVIII,⁵¹ pero, a partir de mediados del siglo XIX, fue más allá. Estuvo en la base de un andalucismo propio de piezas de género que recogían fandangos, rondeñas, malagueñas, polos o cañas conformando, desde el punto de vista del cancionero, un modelo de literatura cantada que, como señaló Caro Baroja, quedó impregnado de “lo andaluz”.⁵²

⁵¹ Se ha de consultar, a este respecto, necesariamente la célebre y clásica obra de Subirá *La tonadilla escénica* (1933) donde se exponen agudamente las bases a las que nos referimos.

⁵² Caro Baroja, 1988.

Metodológicamente, al establecer un amplio intervalo cronológico como objeto de nuestro trabajo, la documentación denota lugares comunes compartidos, pero también un gran abismo estético y social entre tres niveles de producción de músicas y danzas, que sucedieron en un mismo tiempo, aun con velocidad y alcance diverso:

- a) **Canciones y danzas populares** propias del folclore y la fiesta andaluza, de mera función expresiva, no comerciales. Aquí se localizarían, por ejemplo, los bailes de candil "y de cascabel gordo" y determinadas danzas espontáneas populares, bailadas de forma intuitiva (fandango, bolero y seguidillas), que también tuvieron su reflejo en los escenarios.



Baile de candil. Antonio Chamán

- b) Los cantes “por lo fino” y la secuencia de “bailes nacionales” del **teatro**, estilizados y de orientación profesional, a través de **salones y academias de baile**, que incluían:
- a. Para las danzas, el bolero, y otros bailes andaluces y españoles al modo “nacional”: fandangos, seguidillas, polo, olé...
 - b. Para el cante, lo que Gelardo define agudamente como “tenores y tiples de la canción y de zarzuelas cantando polos, carceleras, soledades, tangos, rondeñas, malagueñas (... que) no guardan ninguna relación musical con los mismos estilos o palos del flamenco, salvo algunas coincidencias, pero a la manera *belcantista* (utilización de la gama andaluza, floreos, ornamentaciones, sincopación, hemiolias) sólo se parecen en el nombre, pues hasta la guitarra es eliminada en beneficio del piano”.⁵³

Los géneros a) y b) marcarían, en el caso del baile, las diferencias entre los “de botarga y cascabel” y los de “escuela y cuenta”.

⁵³ Gelardo, 2003:175

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



Bailes estilizados en el teatro. El fandango, Gustavo Doré.

c) Finalmente, y con un nacimiento más tardío, encontramos el **flamenco**, identificado a dos niveles:

- a. Desde primera hora, como “gitano”,⁵⁴ un pueblo oscuro, secreto, exótico, que había sido objeto históricamente de una esencialización que encontró ahora una coherencia entre los viajeros románticos europeos, al establecer el trío “Andalucía -

⁵⁴ Ortiz Nuevo, 1990.

gitanos – flamenco” como “un mismo imaginario de identidad territorial y étnica”.⁵⁵

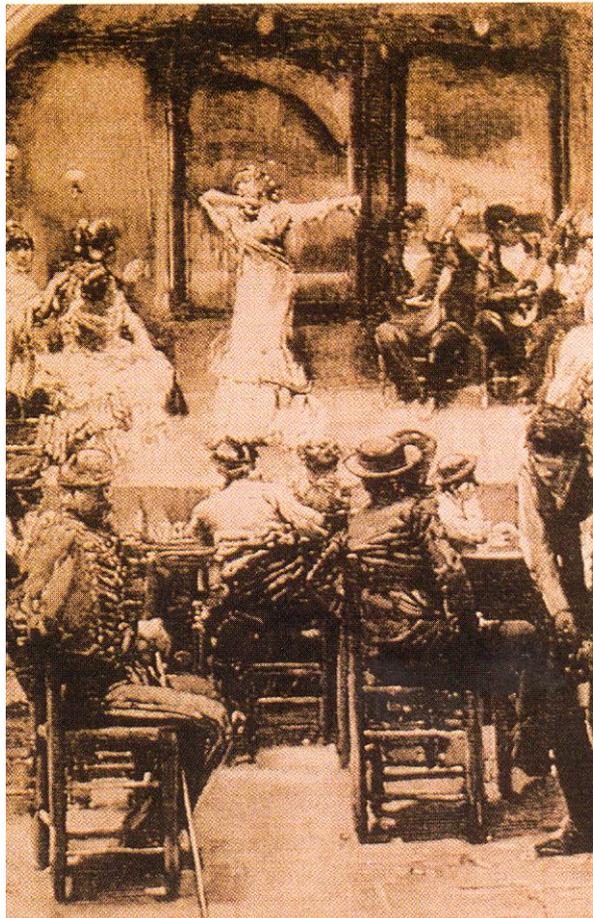
- b. A partir de su consolidación como género artístico, catalogado como un mundo turbio e indeseable de procacidad, vinculado a la nocturnidad, la falta de civismo, la prostitución y la bebida, objeto por tanto de las más ácidas críticas de lo que, a finales del siglo XIX y principios del XX, se conocería como *Anti-flamenquismo*. Esta censura social se hacía paralela, mayoritariamente, de la censura estética de las claves del flamenco como cante (definido como grotesco, estridente, arrítmico mal entonado, metálico o feroz)⁵⁶ y como baile (sensual, erótico, lascivo, voluptuoso, salvaje, etc.).

⁵⁵ Cruces 2008:168. Y continúa: “Efectivamente, frente a las campechanas referencias de los relatos costumbristas preflamencos y la chispeante hemerografía de la segunda mitad del siglo XIX, algún reputado escritor romántico como Bécquer y, en un sentido más científico, los folcloristas decimonónicos (con Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” como cabecera) habían sugerido otras miradas que, a veces declarada y otras veladamente, también se impregnaron de lirismo y vinieron a recoger el viejo testigo de las pasiones desatadas, de la anarquía, de la rabia y el patetismo, del sentimiento aterrador, del nervio exótico que el flamenco representaba frente a un occidente industrial, capitalista, aburguesado. Del mismo modo que los antropólogos evolucionistas quisieron reconocer los primeros estadios del ser humano civilizado en los pueblos primitivos, Andalucía y sus bailes representaban “los últimos salvajes de occidente”, el testigo de un tiempo anterior, inocente, primario. Si bien Demófilo acertó a advertir que “el flamenco es el menos popular de los géneros llamados populares” pues sus verdaderos protagonistas eran los *cantaos*,⁵⁵ gitanos y flamencos, cuentos, romances y juegos se situaron en un mismo objetivo enciclopedista de recopilación de la tradición oral” (Cruces, 2008:168-169)

⁵⁶ José Gelardo nos ofrece algunas noticias cifradas en Murcia a finales del XIX donde puede advertirse nítidamente este desprecio común, que transcribimos precisamente por realizarse fuera de Andalucía: “Por la noche no hubo teatro. Visitamos tres cafés cantantes que había funcionando. ¡Que *cantantas*! Había una jaleanta, palmotera, chillona, de cuya repintada boca salía una voz bronca, fuerte, gárrula, que sobresalía del ruido de las copas, de los bravos, del estrépito, de los cantos de todos, y que no dijo en toda la noche mas que esto: “Ooolé! Viva la Virgen maría”- A lo que no sabía uno si contestar ¡viva! O decirle: “Cállate esa boca”; por el sitio y la ocasión (*El Diario de Murcia*, año VI, nº 1598, martes 10 de junio de 1884, pág. 2, c. I). “*Lo flamenco*. Cañas de manzanilla, rasgueos de guitarra, alaridos de música sensual sembrada de cantares obscenos que flotan en la armonía del cante flamenco, requiebros grotescos...” (Ortega y Munilla, *El Diario de Murcia*, año VIII, nº 2258, miércoles 15 de septiembre de 1886, pág. 2, citado en Gelardo, 2003:114-115).

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



Café cantante. García Ramos

En general, cantes y bailes populares, estilizados y, más tarde, flamencos serían tres niveles con correspondencias propias y rangos diferenciados tanto en sus intérpretes como en sus públicos y los lugares de exhibición que los comprendían. Éstos pueden resumirse, a salvo de excepciones, como sigue:

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".

Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.

COMPARATIVA ENTRE GÉNEROS MUSICALES, SEGÚN INTÉRPRETES, LUGARES DE EXHIBICIÓN, PÚBLICOS Y MODELOS INTERPRETATIVOS

GÉNERO	INTÉRPRETES	LUGARES DE EXHIBICIÓN	PÚBLICOS PREFERENTES	MODELOS INTERPRETATIVOS
Cantes y bailes populares	Populares no profesionales	Fiestas, ámbitos de sociabilidad privados no comerciales	Participación directa: no existen públicos	Imperfección formal, interpretación de grupo, inexistencia de patrones académicos
Cantes y bailes estilizados	Profesionales académicos	Salones, teatros	Burguesía, aristocracia, "gente de bien"	Belcantismo, Estilización, interpretación individual
Flamenco	Sectores pobres, analfabetos, gitanos del <i>lumpen</i>	Cafés cantantes	Populares: alcohol, chulería, trasnoche, tratantes, soldadesca...	Voces naturales y broncas, cuerpos naturalizados, sensuales, erotizantes, interpretación individual

Los tres niveles representados aparecen incluidos en la documentación disponible para su estudio de un modo que no sería exagerado calificar de "promiscuo". Los autores centran la mirada en lo que de "diversión" tienen las reuniones y actuaciones que se contemplan, bien sea en el entretenimiento privado de la fiesta particular o en el espectáculo público del teatro o el café. Sólo con remitirnos a la figura del Barón Charles Davillier, con su trasunto gráfico en los grabados que para su *Viaje a España* realizara Gustavo Doré,⁵⁷ nos apercebimos de la enmarañada madeja de danzas que acopia, fundamentalmente de Andalucía, pero también de otras regiones españolas. En esto, el francés se distinguió de otros viajeros que se limitaron a recoger aquellos bailes por los que se vieron más sorprendidos o que, asistemáticamente, encontraban en sus eventuales recorridos por la tierra.

Davillier, según clasifica Teresa Martínez de la Peña en su introducción a la compilación *Danzas Españolas*,⁵⁸ diseccionará danzas folklóricas, danzas en tabernas y bailes de gitanos, bailes de gitanos en el Sacromonte, academias de baile (boleras robadas, jaleo de Jerez), otros bailes de escuela (la malagueña y el torero, ole de la Curra, panaderos, zapateado), baile en el teatro y hasta danzas fúnebres y religiosas, como la de los seises. Sobre los "bailes de candil", tenemos una descripción contemporánea a su práctica gracias a Davillier:

"Se llama en Andalucía "baile de candil" a los bailes de la gente del pueblo. Tienen lugar ordinariamente en la taberna o botillería o en alguna casa de aspecto modesto. Se ha llamado así a estas reuniones a causa de su pobre alumbrado, que consiste casi siempre en un candil, lamparilla de cobre o de hierro que se usa mucho en Andalucía y en otras partes de España. El candil tiene mucha semejanza con la lámpara antigua. Se compone de un recipiente con aceite, donde se hunde una mecha colocada horizontalmente. La lámpara acaba en un rabo rematado por un ganchito, por el cual se le cuelga en la pared. También se les ha dado a estos bailes otro nombre muy pintoresco: bailes de botón gordo o de cascabel gordo, alusión a los botones de

⁵⁷ Cfr. Doré, Gustavo y Charles Davillier, 1988.

⁵⁸ Martínez de la Peña, 1988.

filigrana que adornan ordinariamente la chaqueta y el pantalón de la gente del pueblo".⁵⁹

Esta descripción, de tono más bien ambiental, remata avanzando lo que hemos confirmado como una constante interpretativa durante todo el periodo: la separación clara entre los bailes de los teatros (donde se ejecutaban también fandangos, boleros y seguidillas) de aquellos bailes del pueblo, admirados y censurados por igual. Resulta ilustrativo el texto del francés Alexandre Laborde, quien -hablando del género de bailes nacionales- separa estas danzas, incluso no habiéndolas visto, de los bailes populares, que "por sí mismos no merecerían en su dedicación más que una simple mención":

"Pero nada en este género es tan extraordinario como algunos bailes del pueblo, que tienen **algo de voluptuoso y salvaje** a la vez: estos son los del ole y el cachirulo, especie de **danzas lúbricas, que recuerdan a los viajeros bailes negros y africanos**".⁶⁰

Por otra parte, nos encontramos los bailes del teatro, donde se asentó el nido de la escuela bolera. El bolero se instaló en los teatros de Sevilla a principios del siglo XIX, recibiendo el gusto por los nuevos bailes afrancesados que contagiaban los bailes nacionales y produciendo así una oferta de bailes estilizados en contacto recíproco con los anteriores.⁶¹ Las diferencias estéticas están claramente percibidas, a tenor de los textos. Contamos con las impagables críticas de Teófilo Gautier, "principal artífice de la ilusión de España entre los bailes de teatro",⁶² quien realiza una deliciosa presentación comparativa de la Nena y Pepa Vargas -el "arte" y el "fuego" respectivamente- que evidencia los prototipos estilizado y nacional de estos bailes teatrales:

⁵⁹ Doré y Davillier, 1988:73-4.

⁶⁰ Laborde, 1809:343. El subrayado es nuestro.

⁶¹ Plaza, 1999:158.

⁶² Plaza, 2005: 157.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.

“Pepa Vargas es una belleza morena con el pelo y los ojos tan negros como la noche, que **se arquea y echa el cuerpo atrás con audacia y flexibilidad**. Su baile está lleno de energía, viveza y ardor, pero **no tiene ese pulido clásico** de La Nena. La Vargas representa más bien lo que en España se llama *baile nacional*, que se ejecuta entre la pieza principal de cada función y el sainete final.

La Vargas es más fuego, y La Nena es más arte, pero las dos son encantadoras y deliciosas cada uno en su estilo”.⁶³



Pastora Imperio, vestida de bolera, y boleras aflamencadas en el teatro. Villegas

La diferenciación entre los bailes *por lo fino* y flamencos encontró en la descripción de los cuerpos una vía de ratificación. Es una dualidad que se confirma en toda la documentación disponible, y que evidencia que el flamenco

⁶³ Gautier, 1854, citado en Navarro, 2002:265.

y su paradero de entonces -el café cantante- así como las piezas de boleras y danzas españolas con asiento principal en el teatro, sirvieron a la forja de dos modelos que, si bien quedaron emparentados por el discurrir natural de la evolución de la escena, estaban dotados de claves específicas. La intuición de cómo usaban unas y otras su morfología corporal sirvió de hilo conductor según una serie de contrastes: lo "culto", lo "elegante", lo "distinguido en el público", el teatro, el baile "de pareja" del baile "por lo fino", frente a "lo popular", lo "abigarrado", la "procacidad" de los espectadores, el café cantante como emplazamiento y lo "individual" de la ejecución flamenca. Una oposición que, de alguna forma, ha seguido el recorrido del imaginario colectivo desde entonces.

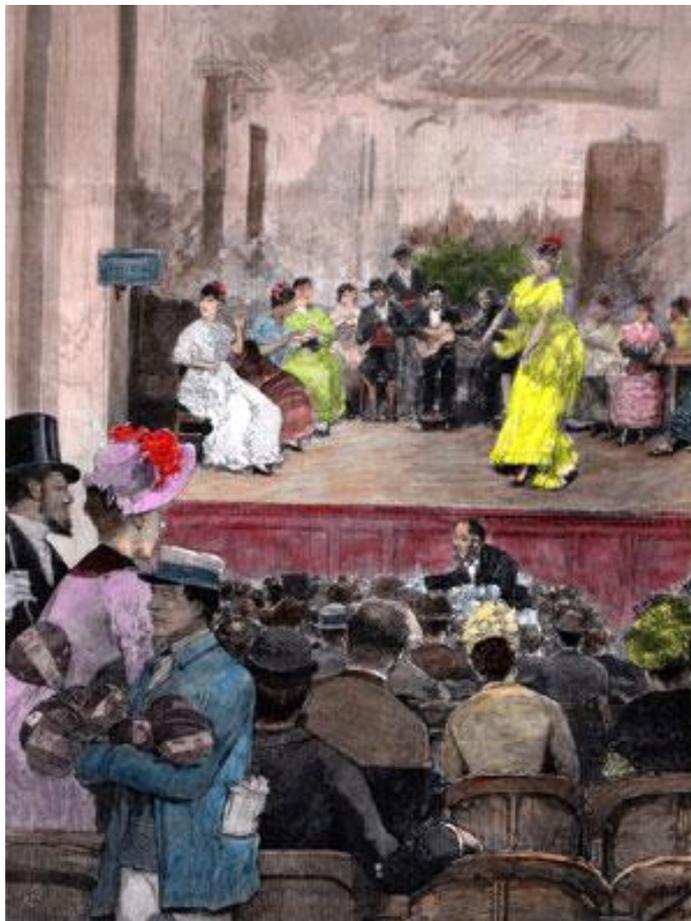
Así por ejemplo, y según era práctica común de la época, los bailarines y bailarinas y cantantes y cantoras flamencos se presentan como intérpretes de números (palos) concretos dentro del programa y miembros de un personal propio de cada café cantante. Cada nombre artístico se verá acompañado de su gracia como "bailarina por alegrías", "cantador por soleares, Tangos de las viejas ricas y chistosos cuentos", "cantadora por Malagueñas, Soleares, Tangos y Alegrías" o, como se lee en *La Paz de Murcia* en 1886, por varias de sus cualidades conjuntamente:

"Águeda Guerrita, niña de 9 años, bailadora por Alegrías y Tangos y cantadora por Malagueñas, Soleares, Tangos, el Sereno, Pescadero, Caracoles y Macarenas", mientras que el "tocador" se menciona así, a secas.⁶⁴

⁶⁴ Gelardo, 2003: 103-104.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



Fiesta flamenca, finales del siglo XIX

Esta práctica, generalizada en la cartelería y publicidad de los cafés cantantes flamencos, no se halla entre los anuncios de bailes boleros. Aquí, tal y como sucede en el ballet clásico, es común encontrar distinciones alojadas más bien en la posición jerárquica que en el repertorio personal, asentando en el teatro no más que los anuncios que diferencian el “cuerpo coreográfico” y la “primera bailarina”, que sí es identificada personalmente con su nombre artístico.

El baile de los teatros fue fundamentalmente un trabajo femenino, aunque con una notable presencia de boleros que, a tenor de los datos, se

incrementó desde principios del siglo XIX.⁶⁵ Las más afortunadas y exitosas artistas serían mujeres y no hombres: las ya mencionadas la Nena o Josefa Vargas, y otras como Petra Cámara o Amparo Álvarez, salen en olor de multitudes de los teatros sevillanos a partir de 1845. En esos mismos teatros también se recibía, a modo de intermedio o número suelto, alguna pincelada popular o de corte gitanista que servía para una permanente redefinición de las estéticas del momento, y cuyo baile también fue fundamentalmente femenino: como afirma Navarro hablando del jaleo flamenco, "... si las flamencas, *vulgo gitanas*, aprendieron de las boleras, otro tanto ocurriría con aquellas bailarinas que compartían con ellas el cartel de aquellos espectáculos. El baile académico, codificado, de las boleras ganaría en vivacidad, frescura y garra, en definitiva, en flamencura".⁶⁶

Finalmente, el flamenco representaba "un baile muy distinto al que interpretaban las boleras andaluzas. Un baile con mucha menos técnica, menos elegante, pero sin duda mucho más fresco, más espontáneo y más cercano, por tanto, alas raíces del baile popular".⁶⁷ Sus practicantes, especialmente las jóvenes gitanas sevillanas de Triana, pronto ocuparon también el interés de los visitantes de las academias y los espectadores teatrales como detentadoras de una forma propia, un sello particular, natural.

* * *

El proceso que hemos expuesto integra, por tanto, dos realidades. Por un lado, la mezcolanza de formas y orígenes, la contaminación de estilos. Por otro, la generación de un cierto *dualismo estético*. Este dualismo no sólo

⁶⁵ Enumera, para comienzos del XIX, a 25 mujeres boleras por 11 boleros en los teatros andaluces. Más adelante, menciona 53 boleras por 47 boleros recogidos en la documentación (Navarro, 2002:139 y 164-5 respectivamente).

⁶⁶ Navarro, 2002:240.

⁶⁷ Citado en Navarro, 2002:238.

afectaba a las danzas y a la valoración de los cuerpos, sino que, aunque narrado de forma distinta, marcó la distintividad del género jondo, básicamente a través de su repudio. Acercó las primeras referencias sobre los cantes gitanos descritos por Cadalso con la mítica figura de Tío Gregorio, tal y como queda descrito en 1799 por "su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar",⁶⁸ haciendo oponer la dulzura, la corrección o la limpieza del cante "andaluz" con los vicios y ademanes *estudiados* (no "naturales") de las mujeres populares. Gelardo recoge a este respecto una referencia en *La Palma*, de 1849, donde se lee:

TEATRO.- (...) *La Azucena*, pieza andaluza (...) y que es obra del Sr. Cubas (...) Su desempeño fue feliz; y la Sra. D^a Amalia Martínez con **su decir dulce**, sus naturales movimientos y su **pronunciación limpia y correcta**, cualidades que parecen se habían de **oponer al estudiado ademán y a la viciosa dicción de una hija del barrio de Sevilla** (...).⁶⁹

Efectivamente: lo aprendido *versus* lo popular, lo primero tenido como dulce y correcto, lo segundo fruto del vicio y del ademán estudiado: "Tan agradable como el canto andaluz, bien interpretado, es molesto el cante flamenco, pero hemos dado en unir ambos estilos que tienen la misma aleación que el aceite y el vinagre",⁷⁰ mencionaba otra referencia de Gelardo, quien resume finalmente al respecto: "Resumamos los calificativos y las críticas emitidas. Para los cantos populares: armonía, sentimiento, inspiración, nostalgia, honrada musa. Por el contrario, la música flamenca se presenta asociada a: flamenquismo, deshonor, pestilente café cantante, obscenidad, borracheras, deseos mal reprimidos".⁷¹ Efectivamente, hacemos nuestras las apreciaciones de este autor como correlato contextual, cuando manifiesta que:

⁶⁸ Cadalso, 1969 /1799 *circa*.

⁶⁹ *La Palma*, nº 7, domingo 17 de junio de 1849, pág. 88. Citado en Gelardo, 2003:26.

⁷⁰ Gelardo, 2003:127.

⁷¹ Gelardo, 2003:128.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro". Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.

“El flamenco o música flamenca es considerada chabacana e inmoral, canallesco, descocado; la voz flamenca es asociada a alaridos, terremotos, berridos, es tachada de desagradable, aguardentosa. El gesto, la gesticulación flamenca es presentada como nerviosa contorsión, dolores, expresión nerviosa. El baile flamenco es condenado por su erotismo, por desvergonzado, obsceno y lascivo. En definitiva, el flamenco ataca el *orden moral* establecido por las clases dirigentes.

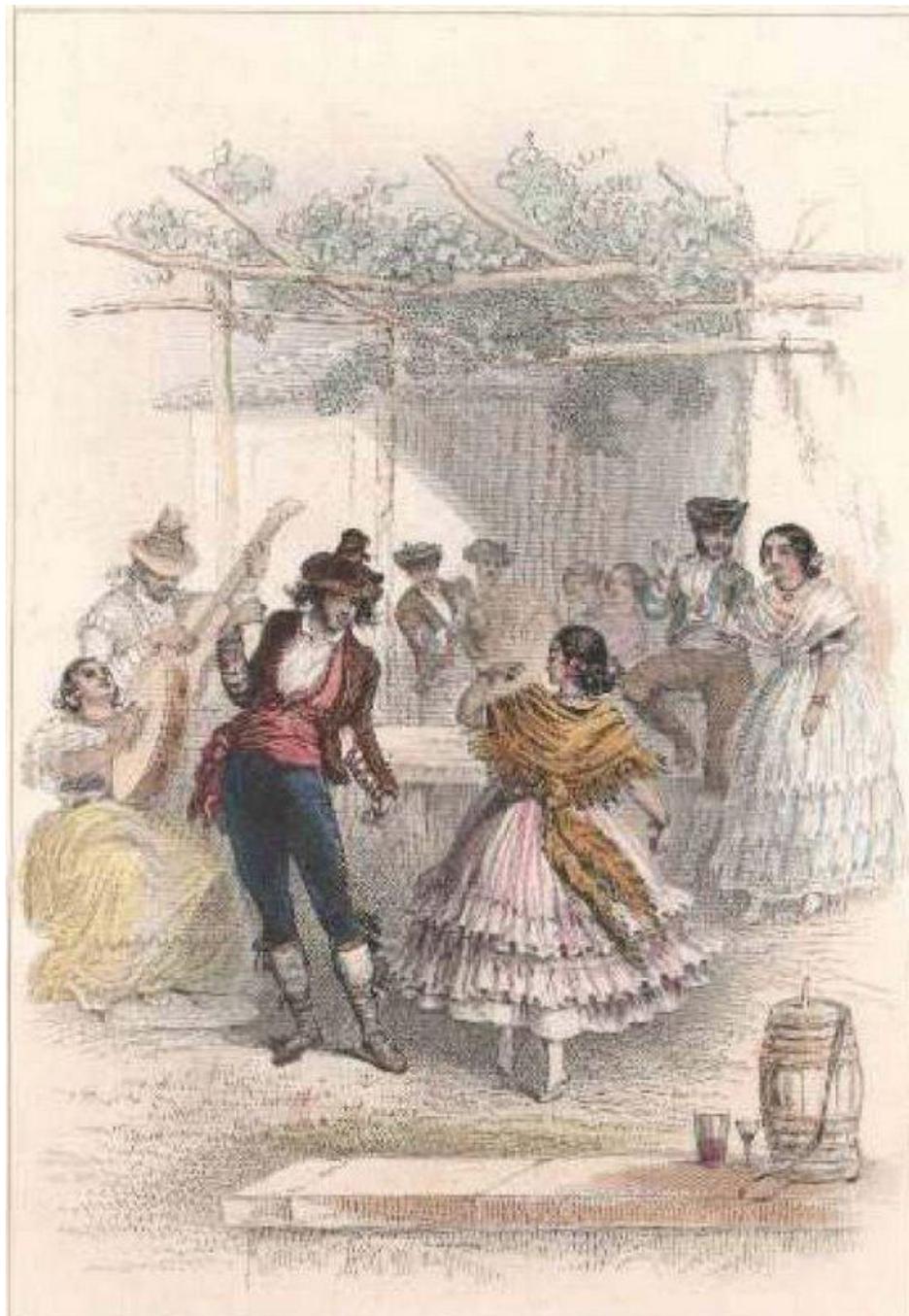
El flamenco, por su origen, producción, presentación y exposición, se configura como una cultura y una estética con señas de identidad propias y, desde luego, en franca oposición a las normas estandarizadas de la cultura oficial de las clases y grupos dominantes (ópera, tonadilla, baile bolero, piezas andaluzas, gestos estudiados, voces educadas, poesía culta o de altos vuelos literarios...).⁷²

Sin embargo, discrepamos lateralmente de Gelardo cuando defiende que esta “particular cultura de la pobreza, el flamenco, discurrirá por tabernas, cortijos, colmaos, ferias, fiestas y jolgorios familiares, casas ilustres...”. Siendo cierto que anidó en estos contextos y, como el mismo autor manifiesta más tarde, también en el teatro y el café cantante, las fiestas y jolgorios populares escondían las más de las veces formas no estilizadas, rugosas, desenfadadas, desahogadas, de esos mismos bailes boleros (las seguidillas) o folclóricos (los fandangos, las jotas, etc.), sin conceder a sus intérpretes individuales, como sí en el flamenco, la posición central de la celebración.

⁷² Gelardo, 2003:181.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



Baile en una venta. Siglo XIX

La mezcla, madre de toda riqueza. Contagios y expansiones de "lo popular"

Como decimos, noticias mil ocupan en la época la escuela bolera, los bailes andaluces y los bailes de palillos, de gitanas y de candil hasta lo que, décadas después de que consten documentalmente estas denominaciones, conocemos como "bailes flamencos", todavía en plural y que no fueron derivación única de aquéllos, ni, por ser posteriores en el tiempo, dejaron de convivir con boleras y palillos.

Antes al contrario, y si bien el baile bolero fue desinflándose ante el arrollamiento del flamenco, múltiples referencias mencionan funciones teatrales en las que se incorporan este tipo de danzas, como también sainetes y otras piezas escénicas. Sucedió en la época que determinados bailes se plasmaban multiestilísticamente, de forma que la seguidilla popular y la teatral (bailadas en parejas y grupos) convivían en el mismo tiempo, y eran coetáneas a las formas "de mujer sola" del ole, el vito y el jaleo de gitanos y profesionales del teatro. Con el paso de los años, algunos desaparecerán de la documentación; otros, como el fandango, reaparecerán transmutados en nuevas formas musicales y dancísticas. El nuevo género del flamenco revestirá con sus estéticas propias aquellas modalidades que más se ajustaban a sus claves.

Múltiples y recíprocas influencias intervienen en los recorridos de unos y otros y, con frecuencia, las referencias literarias describen de forma muy parecida bailes distintos y, sobre todo, contextos muy diferentes de su producción. Especialmente, la convivencia bolera y flamenca que ocupó el periodo inmediatamente posterior al surgimiento del arte flamenco, ya plenamente codificado. Navarro lo resume de este modo:

“La escuela bolera y la flamenca convivieron fraternalmente, como lo habían venido haciendo cuando lo jondo daba sus primeros balbuceos allá por 1860 y pocos. Compartieron tablas y reclamos publicitarios y continuaron ejerciendo entre sí saludables influencias, fue una convivencia fructífera en la que la bailarina bolera seguía dando lecciones de elegancia, de colocación de brazos, de manejo de las castañuelas, de virtuosismo técnico a sus hermanas jondas, al tiempo que éstas les sugerían nuevas actitudes y movimientos. Los bailes flamencos garantizaban la concurrencia a esos locales, mientras que los boleros ponían la nota *distinguida*, que además podía servir de excusa para que más de un cliente se atreviera a cruzar el umbral de lo que sus amistades consideraban antros del vicio. Durante este período, comienza además a surgir la figura de la bailarina-bailaora y del bailarín-bailaor, artistas que dominaban ambas escuelas y que fundían en sus cuerpos lo mejor de cada una de ellas”.⁷³

A lo largo del camino de intercambios mutuos, conviene resaltar varios procesos de expansión de estos modelos “nacional”, primero, y “flamenco-gitano” después, en su admiración colectiva y posterior contagio hacia otros géneros, países e incluso contagios sociales: el refinamiento expresivo, el reclamo de la estética española y los modismos afluencados.

El refinamiento expresivo

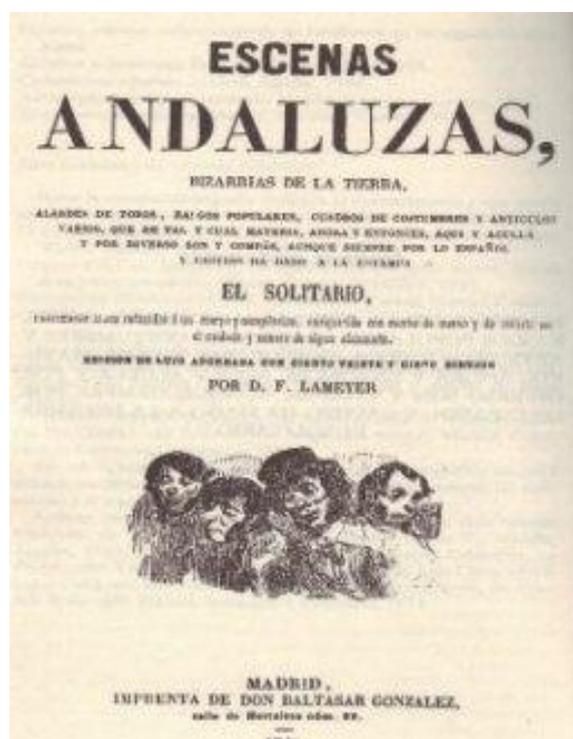
En primer lugar, encontramos el proceso por el cual las academias de danza y los maestros, impelidos por el negocio y también por las cortapisas administrativas que impedían la plasmación de los bailes del pueblo no retocados en los teatros, condujeron, como sucedió en el toque de guitarra, a la producción de **estilos “refinados” de las danzas populares**, una vez pulidas de sus “imperfecciones” expresivas y por tanto puestas al alcance de públicos más distinguidos. La ciudad de Sevilla, como remarcó Davillier, se convirtió en el epicentro de esta producción: “Es el taller donde todas las antiguas danzas se transforman en danzas modernas. Es la universidad donde se aprenden la gracia inimitable, la atracción irresistible, las encantadoras actitudes, las

⁷³ Navarro, 2002:321.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.

brillantes vueltas y los movimientos delicados del baile andaluz".⁷⁴ Y el viajero americano Mackenzie, afirmaba en 1827 del fandango que "el proceso de refinamiento lo ha desnudado gradualmente de toda falta de decoro".⁷⁵



Portada de "Escenas andaluzas"

Ya Estébanez Calderón, en sus *Escenas andaluzas* de la década de 1830, informó de cómo se habría modificado el bolero para ajustarlo a los modos no populares, al contrario que el fandango, que había quedado definitivamente en los pies del pueblo. Según el literato malagueño, Requejo, un maestro murciano venido a Madrid, se propuso "despojar al bolero de todo lo pernicioso y antisalubre. Así pues, comenzó por descartar del baile lo

⁷⁴ Doré y Davillier, 1988:89.

⁷⁵ Citado en Plaza, 1999:404-5.

demasiadamente violento y estrepitoso; ajustó los movimientos a compases más lentos y pausados, y chapodó las figuras, pasos y suertes de todo lo exuberante y rústicamente dificultoso, rematando con dejar al bolero armado caballero en toda regla".⁷⁶

Ese proceso ha quedado referenciado en los relatos románticos, donde el dualismo estético entre lo popular y lo estilizado denota esos contagios a los que nos referíamos, con tono valorativo: lo popular es lo lascivo, lo salvaje, y ello se transfiere al bolero estilizado, que absorbe del pueblo la voluptuosidad, la capacidad de seducción, las tentaciones de las bailarinas andaluzas:

"El bolero, como se exhibe sobre el escenario, **ya no es el salvaje lascivo baile de las clases bajas, sin embargo retiene su carácter original, para darle ese tono de voluptuosidad**, y se apodera de la apatía del estoico que pretende permanecer insensible a sus encantos. ¿Cómo podría ser de otra manera si esta es la danza del amor? Cada intérprete no baila solo sino también con otro, interpretando al amor en sus variantes y variadas formas, tímido, melancólico, lleno de reproches, o de ilusión, ardiente, apasionado, como pareciendo responder, o ahora rechazar, el avance del otro. A veces la ninfa con lánguida mirada, y gestos seductores, aparece como lanzándose en los brazos de su amante, quien con impaciencia hace un movimiento rápido para encontrarla; entonces, de repente ella se da la vuelta, coquetería enternecida, con la cabeza todavía medio desviada, y los ojos brillando con ternura, parece todavía tentarlo para que la gane".⁷⁷

El reclamo de la estética española

A medida que hemos avanzado en nuestra investigación, nos hemos dado cuenta de que los relatos no podían detenerse en las mujeres auténticamente andaluzas, ni siquiera nacionales, para fijar la mirada. Dos movimientos confluyeron en este sentido: las mujeres que salieron de España

⁷⁶ "El bolero", *Escenas andaluzas*, pág. 24, citado en Plaza, 1999:497-8.

⁷⁷ Dennis, 1839:68-9, citado en Plaza, 1999:496.

hacia los teatros europeos, y las artistas que imitaban las formas españolas como una forma de reclamo estético.

Los estilos y formas de las danzas nacionales ejecutados por mujeres andaluzas fueron desde temprana hora objeto de exportación. En una primera etapa, las propias artistas se desplazaban desde Andalucía hacia los teatros de las grandes ciudades españolas. Conocida fue la solicitud que de ellas se hacía en los teatros del Madrid del XVIII como bailarinas, tonadilleras y cómicas, donde eran muy apreciadas por su gracioso acento. Desde 1780, su éxito fue aún mayor gracias a la sustitución del entremés por la tonadilla. Si ciertamente fue en la corte donde el bolero consagraba en escena a las andaluzas y, sobre todo, las gaditanas, recientes investigaciones han buscado rastros de esta fama y de lo que constituyó, tal vez, la primera internacionalización del género en zonas geográficas tan distantes y distintas como Cuba o Centroeuropa, incluyendo aquí países como Francia o Austria.⁷⁸

Desde 1830, esta apuesta por el "color local" se desplegó, no sólo al visitar a las ejecutantes en el territorio propio, sino también al incluir en las programaciones de los teatros de la "Europa civilizada" del momento estos bailes españoles, que jugaban un papel en el universo del ballet romántico de los maestros Jean Georges Noverre y Carlo Blasis. Entre estos territorios, encontramos las bailarinas andaluzas visitan Europa, o bien europeas con orígenes más o menos andaluces encuentran en las escenas teatrales de París y Londres un lugar donde exhibirse. Dolores Serral, Manuela Dubinon, Mariano Camprubí y Francisco Font serían contratados por Véron para los bailes de máscaras de la Ópera de París en 1834, y ya se advierte en las primeras críticas una calificación plenamente romántica de sus ejecuciones, tanto femeninas como masculinas, combinadas en la mirada sobre un "todo nacional": sus bailes fueron calificados como un cuadro "brillante, vivo, poético,

⁷⁸ Así por ejemplo, los estudios hemerográficos de José Luis Ortiz Nuevo en Cuba (Nuñez y Ortiz, 1999), los rastreos de Gerhard Steingress en París (Steingress, 2006) y de Rocío Plaza en París y Londres (Plaza, 2005).

intensamente colorista, cautivador, lleno de encanto, seducción, pasión y fuego".⁷⁹ Esta travesía por los territorios extranjeros se centraría fundamentalmente en la Ópera de París (donde se situaron por derecho propio bailarinas espurias, copistas de notable garra como Fanny Essler, Guy Stephan, o Lola Montes, aunque también Londres y, no podemos olvidarlo, la corte rusa, fundamentalmente con sede artística en San Petesburgo, donde anidaba la Escuela Imperial Rusa, que hasta la revolución bolchevique vio llegar figuras más o menos ciertas.

Sólo hay que recordar que, cual testimonia una grabación primigenia, la Bella Otero actuaba en 1898 en San Petesburgo, y su baile era recogido por el operador de cámara Felix Mesguich, un empleado de los hermanos Lumière, produciendo un impagable minuto de grabación de la bailarina titulado "La Valse Brillante" –por la música de Chopin que acompañó- en el que, en realidad, contemplamos un baile al estilo español, con sombrero, lleno de contorsiones, vueltas quebradas e incluso un amago de "salto" final, y, significativamente, lo que podría abocetarse como un cuadro flamenco en el fondo de la escena, donde un torero toca la guitarra.⁸⁰ El mito estaba ya más que forjado: pocos años antes, en 1894, Carmen Dauset "Carmencita", triunfadora a finales del XIX en Estados Unidos, había inaugurado para el cine la escena flamenca, con sus conocidos veintiún segundos de baile para el ingenio de Thomas Alva Edison.⁸¹

La apuesta por este color local, como señala Rocío Plaza, se ayudó de un público y críticos generosos, aunque en realidad siempre vivió de un cierto refinamiento de los "bailes españoles", que fueron adaptados a públicos no tan abiertos; más bien curiosos. Se trató de una estrategia comercial de introducir novedades de artistas y de formas y coreografías que "engancharan" a un

⁷⁹ Plaza, 2005, 32-33, citando *Le Constitutionnel*, París, 18 de enero de 1834.

⁸⁰ Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=aVi8Pf1s_eU

⁸¹ Se puede consultar en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (*The Library of Congress*), con acceso libre. Disponible también en <http://www.youtube.com/watch?v=-15jwb1ZTMA>

público ávido de novedades, aportando la "gracia" y la "sal" de los bailes españoles, lo que conseguía desplegar una imaginación difícilmente aplicable a las danzas clásicas (con el patrón comparativo de moda que representaba María Taglioni), sobre números como los boleros, fandangos, seguidillas y cachuchas.

Las secuencias de los públicos aristocráticos "elegantes" y los aplausos populares debieron ser bien distintas, localizados los primeros en grandes teatros y los segundos en otros de menor prestigio que acogían, según señala Plaza, géneros de comedia, italianos, cómicos, en salas de vida más o menos eventual.⁸² Pero, en cualquier caso, parece que desde mediados del siglo XIX, los bailes españoles vivirían una expansión sin precedentes en los teatros, pero con una novedad: eran ya las propias bailarinas extranjeras las que mimetizaban la estética española, comprendiendo aquí básicamente la andaluza. Como Lavour señaló:

"Durante el periodo de las reinas (*Cristina e Isabel II*) se produce también la imposición de la moda de los bailes andaluces, -identificados como "españoles"- en los teatros de toda Europa, y el triunfo de bailarinas extranjeras como Lola Montes, las Elssler, y posteriormente la Fuoco y la Taglioni, algunas de las cuales vendrán a España y competirán con las artistas nacionales en una confrontación que adquiere matices políticos".⁸³

Estos contagios entre géneros se ampliarían en la historia inmediatamente posterior, produciendo importantes contagios entre el ballet y los bailes españoles. Al tiempo que Denishawn creaba su propio "cuadro flamenco", Rusia exportaba los Ballet Rusos de Diaghilev, que sirvieron a una euforia pública por el ballet: la danza española estaba aún llamada a jugar un importante papel en las figuras de Marius Petipa, Léonide Massine, y hasta el flamenco lo haría, como constata el caso de Félix Fernández García, Félix "el Loco", como inspirador.

⁸² Plaza, 2005:35.

⁸³ Lavour, 1976.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



El baile español como moda en Europa.

Jarrones de porcelana del siglo XIX con escenas boleras de tono galante. Palermo.

Múltiples testimonios, como tendremos ocasión de ver, aluden a las prácticas miméticas de francesas o alemanas a la búsqueda del espíritu natural de las danzas españolas. Bástenos por ahora mencionar algunas anotaciones sobre Fanny Elssler que realiza Gautier como crítica “periodística” en 1838:

“Sus actitudes estaban dotadas de un aire tan altanero y malicioso y un carácter tan atrevido y sensual que **sería la envidia de los más fanáticos bailarines sevillanos** (...) Resulta bastante extraordinario que sea **una alemana quien nos haya revelado la danza española, pero la genialidad no tiene fronteras**”.⁸⁴

⁸⁴ Gautier, 1838, citado por Navarro, 2002:194.

Acerca de estos matices políticos, más adelante confirmaremos cómo el cuerpo de las bailarinas se convierte en la metáfora del país durante el siglo XIX, en plena eclosión de los nacionalismos europeos.

Los modismos sociales aflamencados

El complejo proceso de fusiones estéticas, cristalizado apenas en varias décadas, dio lugar a toda una moda *andaluzada* y *agitanada* en los hábitos sociales y también en los teatros, de la que fueron partícipes la burguesía y la aristocracia españolas. A modo de divertimento, adoptaron aposturas, léxico e imágenes castizas, falsamente populares (más bien pintorescas) de bravuconería flamenca que acendrarón aún más si cabe la mezcolanza de géneros a que nos referimos. Los tipos populares se habían encarnado inicialmente en las figuras del majo, la maja, el baratero o el torero, acompañados de la gitana y el gitano, como un mundo popular contrario a lo "oficial" en el que "El mayo es sinónimo de chulería y exhibicionismo, pero al mismo tiempo de bravura y virilidad".⁸⁵

En la primera etapa de producción literaria popular de sainetes, tonadillas, romances de ciego y literatura de cordel anidaban ya los gérmenes de esos tipos populares. Más tarde, se generaliza el fenómeno del majismo como una reacción nacionalista: "la reacción visceral del pueblo español contra el afrancesamiento impuesto a raíz de la invasión napoleónica en 1808 provoca en los sectores populares una interiorización de esta tipología que es asumida como modelo (...) La *majeza* es, pues, más que un atuendo: es una actitud, una postura en el sentido literal de la palabra. Es engalanarse para ser visto y

⁸⁵ Martínez Moreno, 2003:177.

admirado, es *dar el golpe*. *Majos y majas* son una versión lujosa del vestido popular".⁸⁶

Contemporáneamente, y conforme se asentó el género artístico, esta reacción fue desplazando el foco hacia un paralelismo entre "lo flamenco" y "lo gitano", identificando con este último el estereotipo retador, abigarrado, arrogante y orgulloso que se traslada desde el mundo de la bohemia artística y del hampa de la época. De modo que hablar de los "tipos flamencos" implicaba de continuo el uso de términos chulescos y gitanismos incomprensibles, y se asimilaba el lugar común de que los flamencos eran grupos corporativos con códigos de comunicación propios. En la segunda mitad del XIX se produce el fenómeno de la **gitanofilia**, que da lugar a un proceso de estilización de la cultura popular andaluza, desatado entre la juventud acomodada "con la consiguiente valorización de los cantes y bailes gitanos a los cuales ya habían sido incorporadas otras formas musicales populares, especialmente en las provincias de Granada y Cádiz. Lo gitano y lo popular se fundirán poco a poco en una amalgama propia que va a convertirse en *lo flamenco*".⁸⁷ George Borrow se refiere a esta moda de forma más que ilustrativa al hablar de los aficionados, a quienes define como:

"Individuos a quienes agradaba su fraseología, pronunciación y modo de vivir, y sobre todo, los bailes y cantes de los gitanos. El deseo de cultivar su trato prevalece principalmente en Andalucía, donde, en efecto, abundan más, y muy especialmente en la ciudad de Sevilla, capital de la provincia, en cuyo barrio de Triana, ha florecido mucho tiempo una nutrida colonia gitana con quienes siempre es fácil trabar conocimiento, sobre todo la gente desprendida y que no repara en comprar ese gusto a costa de duros y pesetas".⁸⁸

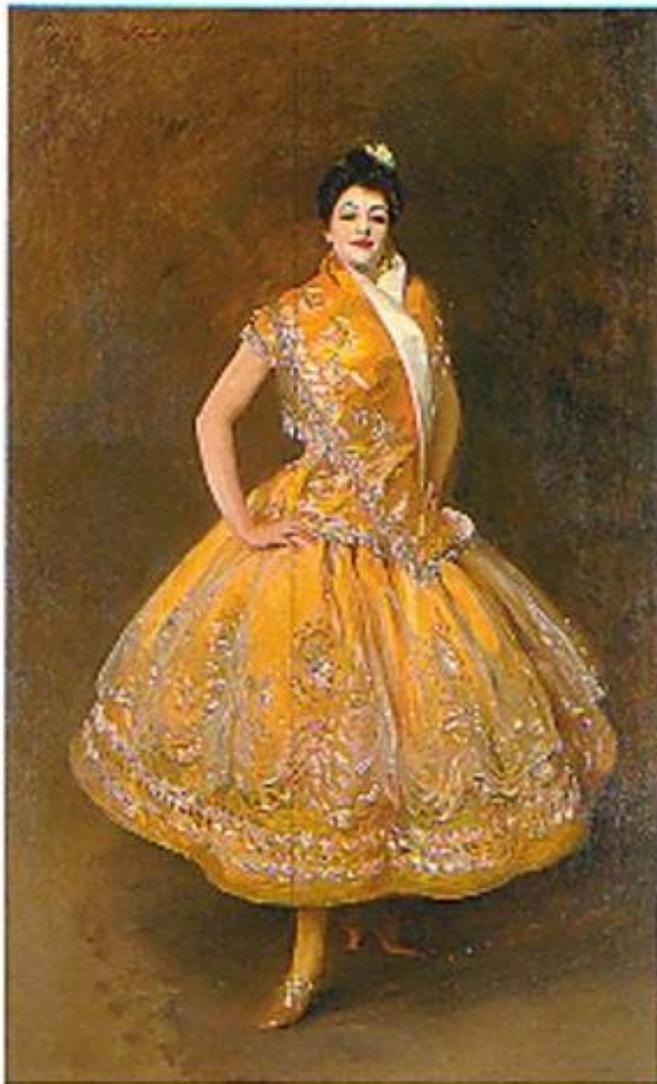
⁸⁶ *Ibidem*, pág. 180.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 206.

⁸⁸ Borrow, 1979:200, citado en Plaza, 1999:577.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo II. El baile como objeto de mirada. Géneros y pautas.



Carmencita. Sargent, 1890

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

CAPÍTULO III. LOS MAPAS DEL CUERPO

En este capítulo, nos detendremos en la presentación de la gramática visual de los relatos. Esto es, las percepciones y mensajes producidos sobre las mujeres que bailan, en su dimensión inmediatamente anatómica: localización y descripción básicamente de rostros, figuras, cabezas, miradas, piernas, pies, brazos, torsos, articulaciones de hombros, cintura, cadera, tobillo, cuello, codos, muñecas, rodillas... Y, en añadidura, el principal elemento envolvente: la indumentaria, como aditamento externo pero, en la mirada narrativa, adherido al cuerpo femenino. Partimos de la hipótesis de que estos elementos –cuya morfología combinó la fragmentación anatómica de la mirada, y a la vez un enfoque holístico, totalizador, sobre los cuerpos femeninos- compusieron una sintaxis específica, que será objeto de análisis en un capítulo posterior.

La idea que sustenta este apartado de la investigación es la de entender los cuerpos como espacios para el recorrido narrativo, en el sentido que acertadamente los describe Donna Haraway, como “**mapas del poder y la identidad**”.⁸⁹ Ya se ha visto en la introducción a este trabajo cómo, para Bourdieu, el mundo social construye al cuerpo como una realidad sexuada hombres/mujeres, pero también como una realidad *sexuante*, al convertirlo en depositario de categorías de percepción y de apreciación culturales, que se aplican a su realidad biológica. Una estructura fundamental del orden social hace aparecer las disimilitudes fisiológicas existentes entre los cuerpos masculino y femenino -y de manera particular la diferencia anatómica entre los órganos sexuales- como justificación indiscutible de la diferencia socialmente construida entre los sexos.

Sin embargo, esta relación de dominio de los hombres sobre las mujeres, y en particular sobre sus cuerpos, sus usos y sus funciones, es arbitraria, sino cultural. Y básicamente, esencializada. Como esencialista es también el sexismo, ya que, cual otros muchos “-ismos” sustentados en

⁸⁹ Haraway, 1991:315.

valoraciones sobre la biología o la sociedad humanas ("racismo", "etnicismo", "clasismo") busca atribuir diferencias sociales históricamente construidas a una supuesta "esencia" medida en forma biológica o social de donde se deducirían, de modo implacable, los actos de la existencia humana.

Sea arbitraria o esencializadamente, no obstante, la anatomía corporal es uno más de los códigos que, sustentados en la naturaleza pero contruidos de forma simbólica, las sociedades utilizan para dotarse de **significados compartidos**. La distribución de las descripciones e interpretaciones sobre los sexos a través del cuerpo es una categoría normativa útil que se ha activado en unos y otros periodos de la historia, de forma distinta y por cada cultura precisa. Como señala Sánchez, a partir de la permisividad o prohibición de ciertas identificaciones, se consigue el objetivo de producir cuerpos sexuados culturalmente inteligibles.⁹⁰

Estos códigos nos sirven para aproximarnos a los constructos ideológicos que subyacen bajo los relatos producidos sobre los cuerpos. Ya afirmó Rubin que "Todo lo que sabemos acerca del cuerpo existe para nosotros en forma de algún tipo de discurso, y el discurso, ya sea verbal o visual, ficticio, especulativo o histórico, nunca es "inmediato", nunca está libre de interpretación, nunca inocente".⁹¹ Por poner un ejemplo, cuando A. Jouvin afirmaba en 1672 que "Quienes dicen que Europa tiene la forma de una mujer sentada afirman que el reino de España es la cabeza, tal vez la parte más estéril y la peor, como es en la mujer",⁹² lejos de una descripción sencilla, el autor estaba estableciendo una concatenación entre cuerpo, género y nación que se sustentaba en unos discursos hegemónicos cargados de intencionalidad y valoraciones sobre dos políticas de la época: la de los géneros y la de los estados.

⁹⁰ Sánchez, 2007:58.

⁹¹ Rubin, 1985:2.

⁹² Jouvin, 1672, citado en Solé, 2007:63.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



La Oterito, Zuloaga

La mirada sobre las mujeres: la iconografía de bailarinas y bailaoras como forma de representación

Frente a los poemarios medievales o renacentistas, donde la presencia femenina y las referencias a mujeres son notablemente inferiores en número a las de personajes masculinos, en los periodos prerromántico, nacionalista y en el Romanticismo, se produce una eclosión prosaica de estampas y relatos que se detienen en las mujeres como objetos de fascinación. El tiempo seleccionado para nuestra investigación nos proporciona textos en los que se articularon una serie de estereotipos situados entre el reflejo de una realidad reconocida y la confección de imaginarios que, en gran medida, se han reproducido desde entonces. Se concentran en relatos producidos por los conocidos como "viajeros románticos", con una menor presencia -aunque muy significativa- de narraciones producidas por literatos nacionalistas escritores andaluces, y noticias breves incorporadas a la documentación hemerográfica.

Existe ya una literatura suficiente que se detiene en el papel que los viajeros románticos -en los que se integran una amplia diversidad de perfiles- desempeñaron en la forja de tópicos sobre Andalucía y sus habitantes.⁹³ Avalados por una presencia física en nuestra tierra de duración variable, aunque siempre con una mirada indirecta, los voceros más habituales de las estampas andaluzas de los siglos XVIII y XIX se corresponden con extranjeros -hombres- redactores de libros de viajes concebidos para el entretenimiento de las aburridas y ociosas clases burguesa o aristocrática de la Europa más rica. Menos frecuentes fueron los viajeros españoles o los investigadores científicos, cuyo interés no se depositó normalmente ni en los bailes, cantes y músicas populares, ni tampoco, ya entrada la segunda mitad del siglo XIX, en el flamenco recién nacido.

⁹³ Consultar Bernal Rodríguez, 1985.

Partiendo de un contexto histórico en que España aparecía como un país aún "no civilizado" de Occidente, estos relatores que, como señala Plaza, anduvieron "a la búsqueda de cosas sencillas",⁹⁴ encuentran en Andalucía el destino de promisión en ese periodo que ocupa los siglos XVIII y XIX. El sueño apasionado con el que muchos de ellos llegaron a nuestra tierra se concreta en un discurso visual y literario que establece generalizaciones sobre una sociedad que, de alguna manera, no se comprendía del todo. Volvemos a Rocío Plaza para confirmar que:

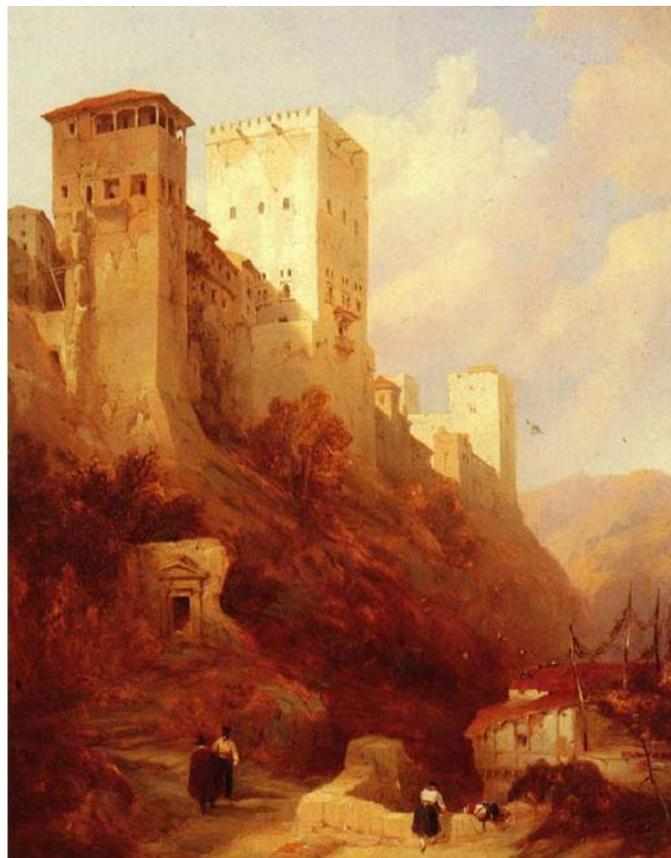
"Por muchos intentos conscientes que se hagan, librarse de la pasión es un difícil reto. Sólo el entusiasmo podía motivar a estos cómodos europeos a un viaje hacia un país de "Oriente" de caminos polvorientos, peligrosos, en diligencias incómodas, barcos inseguros o ferrocarriles incipientes. La inquietud y la curiosidad les trajo hacia el sur, donde vinieron buscando un mundo imaginado con formas arbitrariamente delimitadas, tantas que la mayoría buscando un reencuentro, se topó con el más decepcionante desencuentro".⁹⁵

⁹⁴ Plaza, 2008.

⁹⁵ Plaza, 1999:703.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Paisaje de Granada. Siglo XIX

Si el imaginario sobre España se realiza a través de Andalucía, el de Andalucía se aquilata a través del preflamenco y el flamenco. El laboratorio ideal para la referencia de ese “mundo imaginado” se apuntala sobre las danzas, los cantes y la música y, con ellos, las mujeres de la tierra y -cómo no- los gitanos. La fascinación no podía quedar huérfana de estos tejidos populares que se cerraban con el broche misterioso de un sur enigmático y salvaje. Como señala Cruces:

“La impredecibilidad proverbial del cante flamenco ha sido uno de los escudos tras los que se parapetó la vieja mirada romántica y libertaria de los repertorios jondos, que permitió su asociación casi automática a determinados grupos sociales de los que parecían emanar como algo necesario. La búsqueda alambicada de “los contrarios de

occidente", de aquellos únicos "otros" que, por entonces, podían quedar en la Europa visitable -los gitanos- fue un legado más en la persistente búsqueda de claves inefables respecto a lo iletrado, el instinto, el salvajismo y la radicalidad contenidos en sus formas, la verdad de sus discursos o la espontaneidad y la improvisación de sus acciones por oposición a lo civilizado: lo profesional, el artificio y, por tanto, la falsedad de lo impuro.

Las danzas en el siglo XIX fueron la expresión carnal más radical, más sugerente y atractiva del género flamenco, entre popular y artístico, y de sus lecturas emocionales y generizadas. Andalucía, extraña tierra de promisión, incorporaba dos nuevos imaginarios de identificación a su asociación mecánica con el flamenco y los gitanos: el baile, impacto único convertido en su primer descriptor, y las mujeres, encarnación romántica que, entre sinuosas caderas y prometedoras miradas, parecía insinuar algo más que bayaderas perdidas en la noche de los tiempos".⁹⁶

Propuestas iniciales: dimorfismo sexual, hipervisibilización femenina y estrategias de fragmentación/holismo respecto a la narrativa de los cuerpos

En este capítulo de la exposición, nuestra intención es **iniciar el trayecto por esos discursos** aparentemente "inmediatos" que desplegaron todos aquellos redactores que, entre finales del siglo XVIII y la "Edad de Oro" del flamenco, trasladaron una información sobre los cuerpos femeninos que aparecía como fidedigna, pero que escondía las claves no sólo de una forma de "mirar", sino también de una forma de "pensar" (de explicar, de concebir, de interpretar y valorar) el objeto mirado: las mujeres bailarinas. Sin embargo, y con carácter previo al desarrollo empírico del trabajo documental, queremos plantear una serie de ideas que ayuden a articular el discurso de este capítulo. Tienen que ver con el dimorfismo sexual, la hipervisibilización de las imágenes femeninas a través de los textos, la construcción de arquetipos y la fragmentación de los cuerpos a través de los relatos.

⁹⁶ Cruces, 2008:202-203.

El dimorfismo sexual

Al elegir mayoritariamente a las mujeres, las primeras miradas a los cuerpos de las bailarinas andaluzas, y después las flamencas, se acogieron a una diferenciación de roles masculino/femenino que se trasladaba del conjunto de la sociedad española a sus manifestaciones populares. El dimorfismo sexual fue una consideración dominante, no sólo en los relatos sobre bailes de este periodo, sino sobre cualquier modo de descripción del país: como era propio de la sociedad de la época, los narradores hicieron uso de “procesos de construcción de diferencias y jerarquizaciones que se sustentaban en la diferenciación de dos categorías de personas: “hombres” y “mujeres” como consecuencia de un conjunto de representaciones sociales relativas a “lo masculino” y “lo femenino”.⁹⁷

A partir de ahí, por ejemplo, fue incesante la construcción de metáforas como la de la corrida (lo masculino) y el baile (lo femenino) a modo de fórmulas de exposición etnográfica comparativa. Tal y como escribió Maximiliano de Habsburgo, para el que “Quien no haya visto en España la corrida y el baile, no conoce el país”, la corrida es la expresión masculina genuina de “lo español”, y el baile la femenina por excelencia: “Mientras el hombre demuestra valentía, fuerza y soltura en la corrida, en el encantador baile florecen la gracia natural y el hermoso orgullo de la ardiente andaluza”, escribirá.⁹⁸ Bien confirma Zoido que, para estos viajeros, “Andalucía no será una tierra sino una deidad

⁹⁷ Gregorio, 2007b:125. Y continúa confirmando cómo dicha diferencia “se sostiene ideológicamente sobre la base de la preexistencia de diferencias sexuales. Sin embargo, las diferencias de género no remiten a ninguna base biológica o psíquica, sino que son producciones culturales e históricas. No sólo las diferencias son productos culturales sino que en nuestro contexto social e histórico se incorporan en el proceso de reproducción de la propia estructura social”.

⁹⁸ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:223.

femenina hecha carne en la aventura amorosa de turno, real o fingida, mientras los varones se las entienden con los toros".⁹⁹

Si, como señala Lourdes Méndez, "a lo largo de la historia, en cada sociedad, se han construido culturalmente ideologías sexuales que legitiman la atribución de roles, estatus y saberes diferentes a hombres y a mujeres, siendo estas últimas las depositarias de aquellos que socialmente se valoran como inferiores", y si, como consecuencia, la "visión hegemónica masculina (...) ha utilizado el sistema de oposiciones binarias que domina el pensamiento occidental para construir una falsa naturaleza en la cual la diferencia es esgrimida como legitimación de la inferioridad femenina y por tanto de la opresión ejercida por los hombres sobre las mujeres", cabe aplicar a este campo de estudio la idea de una "dominación patriarcal mantenida por medio de una escritura obsesiva de los cuerpos de las mujeres que sólo podía ser descodificada por medio de lecturas fetichistas, todavía más opresoras".¹⁰⁰ En las mujeres andaluzas que bailan se concentrarán a lo largo de estos años esfuerzos que, como se ha dicho, contrastan vivamente con lo sucedido en otras etapas de la historia viajera sobre España en las que -caso del Renacimiento- las damas no suelen ocupar el papel de "personajes activos, ya que aparecen en sus textos como presencias de mera referencia descriptiva y carentes de protagonismo alguno".¹⁰¹

Hipervisibilización femenina, diversidad y arquetipos de mujer

Lo primero que confirma nuestro trabajo es el proceso de **hipervisibilización de los cuerpos femeninos** que se desarrolla a lo largo del

⁹⁹ Prólogo a Plaza, 1999:22.

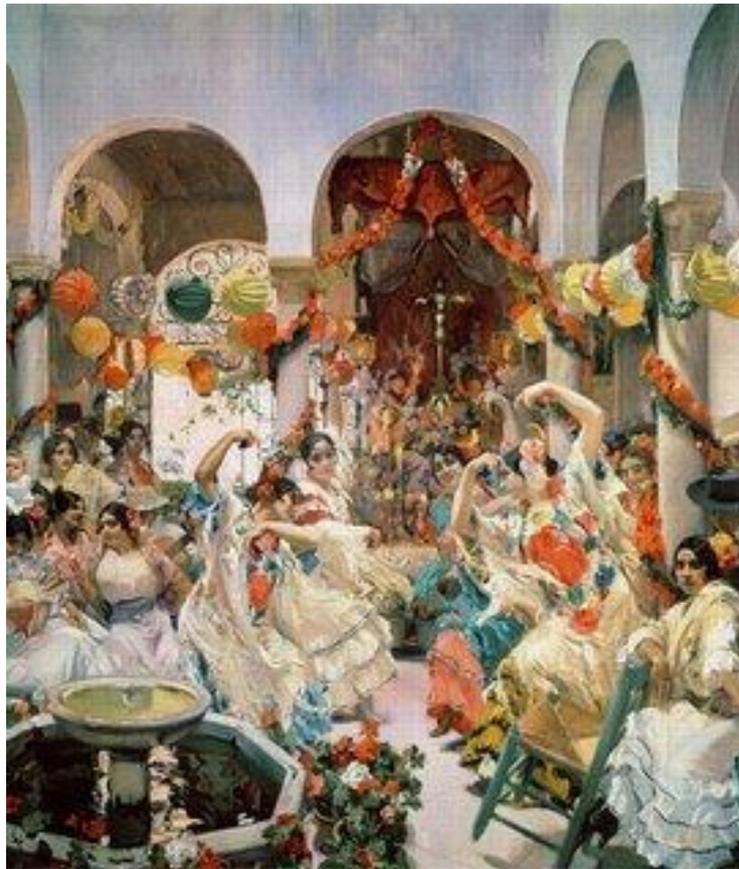
¹⁰⁰ Ambas citas, de Méndez 1993:103, citado en Muñoz, 2007:130.

¹⁰¹ Solé, 2007:29.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

periodo. Si el detalle sobre la España conocida, la Andalucía referenciada, se traduce en los bailes desarrollados por las mujeres, verificamos que no lo hace precisamente a través de la descripción de los bailes mismos, sino del **cuerpo como encarnación de las danzas**. El detenimiento en las técnicas o evoluciones coreográficas se subordina al detalle de los cuerpos que las realizan y, especialmente, de los cuerpos de las mujeres populares y las artistas andaluzas.



Sevilla. El baile. Sorolla, 1914-1915

En un contexto como el de la Europa de los siglos XVIII y especialmente XIX y principios del XX, los cuerpos femeninos de Andalucía ocupan en nuestra documentación un rol muy alejado de las estrategias de ocultación de pesaron en otros contextos nacionales y para los grupos sociales elitizados. Las mujeres burguesas de la Europa industrial, por ejemplo, no vivieron del mismo modo la posibilidad de liberación que experimentaron los hombres de su clase social. Las modificaciones indumentarias o las nuevas prácticas del ejercicio o el deporte se instalaron en clave de políticas de género: mientras la medicina victoriana liberó el cuerpo masculino a través del ejercicio, las burguesas del XIX eran tenidas por mujeres débiles, hipersensibles, y el ejercicio exigía una fuerza y una agresividad impropias de su sexo, siendo vetado a las mujeres por considerar que entrañaba peligro.¹⁰² Ocurrió algo parecido con las artes escénicas y, particularmente, la danza. Por el contrario, las clases populares, los tipos marginales, los grupos subalternos y la "escoria social", siempre han tenido abierto el camino a un uso más o menos instrumental (o *instrumentalizado* por otros) de sus propios cuerpos, desde el arte a la pornografía. Es en torno a estas mujeres populares sobre las que, con más frecuencia, se reconocen los discursos que vamos a tratar.

Una contradicción atraviesa las crónicas sobre las mujeres que bailan en la Andalucía de los siglos XVIII y XIX. La mayor parte de las observaciones "cuentan" los cuerpos de forma diferenciada y **personalizada**: encontramos en ellas cuerpos de mujeres *individuales*, únicas, identificables gracias a sus nombres o apodos, a sus señas corporales, a su residencia o a su indumentaria. Esta singularización –que se extiende, cómo no, a la personalidad de cada una en su forma de bailar- es una marca característica del flamenco y que lo distancia del folklore narrado. Sin embargo, estos testimonios individualizadores contrastan con su servicio a un constructo cultural único, colectivo y reificador del conjunto de las mujeres que bailan, a

¹⁰² Corbé, 2005.

través de su concentración en **un prototipo de "mujer" dominante**, del que sólo se distancian las mujeres *morales*, minoritarias como foco de interés, y, como extensión propia, las *gitanas*, generadoras a su vez de un arquetipo propio.

Fragmentación y holismo corporal

Desde el punto de vista anatómico, la presentación de las bailarinas se mueve entre **estrategias fragmentarias y totalizadoras**. Es decir, incorpora y reitera detalles específicos de determinadas zonas del cuerpo, de forma separada y sin conexión aparente entre unas y otras (brazos, pies, cabeza, etc.), y a la vez asume como axioma que la marca de identidad de las bailarinas y bailaoras es el uso de todo su cuerpo, entendido éste como continente englobador de una anatomía atravesada por el cariz apasionado y sensual "propio" de la mujer andaluza.

Aunque domina la exposición fragmentaria, este discurso se ha instalado desde entonces en una parte de la literatura temática, convirtiéndose en un lugar común para definir cuál sea la especificidad del baile del país y de su interpretación por las "hijas de la tierra". Valga una aportación del texto técnico de Cristina Marinero y M^a José Ruiz Mayordomo para quienes, sin solución de continuidad, los brazos por una parte y el conjunto del cuerpo por otra, se sitúan en pie de igualdad a la hora de caracterizar el legado español a la danza. Sin olvidar, como decimos, el encadenamiento de un carácter propio, pasional y vigoroso, como cemento de toda la mezcla:

"La gran aportación de España al mundo de la danza es sin duda la utilización de **los brazos y las castañuelas**. Además de servirse de una técnica virtuosa, los bailes de esta escuela siempre se destacaron por ofrecer la **posibilidad de expresión**

con todo el cuerpo. Ya no se trataba de realizar pasos y desplazamientos, sino que éstos adquirirían significado al aportar el intérprete **su pasión, su fuerza** y en definitiva, el **carácter español**".¹⁰³

Esa idea de "bailar con todo el cuerpo" se reitera abundantemente en los textos de la época como algo característicamente nacional. Para Alejandro Dumas, los bailes de las andaluzas aparentaban ser interpretados "no sólo con los ojos, con los labios o con las manos, sino **con todo el cuerpo**",¹⁰⁴ y en España, señala, la bailarina "... **baila con todo el cuerpo**; los senos, los brazos, los ojos, la boca, los riñones, todo acompaña y complementa al movimiento de las piernas".¹⁰⁵ *El Times* cita en una crítica sobre Petra Cámara cómo la bailarina "... efectúa estas evoluciones no sólo con las piernas, sino con los brazos, el busto, la cabeza, **todos los músculos** de la artista estarán bailando".¹⁰⁶

La marca identitaria que representaba este "bailar con todo el cuerpo" se asentó hasta tal punto que esas bailarinas copistas de "lo español" tenían como instrumento inmediato para ser reconocidas esta evocación holística de un cuerpo en el que no se distinguen sus partes, que se presenta como un todo. Gautier, esta vez hablando sobre Fanny Elssler, valora especialmente en su capacidad de copiar el estilo español, que alambica como sigue: "**Baila con todo su cuerpo**, desde la cabeza hasta la mismísima punta de los pies. También es una verdadera y bella bailarina, mientras que las demás no son más que un par de piernas que se mueven bajo un trono inmóvil".¹⁰⁷

En las críticas periodísticas de los diarios ingleses, las crónicas insisten en esta lectura: la redactada acerca de la espuria bailarina Lola Montes se centra, justamente, en esta marca para establecer el criterio de autenticidad:

¹⁰³ Marinero y Ruiz Mayordomo, 1992:41, citado en Navarro, 2002:150.

¹⁰⁴ Dumas, 1847:286, citado por Plaza, 1999:622.

¹⁰⁵ Gautier, Th., *Histoire de l'art dramatique...*, tomo I, pág. 38.

¹⁰⁶ *El Times*, Citado en Navarro, 2002:259-60.

¹⁰⁷ Gautier, 1837, citado por Navarro, 2002:194-5.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

“Las españolas bailan con **todo el cuerpo** (...) todo el cuerpo obedece a la inspiración de la danza (...) En persona ella es la auténtica mujer española; en el estilo, es sin ningún género de dudas, la bailarina española, y nosotros nos sentimos seguros de que nadie que pueda paladear la belleza natural y el arte instintivo, se frustrará al apreciar que todo es alabanza”¹⁰⁸

Y, refiriéndose a Petra Cámara, el británico gacetillero escribirá:

“estas evoluciones se han efectuado no sólo con las piernas, sino con los brazos, el busto, la cabeza; **cada músculo de la artista está bailando**, y cuando va llegando al final de su paso, ella sacude sus enaguas para prolongar la simpatía”.¹⁰⁹



Dibujo de Petra Cámara, T. Chasseirau

¹⁰⁸ *Morning Post*, 3 de junio de 1843, en Plaza, 2005:110.

¹⁰⁹ *The Times*, Londres, 8 de julio de 1851, en Plaza, 2005:156.

A pesar de lo dicho, peso mucho más la mirada fragmentadora que la totalizadora en los textos analizados si queremos establecer el impacto cuantitativo de estas descripciones anatómicas de mujeres preflamencas o flamencas. Hemos de situar esa fragmentación no sólo en la vocación voyeurista de sus autores individuales, sino también en el contexto histórico que viene caracterizando el interés por la anatomía humana.

Durante el siglo XIX, al acrecentarse en medicina las técnicas exploratorias del cuerpo, este cuerpo examinado adquiere la calidad de *cuerpo fragmentado*. Frente al conocimiento anatómico popular-rural, bastante precisa pero muy penetrada del modelo de la antigua medicina culta (la representación del cuerpo compuesto de los cuatro humores: sangre, bilis, flema y atrabilis), la medicina moderna desarrolló, como señala Faure, nuevas estrategias: recoge información atenta y clínica de los pacientes, establece un vínculo entre los síntomas y las lesiones orgánicas (anatomía clínica), estudia los diferentes elementos del cuerpo humano (órganos, tejidos, células) y se centra en la salud o la enfermedad (anatomía y anatomía patológica). La medicina actual y sus disciplinas principales perciben el cuerpo, indagado cada vez más profundamente por los aparatos, cada vez de una forma más precisa y fragmentada.

La exploración terapéutica será deudora de esta nueva concepción, en la medida que el examen físico y la anamnesis se convierten prácticamente en un interrogatorio tabulado que arrincona la charla con las personas enfermas. También lo será el debate sobre las relaciones entre lo moral y lo físico, que se concreta la aplicación del conocimiento fragmentado a las prácticas y comportamientos humanos. Valgan dos ejemplos de esta orientación: la *frenología* de Gall, que ejemplificó cómo se distribuyen zonas funcionales cerebrales que se quisieron hacer coincidir con las prominencias y depresiones aparentes del cráneo y, como consecuencia, la mayor o menor predisposición

de los individuos a desarrollar las funciones correspondientes,¹¹⁰ y la comprensión, común durante el siglo XIX, de que existían temperamentos propiamente genitales, de los que se extrajeron relaciones entre la coloración de la piel, el olor de la transpiración o incluso el idiotismo con la mayor propensión a los apetitos venéreos o la mayor dotación de órganos genitales.

Cabría pensar, entonces, que existiera una alta permeabilidad de estos relatos al modelo de interpretación fisiológico-psicológico-moral que está imponiendo la medicina en este momento, trasladado mediante mecanismos que se nos escapan a un conocimiento, vulgar o más o menos erudito, que traslada a los textos esa correlación como engranaje natural, mecánico.

Este proceso de construcción disciplinar de la medicina moderna ocupa básicamente la centuria que se extiende entre mediados de los siglos XVIII y XIX. Un periodo que, no por casualidad, coincide con las fechas en las cuales iniciamos nuestro trabajo de exploración documental, y en el que los viajeros occidentales, básicamente franceses e ingleses, comienzan sus relatos sobre Andalucía, sus gentes y, en particular, sus bailarinas. Esto es, **hay una coincidencia cronológica y espacial de estos primeros relatos con el surgimiento y avance de las preocupaciones por la anatomía humana.** Avances que se producen en naciones donde, no por casualidad, se popularizaron en este tiempo prácticas higienistas y educativas en torno al cuerpo, como los baños públicos franceses, la dietética *dandy*¹¹¹ o la gimnasia y el *sport* ingleses.

¹¹⁰ Faure, 2005, pp. 26-27, 32, 37 y 48-49.

¹¹¹ Valga recordar el caso de Lord Byron, su adelgazamiento a través "del ejercicio y la abstinencia", y su recurso a las hortalizas, las verduras, el té, el agua con gas y las galletas o a la práctica de la natación y la equitación como un proyecto que representaba, a la vez, una apuesta por la salud y la apariencia. Perdió 24 kilos en 1807 (Vigarello y Holt, 2005:303).

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Recorte de la revista "El teatro", artículo de Narciso Díaz de Escovar donde aparecen grabados de La Nena, Pepita de Oliva y Pepa Vargas

El detalle corporal fragmentado en varias partes anatómicas, reiteradamente escogidas puede localizarse en las siguientes dos descripciones de Pepita de Oliva hecha por Teófilo Gautier y de La Nena

realizada por Manuel Chaves Rey, para reconocer el formato inconfundible de esta exposición fragmentada de los cuerpos femeninos al que nos referimos:

“Nunca ví **ojos** tan grandes y brillantes y negros, ni ví nunca **pies** tan pequeñuelos, ni **pechera** tan divina, ni **piernas** tan hechas a torno, ni **cuerpo** tan sandunguero como el suyo. La Pepita es un prodigio”.

“Flexible el **talle**, muy bien formado el **pecho**, amplias y ondulantes las **caderas**, menudo el **pie** y el **rostro** de una expresión tan atrayente...”¹¹²

Ojos, pies, pechera, piernas, cuerpo; talle, pecho, caderas, pie, rostro... La mirada condensa el arquetipo femenino en órganos particulares, enumerados de forma separada. Sin embargo, esta enumeración implica una jerarquía. Como señala Román Gubern:

“Desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, el cuerpo humano exhibido en acción puede ser considerado como un texto (texto corporal), en tanto que ofrece a un lector un soporte que contiene al sujeto, al verbo y al predicado, en un flujo continuo de enunciados que se van encadenando entre sí. Pero **si el cuerpo funciona como un texto en su dinámica de producción de sentido, también como cualquier texto admite su parcelación según una jerarquía de información y de interés semántico y emocional, que en nuestro caso se muda en interés escópico**. Para el mirón fetichista, el pie o la cabellera pueden valer más que el seno o la nalga. Pero lo habitual es que el área genital aparezca investida de un altísimo interés escópico, como estímulo óptico de alta pregnancia emocional”.¹¹³

Aun no correspondiéndose con la mayor evidencia sexual del “foco genital” (“el más potente centro energético del erotismo corporal” según Gubern), existen núcleos que, en los relatos sobre bailarinas y bailaoras de los siglos XVIII y XIX, concentran las diferencias sexuales de las mujeres y centran los símbolos eróticos del momento. Entre ellos, pies, brazos, ojos, cabellos y, por extensión, indumentaria, se convierten en los centros, en los hitos de la

¹¹² Ambas referencias recogidas de Navarro, 2002:267-8 y 258 respectivamente. La primera refiere a Gautier, 1855 y la segunda a Chaves, 1901.

¹¹³ Gubern, 2004:222 y 224. Las negrillas son nuestras.

“cartografía” corporal de estas bailarinas. En este sentido, son *zonas sexuadas* del máximo interés, sujetas a la interdependencia de la que habla el autor cuando afirma que “el bucle emotivo retroalimenta la prohibición entre aquello que suscita mucho interés y el interés suscitado por todo lo prohibido”.¹¹⁴

La erótica de los pies

Uno de esos ámbitos intensamente sexuados y prohibidos en el periodo objeto de nuestro estudio son los pies femeninos.

Se ha tenido siempre por patrón característico del baile flamenco de mujer el conocido como “bailar de cintura para arriba”. Esto es, utilizar los brazos como el sustento de toda evolución, tal y como parece reverenciarse en las míticas Pastora Imperio, La Malena, La Macarrona. Y tal como ha sido, también, pauta común en las escuelas clasicistas de Pilar López y La Argentinita o en la denominada como “Escuela Sevillana”, con Matilde Coral como ejemplo de defensa a ultranza del uso de los brazos como seña de identidad femenina en el baile flamenco, y Loli Flores, Milagros Mengíbar, Pepa Montes o Merche Esmeralda como muestras aún activas del mismo.

Sin embargo, si nos acogemos a la documentación disponible, comprobamos que la descripción de los brazos de las bailaoras y, sobre todo, bailarinas preflamencas y populares, se margina claramente como objeto de interés, para centrarse -de forma rotunda e indiscutible, tanto en los viajeros extranjeros como en los cronistas nacionales- en los pies y sus evoluciones, y fundamentalmente, el zapateado. Parece ser que tal condensación de detalle en torno al pie de las mujeres tendría que ver con la ancestral costumbre, que ya se niega para finales del siglo XVIII, de que aquella mujer que enseñara los

¹¹⁴ Gubern, 2004:225. Para una exposición de los recorridos por las zonas sexuadas, consultar Gubern 2004, págs. 188 y ss.

pies estaría más abierta al requiebro. Así lo habría revelado el diplomático francés Jean-François Peyron, quien escribiera a partir de un viaje realizado entre 1772 y 1773:

“Todo lo que los viajeros cuentan acerca del extremado cuidado que las mujeres españolas ponen en ocultar sus pies está ya pasado de moda. **Una mujer que os enseña sus pies no siempre está dispuesta, como dicen ellos, a concederos sus favores.** La longitud de su falda es menos producto de coquetería que de decencia; y esos repliegues puestos hacia su mitad para alargarla en caso necesario ya no existen, las reglas de proporción que los hombres han imaginado con respecto al pie en las mujeres son más variables en España que en otros lugares, considerando la naturaleza, el calor del clima y la procacidad de las españolas; pero todas esas relaciones son sutilezas que no existen más que en muy pocos cerebros en España, como en todas partes. Una española os da raras veces su mano a tocar y a besar”.¹¹⁵

La carga erótica del pie femenino atravesó todo el siglo XIX: el Barón de Davillier, por ejemplo, cita en Granada un “confuso murmullo” que oye en la habitación contigua a las tres de la mañana, presto a dormir, con “una voz varonil que dijo claramente: <<¡Oh, **qué piececito!**>>”. Y Richard Ford suscribió: “Antiguamente, el pie femenino español era cuidadosamente **ocultado**; los vestidos se hacían muy largos y la menor revelación se consideraba una vergüenza”.¹¹⁶ De hecho, la clásica expresión “¡aire!” del baile flamenco parece tener que ver con la petición que hicieran los públicos a las bailaoras de dar vuelo a la falda, con la limitada expectativa de conceder una mirada al –según parece bastante erótico- pie femenino:

“Preciosos zapatos calzaban sus **diminutos pies**, y ya no sabemos más; pues al café de Silverio había quien llegaba muy temprano para coger un asiento delantero con el fin de **verle a la Mejorana siquiera dos dedos por encima de los tobillos**, y a las cuatro de la mañana, cuando terminaba el espectáculo, se marchaba a la calle sin haber logrado su propósito. ¡Lo mismo que las artistas de hoy!”.¹¹⁷

¹¹⁵ Peyron, 1789, citado en Solé, 2007:115.

¹¹⁶ Doré y Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:255 y 187 respectivamente.

¹¹⁷ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 136.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



El breve pie. Bolero del siglo XVIII

La admiración por el pie español –que conduce a Solé a titular su obra, acertadamente, *La tierra del breve pie*¹¹⁸ concentra múltiples descripciones aparentemente estéticas que generan, como señala el autor, un fetichismo que se repetirá sistemáticamente como mención inexcusable para el viajero extranjero. Este fetichismo no impregna sólo la literatura, sino también múltiples representaciones de las artes plásticas y, singularmente, grabados y pinturas. Podemos reconocer, en este sentido, distintos rangos en el tratamiento textual de esta zona corporal:

¹¹⁸ Solé, 2007.

- La consideración del pie como **referente anatómico** por sí mismo. En estos casos, se sintetiza un "tipo de pie" de la tierra a través de descripciones precisas cercanas a la taxonomía anatómica, ensalzando como valor máximo su pequeño tamaño, a modo de recreación del paisaje soñado y nunca visto del cuerpo como una "marca nacional":¹¹⁹

"Encontré el tan elogiado pie español, **pequeño**, por cierto, aunque **demasiado ancho y dispuesto de forma paralela**".¹²⁰

"El pie español, naturalmente el femenino, que la mayor parte de los viajeros describe minuciosamente, es **corto**, y tiene **el empeine alto; la garganta, o seno, es rolliza, por no decir apretada y contraída**. El excesivo encarcelamiento en zapatos puntiagudos y demasiado pequeños, *il faut souffrir pour être belle*, hace a veces que **los tobillos se hinchen** (...)"¹²¹

"En general, estas mujeres de oscura mirada, hijas del sol y del mar, son bastante altas y esbeltas (...) Sobre sus tan afamados pies puedo decir poco y sólo en un sentido: que aunque son por lo común desproporcionadamente cortos, tienden con frecuencia a ser penosamente anchos.

En Cádiz se dan, sin embargo, muchas excepciones a esta regla. Aunque, sean como sean los pies, no puede haber más que una opinión unánime sobre la ligereza y simetría de la figura sin tacha a la que sirven de pequeños pedestales y a la que pasean como si tuvieran pequeñas alas invisibles batiendo a su alrededor.

Quizá se podría buscar en este hecho la causa del ligero exceso de anchura. Las suaves plumas extendidas formarían la extraña adición que ensancha los pequeños *pies* de estas Mercurio femeninas. Sin embargo, me temo que esto es una interpretación errónea porque Mercurio llevaba las plumas, creo, en los talones".¹²²

¹¹⁹ También, ciertamente, de algunas de sus regiones. Así, George Sand no duda en sintetizar en el talle y el pie la dicha contemplativa afirmando, para las mallorquinas, que "tienen el talle fino y airoso; el pie muy pequeño y, en días de fiesta, primorosamente calzado" (Sand, 1855, citado en Solé, 2007:201).

¹²⁰ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:223.

¹²¹ Citado en Solé, 2007:187.

¹²² Stuart-Wortley, 2009: /1856/:145.

Tal insistencia lo es, incluso, al mismo nivel que pueden serlo las partes de la anatomía que más descubrirían la feminidad andaluza y por extensión, española. Gautier sitúa para las andaluzas, y en el mismo rango, el rostro, el torso y el pie, diminuto éste como cualidad única:

“Suelen tener la frente alta y serena; la nariz, fina y aguileña; la boca, muy roja. Cierta delgadez de hombros y brazos es la única imperfección que el más delicado artista podría encontrar en las sevillanas. Sin caer en ninguna exageración poética, sería posible hallar en Sevilla **pies femeninos que cabrían en la mano de un niño**. Alardean mucho ellas de esa cualidad y calzan muy bien. Una niña francesa de siete u ocho años podría ponerse los zapatos de una andaluza de veinte”.¹²³

- La valoración del pie como centro del **adorno indumentario**. La descripción de los zapatos, complemento fundamental en el vestuario femenino, encuentra en los de maja un objeto particularmente complaciente, que fue evolucionando del modo que señala Rosa Martínez Moreno:

“Los zapatos fueron un complemento importantísimo en el vestuario de las mujeres españolas a partir del XVIII, y los que llevaban las majas son descritos con particular delectación por los viajeros extranjeros. Se trataba de un **zapato muy abierto con un pequeño tacón situado casi en la base del empeine, dejando el talón al descubierto. Este frágil soporte se sujetaba al tobillo mediante dos cintas de seda o galgas que partían del talón**. El pie de las españolas llegó a constituir para los viajeros románticos un auténtico fetiche erótico y aparece en multitud de relatos sobre bailes que presenciaron, en las últimas décadas del XIX fue sustituido por un tipo más funcional con el talón cerrado o por botas abotonadas. No obstante no perdió su carácter de reclamo erótico en el baile español. A primeros del s. XX lo encontramos ya conformado con ligerísimas variaciones como es en la actualidad: **muy abierto, sujeto con trabilla que cruza el empeine y con la puntera redonda**”.¹²⁴

- El pie como soporte de **actitudes y prácticas naturales** de las andaluzas, particularmente, andar y “menearse”. Dumas admira la

¹²³ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:208.

¹²⁴ Martínez Moreno, 2003: 229-30.

gracia del caminar de las andaluzas -en concreto, las sevillanas- y esa misma agilidad en el caminar sobre pisos tortuosos es reconocida veinte años después, de forma sorprendentemente parecida, por Charles Davillier:

“¡Ah, los pies de las andaluzas! (...) en realidad no existen... Y ¡**con qué soltura caminan** las sevillanas sobre esos piecitos! Y añadiría... ¡y sobre qué empedrado!”¹²⁵

“... una muchacha, de admirable cuerpo y a la que llamaban *la Perla*, se puso a bailar el zorongo con una flexibilidad y una gracia encantadoras. Sus desnudos pies **rozaban el suelo sembrado de gujarros, igual que si estuviera bailando sobre una alfombra...**”¹²⁶

- El pie como **instrumento para la ejecución de los bailes**. Aunque los relatos consultados apenas incorporan referencias a pasos o ejercicios concretos de pies, excepción hecha del taconeo y los zapateados, el uso que se hace de ellos en los bailes de Andalucía sería considerado, una vez más, una extensión de la natural disposición para la danza y los requiebros de sus mujeres:

“La *Meneo* no estaba ociosa, **sin perder el compás daba con su lindo piecillo** a cuantos sombreros la arrojaban...”¹²⁷

“Eres una hija de Andalucía, tan terca como todas ellas, con unos pies que podrían caber en la mano; pero que, de cualquier forma, son **menos pies de cristiana que lindos zuecos redondos hechos para taconear y provocar en el baile**”.¹²⁸

¹²⁵ Dumas, 1847, citado en Solé, 2007:215.

¹²⁶ Doré y Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

¹²⁷ *La Paz*, nº 100, 29 de junio de 1844, pág. 4, citado en Gelardo, 2003:31.

¹²⁸ “Una Berenice en Toledo”, citado en Solé, 2007:282.

Los brazos y las manos

Como se ha dicho, existen menos referencias de las previsibles a los brazos de las mujeres andaluzas en unas danzas que, origen de los modelos codificados como "femenino" y "masculino" en los cafés cantantes, han asociado de forma automática el braceo a la ejecución femenina. Más extraordinario aún resulta el escaso porcentaje de relatos que se detienen en las manos de las bailarinas y bailaoras como parte principal en las evoluciones de sus braceos. Cabría inducir de estas ausencias que, o bien fueron otras zonas anatómicas o, en su caso, el conjunto de la figura femenina, las que sesgaron la mirada de los narradores, o bien que en este periodo todavía no se habían desarrollado los fundamentos del braceo clásico de las profesionales del flamenco, ni los arabescos de sus manos.



La curva en los brazos femeninos. Gitanos bailando el fandango. Granada.

Las manos, lógicamente, aparecen en muchas ocasiones asociadas a las castañuelas, y no como instrumentos de adorno en sí mismos. Son parte de una expresividad briosa, pero los dedos tienen todavía a mediados del siglo XIX la sujeción exigida por el repiqueteo de los palillos: relatando un baile de Manuela Dubinon y Dolores Serral, se puede leer en la prensa parisina, en estas fechas, cómo...

“... Los animados repiqueteos de las **castañuelas** animan a los virtuosos, confiere un brío singular a sus actuaciones, y hace bailar a sus **dedos** cuando ellos quizá podían descansar en el huracán general”¹²⁹

Los brazos –si se citan- lo hacen en un contexto general de mudanzas y adornos, no de ejercicios propios. No se habían convertido todavía en un “número” o en una “seña de identidad” de nombres concretos de la danza, cual luego representarían bailaoras flamencas como la Malena o la Mejorana. Figuras preflamencas como la Nena, presentan sus brazos todavía como un elemento más del ejercicio dancístico, sin concentración de la mirada del redactor en esta zona anatómica. Se trata de un relato de claro signo fragmentario, según se ha apreciado en la introducción a este capítulo:

“La bailarina es pequeña y delgada, y compone su figura con unos pies y unas manos pequeñitos, lo justo para llenar las puntas de sus zapatillas de raso y anudarse las cintas de seda de sus castañuelas (...) La Nena parece desvanecerse en la sorprendente rapidez de sus movimientos, como una libélula en el frenesí de sus alas traslúcidas (...) El destello de las lentejuelas, el brillo de los ojos y la blancura de los dientes desaparecen de la vista, cuando ella se arrodilla sobre una pierna, se echa hacia atrás hasta tocar el suelo con los hombros y **abre sobre su cabeza dos brazos soñadores que podrían haber sido hechos especialmente para agitar el pañuelo bordado en oro de una almea árabe**. Sólo entonces se puede apreciar su cabeza encantadora, sus cejas arqueadas, sus enormes ojos que languidecen, y una boca tan

¹²⁹ Plaza, 2005, citando *Le Constitutionnel*, París, 18 de enero de 1834.

pequeña... (...) Ella se alza de nuevo, más hermosa, más emotiva, más alborozada, más frenética que antes, entregándose completamente al torbellino del ritmo. Es suficiente para hacerte sentir el vértigo, y presientes que inevitablemente ella debe de caer muerta como una mariposa cogida en un aguacero".¹³⁰

En todo caso, los brazos se inscriben en las descripciones generales sobre contorsiones, retorcimientos y curvaturas que veremos para la figura. La modista de la Ópera de París redacta unas memorias en las que, como recoge Rocío Plaza, recuerda cómo aquellas mujeres "armadas de castañuelas entre buenas manos, ejecutaron su *Jaleo de Xeres* con esa vivacidad andaluza, con ese **retorcimiento de brazos y de hombros**, y ese calor meridional que estas jovencitas jamás habían advertido sobre la escena durante el curso de su larga carrera".¹³¹ Dos características propias de los brazos femeninos de la época se incorporarán a las pautas ortodoxas del baile flamenco femenino: la **flexibilidad** y su carácter **torneado**, curvo. Pero no siempre se trata de una flexibilidad violenta; a menudo, se manifiesta como indolente, propia de unos brazos suaves y delicados, contrarios no sólo a lo que hoy denominaríamos el ideal musculoso, hipertrófico del *body-building*, sino también a lo "anatómico" y "esquelético" que en otros textos se distinguirá como propio de las bailarinas clásicas francesas:

"... los brazos, desfallecidos y muertos, tienen **una flexibilidad, una desidia de chal desatado**; que se diría que las manos apenas pueden elevar y hacer charlar a las castañuelas de marfil con los cordones de oro anudados; y sin embargo, llegado el momento, los saltos de joven jaguar suceden esa voluptuosa indolencia, y provocan que estos cuerpos, dulces como la seda, envuelvan músculos de acero".¹³²

¹³⁰ Davillier, 1862, citado en Navarro, 2002:254. El subrayado es nuestro.

¹³¹ *Les Cancans*, Tomo I, pág. 322, citado en Plaza, 2005:80.

¹³² Gautier, 1840:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Los brazos torneados como marca de identidad:
retrato de *Carmencita* por Merrit Chase (1890)

Las menciones descriptivas más detalladas en la documentación son aquéllas relativas a la **colocación** de los brazos, pero se producen ya en un periodo de plena instalación de las formas flamencas. Las debemos a Fernando el de Triana, quien –recordando a la Malena, la Camisona y la Pitraca- se detiene en la forma de colocar los brazos como un aspecto medular para la estimación artística:

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

(sobre la Malena) "Por **la colocación de sus brazos** y por los majestuosos movimientos de su arrogante figura, llenos de ritmo y salsa gitana, siempre contó y cuenta con la admiración del público".

(sobre Teresa Aguilera, la Camisona) "El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en **la colocación de los brazos.**"

(sobre Josefita la Pitraca) "Siempre que se habla de baile tendrá que salir a relucir el nombre de tan excelente artista, pues por **su colocación de brazos** y su maravillosa gracia, puramente gaditana, llegó a ser la primer figura del baile de mujer, cuyo puesto supo sostener muchos años, a pesar de lo bueno y mucho que había en bailadoras por aquella época".¹³³



Baile andaluz con emparrado. 1890. Villegas

¹³³ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:138, 197 y 212-3 respectivamente.

Los ojos

Causa común entre los viajeros se hizo en torno a los ojos de las mujeres andaluzas, como aquella parte de su anatomía en la que convergía la mayor distinción del rostro -no siempre definido como "agraciado"- de las mujeres nacionales. El sentido que resulta más frecuente de las aproximaciones de los viajeros románticos puede condensarse en afirmaciones como "La mujer española suele ser menuda y esbelta; hay pocas verdaderas bellezas, pero **casi todas tienen unos brillantes y expresivos ojos**", para rematar cotejando la "naturaleza" de sus ojos exhibidos, con los artificiales afeites con que las francesas se ven obligadas a acicalarlos: "No es costumbre aquí, como sucede en Francia, realzar su *éclat* con colorete".¹³⁴

Efectivamente, los ojos son otro más de los focos de concentración del interés escópico de las miradas, y se confirman como uno más de los detalles comparativos respecto de otras mujeres nacionales europeas, tal y como realizó Benjamín Disraeli, extendiendo las consideraciones sobre las andaluzas al colectivo de la mujer española:

"Estas españolas son muy interesantes: su encanto consiste en su sensibilidad. **Cada gesto, cada palabra, tienen un reflejo en sus ojos.** Pero no hay nada forzado, duro o insolente en sus **miradas**. La española es espontánea y no afectada, como la francesa. Sus ojos **destellan más que brillan**, habla con vivacidad, pero en tonos suaves y en su porte hay mucha gracia y un gran donaire".¹³⁵

Como para otras zonas anatómicas, **las descripciones no se realizan por la pura fisiología, sino por los efectos que se derivan de ella**, por las miradas más que por los ojos, por el brillo, la gracia, la vivacidad, la

¹³⁴ Swimburne, 1779, citado en Solé, 2007:124.

¹³⁵ Citado en Solé, 2007:198.

expresividad... Derivaciones que se nos aparecen como de mayor peso en los testimonios que la mera descripción. Incluso cuando encontramos detalles puramente físicos de los ojos, como la forma, el tamaño o el color, éstos se utilizan como base para un enunciado de tono interpretativo, cual puede ser el papel de tales cualidades en la hermosura, la belleza o la intencionalidad amorosa:

“Las mujeres sevillanas confirman la fama de su hermosura y casi todas se parecen, como acontece con las razas puras y de un tipo característico. Los **ojos rajadísimos y con largas pestañas**, hacen efecto de colores blanco y negro desconocidos en España. Cuando una joven pasa cerca de alguien, baja lentamente los párpados y luego los levanta rápidamente y lanza de frente una **mirada de irresistible fulgor**”.¹³⁶

La fuerza de los ojos españoles se detalla incluso entre quienes, como Josephine de Brinckmann, admiten que gracias a ellos se salvan de su decepción:

“A mi parecer, las andaluzas no justifican en absoluto su reputación. Sin embargo, poseen en el más alto grado lo que tanto encanto da a la fisonomía de una mujer: **la belleza de sus ojos**. Son muy **rasgados** y de un **color negro** más hermoso que los de las castellanas; armonizan deliciosamente con los tonos cálidos de su piel, tan delicada, que os parece ver a través de ella una sangre ardiente y generosa. Pero, como en Castilla, el rostro peca un poco por su corte; generalmente no es oval; lo encuentro demasiado pronunciado en su parte baja. En cuanto a la cabellera, es de un lujo inaudito; es, como dijo el poeta, mucho más larga que un manto de rey”.¹³⁷

Los ojos, cuya presencia se repite en un porcentaje elevadísimo de los textos que incluyen descripciones corporales de bailarinas y bailaoras, son malévolos, fogosos, transmisores de la pasión, incluso si se encarnan en niñas ajenas al mundo de los deseos, con los consiguientes efectos en sus observadores:

¹³⁶ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:207-8.

¹³⁷ Brinckmann, 1852, citado en Solé, 2007:219.

“Dolores era deliciosa, como sacada de un cuadro de Murillo; aquellos hombros tan hermosos, los torneados brazos, los diminutos pies. **De sus ojos se desprendían ráfagas de fuego**, rayos de sol de sus sonrisas, era coqueta como el diablillo de la pasión y, sin embargo ¡tan divina! <<Es una niña>>, dijo mi joven amigo español que al hablarme de ella parecía a la vez niño y hombre”.¹³⁸

El cabello

Hemos cerrado el epígrafe anterior sobre los ojos españoles con una reseña de la cabellera que no es casual. Cabello y ojos resultan inexcusables en los relatos acerca de mujeres andaluzas, bailarinas, bailaoras o gitanas. Ojos y cabellera forman el tandem tantas veces repetido de la belleza hispana, articulado en torno al color negro. El pelo fue uno de los objetos de fascinación más recurrentes entre los viajeros románticos, y ese símbolo repetitivo del pelo negro y brillante (junto a la piel y los ojos oscuros) se trasladaría a la estética flamenca. Charles Davillier resume el estereotipo al citar a “una joven gaditana de tez cobriza, crespos cabellos y ojos de azabache”,¹³⁹ insistiendo en otro detalle común a todas estas descripciones: la oscuridad, los colores oscuros, tostados, negros, azabaches.

Junto a la oscuridad, la negrura del cabello y de los ojos hispanos, se reitera en las descripciones el recurso fácil a la sensualidad contenida en el cabello. Como los fluidos corporales, el cabello se esparce, se derrama, salpica la mirada de pasión:

¹³⁸ Andersen, 1863, citado en Solé, 2007:233-4.

¹³⁹ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:244.

“La bailarina, trastornada por su éxito, redobla su actividad y pronto sus largos cabellos negros, soltándose, flotaron **desparramándose** por encima de sus hombros morenos”.¹⁴⁰

Como veíamos para los ojos, más que un tratamiento específicamente fisiológico, cualquier descripción sobre los cabellos adquiere carácter fantástico, de ficción, desplegándose en torno a ellos toda una gama de invenciones y consideraciones intuitivas o directamente inventadas. Algunas de ellas no dejan de tener su gracia, por la pretendida argumentación científico-histórica en la que dicen asentarse:

“El cabello es otra gloria del sexo débil español. En él, como en el de Sansón, está el secreto de su fuerza, porque, si Pope es infalible, <<su belleza nos arrastra con un solo cabello>>; y Sancho Panza añade que más que cien bueyes. El cabello de la española es **muy negro, grueso** y con frecuencia más **áspero** que la cola de un corcel; **se cuida** con la mayor asiduidad, y **se trenza** sencillamente *á la Madonna* sobre una frente amplia. Las damas iberas, según relata Estrabón, estaban muy orgullosas de la amplitud de este palacio del pensamiento... La andaluza se coloca una flor natural, normalmente un clavel rojo, entre los **rizos de azabache**; las niñas continúan dejándose la **larga trenza** cartaginesa por la espalda abajo. Hay dos rizos en particular que merecen la más seria atención: son circulares y planos, y están sujetos con clara de huevo a los lados de ambas mejillas; se llaman **patillas o picardías**, caracoles de amor y son orientales. Se han descubierto varias momias de mujeres con sus patillas perfectamente conservadas y bien pegadas después de tres mil años: la pasión dominante, fuerte aún en la muerte. Las godas españolas eran igual de curiosas en esto y san Isidoro describe unos **rizos, anciae**, que colgaban cerca de las orejas, con un tacto que le iría mejor al *Barbiere* de Sevilla que a un arzobispo”.¹⁴¹

Estimación de la belleza

No son muy frecuentes las referencias al rostro de las bailarinas y bailaoras en el periodo que nos movemos. Sí a la belleza, medida -como no podría ser de otra forma- como un valor *interpretado*, así como *territorializado*:

¹⁴⁰ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

¹⁴¹ Ford, 1845, citado en Solé, 2007:185-6.

la admiración hacia lo que consideran el bello sexo se detiene en la hermosura como uno más, el máspreciado, de las damas españolas y particularmente andaluzas. Por provincias, Cádiz y Sevilla son las más aplaudidas.

Se observa en los textos que los contenidos se mueven entre un sentido clasicista de la belleza aplicado fundamentalmente a las bailarinas boleras, mucho más identificadas con el patrón corporal pulcro del ballet clásico, hacia un concepto de la belleza de raigambre "emocional", de tono plenamente romántico, depositado en los fenotipos de las bailarinas nacionales, andaluzas y sobre todo gitanas jóvenes, estas últimas asociadas, más que a la belleza, a la originalidad y el misterio de sus rasgos.

El modelo de belleza acogido al mundo clásico, reverberado en la tradición judeo-cristiana, tiene que ver con la valía femenina, con "un contexto de valoración de la belleza como manifestación física de virtud y dignidad y, por tanto, de expresión del valor social de una persona", y se deriva de una larga trayectoria interpretativa occidental donde "la belleza femenina, deseada y temida a la vez, fue contemplada en la Grecia antigua como un recurso eficaz de seducción y, por tanto, de poder indirecto por parte de las mujeres".¹⁴² Para bailarinas bien lejanas al modelo racializado del sur, la conexión con el mundo clásico se hace evidente, como esta descripción escultórica de Teófilo Gautier sobre Fanny Elssler:

"Lo que fascina en ella es la perfección de su cabeza y de su cuerpo. Sus manos armonizan con sus brazos, sus pies con sus piernas y sus hombros son realmente los apropiados para su torso. En una palabra, es toda de una pieza (...) y ninguna parte es hermosa a costa de la otra. Al mirarla, uno no exclama, como lo hace con otras mujeres, "¡Dios, qué ojos tan preciosos!", o "¡Qué brazos tan bonitos!". Uno grita "¡Qué criatura tan deseable y encantadora!". Puesto que todo en ella es elegante, bonito y bien proporcionado, nada llama la atención en especial, y la mirada vaga, como una caricia, por los redondeados contornos que **podrían haber pertenecido a cualquier estatua divina de mármol de la época de Pericles**". ¹⁴³

¹⁴² De la Pascua, 2007: 164-5.

¹⁴³ Gautier, 1837, citado por Navarro, 2002:195-6.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Fanny Elssler en "Giselle", con un registro apolíneo clasicista

Sin embargo, al otorgar significado a la belleza de las mujeres populares o, décadas más tarde, de las bailaoras propiamente "flamencas", no se trata sólo de ensalzar el rostro de la mujer, el encanto o la elegancia, lo precioso de sus ojos, la proporción, la armonía entre las partes de su anatomía. Intervienen otra serie de cualidades que convierten en un valor secundario la perfección y el equilibrio clásicos: no es el rostro el elemento que, en la ejecución del baile, convierte a estas mujeres en diosas galantes. Sí lo son la capacidad de seducción, la habilidad en la interpretación de las danzas, la gracia, la

coquetería, que cuentan como recursos si de lo que se trata es de describir a las mujeres del pueblo:

“Entre las bailarinas, una muchacha morena de diecisiete años supo atraer al poco tiempo nuestra atención por su hermoso aspecto y sus ágiles y graciosos modales, atención que compartió sólo otra bailarina que, sin ser guapa, era realmente hábil y mostraba un gran dominio del baile y atendía por el nombre de doña Inés, hija del campanero de la Giralda. Si la pequeña era juguetona y al mismo tiempo natural, consciente de su bello aspecto, doña Inés **basaba en el arte su coquetería, consciente de su victoria**”. 144

Ya no son “esculturas de mármol estas mujeres. Son “mujeres esculturales” o “faraónicas”, lo que viene a ser cosa bien distinta:

(sobre la Melliza) “Sobrina de la Honrá y bailaora de segunda categoría, pero imagínense una **figura escultural**, una cara divina y una gracia sin límites y aún se quedan cortos”.145

(sobre la Coquinera) “Fue una preciosa porteña (de Santa María), que como artista a nadie tuvo que envidiar; y como cara bonita, vean la correspondiente fotografía, donde se aprecian estas dos cosas: **la cara de miss y el tipo faraónico** de la más graciosa gitana (aunque no lo era)”.146

Los símiles se vinculan aquí a una naturaleza cercana, conocida (“jasmín”, “coral”), la adjetivación se hace de mayor peso (“luminosos”, “arqueados”, “rizados”, “abundantes”), el vestido no “vuela” al son del baile, sino que hermosea la propia naturaleza corporal de la mujer:

(sobre La Mejorana) “Su cara era **blanca como el jasmín**; de su boca, los labios eran **corales** (...) y cuando se reía dejaba ver, para martirio de los hombres, un estuche de perlas finas, que eran sus dientes; su cabello, castaño claro, casi rubio; sus ojos, no eran ni más ni menos que dos **luminosos focos verdes**; y como detalle divino para coronar su encantadora belleza, era remendada, pues sus **arqueadas y preciosas cejas y sus rizadas y abundantes pestañas**, eran negras (...)”

¹⁴⁴ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007 :227.

¹⁴⁵ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 208.

¹⁴⁶ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 140.

Su **figura era escultural** y cuidaba siempre de **vestir los colores que más la hermoseaban**".¹⁴⁷

Para la tradición clásica, la fuerza física de los hombres funcionaba como principal atractivo masculino, mientras que es la "fuerza sentimental", concentrada en la belleza, la que sirve de atractivo femenino.¹⁴⁸ Como resultado de la crisis histórica de modelos cerrados previos que se abre con el Romanticismo, la mujer andaluza de este periodo se instala muy lejos de esas clasificaciones binarias o duales del cuerpo, "bello-feo", y por tanto "normal-anormal" o "moral-inmoral". La bailarina andaluza, o la flamenca, se coloca en un territorio propio en el que la belleza queda a la vez dotada del aprecio "blando" definido a través del valor convencional de la belleza, y de la cualidad "endurecida" de otra serie de disposiciones comúnmente asociadas a indicadores de pecaminosidad: la energía, un atributo más bien masculinizado, el dinamismo, la ornamentación, el desenfreno, etc. No siendo propiamente cualidades anatómicas, suponen una relectura de los significados de la belleza de la mujer nacional, que complejiza el modelo dualista y que sugiere una atractiva **transgresión**:

(sobre Rosario la Honrá) "Era **feúcha**, pero así y todo supo sostener su categoría en primera fila, porque lo que le faltaba de belleza le sobraba de gracia y garbo, que le rebosaban hasta por la punta del pelo".¹⁴⁹

Sucede que el mismo criterio alternativo a la belleza clásica que sustentó la admiración de unas andaluzas de ojos oscuros, muy cercanas a la tradición

¹⁴⁷ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 138.

¹⁴⁸ "La diferencia de género estriba en que mientras para los dioses (*la* belleza) es *un* signo de divinidad, para las diosas es *su* signo de divinidad. La manifestación física de la divinidad de los hombres es, principalmente, la fuerza física; la de las mujeres es la fuerza sentimental, manifestada en la belleza" (Mirón, 2007: 170).

¹⁴⁹ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 208.

oriental, fue la que sirvió para rechazar aquellos seres que eran la encarnación del anticanon. Pero la belleza andaluza contradecía la consideración de que "lo bello" es "lo bueno, lo positivo" (*kalós* y *agathós*, en la lengua griega, como partes del concepto ideal de la *kalokagathía*). La noción que sustentó la noción aristocrática de *gentleman* en la tradición inglesa aunaba todos esos aspectos de dignifica, estilo, habilidad, belleza y virtud.¹⁵⁰ Pero lo que se advertía en aquellos cuerpos femeninos era una belleza para nada espiritual, sino que satisfacía los sentidos gracias a su forma y al funcionamiento de su anatomía. Lo que suscita el deseo, en suma. El deseo carnal.

Son sin duda las bellezas gitanas las que con mayor evidencia responden a este criterio de belleza, corporal pero también extracorporal, que se lee entre líneas al hablar de sus danzas:

(sobre las gitanas del Sacromonte) "son esbeltas, flexibles y caminan con un contoneo muy particular. **Se ven algunas de una belleza notable**, de grandes ojos negros, expresivos y rasgados, ojos pícaros, como dicen los españoles, cabellos de azabache y dientes blancos como el marfil."¹⁵¹

¹⁵⁰ Eco, U., 2007:23.

¹⁵¹ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Gitana granadina: La Golondrina

¿Son los rostros de estas gitanas ejemplos de belleza? Evidentemente, para unas miradas instaladas en categorías de tradición clásica, no. Sin embargo, no dejan de ser rostros turbadores, incógnitas de un tiempo desconocido y cautivador. El siguiente relato de Hugues, de 1845, localizado en una casa de Triana, se centra sobre lo que él mismo denomina una “gitana genuina”. Se advierten muchos de los asertos que hemos realizado en páginas anteriores: la fragmentación del cuerpo, la descripción prácticamente “taxonómica” que se hace de las partes de su figura, la evocación oriental, las referencias a la coloración oscura del cuerpo, la determinación de sus actitudes

retadoras, los símiles vinculados a la naturaleza, los efectos delirantes de sus bailes (no hay más que advertir la definición del Olé como una “eyaculación de placer”) y, como veremos en el próximo capítulo, las evoluciones de la danza. Sin embargo, detengámonos particularmente en la descripción de un rostro sobre el que no se aprecia una hermosura convencional. Se realiza una pormenorizada descripción de tono, insistimos, taxonómico: frente, cara, piel, mejilla, labios, barbilla, nariz, agujeros de la nariz, boca, dientes, ojos, iris y retina... Esta descripción contagia de un magnetismo propio, pecador y excitante, pero para el que en ningún momento se menciona la palabra “belleza”:

“Cuando Rubí se deslizó por la mitad del suelo, hubo un murmullo de aprobación, un murmullo de delirio, que llanamente habló de su admitida superioridad, que por esto ella era la bailadora de la noche. Incedit regina; en esta asamblea ella era una señora. Rubí estaba en la flor de su **juventud**. De **estatura alta**, pero **llena y redonda** hasta el límite en que es elegante, ella se distinguía por la destacable **pequeñez de las partes bajas de su figura, el cuello, la cintura y los tobillos**. La hermosa **onda de su busto y de sus hombros** estaba en armonía y en equilibrio con la plenitud inferior, donde el desarrollo de su forma se ayudaba con la perfecta libertad de sus movimientos, así como con los hábitos del constante ejercicio. Rubí era el tipo de joven femineidad (...)

Cuando ella alcanzó el centro del suelo, dio un giro ligero, y volvió de nuevo en la dirección contraria, sus **brazos** elegantemente torneados, y sus **dedos** tocando las seductoras castañuelas. La vuelta transversal enganchó su corta, amplia falda y mostró la **pantorrilla** hasta la parte superior del broche dorado de su media de seda lila (...)

Su aspecto era decididamente **oriental**; su singular aire de domino se debía en parte a la **alta y valiosa frente** que completaba el **óvalo perfecto de su cara**. Su **color**, era de un rico y tostado marrón, y la cálida sangre corría casi visiblemente bajo la **piel transparente**, tiñendo su mejilla con el brillo de la salud y la alegría, y el enrojecimiento de sus **maduros y húmedos labios**, que parecen corales salidos del mar. Su **barbilla** era un tanto prominente y exquisitamente redondeada, **nariz** ligeramente aguileña y modelada con la mayor delicadeza, los finos **agujeros de la nariz** y el **corto labio superior** en constante juego y movimiento (auténtico índice de agudo sentimiento) y una **pequeña boca**, que encerraba una hilera de perlas.

Pero lo que daba a su cara un carácter más indeleble, y que hacía que su cara una vez vista nunca fuese olvidada, eran los **grandes, lustrosos y magníficos ojos negros**, no en el sentido convencional de nuestras bellezas del norte, sino más negros que la noche, el azabache o el carbón (...)

... al lado siendo en sí mismo de un tamaño desmedido, la **pupila** ocupaba tan amplio espacio con su negro en la mitad que el espacio blanco que le rodeaba apenas

se veía excepto cuando lo volvía con el juego frecuente en que volvía el **iris**. Rubí era una chiquilla auténtica de los climas del sur, y su mirada tenía un poder magnético (...)

... el Olé, una eyaculación de placer, del cual el baile deriva su nombre, arde rápidamente en cada labio. Ella saltaba alrededor, sus **brazos elegantemente arqueados**, su **figura magníficamente sostenida**, el agacante de las castañuelas respondía agudamente a cada momento a sus **centelleantes pies**. Ella orgullosamente **se arqueaba sobre su espalda**, se inclinaba hacia adelante, se recogía dentro de una estrecha brújula en el suelo, **ondeando sus piernas** como una auténtica gitana, y lanzando sus pies alternativamente a una considerable altura, para el baile, un compuesto del fandango y de la cachucha, es más absorbente que ninguno. En su característico final unos veinte sombreros de las cabezas de admirados majos volaron a su alrededor por el suelo, y fueron doblados y pisados por **sus pies** triunfante, esta parte es indispensable, mientras gritaban -¡Olé!- era gritado por cientos de voces, todos estaban en el delirio".¹⁵²

La valoración extrema de la corporeidad y la anatomía de las gitanas andaluzas, esa tensión desplegada entre la sugestión provocada por los misteriosos orígenes de este pueblo, sus extraños agrupamientos en linajes o su indumentaria y costumbres, y el impenetrable fenotipo femenino de sus mujeres, son las que provocan que no existan términos medios en las descripciones. O bien las gitanas se corresponden con un tentador arquetipo oscuro y hechicero, o bien son una exhibición de feísmo primitivista, incomprensible y cercano al mundo animal. De esta guisa recoge Samuel Cook, en los textos de su viaje realizado entre 1829 y 1843, una escena de zambra del Albaicín granadino, marcada en este caso por el supuesto del "feísmo":

"Enseguida salieron las mujeres, seguidas por varios acompañantes masculinos... El baile tenía un marcado aire oriental, más definido por los movimientos y contorsiones con que las muchachas agitaban sus esbeltas figuras que por cualquier otra gracia particular de la ocasión. Muchas de sus actitudes, en realidad la mayoría de ellas, resultaban voluptuosas en extremo, pero sus cuerpos eran demasiado ligeros y defectuosos de conformación para que fuesen efectivas. No contentas con la generosa retribución que percibían y el abundante refrigerio que se les ofrecía, intentaron obtener por su cuenta alguna pequeña dádiva después de mostrar su tipo y bailar ante los distintos espectadores, que se sentaban a la usanza mora habitual en demostraciones

¹⁵² Hugues, 1845:415-418, citado por Plaza, 1999:678-680.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

de esta clase, y recurriendo al tono pedigüeño con que los gitanos intentan engatusar al común. Eran **ejemplares de esa especie tan femeninos como quepa imaginar**, y en su fisonomía destacaba de forma inconfundible su origen indio o asiático. De todo el grupo, solamente una podría tener la pretensión de poseer una buena figura y unos rasgos agraciados, y ésa fue la menos descarada y la de más discreta conducta".¹⁵³



Gitanoas de Granada de la Zambra de Juan Maya

Hay que volver a Umberto Eco para recordar que, aunque han existido permanentes intentos de definir modelos estables de belleza, los conceptos de "bello y de feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas (... y que) A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales", sino también para recordar que incluso entre personajes poderosos que históricamente parecerían "feos", puede llegar a ser "tal su carisma y la

¹⁵³ Citado en Solé, 2007:175.

fascinación que les otorgaba su omnipotencia que sus súbditos los contemplaban con ojos de adoración". No siendo poderosas en lo político o lo social, sí que las gitanas de la época disponían de un importante peso simbólico.¹⁵⁴

Un acercamiento similar a los rasgos de raza de estas bailaoras nos lo proporciona William Clark, quien, en 1849, visita España y redacta *Gazpacho o Un Verano en España*, que por supuesto incluye la consabida visita al Sacromonte granadino, de donde nos deja una semblanza:

"Al son de la música bailaban cuatro muchachas, cada una con su pareja. Vestían una falda corta de algodón basto pero de tonos alegres, y se adornaban el pelo con una flor radiante. Salvo una de ellas, eran de una **fealdad notoria**... Unos mismos rasgos las caracterizaban: **nariz larga y estrecha, pómulos salientes, boca grande caída en los bordes**, que dejaba ver su blanca dentadura, ojos grandes y estrechos como en las ilustraciones de jeroglíficos, una **tez de color quemado y pelo azabache y brillante**..."¹⁵⁵

Esa tensión a la que nos referimos, entre la admiración subjetiva y la consideración "objetiva" de la fealdad o la belleza gitanas, se puede ejemplificar fehacientemente en dos reseñas sobre una misma bailaora: la Macarrona. Ambas descripciones califican y distinguen a la jerezana con la misma intensidad. Pero difícilmente podríamos deducir de la primera descripción de Fernando el de Triana la calificación feísta que rezuma el conocido texto de Pablillos de Valladolid:

"Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: **cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones**, sencillamente inimitables".¹⁵⁶

¹⁵⁴ Eco, 2007, pp. 10, 12, 15 y 30.

¹⁵⁵ Citado en Solé, 2007:179.

¹⁵⁶ Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 148.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

“La Macarrona se transfigura. Su **cara negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas**, entre las que relampaguean los ojos y los dientes, se ilumina en la armonización de la línea del cuerpo, que arrolla la fealdad de la cara. Sin duda que el espíritu de esta mujer en otra carne bailó en el palacio de un faraón. Y en la corte de Boabdil”.¹⁵⁷



La Macarrona en su juventud

¹⁵⁷ Valladolid, 1914, citado por Pineda Novo y recogido por Navarro, 2002:372-3.

La piel. El color como dermopolítica del discurso

A lo largo de varios textos anteriores, hemos encontrado menciones a la piel o la tez de los rostros de las bailarinas y bailaoras que, sistemáticamente, nos remiten a un mismo universo: el de la “tez cobriza”, “aceitunada” o “de color quemado”, el de los “tonos cálidos de su piel”, el del color “de un rico y tostado marrón”, el de la cara “negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas”. La tez oscura es la metonimia de la belleza, incluso si su intérprete es una copista de la autenticidad andaluza:

“... el próximo sábado una nueva bailarina debutará (se refiere a Lola Montes). Ella es española, con ojos negros, tobillos afilados, y una **complejión aceitunada** clara, que da cuenta de todas nuestras fantasías de la belleza andaluza pura”.¹⁵⁸

Como vemos, se repite un mismo esquema racial epidérmico¹⁵⁹ que fetichiza a estas “otras” mujeres, las españolas, las andaluzas, las “del país”, a través de la frontera más visible entre el cuerpo-color y la identidad-verdad: la piel. Género, clase y raza (en el caso de las gitanas, de forma más evidente) se mueven en torno a la piel como parámetros de medición de las diferencias, concebidas como imágenes racializadas que encarnan los cuerpos simbólicos del estado-nación. La mirada curiosa del viajero se tornaría una mirada que **“epidermializa” a las mujeres**, en el sentido de concebirlas dentro de un sistema históricamente específico para hacer significativos los cuerpos, al otorgarles cualidades de “color”: “el cuerpo racializado es acordonado y

¹⁵⁸ *Morning Post*, 1 de junio de 1843, en Plaza, 2005:109-110.

¹⁵⁹ La expresión es de Fanon, 2001:185, citado en Romero, 2007:200. La autora destaca, para el caso de los negros, “cómo el reconocimiento se condensa en las pieles como epítome del cuerpo, que a su vez se hace depositario privilegiado de esa historia-racial: en la piel se promete el conocimiento del otro, no reconocido en cuanto individuo, sino en cuanto especie, en cuanto “otro” colonizado potencialmente intercambiable con cualquier “otro” cuerpo negro” (*ibídem*).

protegido por la piel que lo encierra",¹⁶⁰ y la piel se convierte en uno más de los límites que impiden la pertenencia al "nosotros", que excluye, que distancia de la belleza:

"... las dos niñas tenían **ese tono de piel tirando a sepia**, propio de los gitanos y unos grandes ojos negros que parecían de terciopelo y nácar. Eran unos ojos bellos, pero tan próximos al mal peinado pelo, que **nos veíamos obligados a olvidar la belleza de unos para no ver más que la sucia y triste coquetería de los otros**. En efecto, sus cabellos de un negro azulado estaban cogidos por cintas de un rojo chillón, y grandes margaritas, formando un ramito con algunos claveles de un rojo vivo, morían en medio de aquellos marchitos oropeles y parecían avergonzadas de morir en tan mala compañía, ellas que habían nacido bajo un sol tan hermoso y en medio de perfumes tan puros".¹⁶¹

Se trata de una piel que convierte en "arcaico, atrasado, incivilizado, tradicional, *exótico*" y, en este caso, gitano-nómada, permanente, invariable, propio de "antaño", detenido en el tiempo, aquello que envuelve, convirtiéndose en una "marca del otro":¹⁶²

"No hay que olvidar en esta revista de las danzas españolas a las bailarinas **nómadas** que se encuentran en todas las provincias y que **invariablemente** son gitanas. Estas gitanas, **de tez aceitunada**, cabellos negros y crespos, pasan, **como antaño**, por tener tanta destreza en los dedos como agilidad en las piernas".¹⁶³

¹⁶⁰ Romero, 2007:200, citando a Gilroy.

¹⁶¹ Dumas, 1846, citado en Solé, 2007:211-2.

¹⁶² "La individualidad como marca característica de los "sujetos-cuerpos-ciudadanos" adecuadamente diferenciados queda cuestionada por esta implosión. El "cuerpo negro" no circula tanto en cuanto individualidad, sino como marca de lo *otro*, -"todos los negros son iguales", "todos los chinos son iguales"-, la mirada blanca niega el reconocimiento del otro en cuanto sujeto: el cuerpo negro es el "cuerpo especie" un "cuerpo especie" indiferenciado que queda anclado en el pasado. El *otro racializado* es *alienado* en el sentido más literal del término; es hecho *otro*, separado y excluido, *reconocido* como un *extraño*, como distanciado, como alejado en el espacio –el otro racializado inmigrante que "no pertenece" a este lugar– y como alejado en el tiempo –el oro arcaico, atrasado, incivilizado, tradicional, *exótico*-" (Romero, 2007:199).

¹⁶³ Doré y Davillier, 1988:118.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



La imagen de los gitanos errantes. Grabado de Gustavo Doré

El sudor, lo moreno de la piel, el desgaste epidérmico de la naturaleza y el clima, asentarán modelos identitarios de género, de clase y de raza mediante los cuales, como señala Ahmed, “los cuerpos vienen a ser vividos”: la piel se convierte en “la frontera inestable entre el cuerpo y sus otros resulta fetichizada (en el sentido que parece “contener” la verdad de la identidad del sujeto)”.¹⁶⁴ En un ejercicio que privilegia la mirada, lo visual, las fronteras y marcas de otredad se pliegan a la piel, “que pasa a formar parte de un importante régimen de fronteras. Un régimen activamente implicado en la racialización de ciertos

¹⁶⁴ Ahmed, 1998:27, citado en Romero, 2007, 198.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

cuerpos frente a los cuerpos blancos "no-racializados" de los ciudadanos nacionales (...) La política estatal se torna *biopolítica* y *cuerpolítica*".¹⁶⁵



Zambra

Cuerpos socializados; cuerpos anómalos

Coincidimos con Corbin cuando, en su recorrido por la concepción social de los cuerpos a lo largo de los dos últimos siglos, afirma que, muchas veces, el cuerpo del XIX es un **cuerpo socializado**, "marcado por su pasado, salpicado de signos e indicios que hablan de la pasión, el placer y el

¹⁶⁵ Foucault, 1976/1998, citado en Romero, 2007:198. Consultar también Foucault, 2003 y 2008.

sufrimiento. Esto se aplica particularmente al cuerpo femenino, cuya piel, por sus manchas, arrugas, cruces, por todo un juego de palideces, rubores, escalofríos, representa la historia del sentimiento y conserva la huella de antiguas voluptuosidades".¹⁶⁶

La confluencia de visitantes en Andalucía a lo largo de los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, ofrece variados textos en los que la admiración por la belleza – una belleza que resultaría arquetípica y natural en las atractivas andaluzas- se ve subordinada al vengativo paso del tiempo. Evocando la juventud de una vieja gaditana al paseo, es muy significativa la mirada que proporciona la viajera Emmeline Stuart-Wortley, en 1856, al sintetizar, en estos párrafos, la nostalgia y a la vez la inexorabilidad que marchita la pasión desprendida desde aquellas mujeres indefectiblemente provocadoras del deseo a los temperamentos fríos del norte. Señala, al detener su mirada en esta anciana, fragmentando también el recorrido de la mirada y situando junto a la figura los aderezos nacionales de la mantilla, el abanico y la peineta:

“Aún puedes apreciar algún **resto de belleza** en el semblante y la figura femenina; quizá durante la guerra hizo sufrir cruelmente los bravos corazones de algunos ingleses; y si aquellos corazones no yacen yertos bajo tierra, es muy posible que algún canoso veterano recuerde a veces su **figura**, tal como fue en otros tiempos: su **pelo** negro, amplia **mantilla**, la sonriente, la deslumbrante muchacha del soleado Cádiz; su **andar** grácil y felino, tan firme y ligero, tan elástico; su perfecta **figura**, sus **labios** de coral, sus **dientes** de nieve, su **mano** pequeña y adorable, armada con un **abanico** irresistible y mortífero; y aquella **mirada** condescendiente, aquel esplendor en la **sonrisa**, y aquella atmósfera de **seducción** a su alrededor, que tan bien recuerda el alegre guerrero que pronto se convirtió en su voluntario esclavo. ¡Sí! Pronto se acostumbró a pensar que, aunque lograrse con dificultad librarse de ser “carne de cañón”, moriría a los encantadores pies de la dama de sus aflicciones; y que sus compañeros lo encontrarían con el corazón atravesado de lado a lado por las púas de una **peineta** y saltada la tapa de los sesos por ese arma mortal de aire comprimido, el **abanico**.

¡Ay, si pudiese ver ahora esta **figura desdentada, encogida, encorvada, cubierta de arrugas, frágil**; una muleta en vez de abanico, la voz cascada en lugar de aquel tono melodioso, Hécate en lugar de Hebe, cómo retrocedería dolorosamente sorprendido”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Corbin, 2005:163.

¹⁶⁷ Stuart-Wortley, 2009: /1856/:133.

En cuanto al baile, no hay más que recordar a Davillier cuando, de visita en una escuela de baile, se detiene en las buenas bailarinas que han visto marchitarse su belleza a causa del paso del tiempo o de las huellas de la maternidad:

“... durante tres horas vimos desfilar delante nuestra todos los bailes más célebres de la Península. Las bailarinas eran en su mayoría bastante bonitas, excepto las más importantes que son generalmente madres de familia desde hace mucho tiempo”.¹⁶⁸

Una derivación del concepto clásico de la belleza al que hemos hecho referencia (la identificación de la belleza con la virtud, la dignidad, la excelencia del cuerpo) es la asociación de esa misma belleza a la juventud. Ya señala Mirón que “La belleza era manifestación física de virtud y dignidad, y era deseable tanto en mujeres como en hombres (Aristóteles...) La excelencia del cuerpo era la belleza. Y la excelencia del cuerpo era reflejo de la excelencia del alma (...) Particularmente, pero no de forma exclusiva, la belleza estaba asociada a la juventud”.¹⁶⁹

La percepción de “belleza madura” es posiblemente una noción de finales del siglo XX, asociada quizá a la valoración del papel de las mujeres en la esfera pública, su desenvolvimiento profesional y la superación definitiva de la maternidad y la domesticidad como únicos ámbitos de su producción y realización personal.

Cabría pensar que, en los siglos XVIII y XIX, la mirada romántica se centrara exclusivamente en las jóvenes danzantes, tal vez por ser las más habituales en los bailes, tal vez por el especial aferro que parecen mantener con la belleza y la lozanía de las ejecutantes. Sin embargo, también encontramos referencias a la vejez, que se asocia por lo común a las gitanas,

¹⁶⁸ Davillier, 1862:73, citado en Plaza, 1999:664.

¹⁶⁹ Mirón, 2007:170.

con una doble y contradictoria significación. Por un lado, la carga de fealdad y rechazo que generan. Así, el citado Swimburne relaciona para Cádiz a las mujeres de los gitanos, calificándolas de “menudas y de movimientos ágiles; de jóvenes, son en general guapas, con negros y muy vivos ojos, pero **de viejas se convierten en los peores adefesios de la naturaleza**”.¹⁷⁰ Por otro lado, la vejez puede ofrecernos el reducto donde queda el rescoldo del arte, de la majestad, que tienen carácter intemporal:

(sobre *La Campanera*) “Hermosa morena, esbelta y cimbreante (...) con gran soltura y desparpajo. Ya no era una principiante, pero **el arte reemplazaba en ella a la juventud que se iba**”.¹⁷¹

¹⁷⁰Citado en Solé, 2007:123-4. Plaza añade: “sus mujeres son ágiles y de articulaciones flexibles; de jóvenes son generalmente bonitas, con unos ojos negros muy hermosos; de viejas ellas llegan a ser las brujas peor favorecidas de la naturaleza. Sus orejas y cuello están rodeados con baratijas y fruslerías, y la mayor parte de ellos lleva un gran lunar postizo en cada sien” (1999:100).

¹⁷¹ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:244 y Doré y Davillier, 1988:71.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Gitanas de Granada bailando el zorongo. Gustavo Doré

En varios relatos del siglo XX hallamos, hablando ya plenamente del flamenco, esta misma comprensión de la vejez, como en el célebre relato de José Carlos de Luna:

“La vieja, derecha como un álamo, levantó los brazos y echó atrás la cabeza con majestad impresionante; sus ojos de color violeta no pestañeaban y en el encopetado moño de su pelo casi negro, apenas temblaba un ramito de blancas azaleas al cobijo de la peineta de pasta rosa.

Principió a bailar y todos sentimos **ese soplo de raro viento que eriza el vello y da escalofríos** (...)

Esbelta, garbosa, señorial... ¡bellísima! Con su cara de imagen nuevecita, en derredor de la que como palomas zarcas revoloteaban sus manos; casi sin rozar el suelo, escobilleó con el repulgo que piñonea la perdiz y el mimoso respeto con que se besa el recuerdo de una madre".¹⁷²

Realmente, y salvo estas condiciones de deterioro socializado, son muy escasas las referencias que encontramos en las descripciones que venimos analizando a cuerpos con defectos físicos, anómalos o mucho menos tarados o que produzcan repugnancia. Las adscripciones que se derivan de sus rasgos – como la “belleza”, la “gracia” o la “juventud”- se oponen a una escasísima presencia de pormenores acerca de valores contrarios al modelo. Evidentemente, la accesibilidad a la profesión y la propia concentración del interés de los narradores filtraría tales casos, quedando escasos rastros, y apenas estimables, acerca de tales extremos. Sólo hemos hallado referencias al volumen, a la talla o a alguna discapacidad física en escasas ocasiones, y en ninguna de ellas de modo estigmatizante.

Sobre el volumen de las bailarinas o bailaoras, la encarnadura de las bailarinas españolas, sobre todo las flamencas, nunca fue objeto de desprecio frente a los “cuerpos de baile parisién” que, como señalaba Davillier, “a menudo tienen una **delgadez** exagerada” y en los que “se ve en cada paso el estudio, las **torturas** y **contorsiones forzadas** del aprendizaje”.¹⁷³ La “gordura” no aparece más que como una referencia lateral que en absoluto conduce a la exclusión de las mujeres citadas como objeto de admiración. Un murciano anónimo describe a la Meneo como “una morenilla **regordeta** y con buenos movimientos”,¹⁷⁴ y Washington Irving, en un viaje de Sevilla a Granada, escribe sobre la hija de un posadero que “Después, bailó un fandango con una

¹⁷² De Luna, 1951:178 y 179.

¹⁷³ Doré y Davillier, 1988:91.

¹⁷⁴ Citado por Gelardo y recogido por Navarro, 2002:219.

andaluza **bien entrada en carnes** y llamativa, para el deleite de los espectadores".¹⁷⁵ La carne, un atributo femenino romántico, puede ser también el resultado de esos cuerpos socializados, del recorrido vital, del paso de los años, de estas mujeres:

"Las andaluzas tienen el talle flexible, redondo, delgado, sin tener que acudir al arte de una corsetera cuyo mayor mérito en Francia es el poner a su clientela en manos de los médicos. Pero la andaluza conserva raramente esas ventajas más allá de los treinta años. **Se hace gruesa** y el ardor del clima la hace adelantarse a su edad".¹⁷⁶

"Las mayores son, en general, **llenitas o demasiado regordetas**; las jóvenes son delicadas y ligeras, de ardientes ojos oscuros, con un cabello maravilloso, un rostro de marfil y delicados miembros".¹⁷⁷



La Mejorana, ensalzada en su juventud por su figura (de espaldas), y Pastora Imperio, Revista *Nuevo Mundo*, 1911

¹⁷⁵ Irving, 1968, citado en Navarro, 2002:144.

¹⁷⁶ Brinckmann, 1852, citado en Solé, 2007:219.

¹⁷⁷ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:223.

Finalmente, y como anunciábamos, sólo hemos hallado una referencia a la escasa talla de una bailaora, y otra a la discapacidad auditiva, bien conocida, de Juana Valencia, en ambos casos para describir a artistas ya plenamente flamencas. Y nunca, insistimos, evaluadas como defectos que invaliden la capacidad artística de estas mujeres:

(sobre Merceditas León) “Aúnen ustedes el sublime arte de Juana la Macarrona, la Malena y la Sordita a **su diminuta figurilla**, y verán en esta angelical criatura el conocimiento, la elegancia y majestad del más depurado arte”.

(sobre Juana Valencia, “la Sordita”) “Esta extraordinaria bailadora tiene el defecto de **ser un poquitín sorda**, pero no por eso pierde ni el más pequeño detalle del compás de la fiesta”.¹⁷⁸

Las carnes y su envoltura. Indumentaria y adorno

Introducimos finalmente en este capítulo un apartado relativo a la indumentaria y el adorno como extensiones de la expresión corporal, en la medida que son depositarios de una **transferencia semántica, de carácter metonímico**, por el cual el vestido, el calzado y los objetos que adornan a las mujeres se convierten en atributos que traducen el significado social y moral que se les otorga.¹⁷⁹ Asociaciones entre la indumentaria y las actitudes galantes de las féminas, su atractivo, su vivacidad y magnificencia son

¹⁷⁸ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:196 y 158 respectivamente.

¹⁷⁹ Para un caso similar, en un análisis literario de la sociedad germánica, consultar De la Torre, 2007. Aquí, la autora confirma que “las joyas y adornos de oro (...) son (...) las que traducen el significado de la mujer en la sociedad germánica” y que “por medio de la reducción de la figura femenina a un conjunto de adornos, el poeta fomentaría la visión de estas mujeres como un objeto más de la lista de posesiones” (2007:79).

recurrentes, convirtiéndose en uno más de los muchos objetos de fascinación de las miradas masculinas.

Las descripciones de las indumentarias femeninas durante el periodo escogido para esta investigación son muchas y muy precisas. La convivencia de los bailes del país y los bailes gitanos (propriadamente, "de gitanas") hizo que se referenciaran diversos tipos de entre ellas que ocuparon, desde el inicial traje de maja del baile clásico andaluz o de las danzas españolas, hasta el traje y aderezos privativamente gitanos, con el tiempo confundidos en algunos aspectos con las características formales de aquéllos. En este sentido, Rosa Marínez confirma para las escuelas de baile que "Dado que en estas Academias se enseñaban tanto los *bailes del país* como los *aires gitanos*, la indumentaria alternaba los adornos derivados del traje de Maja, más utilizado en el baile *clásico andaluz*, con los adornos tomados del estilo gitano".¹⁸⁰

Se trata de descripciones muy detalladas insertas en escenas de baile, que en unos años determinados, las primeras décadas del ochocientos, se hacían imprescindibles en los soñadores contenidos de los libros de viaje. En los textos de viajeros que detallan los ropajes y adornos de las mujeres parece ocultarse una intencionalidad de **descripción anatómica del cuerpo que los cubre**. Así sucede en el Cádiz de principios del XIX en la pluma del oficial de ingenieros George Landmann, o en el texto que, más abajo, describe el traje tarifeño:

"Una gran abundancia de mujeres de todas las condiciones y clases sociales, muy elegantemente vestidas. Algunas exhibían varias hileras de botones dorados colgando y dispuestos en diagonal **desde el codo a la muñeca**. Se cubrían **la cabeza** solamente con una ligera mantilla de encaje y cuando el sol lanzaba sus rayos con más fuerza, se ponían **ante la frente** un pequeño abanico. Pero lo utilizaban con más frecuencia y ganas, abriéndolo y cerrándolo con mucha gracia y salero, mientras paseaban, para transmitir sus sentimientos, con un grado de habilidad telegráfica muy seductor y absolutamente propio. Todas vestían de negro, de raso o de seda, con medias blancas y generalmente zapatos blancos de raso... Los pañuelos de seda de

¹⁸⁰ Martínez Moreno, 2003:221.

los más vivos colores, **ajustados sobre el busto**, les daban un aspecto de lo más agradable".¹⁸¹

"Las bellas tarifeñas son famosas no menos por los rasgos y simetría de sus tipos como por el particular atavío que usan cuando salen de casa. Todavía mantienen la costumbre mora de ir con **la cabeza y cara cubiertas**, en lugar de adoptar la mantilla abierta usada en otras partes de España. A través de la pequeña abertura, sólo **se puede ver un brillante ojo negro chispeando**. Los amplios pliegues de este singular atavío **les hacen resaltar el busto, en contraste con la delgada cintura y los pequeños pies y tobillos**".¹⁸²

El recorrido del ropaje es, por tanto y en primer lugar, un recorrido anatómico. Pero también sirve a la **exposición de las técnicas de baile**: giros, expansiones, quietud, se describen a través de la visibilización de los efectos del baile en la indumentaria. Dlidell Mackenzie describe el baile de la bolera a través del mapa de su falda, y Richard Ford hace lo propio mediante los brillos y las transparencias de una saya:

"Su cabeza no llevaba más que sus lujuriosas trenzas de pelo de azabache, dividido en la mitad y decorada por una sola rosa. Su complexión era rica y rolliza, con facciones suficientemente dignas, pero bastante sonrientes y complacientes; dientes blancos, cejas bien arqueadas y ojos chispeantes, tales como los que sólo se pueden encontrar en el suave reino de Andalucía. Tenía, de hecho, esta encantadora mujer el aire de aquella que ha heredado incluso más de una porción de alma y de sentimiento de mujer. El vestido de la maja era de seda verde adornado con oro, y la parte baja estaba enteramente rodeada por un trabajo con borlas sueltas de bordes de oro relucientes. **Cuando ella permanecía en pie, colgaba en ricos y pesados pliegues alrededor de ella; pero cuando giraba rápidamente en los compases del baile, se expandía como un halo dorado. Aunque su vestido se levantaba hasta el cuello, dejaba los brazos libres**, y su saludable color fue resaltado por negros lazos anudados bajo las muñecas y codos, mientras una cuerda de la misma castañuela limitaba ambos dedos gordos. Encima de los calcetines de seda blanca llevaba unas zapatillas claras, parcialmente, cubriendo un pie que no tocaría el suelo, como si de mala gana, con el talón y el dedo gordo del pie pareciera rechazarlo".¹⁸³

"Sube el telón y la pareja de bailarines sale como un relámpago desde cada lado, como dos amantes separados que, tras una larga búsqueda, se encuentran de nuevo; no parecen prestar la más mínima atención al público, sólo piensan el uno en el otro. **El brillo de los trajes del majo y de la maja parece inventado para este baile** –

¹⁸¹ George Landmann, citado en Solé, 2007:157.

¹⁸² Charles Leslie, citado en Solé, 2007:160.

¹⁸³ Pág. 265, citado en Plaza, 1999:397.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

los destellos de los lazos dorados y las filigranas plateadas contribuyen a la ligereza de sus movimientos; la saya transparente de la bailarina aumenta los encantos de una simetría sin tacha que gustaría ocultar; no lleva un cruel corsé que aprisione su flexibilidad serpentina (...).¹⁸⁴



Ornamentada indumentaria, masculina y femenina, de seguidillas boleras, siglo XVIII

Esta última referencia a la ocultación de los cuerpos está en la base de una tercera funcionalidad de la descripción indumentaria: **la aspiración al disfrute de aquello que se oculta**. Una identificación más de las que se

¹⁸⁴ Ford, 1974 /1846/:323, citado por Navarro, 2002:138.

desarrollan entre la *representación* y el *referente*. Bailarinas y bailaoras convierten sus cuerpos vestidos en la esperanza del cuerpo real, imaginado a través de la indumentaria. Piénsese que, como nos recuerda Faure,¹⁸⁵ desde finales del siglo XVIII, el cuerpo, que siempre habría sido un foco principal de los intereses artísticos, adquiere nueva expresividad, más sobrecargada, más ansiosa, en la que la belleza absoluta del retratismo o el desnudo –imbuida de la mística clásica- se codea con la sugerencia del cuerpo protegido, oculto, que lo marca, destaca y conduce al impulso del deseo, y todo ello con las imágenes sociales del cuerpo. Como señala Zerner, “Nunca se cultivó tanto el desnudo como en el siglo XIX, que fue por excelencia el siglo de la pudibundez. En la vida corriente, en cambio, el cuerpo nunca se ocultó con tanto cuidado, sobre todo el de la mujer”.¹⁸⁶ Y, como él mismo afirma, “La experiencia de lo real, informe en sí, sólo se puede fijar en imágenes a través de una imaginación”.¹⁸⁷

La literatura de viajes no quedó ajena a este proceso de reinterpretación. La insistencia en la descripción indumentaria puede contemplarse, en gran medida, como la sublimación de la belleza escondida, femenina, apetitosa, de la carne a la que se apela a través de la representación de los cuerpos a la vista. La ornamentación convierte a estas mujeres en ídolos de una expectativa de concupiscencia, lo cual tiene que ver en España con lo que Rosa Martínez Moreno ha analizado como un proceso singular de la “Gran Renunciación Masculina”. Es decir, el momento en que “el hombre renunció enérgicamente al adorno y a la coquetería, empujado por la separación impuesta por el naciente sistema capitalista entre la esfera doméstica y pública del trabajo, cuya consecuencia vestimentaria fue la simplificación del traje del hombre en vistas a una mayor funcionalidad, tal y como exigían las nuevas formas de trabajo fuera del hogar, y la complicación del vestuario de las mujeres, cuyo confinamiento definitivo al ámbito del hogar las exime del trabajo público y

¹⁸⁵ Faure, 2005.

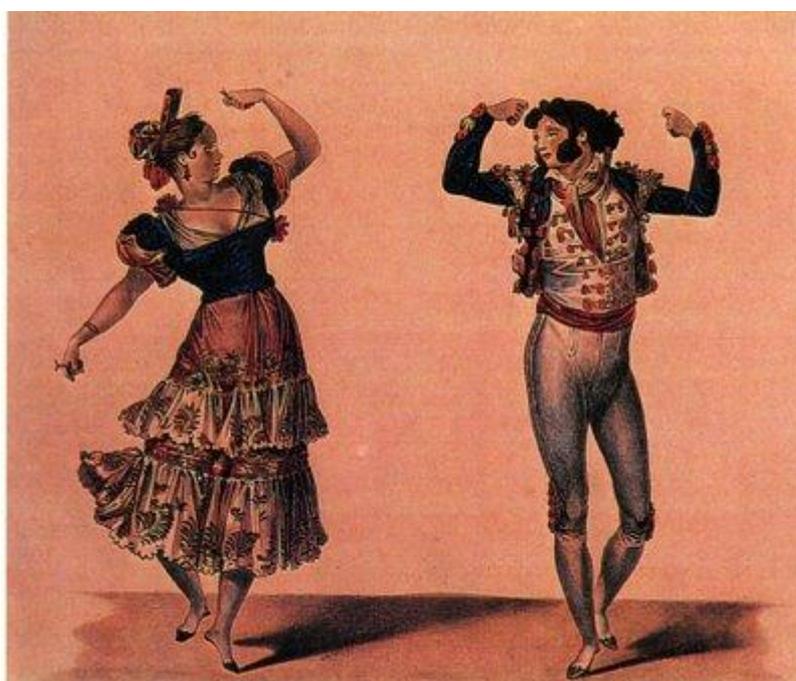
¹⁸⁶ Zerner, 2005:93.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 100.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

cuyas funciones sociales se ven reducidas al acompañamiento del hombre en actividades sociales fuertemente sancionadas por una moral burguesa victoriana".¹⁸⁸



Adornos y figuras de boleros. Equivalencia femenina y masculina.

El cambio, continúa Martínez, se produce “cuando el hombre gana en verdadero poder lo que pierde en apariencia, mientras que **la mujer ve aumentar su dependencia y se convierte en objeto mítico**, siendo reducida a un papel secundario en la economía y en la sociedad al tiempo que **resalta y valoriza la apariencia física mediante la ornamentación**, considerada por los

¹⁸⁸ Martínez Moreno, 2003:134.

especialistas como una de las principales motivaciones del traje, ya convertida en característica exclusivamente femenina".¹⁸⁹ Así sucede que:

“... la mujer se convierte en ídolo (*eidolon*=imagen), **la imagen transmitida sugiere indirectamente o, en términos semiológicos, simboliza, no sólo un estereotipo de mujer y una promesa latente de accesibilidad sexual.**

El ámbito de significados va mucho más allá: la imagen de mujer flamenca simboliza al mismo tiempo a toda una comunidad geográfica sumamente extensa y variopinta, de la cual se resalta como rasgo homogéneo el carácter indudablemente amable de sus fiestas y de sus gentes, al mismo tiempo que se enmascaran otros aspectos más desagradables de la realidad cotidiana, entre ellos la desigualdad social y el conflicto en las relaciones entre los géneros”.¹⁹⁰

Si bien sucedió aquí que en España, las clases populares -y, dentro de ellas, los hombres castizos- escaparon en buena medida del estereotipo burgués por el que, en el siglo XIX, se produce este proceso, sí que se feminizó la imagen proyectada del exceso, del barroquismo, casi grotesco, del exceso popular: “El baile de las bailarinas es el de las andaluzas, **llevado hasta el exceso** en ornamentos, lentejuelas y flecos, pero produciendo un rico y **seductor efecto**”, escribirá Fisher en 1801.¹⁹¹ Seguimos a Rosa Martínez cuando afirma que es “algo más que una coincidencia el hecho de que el traje de flamenca tenga su origen en el majismo, fenómeno de barroquismo vestimentario por excelencia, surgido a finales del s. XVIII en un momento de fuerte diferenciación social y sexual en España, en el que tuvo lugar un incremento desconocido hasta entonces del consumo ostentatorio, por una parte, y la consagración de la mujer como objeto mítico del deseo, por otra, concepción romántica que acompañará a esta indumentaria en el desarrollo y evolución de su versión femenina durante los siglos posteriores, desapareciendo en cambio los espectaculares adornos del traje masculino de

¹⁸⁹ *Ibidem*, págs. 134-5.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 138.

¹⁹¹ Fisher, 1801, citado en Plaza, 1999:142

majo, que se homogeneizará con las otras indumentarias populares españolas”.¹⁹²

Este carácter ornamentista en la indumentaria será una constante en las descripciones de los autores y en las imitaciones que buscaban evocar “lo español”. En 1843, por ejemplo, y en relación con una actuación de Lola Montes, el crítico declara en el *Morning Herald* que la bailarina “... aparece vestida también, con los colores más brillantes; las enaguas están salpicadas con relucientes matices de rojo, amarillo y violeta, y vistosas variedades de encajes se imponen sobre el corpiño de terciopelo negro por encima, que **le aprieta el busto con un desaprensivo pellizco**”.¹⁹³



Retrato de Lola Montes

¹⁹² Martínez Moreno, 2003:136.

¹⁹³ *Morning Herald*, 5 de junio de 1843, en Plaza, 2005:112.

Varias ideas deben desarrollarse en este argumento concreto del estudio. En primer lugar, la **concentración de las descripciones indumentarias en la anatomía más sexuada de la mujer**: como acabamos de ver para Lola Montes, el pecho - asociado a la maternidad por su función nutricia-, el talle y las caderas, medidos con el corpiño, la saya o la falda. Una anatomía en la que, para las boleras, la indumentaria parece convertirse no más que en una capa de piel, ajustada y ceñida al talle:

“Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez de cuantos se han inventado; en él se pueden ejecutar todos los pasos tanto bajos como altos; en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bienparados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas; y en fin, todas las gracias de que se halle adornada la persona del ejecutor: **hasta el propio vestido (que debe ser ajustado y ceñido al cuerpo) contribuye a descubrir la forma de las piernas, el aire del cuerpo, el torneo de los brazos**, y en fin hasta las facciones del semblante se descubren con más facilidad que en otro cualquier baile, pues no todos tienen aquellos bienparados graciosos, en donde quedándose inmóviles el cuerpo descubre con tranquilidad y descanso hasta las más pequeñas gesticulaciones del rostro. La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se debe observar...”¹⁹⁴

¹⁹⁴ Cairón, 1820:103-109, Navarro, 2002:132-3..

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Indumentaria dieciochesca de bailarina bolera

Pies y tobillos, que, como se ha visto, resumen en Andalucía el objeto de interés y promesa advertida. Cintura, ojos y, a menudo, el pelo, se convierten en los detalles anatómicos acerca de los cuales con mayor frecuencia se realiza alguna mención al adorno o la indumentaria de las mujeres andaluzas. Como también se hará de las bailarinas y bailaoras, que adoptaron, en base a su origen e identidad personal y de clase, una buena parte de los elementos externos de acicalamiento de las mujeres del pueblo, como las flores en el cabello:

“Otro rasgo característico de las mujeres para arreglarse, extendido por todo el país, es llevar flores en el pelo; costumbre en verdad **atractiva**... Incluso la mujer menos agraciada adquiere un aire **por lo menos interesante**, si adorna su negra cabellera con un capullo de rosa, un clavel, una ramita de azahar o la flor carmesí oscuro del granado.”¹⁹⁵

¹⁹⁵ Dennis, 1839, citado en Solé, 2007:176.

Siendo así, no ha de extrañar la identificación de los **excesos indumentarios como armas de seducción** añadidas a las que el propio cuerpo femenino proporciona:

“... me sentí llevado en vilo a otro país encantado. El donaire de los movimientos contrastaba con cierto pudor que autorizaba y daba señorío al rostro, y este pudor era más picante resaltando con el fuego que derramaban dos ojos rasgados, y envueltos en un rocío lánguido y voluptuoso. Mi vista corría desde el engarce del pie pequeñuelo hasta el engarce de las rodillas, muriéndose de placer pasando y repasando por aquellos mórbidos llenos y perfiles ágiles, **a fuer de nube caprichosa de abril ocultaban y tornaban a feriar la seda de la saya y los flecos y caireles.** En fin, aquella visión hermosa se mostró más admirable, más celestial, cuando, tocando ya al fin, la viveza y rapidez de la música apuntaron el último esfuerzo de los trenzados, sacudidos y mudanzas: **las luces, descomponiéndose en las riquezas del vestido, y éste agitado y más y más estremecido por la vida de la aérea bailadora, no parecía sino que escarchaba en copos de fuego el oro y la plata de las vestiduras,** o que llovía gloria de su cara y de su talle. Cayendo el telón quedé como si hubieran apagado a un tiempo todas las luces”.¹⁹⁶

El carácter mórbido y lascivo de estas danzas conlleva una asociación, que veremos repetida en otros muchos ámbitos, entre las mujeres y el mundo animal, cuyos símiles también se extienden a la vestimenta que las cubre. Así como las mujeres se pueden asemejar a “caballos bien adiestrados”, así sus ropajes pueden empatarse con los adornos de las bestias:

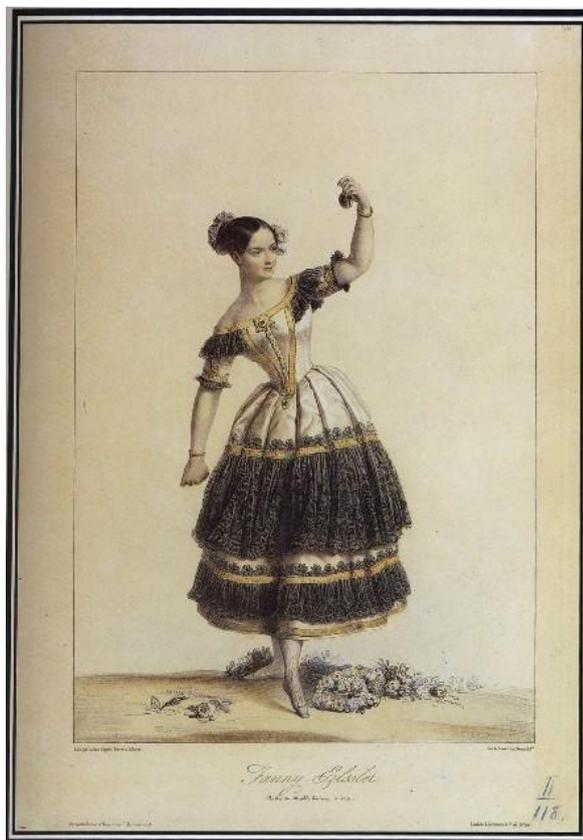
“Con la cabeza reclinada voluptuosamente sobre el hombro de su majo, que la envuelve con su capa, Petra (*se refiere a Petra Cámara*) recorre la escena con ese zapateo, ese meneo del baile español que es absolutamente imposible que nuestras autómatas lo imiten y que **puede compararse a las corvetas ejecutadas por un caballo bien adiestrado y sujeto por unas riendas tirantes (...)** Ciertos arneses que **cubren completamente la cabeza la de mula con plumas, adornos y campanillas** son la idea más aproximada que podemos dar de ese glorioso vestido...”.¹⁹⁷

¹⁹⁶ *Escenas andaluzas*, pág. 19, citado en Plaza, 1999:495.

¹⁹⁷ Gautier, 1853, citado por Navarro, 2002:260-262.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.



Fanny Elssler, con la ornamentación indumentaria característica de la época

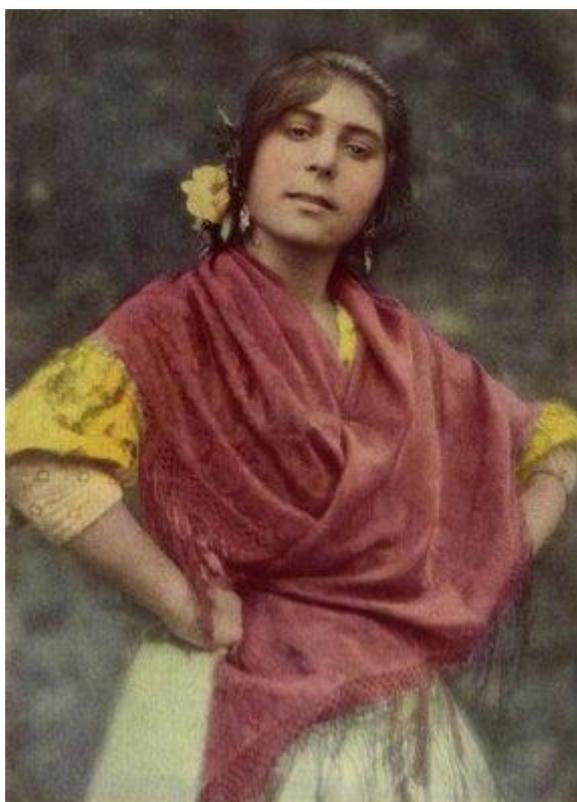
Si para las boleras la expectativa de visionado de sus formas encuentra en la indumentaria una aliada, la ocultación es por el contrario un signo característico de las gitanas, cuyas caderas y cuyos movimientos quedan escondidos bajo un traje bien diferente al de las bailarinas del teatro:

“Desde el Buen Retiro nos fuimos aun café a oír cantar y ver bailar a una especie de gitanas... Es extrañísimo; una guitarra rasgueada por un hombre y una docena de mujeres batiendo palmas al compás; después, súbitamente, una de ellas se pone a dar notas de cantos cromáticos en desorden: no se puede contar. Por otra parte, es algo completamente árabe y, al cabo de una hora, ya se tiene más que de sobra. Las mujeres están en bata, con una pañoleta sobre los hombros y flores en la

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

cabeza; **los trajes de muselina o de tela impiden ver los movimientos tan característicos de las caderas.** Ya que no bonitas, las mujeres españolas son interesantes para pintar. ¡Qué colorido y qué ojos! ¡Viéndolas se comprende la pintura española; es... soberbio!¹⁹⁸



Gitanas. Fotografía de finales del siglo XIX y "Gitana", 1912, Sorolla

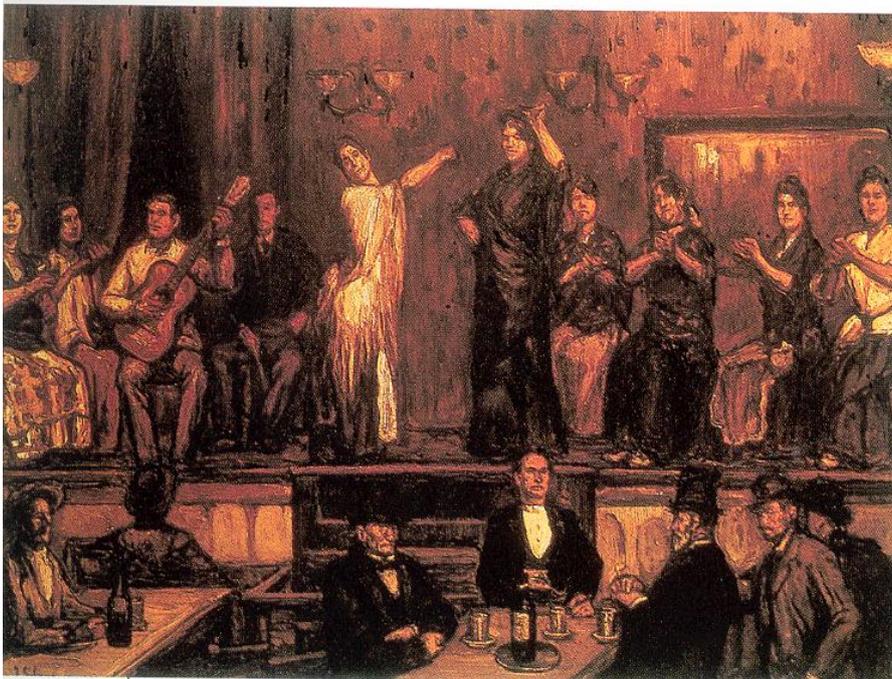
Los primeros tiempos del flamenco nos ofrecen, reiteradamente, esta correlación indumentaria: frente al mayor ceñimiento del traje, que será característico del avance del subgénero del baile, las primeras gitanas que bailan lo son dentro de amplios mantones, con faldas abullonadas, superposición de enaguas y ocultamiento de caderas, brazos y pecho. Incluso en grabados o fotos donde anida un fondo de procacidad, el cuerpo femenino

¹⁹⁸ Bashkirtseff, 1881, citado en Solé, 2007:258.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo III. Los mapas del cuerpo.

de las gitanas no se exhibe con la prodigalidad que permitían los trajes de bailarinas del teatro o de danzas populares, incluso si muestran algunos de los aspectos de la anatomía de mayor carga erótica del momento como pies o piernas. Menos aún en los testimonios escénicos, ni siquiera durante los primeros tiempos del café cantante.



Café cantante, siglo XIX

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

CAPÍTULO IV. EL CUERPO COMO INSTRUMENTO. TÉCNICAS Y PATOLOGÍAS

En este capítulo expondremos las relaciones que se establecen en los textos consultados entre el cuerpo, las técnicas concretas que sustentaron la interpretación de danzas populares, escuela bolera y flamenco incipiente, y el modo en que tales ejercicios dieron lugar a patologías específicas en los cuerpos de las bailarinas y bailaoras andaluzas de los siglos XVIII y XIX.

Cabe destacar que, en este último aspecto, las indagaciones efectuadas sobre los textos no ha localizado narrativas específicas por la práctica inexistencia de discursos en torno a las afectaciones negativas del baile. La investigación, por tanto, no nos permite avanzar en estos rastros, si bien dicha inexistencia es suficientemente ilustrativa de la hipótesis inicial: la concentración reificada de la mirada de los narradores en lo que de inefable tiene la anatomía de las mujeres, más que en la anatomía como campo de problemáticas para los cuerpos femeninos.

Técnica y anatomía, las grandes ausentes

En lo tocante a las relaciones entre las técnicas de interpretación y el tratamiento de la anatomía humana, el análisis de los pasajes localizados permite constatar los siguientes extremos:

- Las **escasas referencias a las estructuras o descripciones objetivas de los bailes**, que se acompañan de una **ausencia de coreología propia** del flamenco. Sólo -y en pequeña proporción- encontramos términos técnicos de la escuela bolera y otros desplazados desde la danza clásica.

- La concentración de estas reseñas en las **obras de estilistas o maestros de baile** profesionales. Es en sus manuales donde podemos hallar un mayor detalle de técnicas de ejecución, con un uso más autorizado de la terminología dancística.
- En los textos que incluyen técnicas de interpretación o pormenores de pasos y ejercicios, sea en pequeños párrafos o en los manuales aludidos, **apenas existen informaciones anatómicas explícitas** que puedan entenderse con un fin descriptivo taxonómico o un objetivo clasificatorio riguroso y sistemático. Por el contrario, la información anatómica precisa, bien no aparece, bien se focaliza en el modelo de fragmentación corporal que hemos presentado más arriba.

Como decimos, los escasos rastreos que podemos efectuar de técnicas definidas y terminologías dancísticas fijadas se limitan a algunos autores que fueron maestros (en ningún caso *maestras*) de aquellas bailarinas sobre las que se redactaron las crónicas. En la época objeto de nuestro estudio, el "techo de cristal" de las mujeres se limitó al campo de la interpretación o, una vez mermadas sus capacidades de ejecución, labores docentes más o menos desreguladas. Sin embargo, los hombres maestros de danza sí que encontraron un reflejo escrito -cual sucedió en los primeros códigos de guitarra- en sus manuales y compendios.

Si la codificación del bolero fue obra de Requejo, quien a finales del siglo XVIII atemperó y sosegó las seguidillas e introdujo una mayor variedad de pasos, fue el tratado de Antonio Cairón de 1820 -*Compendio de las principales reglas del baile*- el que estableció, al decir de José Luis Navarro, un punto de equilibrio entre la normativa y la creatividad personal. No desarrollaremos *in*

extenso todo lo que de las técnicas del bolero redacta,¹⁹⁹ y salvamos en particular el desarrollo de las tres partes o “coplas” en que se divide, con sus descansos y sus estribillos. Pero cabe señalar que sus anotaciones tienen el tono didáctico de un verdadero manual, indicando con claridad la situación que ocupan el hombre y la mujer, las sucesivas piezas del bolero (los “branceos”, “paseos”, “compases”, “pasadas”, “pasos” y “mudanzas” dobles y sencillas) y los remates o descansos de los “bienparados”. Valga reseñar al menos, por sus implicaciones para nuestro objeto de estudio, cómo Cairón establece unos mínimos apuntes para el buen uso del cuerpo, dirigiéndose en este caso más bien a la figura masculina. El interés de estos apuntes radica en la censura a lo que –debemos suponer- se producía de forma mayoritaria en el momento de su redacción. Esto es, lo que el maestro considera una vulgarización popular de bailes para los que defiende “reglas invariables”, a costa de pasos impropios que “para mojigangas serían sólo buenos”:

“Ésta es la regla invariable del bolero y de la cual no se debe nadie apartar, pues en **cerca de 40 años que hace que se baila**, aún no ha tenido alteración alguna; pues sólo lo que se ha reformado ha sido el **bailarlo un poco más despacio** de lo que se acostumbraba antiguamente; y el **no permitirse en él aquellos pasos disparatados de contorsiones y aquellos saltos a que llamaban vueltas de pecho, sota de bastos, y otros** que para mojigangas serían sólo buenos, si es que semejantes **saltos** lo pueden ser alguna vez”.²⁰⁰

¹⁹⁹ Cairón, 1820. Este desarrollo se puede leer en Navarro, 2002:132-136.

²⁰⁰ Citado en Navarro, 2002:135-6.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



Bailes boleros actuales

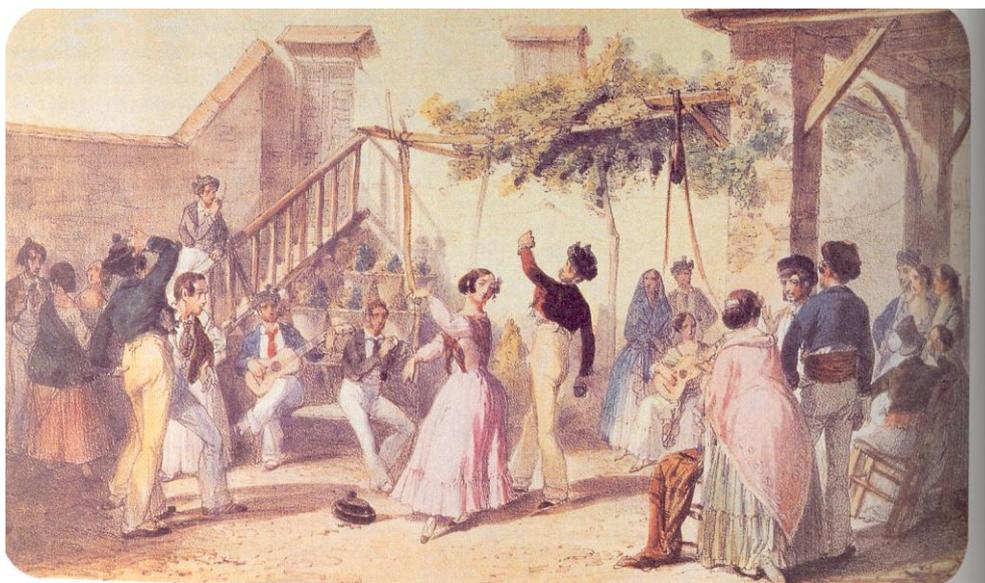
Otra de las escasas referencias detalladas que aportan los maestros de danzas es la de Manuel Blasis, que, en su *Manuel complet de la danse*, editado en París en 1830, aplica una terminología propia del bolero y las seguidillas a las evoluciones del baile. Menciona “partes”, “paseos”, “traversias”, tiempos de realización del baile, “diferencias”, “finales”, “bien parados”, “cadencias”, “cambios”, “veintes pauses”, pasos “deslizantes”, “batidos”, “cortados” y “golpeados”. Presentamos en negrilla aquellas referencias que podrían considerarse, en puridad, de carácter descriptivo o clasificadorio de las estructuras de los bailes:

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

“El bolero es una danza más noble, más modesta y más decente que el fandango; es ejecutado por **dos personas**; se compone de **cinco partes**, que son: el **paseo**, que es una especie de introducción; la **traversias** para **cambiar la posición** de los lugares, que se hace **antes y después** de las **diferencias**, medida en la que **se cambia de paso**; viene al momento el **finale**, que es seguido del **bien parado**, graciosa actitud. El **compás** del bolero es de un 2/4; sin embargo algunos son de un ¾. La música es muy variada, y llena de cadencias. El compás o la melodía de este baile puede cambiarse, pero su ritmo particular debe conservarse así como su tiempo y sus preludios, que se llaman también *feintes pauses*. Los pasos del bolero que se hacen sobre el suelo son **deslizantes, batidos o cortados**, pero siempre bien **golpeados**.

(...) Estas seguidillas que se bailan con **cuatro, seis, ocho o nueve personas**, son más **rápidas** en sus movimientos, comenzando sin **paseo**, la **traversias** (los **pases**) es más **corta**, y el **bien parado sin gestos**. Esta danza es muy viva en sus movimientos, y goza de mucha estima entre el pueblo, al que se abandona con un placer particular; es de origen musulmán”.²⁰¹

Como se comprueba, el autor tampoco vincula en ningún momento estas menciones a la anatomía corporal de piernas, pies, cintura, brazos, o cualquier otra zona del “mapa del cuerpo” de estas mujeres.



Un

fandango en el Perchel

²⁰¹ Ambas referencias, de Blasis, 1986 /1830/:32-33, citado en Plaza, 1999:304.

Boleros y seguidillas, según puede constatarse en esta pequeña muestra, se convirtieron en los bailes donde se detuvo la "lupa" técnica, cosa lógica teniendo en cuenta que fueron algunos de los más extendidos tanto en los teatros como en el gusto popular. Se suceden citas de las boleras "de medio paso", "robadas", del "bolero seco", "con cachucha", "del Zorongo", etc. Y, como menciona Navarro, es conocida la existencia de un amplio material gráfico de sus pasos: paseos, atabalillos, camínelas, embotados, *pistolees*....²⁰² Pero, más allá de boleros o seguidillas, sólo se puede espigar alguna que otra especificación a pasos concretos del baile como, en este ejemplo, las suertes taurinas de Nati la Bilbaína que nos proporcionara Juan Lafitta. En el pasaje, mucho más literario y alejada crónica de aquellos manuales de Blasis o Cairón, sí que la mirada del autor "recorre el cuerpo", como una geografía anatómica que le sirve de mapa para su trayecto:

"A la salida, que imita la de las cuadrillas, viene sonriendo, **la mano izquierda en la cadera** y la diestra en el aire, con actitud de saludar con la montera; la música preludia los acordes de un pasodoble, y la gentil, **aprisiona en sus manitas** las castañuelas de palo santo (...)

Su trajecillo rojo de faralaes y **el pañuelo color de manzana que oprime su busto** vuelan en ligeros movimientos, mientras sus **inmensos ojos**, ingenuos y pícaros a la par, van subrayando las frases musicales. Con sus tufos echados a **la cara**, cuajada de peinecillos de colores la **cabecita de ébano**, va imitando con mohines graciosísimos los torpes movimientos de la embriaguez en plena juerga".²⁰³

Las referencias estrictamente técnicas a los bailes son, por tanto, minoritarias en las obras del periodo analizado y -salvo alguna excepción-

²⁰² Navarro, 2002:140.

²⁰³ *Bética*, 20 de diciembre de 1914, cit. por Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988 y recogido por Navarro, 2002:378-9.

estos escasos ejemplos se concentran en tratados o compendios de danza donde, incluso así, era más importante atender a los pasos y mudanzas que a las manifestaciones o relaciones anatómicas de éstos. Así lo hace, excepcionalmente, Julián de Zugasti:

“En gradación creciente y grata, se revolvía ligera y garbosa, tendiendo los desnudos y torneados brazos (...) y dando a cada compás una graciosa **vuelta de mudanza**, y luego después, arrebatándose con el ímpetu y velocidad del pensamiento, **saltaba, trezaba, tejía, se remontaba y se deslizaba hacia uno y otro lado**, como la brisa en figura de mujer, de ninfa, de hada (...)”²⁰⁴

Por el contrario, la danza queda normalmente subordinada al interés escópico por el cuerpo femenino, su recorrido y su apariencia, siendo lo más frecuente fue que los escritores “saltaran por encima” de las técnicas, entendidas éstas como un objeto anatómicamente proyectado. Para ello, se justifican en lo “saturados” que estaban los libros de viajes de referencias en este sentido, o en el carácter “menor” o despreciable de tales bailes. En algunos casos, los autores renuncian a la descripción minuciosa de tales técnicas por suponerles un carácter más o menos indeterminado, indefinido, inclasificable en suma. Más y Prat, que no era maestro de bailes sino literato, aseguraba que el bolero “tiene infinitas subdivisiones, y es, como si dijéramos, el círculo de oro, de los demás bailes andaluces”. A pesar de ello, no parece otorgarle coreografía o estructura fija, sino que defiende que “Más que baile determinado, es un conjunto de saltos en haz, de figuras diversas y de múltiples labores pedestres”.²⁰⁵ Tampoco aquí se ahorra la descripción de ese “batiburrillo” con concomitancia anatómica alguna. Y a mediados del siglo XIX, S.T. Wallis no tiene reparos en admitir que:

²⁰⁴ Zugasti, 1983:199, citado en Navarro, 2002: 147.

²⁰⁵ Más y Prat, 1988 /¿1889?/:23, citado en Navarro, 2002:139.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

“No vale la pena decir nada sobre la variedad de danzas que vimos, para mirar tales cosas, sin la música ni los acompañamientos, **no es más que un asunto soso, y para leerlo sería doblemente aburrido**. Hubo Sevillanas y Jarabes, Boleras y la Jota aragonesa, las cuales el lector, si es un aficionado al ballet, ha visto más o menos imitadas malamente por bailarines de otros países”²⁰⁶.



Baile de bolero. Gustavo Doré

Las comparaciones de unos bailes con otros, en el mismo sentido, se realizan sobre **aspectos más bien intuitivos o “de estilo” antes que estructurales o taxonómicos**. Davillier escribirá, al comparar boleros y seguidillas, que:

“Las seguidillas apenas se diferencian del bolero; hay en ambas las mismas *pasadas* (figuras), los mismos estribillos y los mismos *bien parados* (pausas). **La principal diferencia entre estas dos danzas consiste en que la primera tiene un movimiento más vivo que el bolero** y que hoy está casi en desuso, excepto en el teatro”²⁰⁷.

²⁰⁶ Wallis, 1847.

²⁰⁷ Doré y Davillier, 1988:61-2.

La causa y consecuencia más evidentes de este desinterés, tiene que ver con una preferencia por **relacionar las danzas de mujeres con motivos inefables** como la "gracia", el "sentimiento", con menciones al "talento" o el "ingenio" de las criaturas, a calificar de "bello", "coqueto" o "atractivo" aquello que ejecutan. Al fin, consiguen que la descripción técnica nos quede invisibilizada ante tanto epíteto. Ni siquiera el viajero Laborde -de los pocos redactores que llegó a descripciones más o menos detalladas de fandango y bolero- permitiría con sus fragmentos una reconstrucción afinada de estos bailes. Por el contrario, ofrece valoraciones personales, sin referente empírico preciso, en torno a diferencias entre lo masculino y lo femenino, la centralidad de la mujer, la velocidad, la rapidez, la precisión, la gracia en los brazos o la compostura de la figura. Observemos a este respecto el texto que sigue sobre el fandango y el bolero, donde señalamos en cursiva aquellas observaciones que podríamos considerar "técnicas" del baile, y en negrilla las de tono estimativo:

"Estos dos bailes se ejecutan a *dos*, al sonido de la guitarra y al ruido de castañuelas; los bailarines se sirven de estas con tanta **precisión** como **ligereza** para **marcar el compás** y **animar** sus movimientos.

En el bolero los dos bailarines ejecutan los mismos movimientos, pero los de la mujer parecen más **vivos**, más **animados**, más **expresivos**. Los pies no están ni un momento *en reposo*; sus movimientos **precipitados**, aunque continuamente **variados**, exigen sobre todo una **precisión** única. La bailarina ejecuta con mucha **variedad** y **ligereza** una *multiplicada variedad de pasos*; sus *brazos, sostenidos desigualmente por la mitad del cuerpo, tanto medio estirados, ya un poco flexionados y bajados alternativamente*, toman situaciones **variadas**, que no se conocen en otra parte, pero que están llenas de **gracia** y de **distracción**; la cabeza tanto *a la derecha como a la izquierda, ya inclinada desigualmente* y **con negligencia**, acompaña a los movimientos de los brazos; las *inflexiones del cuerpo* igualmente variadas, se suceden *con rapidez*. Esta **variedad** de movimientos, de acciones, de situaciones, forman un **conjunto que no se puede describir**, pero que lleva **en el alma** la impresión más **viva**, y que hace **seductora** a la mujer menos bella.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

El fandango, es más **serio** que el bolero, pero más **expresivo**; los pasos no son ni tan **vivos** ni tan **cadenciosos**; recuerdan más bien a los *balanceos*; las *inflexiones del cuerpo*, les dan una **expresión más viva y más marcada**.

Tanto en una como en otra danza el espectador comparte, a pesar de él, los movimientos de los bailarines".²⁰⁸



Fandango dieciochesco. Chasselat

Evidentemente, no podemos esperar que ninguna reseña haya sido exclusivamente una "fotografía" anatómica de la danza. Pero, en el caso de Laborde, no podemos por menos que conceder al papel jugado por lo que denomina el "alma" del baile una fuerza mayor, articulada en torno a indeterminadas e indefinibles consideraciones sobre lo "expresivo",

²⁰⁸ Plaza, 1999:146-147.

“cadencioso”, “vivo”, “precipitado”, “ligero”, “variado”, “gracioso”, “negligente” o “animado” de la danza. Danza a la que califica como un conjunto portentoso “que no se puede describir”, según sus propias palabras. En definitiva, el peso del relato se sitúa en aquellas referencias que tienen más que ver con la forma y resultado de la interpretación que con la descripción de los cuerpos.

De todas formas, conviene diferenciar que, mientras que los textos nacionales se sitúan más cerca de un realismo lapidario, como el que vimos para Más y Prat, la **renuncia a contarnos los movimientos, las técnicas objetivas**, se impregnan en el caso de los viajeros de la ensoñación característica de la **mirada romántica**.

Podemos, en este sentido, comparar varios párrafos redactados por el vizcaíno Ignacio de Iza Zamácola, “Don Preciso”, a finales del siglo XVIII, y el galo-polaco Charles Debowski, que viajó por España entre los años 1838 y 1840, extraídos del texto de José Luis Navarro *De Telethusa a La Macarrona*.²⁰⁹ Valga comparar en estos dos extractos las frases remarcadas que refieren, y de qué modo tan diferente, a un mismo momento de la seguidilla:

Don Preciso

“Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancia de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música; después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que sólo se deben ocupar cuatro compases; sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al cuarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el baile con castañuelas o crócalos continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el cual **se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo y volviendo a cantar al entrar también el cuarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela** por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto, y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a bailar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda, y al señalar

²⁰⁹ Navarro, 2002:47-48.

el noveno compás, cesan a un tiempo, y como de improviso, la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los bailarines 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".²¹⁰

Charles Dembowski

"Pepe y Rita están colocados uno enfrente de otro, el brazo izquierdo a la cadera, el pie derecho recogido, y esperan el final de la copla. De pronto, el agrio ruido de las castañuelas domina el palmoreo y el son de la guitarra; es Pepe y Rita que danzan a la vez, reproduciendo los mismos movimientos de brazos, de pies y de cabeza. Este es el paseo o primera parte de la playera. Luego, **cuando Pepe se lanza hacia Rita, ella huye de él, incitándole, y cuando Rita se adelanta, Pepe se retira a su vez.** Los movimientos de rita son de una bacante, en tanto su rostro es de una pitonisa. Brota el relámpago de sus ojos negros, que persiguen al dios invisible cuyo influjo sufre; sus miembros todos tiemblan y palpitan con nueva vida. El gitano da vueltas a su alrededor, animado de un furor semejante".²¹¹

Como se puede advertir, ambos autores conciben la descripción de los bailes -y, por tanto, de los cuerpos femeninos- de modo muy diferente:

- La descripción "nacional" queda menos plagada de recursos subjetivos, mientras que el párrafo de Dembowski está colmado de insinuaciones y tópicos preconcebidos.
- Don Preciso incluye un mayor detalle técnico de los ejercicios que se realizan; el segundo, una mayor carga interpretativa.
- El primero sitúa en pie de igualdad a los dos miembros –hombre y mujer- de la pareja; Dembowski se detiene en la segunda y subordina al hombre a sus designios dancísticos.
- Don Preciso marca los tiempos del baile como una pura sucesión estructural y utiliza verbos neutros, de valor meramente narrativo ("presentar", "cantar", "romper" el baile, "continuar",

²¹⁰ Iza Zamácola, 1799-1802: 9-10, citado en Navarro, 2002:47.

²¹¹ Dembowski, s/r, citado en Navarro, 2002, págs. 47 y 48.

“concluir”, “mudar”, “hacer” variaciones, “señalar”, “plantar”). Charles Dembowski separa con menor nitidez las partes en que la danza se subdivide, y se significa con verbos emocionales (“dominar”, “incitar”, “adelantar”, “brotar”, “sufrir”, “temblar”, “palpitar”, “animar”), adjetivos y sustantivos muy cargados (agrio, furor), metáforas (bacante, pitonisa) e imágenes (“brota el relámpago de sus ojos negros”, el “dios invisible cuyo influjo sufre”) de una mayor densidad simbólica, en una dinámica literaria de un auténtico *crescendo* escénico.

El movimiento

El grueso de las descripciones halladas en fiestas populares o en los teatros se concentran, obviamente, en cuadros en movimiento, donde los cuerpos sirven a la animación de las reuniones. Sólo en contadas ocasiones, y de forma vaga, se plasma el flamenco como arte quieto, se presenta a las **bailarinas o bailaoras como cuerpos inmóviles, estáticos**. Básicamente, ello se produce en dos situaciones:

- El “**bien parado**”, una posición con nombre propio que Davillier asocia a La Mancha y que se considera una figura de transición propia de determinados bailes:

“Por analogía, **hacer el bien parado** en las seguidillas es renunciar a acabar la figura para comenzar otra. Es un punto muy importante para los bailarines el saber **mantenerse inmóviles y como petrificados** en la posición en que les ha sorprendido la última nota.”²¹²

²¹² Doré y Davillier, 1988:102.

- Las aposturas, la **actitud**. Lo que hoy denominaríamos el “poderío estático” de las bailoras. Se inscribió como un patrimonio casi exclusivo de las bailarinas propiamente flamencas, apenas asignado en algún extracto a las bailarinas boleras:

“CORRESPONDENCIA. Madrid 2 de septiembre de 1886. (...) se dio principio a la función flamenca, apareciendo en el tablado *cantaores* y *cantaoras*, aquellos con el traje corto de rigor, y estas con su pañolón de Manila y **la apostura y el garbo** que el argumento requería (...) Dolores la Gitana, graciosa bayadera de cobriza tez y brillantes ojos negros, que arrancó frenéticos aplausos con su originalísimo baile lleno de indescriptible cadencia”²¹³.

(*Sobre la Macarrona*) “Cuando con su mantón de Manila y su bata de cola sale bailando y hace después de unos desplantes la parada en firme para entrar en falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta; y cuando en los diferentes pasos de dicha falseta tiene que dar una vuelta rápida con parada en firme, quedan sus pies suavemente reliados en la cola de su bata, **semejando una preciosa escultura colocada sobre delicado pedestal**”.²¹⁴

Con apenas referencias al estilismo, concluimos que la observación sobre los cuerpos femeninos se centra sin embargo en el movimiento. La movilidad corporal – atendida con diferentes denominaciones: “meneo”, “cadencia”, “agitación”, “vibración”, “oscilación”, “ondulación”, “conmoción”, “temblor”, etc.- se valida, en principio, **no como un patrimonio profesional, sino como una cualidad natural, una más, de las mujeres españolas o andaluzas**. Se trata, por tanto, de un valor territorializado e incluso regionalizado o provincializado. Richard Ford afirmará, para las mujeres de Cádiz, que sus damas:

²¹³*El Diario de Murcia*, año VIII, nº 2250, sábado 4 de septiembre de 1886, pp. 2-3, citado en Gelardo, 2003:111.

²¹⁴Fernando el de Triana, 1986 /1935/:148.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

“... han conservado toda su antigua celebridad; les ha tenido sin cuidado tanto el tiempo como **el espacio**. Hay que observar, sobre todo en esa Alameda, la **forma gaditana de pasearse**”.²¹⁵

El “movimiento” femenino es una *marca del país*. De este país en el que el “aire” de las mujeres no resulta, como en otros, “torpe e indolente”. Así lo sugiere G.G. Byron al describir a Carmen, hija de un almirante gaditano:

“Es una joven muy bella al estilo español, de ningún modo inferior al estilo de belleza inglés y ciertamente superior en fascinación. Largos cabellos negros y lánguidos ojos oscuros, tez de color aceitunado claro y **la silueta más graciosa en movimiento que pueda imaginar un inglés, acostumbrado al torpe e indolente aire de sus compatriotas**. Si a esto añadimos el más ajustado, y al mismo tiempo honesto, vestido, una belleza española puede ser irresistible”.²¹⁶

Un anónimo oficial que reseña González Arnao, para estas mismas fechas, insiste en el modelo al hacernos la semblanza de una mujer “de largos cabellos negros, lánguidos ojos, de piel clara y que **al andar hace los movimientos más graciosos, difícilmente concebibles por un caballero inglés, acostumbrado al aire soñoliento e indiferente de las jóvenes británicas**”.²¹⁷ Los cuerpos comparados que, como Henry Inglis reseña, marcan aún más si cabe unas relaciones jerarquizadas entre España y, en este caso, el Imperio (*Británico*, naturalmente), conducen por igual a la admiración y al desprecio:

“Si la belleza femenina se compone de ojos espléndidos y formas graciosas, entonces las sevillanas son guapísimas, el paso y el andar de la andaluza son todavía más notables que los de la castellana, pero **muestran unos meneos que en Inglaterra no se considerarían muy decorosos**”.²¹⁸

²¹⁵ Citado en Solé, 2007:186.

²¹⁶ Citado en Solé, 2007:170.

²¹⁷ González Arnao, 1973.

²¹⁸ *España en 1830*, citado por Solé, 2007:178.

No requiere mucho esfuerzo para el observador identificar el andar y el modo de pasear como **el más fino precedente de una natural disposición al baile**. Disposición que no se presenta como una cualidad individual, sino **colectiva**, propia del conjunto del "pueblo andaluz".²¹⁹ La naturalización de los cuerpos "de la tierra" tiene un afluyente en el arte de la danza, que se asocia así a una inclinación instintiva. Ese componente *esencial*, cercano a la naturaleza, se presenta a través de su correlato etológico a través de la introducción de elementos comparativos del mundo animal. El citado Richard Ford añade sobre este mismo asunto:

"Su encanto reside en que **es natural**, y en esto de ser las verdaderas hijas de Eva, sin sofisticación alguna, las mujeres españolas tienen pocas rivales. Andan con la seguridad, el equilibrio y la tendencia a encontrar instantáneamente el centro de gravedad que vemos en las **gacelas**. Esto se hace **sin esfuerzo**, y es resultado de una organización perfecta: se podría jurar que serían capaces de bailar por mero **instinto** y **sin haber sido enseñadas**.

La andaluza, en su mirar y en su andar, aprende, aunque sin darse cuenta de ello, de la **gacela**, y sus movimientos muestran lo puro de su **raza** y lo alto de su **casta**. Su paso podría ser comparado con el paso castellano de un **caballo** berberisco cordobés".²²⁰

En definitiva, no sólo el movimiento forma parte de toda una mitología nacional en torno al cuerpo de las mujeres, sino que se sobrepone de forma inexplicable "lo natural" (lo propio del reino *animal*) a "lo aprendido" (lo propio de los seres humanos, de *la cultura*), como si lo primero fuera suficiente para desembocar en lo segundo.

Es el **meneo** el movimiento fundamental que, centrado en la **cadere** femenina, sustenta de modo más claro estos discursos. El "meneo" se escribe

²¹⁹ Plaza, 1999:423

²²⁰ Citado en Solé, 2007:186.

así, en español, en lengua original, considerándose una denominación *emic* propia del país, una actitud natural que fascina la racionalidad del varón que observa:

“Pero las mujeres tienen **un cierto meneo, como se dice en el país**, un cierto movimiento tan rápido, una flexibilidad, una actitud tan suave, volviendo sus brazos tan elegantemente, y sus pasos tan lánguidos, tan graciosos, tan variados, tan precisos, que **al ver danzar a una mujer bonita no sabe que hacer de su filosofía**”.²²¹

Básicamente, el *meneo* consiste en un balanceo natural de caderas, que se puede identificar con un vaivén característico, propio de mujeres desenvueltas. El estereotipo femenino, frente a la *rectitud* física (y, por tanto, moral) de “lo masculino” (“lo extranjero”, “lo civilizado”), sigue construyéndose poco a poco. El balanceo, la curva, la soltura de actitud:

“Era una muchacha de unos veinte años llamada Candelaria, robusta y regordeta pero flexible, una moza rolliza, como dicen los españoles... La Candelaria avanzó con **ese balanceo de caderas lleno de desenvoltura que llaman meneo y**, con aire altivo, se plantó en medio del patio esperando al bailaor”.²²²

Volvemos a las referencias naturalistas (“crin”, “miel”) para definir balanceos, vaivenes y zarandeos femeninos:

“Como ya hemos dicho, esta danza (el *zarandeo*) se llama así porque **el movimiento de caderas de la bailarina parece el vaivén de una criba que se agitate**. El zarandeo en algunas partes de Andalucía se conoce también por el nombre de **meneo, palabra que de ordinario sirve para designar ese movimiento particular de las andaluzas que da a su andar tanta soltura**.”

Un antiguo autor ha dicho que las danzas españolas eran una **convulsión regular y armoniosa** de todo el cuerpo. Esta definición puede aplicarse muy particularmente al **zarandeo**, en el que todos estos movimientos desempeñan un papel más importante que los mismos pasos. Cuando los andaluces quieren elogiar a una

²²¹ Doré y Davillier, 1988:103. Se refiere a un viajero francés de 50 años antes.

²²² Doré y Davillier, 1988:77.

bailaora que destaca por el meneo, se sirve de una expresión muy pintoresca: **-Tiene mucha miel en las caderas-** dicen".²²³

La cadera será uno de los marchamos de calidad femenina andaluza más imitados, al evidenciar más que ningún otro el contoneo seductor que encerraban. Fundamentaron la fama de las andaluzas naturales, y fueron una exigencia para las fictas: como nos recuerda Rocío Plaza, Fanny Elssler era para toda Europa, en su época de esplendor, dueña de "las caderas que mejor se contoneaban bailando la cachucha, por lo que exigió nuevos pasos para su lucimiento".²²⁴

La figura femenina: flexibilidad y ondulación

La fisiología característica de la aspiración romántica es la de la mujer-carne, la imagen romántica que, como se ha visto, no estigmatiza los cuerpos por el volumen, sino que confiere a la mujer una adscripción corporal más cercana a la *envoltura* que a la *estructura*, a la carne que a los huesos. Significativamente, Richard Ford decía haber visto el ole en Triana, en 1830, destacando que en "**Las mujeres, que parece como si no tuviesen huesos, resuelven el problema del movimiento continuo**".²²⁵

Dos términos remiten a esta condición propia del cuerpo de las mujeres andaluzas: la flexibilidad y la ondulación. La primera, la flexibilidad, es la condición esencial de la danza bolera, especialmente del ole, y se localiza en **el talle:**

²²³ Doré y Davillier, 1988:79.

²²⁴ Plaza, 2005:18.

²²⁵ Ford, 1846: 328, citado en Navarro, 2002:174.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

“El ole exige más que cualquiera otra danza una **gran flexibilidad en el cuerpo** y una especial desenvoltura. La Nena reunía estas dos cualidades esenciales en el más alto grado y no tenía rival en las **posturas retorcidas**. Era una maravilla verla, después de una figura de arrebatada viveza, **combarse poco a poco hacia atrás. Su talle, que tenía la flexibilidad de una caña, se arqueaba** con encantadora languidez.²²⁶



El Ole, Museo Romántico

²²⁶Doré y Davillier, 1988: 88.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

La flexibilidad fue fundamental para determinados bailes que se realizaban con el cuerpo inclinado "a tierra", como este "Ole" ya descrito y el "Ole de la Curra", que tan célebres fueron en los tiempos de nuestro rastreo. Benito Más y Prat describe el más significativo de los movimientos del Ole significando que:

"En esta danza, (...) la bailarina hinca la rodilla, parece desmayarse, y procura hacer gala de la **elasticidad de su talle**, hasta que logra tocar con el hombro el pavimento; la música acompaña lentamente esta especie de letargo voluptuoso, del que la bolera despierta para volver a sus rápidos giros".²²⁷

Y Teresa Martínez de la Peña describe de esta guisa el carácter espasmódico del baile conocido como "Ole de la Curra":

"Traducido a la versión actual, es el momento en que la bailarina con una rodilla en tierra, **gira todo el cuerpo desde la cintura dando vueltas hasta tocar el suelo con la espalda**. Cuenta Luisa Pericet que la Nena en ese momento soltaba su larga melena en el giro violento de cabeza".²²⁸

²²⁷ Más y Prat, 1988 /¿1889?/:43, citado en Navarro, 2002:178.

²²⁸ Martínez de la Peña, 1988:35.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



El Ole gaditano. Gustavo Doré.

Existe una cierta fijación por la presentación de **figuras retorcidas**, caracterizadas por los **quiebros**, cuyo eje de rotación se sitúa en la **cintura** femenina. A partir de ella se abre la parte auténticamente femenina de la anatomía, la parte superior del cuerpo, flexible y ágil:

“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 florecen la gracia natural y el hermoso orgullo de la ardiente andaluza. Los pies son la parte más débil de estas bailarinas, pero **la 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. Bello es sobre todo el

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

repentino acercamiento de la pareja, la penetrante mirada de amor mientras inclinan la cabeza, a lo que sigue un desafiante retroceso".²²⁹

Eduardo Velaz de Medrano, en *La España* de los días 18 y 19 de febrero de 1853, escribía que "La reina de la fiesta fue una hija de Juan de Dios, linda criatura, que **con sus quiebros y salero** dejó absortos a todos. ¡Jesús, y qué pinreles! No había clisos bastantes para admirar tanta sandunga".²³⁰ Y, en *El Regalo de Andalucía* del 16 de marzo de 1847, se incluye un poema que menciona estos quiebros de cintura, refiriéndose a que *la fegura é **tenerte que doblá po mitá e la sintura.***²³¹

Esos cuerpos quebrados por el talle o la cintura encuentran en el baile de la cachucha otro ejemplo de **arqueo** femenino, localizado en este caso en la **espalda**. Teófilo Gautier nos habla de la Serral, mencionando que en su baile:

"Existe una postura extremadamente airosa. Es el momento en el que la bailarina, casi arrodillada, con **la espalda arrogantemente arqueada**, la cabeza echada hacia atrás, una gran rosa prendida en su hermoso pelo negro, medio recogido, los brazos soñadoramente extendidos y tocando suavemente las castañuelas, sonrío por encima del hombro al amante que se acerca para robarle un beso. No se puede imaginar una imagen tan bellamente diseñada. No tiene nada que ver con la insípida y ridícula gracia de la ópera cómica".²³²

²²⁹ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:227.

²³⁰ Citado en Navarro, 2002:237.

²³¹ Citado en Navarro, 2002:183-4.

²³² Citado en Navarro, 2002:191.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



Queiebros femeninos. "Gitanas en el café", Sorolla.

También puede centrarse el arqueo en la cadera femenina, que en general se corresponde con una cadera ancha, que -como es sabido- queda simbólicamente convertida en símbolo de fecundidad por su función procreadora, frente a las caderas estrechas sugieren una sexualidad no reproductiva:

"Ya dos de las bailarinas se habían colocado una frente a otra, avanzando la punta del pie derecho, apoyando el peso del cuerpo sobre su pierna izquierda y **arqueando las caderas firmemente hacia atrás**. Luego, para sujetarse en sus pulgares las castañuelas de marfil, hicieron un movimiento muy común entre las boleras de profesión, apretando con los dientes el anillo que sirve para retener los dos cordones de seda".²³³

²³³ Doré y Davillier, 1988:69.

La flexibilidad a través de esos arqueos es uno de los datos que, con mayor frecuencia, se utilizan para diferenciar los bailes andaluces de la danza francesa, inmóvil y perpendicular. Así, Gautier indicará, respecto a las bailarinas españolas:

“Su manera no tiene la menor relación con la escuela francesa. En esta, la inmovilidad y la perpendicularidad del busto están expresamente recomendados; el cuerpo casi no participa en los movimientos de las piernas (...) Es el cuerpo el que baila, son **los riñones los que se arquean, los costados los que se doblan, el talle el que se retuerce** con una agilidad de almeas o de **culebras**. En las poses invertidas, las **espaldas** de las bailarinas van casi a tocar el suelo”.²³⁴

En síntesis, talle, cintura, espalda y cadera son las zonas del mapa de estas mujeres donde se mide su flexibilidad corporal. Cosa distinta es la **ondulación** femenina, que tiene que ver con la redondez de **la figura** en su conjunto. En este aspecto, conviene recordar que durante la época que estudiamos, la figura ondulada también incluía la interpretación masculina. Como puede comprobarse en las representaciones gráficas de la época, el *serpenteo* de la figura afectaba originariamente tanto a hombres como a mujeres, si bien la tendencia, con el paso de los años, ha sido estilizar y elevar la figura masculina, ampliándose en ellos el braceo plástico, mientras que la mujer ha mantenido la figura redondeada. Fotografía serpenteada que se impresionó y asentó en los relatos de la época como característica específicamente flamenca, de la “gente curra”:

“Hay empero otro tipo entre la gente curra y *tirá pa adelante*, que por su flema y desmadejamiento, guarda verdadera **analogía con el flamenco legítimo**, cual es el curro que, **haciendo con su cuerpo toda clase de ondulaciones**, se tira el sombrero

²³⁴ Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

hacia atrás de un capirotazo, y que al andar, según el mismo dice, se le van cayendo los brazos *de puro güeno*".²³⁵

Estamos ante el modelo de **cuerpos contorsionados** que caracterizará la figura de la mujer flamenca y, más propiamente, de la mujer gitana. Fernando el de Triana dirá de Teresa Aguilera, la Camisona, pontificando acerca de la pauta flamenca ortodoxa:

"El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos.

Todo esto forma un conjunto armonioso, más destacado si la bailadora es de raza faraónica, pues las mujeres de esta raza se prestan más a **las raras contorsiones** que este baile requiere. Y esta es la simpática gitana malagueña motivo de esta semblanza, la que reúne todas las cualidades antedichas".²³⁶

El aire, la tierra. Los zapateados flamencos

Como vemos, las escasas descripciones técnicas nos están llevando ya a delimitar dos modelos de anatomía corporal: el de las mujeres flamencas y el de las bailarinas boleras. Las segundas cuentan como una de sus cualidades principales una figura más aérea, descrita muchas veces como "cuerpos que no pesan". Son metafóricamente evocadas como mariposas, pájaros o sílfides cuyos pies se elevan sobre el piso. Benito Mas y Prat describe con estos mimbres a una bailarina que:

"... garbosa y **ligera**, salió disparada sobre las puntas de sus pies, que apenas tocaban el suelo, bien así, como la **emigradora golondrina** verifica su tránsito,

²³⁵ J. Frutos Baeza, "El baile flamenco", *El Diario de Murcia*, año VI, nº 1668, martes 2 de septiembre de 1884, p. 3, citado por Gelardo, 2003:108.

²³⁶ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:197.

rozando apenas con sus alas el azulado espejo de los mares. No es posible pintar el maravilloso y seductor efecto que produjo aquella **mujer aérea como una sílfide**, con una mano en la cintura, mientras que con la otra llevaba graciosamente recogidas las faldas de su vestido, dejando ver las randas y bordados de sus blanquísimas enaguas, y pomponeándose gallardamente con galana ufanía en **rapidísimo y fantástico giro** alrededor de los atónitos circunstantes".²³⁷

Los pasajes describen "requiebros que los circunstantes prodigaban a las **aéreas** parejas",²³⁸ a mujeres rápidas, veloces, aéreas, móviles, como sus compañeros boleros. Obsérvese, de nuevo, en el segundo pasaje de este texto de Zugasti, el modelo fragmentario de presentación del cuerpo femenino:

"El galán se mueve con soltura y con un cuidadoso e imponente aplomo. Es flexible, certero, sinuoso y rápido como un joven jaguar. **La dama es ligera, libre** en sus posturas, formando actitudes con admirable claridad, sonriendo con chispa en los momentos oportunos, apenas levantando los pliegues de lentejuelas de su basquiña por encima de la rodilla, no cayendo nunca en la tentación de esos horribles écarts de la pierna que hacen a la mujer parecerse a un compás abierto".²³⁹

"Aquel majo era la pareja de Currita (...) su extraordinario prestigio se aumentaba y crecía hasta rayar en lo fabuloso, desde el momento en que inspirada y llena de gentileza y brío, movía acompasadamente sus **ágiles pies**, arqueaba sus expresivos brazos, erguía su cuello de cisne, estremecía su flexible talle y levantaba su palpitante pecho, como si agitase todo su ser, el numen gallardo de la danza (...) Sus diminutos pies, de movimiento en movimiento, de actitud en actitud, de belleza en belleza, vagaban **veloces, como si tuviesen alas**, remedando y excediendo a la pintada mariposa, que ruda gira de flor en flor, en los hermosos días de primavera".²⁴⁰

Ya hemos expuesto la forma en que Maximiliano de Habsburgo identificaba los rasgos propios del "encantador baile", propio de bailarinas de "gracia natural" y "hermoso orgullo" de Andalucía, en el que "Los pies son la parte más débil de estas bailarinas, pero **la parte superior del cuerpo resulta más flexible y ágil** y el doblarse, retirarse, ceder y echarse hacia atrás se hace

²³⁷ Citado en Navarro, 2002:232-3-4.

²³⁸ Citado en Gelardo, 2003:30.

²³⁹ Gautier, sobre la cachucha, citado en Navarro, 2002:191.

²⁴⁰ Zugasti, 1983:199, citado en Navarro, 2002:147.

de manera insinuante y perfectamente noble, incitando al amor".²⁴¹ Richard Ford caracterizará el ole de Triana indicando que "**Los pies no se mueven mucho**, ya que es la persona entera la que interpreta toda una pantomima y **tiembla** como una hoja de álamo", y –si bien menciona el zapateado de los pies, centra su exposición en "los **movimientos trémulos y serpentinos** del cuerpo".²⁴² Una pauta enfrentada a la de las bailaoras más cercanas a "lo flamenco" que, por el contrario, son **mujeres que pesan**, que no levantan los pies, que no tienen alas. El arquetipo de la bailarina española es, como resumió Teófilo Gautier, el que no aparta los pies del suelo:

"En España, **los pies casi no se apartan del suelo**; nada de esos grandes círculos con las piernas, de esas aberturas que hacen que una mujer se parezca a un compás".²⁴³

Hemos de ser conscientes de la sorpresa, agitación y dinamismo que debieron representar estos zapateados fuera de España, en escenas acostumbradas a los movimientos clásicos. En el diario *Morning Herald* del 17 de mayo de 1834, se escribe sobre una actuación en el King's londinense concentrándose en determinados movimientos "muy valientes, tales como lanzar la pierna frecuentemente, si podemos llamar así a un movimiento muy vigoroso; algunos muy pulcros como el paso de talón y punta del pie; y todo más o menos elegante", que anuncian ese tono de vigor y fuerza, aunque también delicadeza, que debió asombrar a la mirada extranjera.²⁴⁴ En este contexto, la especificidad flamenca viene retratándose como una estética terrestre, para la que la aérea agilidad, la libertad del salto, admite los amplios límites espaciales que tienen las boleras para el movimiento, ni la naturaleza de

²⁴¹ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:227.

²⁴² Ford, 1846:328, citado en Navarro, 2002:174.

²⁴³ Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

²⁴⁴ Plaza, 2005:55.

grácil mariposa que las caracteriza. Antes al contrario, las flamencas centran el interés en el suelo, en los trabajos de pies y, particularmente, en el ejercicio estelar de sus evoluciones: **el zapateado o taconeo**. Serían estos dos los que concentrarían los detalles respecto al uso de los pies en las danzas andaluzas. Pero se mantuvieron indefectiblemente asociados a un género propio de gente *crúa*, descrito en los testimonios en el seno de ambientes de juerga y vino. Un género que se reconoce de forma particular, que incluye las demandas que los públicos hacían de este tipo singular de bailaoras: las flamencas.

“**El zapateado** es el baile de más recursos que se conoce, y *Quitapenas* se aprovechaba grandemente de esta ventaja, tomando las actitudes más raras, remedando sin perder el compás a cualquier cojo o pati-zambo; pero con especialidad a los toreros”.²⁴⁵

“*Tentaciones* nunca agotaba los recursos, nuevas posiciones, nuevos **pasos**, siempre arrebatadora.

- Que se baile el **zapateao!** Gritaron algunos
- Sí, el **zapateao!** El **zapateao** (...)

Y esto diciendo plantóse la pareja; el de la guitarra tocó, y Pepillo cantó:

Zapatéamelo, china,

Hasta hacérmelo peasos

Que si no tienes inero

Yo te mercaré zapatos”.²⁴⁶

²⁴⁵ Gelardo, 2003:31.

²⁴⁶ Gelardo, 2003:30.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



Fiesta flamenca en la azotea. Fernández Santos

Ese carácter especialmente percutido y ruidoso de los zapateados se hizo contrastar rápidamente con los bailes estilizados, y se asoció de forma manifiesta a los bailes gitanos, al carácter desbordante, *in crescendo*, de estas danzas:

“**Taconeando levemente** y mirando de soslayo, como si mimase el cadencioso paso de la andaluza, dio dos vueltas al tablao, ejecutando así su especial salida por alegrías, que las gentes habían dado en llamar el paseo de la Pura. Luego, desde el

fondo, se vino sobre sobre el público, **acentuando el taconeo, hiriendo las tablas cada vez con más precisión y nervio**".²⁴⁷

El dato lo confirma Blasis cuando, en su tratado, menciona que el zapateado se oponía a los anteriores bailes "deslizantes y armoniosos poniendo la mayor parte de su atención en los juegos de brazos", y resultaba un "baile enérgico, sin armonía, imprevisible y con fuertes contrastes de ruidos y silencios", siendo presentado normalmente como baile de gitanos:

"Es el mismo movimiento que la guaracha, es de un 3/8. Hay en este baile **mucho ruido hecho con los pies**; sus pasos son, por así decirlo, **golpeados** como los de *l'anglaise* y la *sabottière*".²⁴⁸

Dos son los viajeros románticos que con más profusión citan zapateaos y taconeos: el Barón de Davillier y Laborde. Este último describió los pasos del zapateado en números específicos como la guaracha, un primitivo baile que calificaría "de carácter, serio, ejecutado por una sola persona con el acompañamiento de una guitarra, y marcado por **pasos seriamente acompasados, donde los pies concedían vistosidad a la danza**, ya que el cuerpo se mantenía rígido y los brazos inmóviles, aunque a veces la bailarina danzara tocando a su vez la guitarra. Esta sería la segunda intromisión documentada de bailes que conservamos sin tratarse de los habituales de entreactos, como eran los fandangos y boleros, coincidiendo ambos en la acentuación de los pasos de los pies".²⁴⁹

El Barón de Davillier describía el zapateado como un baile de interpretación sencilla, pero que exigía a las bailaoras (que son las más cercanas a lo flamenco) "turnarse", por el **agotamiento** que comportaba.

²⁴⁷ Reyles, pp. 26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

²⁴⁸ Blasis, 1840:148, citado en Plaza, 1999:306.

²⁴⁹ Plaza, 1999:163.

Menciona, por ejemplo, a una gitana que “destacó sobre todo por su extraordinaria flexibilidad y por **su habilidad en dar taconazos** al tiempo que agitaba, con los más graciosos movimientos su mantilla de terciopelo negro”.²⁵⁰ Davillier describe el baile como una danza de exhibición, de una sola mujer, individual como será el flamenco, y dirá de él que es “el más vivo de todos los bailes andaluces y no hay otro tan gracioso y animado”.²⁵¹ Variado en sus pasos y de gran aceptación, este ejercicio sufriría incontables cambios a lo largo de los siglos XIX y XX, hasta llegar a convertirse en un número propio de repertorio, tanto para el baile como para la guitarra.

Guaracha y zapateado liberaban las manos y los brazos, lo que, por un lado, mantendría el cuerpo y los brazos inmóviles y, por otro, haría posible, no sólo ejercicios de paseo (abanicos, mantillas) o percusión (castañuelas), sino incluso como toque de guitarra. El maestro Blasis, en 1830, había confirmado que “Este baile cuya música es de un 3/8, es bailado por una persona acompañado de la guitarra. Su movimiento que debe ir haciéndose progresivamente más vivo, lo hace bastante difícil. No se baila casi, nada más que en los teatros”.²⁵² Plaza, al detallar estas danzas, advierte que “Las manos y brazos como no parecían tener un papel predominante se podían ocupar en tareas de acompañamiento, lo que le concedía una gracia especial por el aire de espontaneidad que reflejaba, ayudándose con abanicos, castañuelas, o como presenciara este viajero francés décadas después con mantillas de terciopelo”.²⁵³

²⁵⁰ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:244.

²⁵¹ Davillier, 1862:84.

²⁵² Blasis, 1830:34, citado en Plaza, 1999:399.

²⁵³ Plaza, 1999:162-3.

Contención y desbordamiento. El baile como cortejo

Los movimientos flamencos continuados, de fluidas evoluciones y mudanzas, los *legatos* musicales, aplicados a la danza, se alternan en el baile flamenco con *sforzzandi* o aceleraciones desencadenadas de forma progresiva. Estos movimientos, más rápidos y bruscos -lo que Sandra de la Torre denomina "*staccatos corporales*"²⁵⁴ acentúan un ritmo distinto en la estructura, provocando el argumento al uso de que el flamenco es un baile **extático**, es decir, que tiene:

"... poder de aislamiento y concentración, sumergiendo al bailarín en un estado de inconsciencia que le lleva a olvidarse del mundo que le rodea... El duende flamenco no es más que esto. Fuerza e intensidad desplegados en continua acción hasta provocar la entrada en trance... Técnicamente, el éxtasis se produce en el flamenco por la repetición monótona de un mismo compás durante todo el baile, y por el ciclo de tensión y distensión a que se ve sometido el cuerpo".²⁵⁵

Pero el flamenco, no se puede olvidar, es un arte contemporáneo, civilizado y artificial por la vía manierista, y la dinámica que mejor se adapta a sus características tiene más que ver con una esmerada y ajustadísima **tensión** que con un sentido primitivista del éxtasis como aquél al que transporta el concepto de "trance". Frente a lo que sucede en danzas que se conducen de forma lineal y creciente hacia estados envolventes de semiinconsciencia, mantenidos durante largo tiempo, en el baile flamenco lo característico son las relaciones entre *contención* y *desbordamiento*. Rosalía Gómez indica, acertadamente, que los desbordamientos "no constituyen, como

²⁵⁴ De la Torre, 2008:251.

²⁵⁵ Martínez de la Peña, 1969:53.

en las referidas culturas (tribales), trances incontrolados, puesto que siempre hay una vuelta –si es que llega a perderse alguna vez- al ritmo que los ha provocado, a las reglas más o menos flexibles de tiempo y espacio que dominan el desarrollo de un baile en un espacio escénico”.²⁵⁶ El sentido del trance se explicita claramente, porque hay un momento envolvente en que la danza nos transporta a otro universo del que ya no se sale. Pero los instantes catárticos del baile flamenco siempre terminan con la “vuelta al tema”. Y la sujeción al compás y la medida nos devuelve también a los protocolos y códigos iniciales de la soleá, la alegría o la seguriya que se estén interpretando.

La lectura que los cronistas del siglo XVIII y sobre todo XIX, realizaron de las danzas andaluzas preflamencas y ya plenamente flamencas, no siempre advirtieron esta diferenciación. Algunos narradores prefirieron asociar a la idea de “trance” a ese estado de desbordamiento establecido en torno a serpenteos del cuerpo, acciones violentas, temblores, etc., que es descrito de forma muy similar a la de danzas de pueblos primitivos, a modo de *éxtasis*.

No es extraño que se suscitara esta adscripción, en un contexto como sabemos de exaltación romántica en el que la desatención hacia las convenciones, la *huida de la realidad* era un axioma de la emoción, de la espontaneidad, que ponían en entredicho un código dominante –el código clásico- caracterizado por su atemperamiento, su calma y elegancia, por lo estricto de sus reglas, con unos precisos manuales y una precisa coreología, y por los artificios que contradecían los postulados de la expresión, la violencia, el talento. Lógicamente, hay descripciones de los movimientos que se soportan en la idea de “convulsión”, de “abandono”, “delirio”, “violencia” y otras similares, sin recoger el momento de retorno, de vuelta al tema. La descripción de Dlidell Mackenzie de la cachucha como una sucesión de movimientos a la vez

²⁵⁶ Gómez, 2002:62-3.

sencillos y elegantes, lo calificaba como “una exacta y **armoniosa convulsión del cuerpo** completo”,²⁵⁷ y Richard Ford, hablando del Ole que vio en Triana en 1830, resumía:

“Los pies no se mueven mucho, ya que es la persona entera la que interpreta toda una pantomima y **tiembla como una hoja de álamo**. La flexibilidad de las formas y la figura de Terpsícore de las jóvenes andaluzas, sean gitanas o no, se dice que ha sido diseñada por la naturaleza como el marco adecuado para su imaginación voluptuosa.

Sea como sea, el comentarista intelectual habrá de citar a Marcial cuando contemple el inmemorial balanceo de las manos, elevadas como si fuesen a coger una lluvia de rosas, el zapateado de los pies y los **movimientos trémulos y serpentinos** del cuerpo. Una emoción contagiosa se apodera de los espectadores, que, como los orientales, tocan las palmas en una **rítmica cadencia** y, a cada pausa, aplauden con gritos y palmas. Las muchachas, animadas así, continúan sus **acciones violentas** hasta que **su naturaleza se acerca casi a la extenuación**”.²⁵⁸

Sin embargo, si nos atenemos a la estadística de nuestra investigación, más de ocho de cada diez relatos se hacen eco de esa condición de ida y vuelta de las danzas, de pérdida de la consciencia y de retorno a la realidad de su condición a la vez desbordada y contenida. Ese momento de *ausencia* de las mujeres se adorna de calificativos e imágenes como las que, en los pasajes siguientes, señalamos en negrilla: fuego, delirio, torbellino, vértigo, electricidad, espiritismo, abandono...

El relato de Teófilo Gautier sobre el baile de Petra Cámara contiene todos estos extremos, articulados en torno a la separación del mundo real y la fantasía conducida por un baile seductor, si bien -en este caso- la bolera regresa de su viaje a la llamada del majó. El relato tiene algo de tránsito: una huida, una marcha, un regreso, una llegada. Una obsesiva búsqueda de lo que de oriental pudieran tener estos bailes, conduce incluso a errores comparativos

²⁵⁷ Citado en Plaza, 1999:395.

²⁵⁸ Ford, 1846:328, citado en Navarro, 2002:174.

de bulto, como los que Gautier quiere establecer entre las boleras andaluzas y los derviches:

“Mezclad sal, pimienta y escarabajos con mercurio y sólo obtendréis una pálida aproximación para transmitir **el fuego, el delirio, el torbellino, el vértigo** que **electriza** el teatro y lo manda con sus dos mil espectadores a dar vueltas interminables como la mesa de una **sesión de espiritismo**. Nunca se han llevado a tales extremos la borrachera del ritmo, el éxtasis de la pasión o la sensualidad cataléptica. Cuando se deja llevar, Petra ya no es sólo una bailarina, es la auténtica Pythia de la danza. Bajo sus zapatillas de satén se puede sentir cómo se elevan en el aire el trípode dorado y los vapores azules e la inspiración divina. Su pecho se hincha, echa la cabeza hacia atrás, cierra los ojos y una sonrisa nerviosa se asoma a sus labios, sus brazos flotan alrededor suyo como pañuelos y **ella parece estar en trance**, cubierta, por así decirlo, por **el vértigo** de su rapidez, como una polilla atrapada en el centro del halo traslúcido de sus batientes alas. **Abandonándose completamente a algún sueño** divino, ella se olvida del público, siendo su único punto de contacto la punta del pie (...) En esos momentos nos recuerda a los derviches de Pera (...) Un vínculo misterioso une el baile español con el de Oriente.

Para hacerla regresar a la realidad, los majos tocan las castañuelas en sus oídos y así, despertada de su trance coreográfico, abre de pronto esas pestañas suyas de terciopelo y lanza un rayo radiante que llena el teatro con un resplandor que deslumbra. Su cuerpo sutil se estremece, palpita y salta adelante. Sus caderas de balancean, el torso se arquea, su basquiña vuela a pesar de esas pequeñas bolitas de plomo que tiran de ella hacia abajo, y sus piernas, entrevistas en sus piernas transparentes, adquieren el brillo del mármol (...) Luego sus brazos se curvan para sugerir que está abrazando contra su corazón todos los ramos de flores que le arrojan.

(...) y aquí está ella de nuevo, volando, gritando, saltando luciendo como un fuego fatuo, con una mirada soñadora en sus ojos, temblando las ventanas de la nariz, la boca iluminada con una risa chispeante”.²⁵⁹

Relaciones como la anterior de idas, vueltas, recogimientos, evasivas, búsquedas y encuentros entre parejas, sin embargo, no responden exactamente a las formas de contención y desbordamiento que caracterizan al flamenco, entendido como baile de ejecución individual. Eran las propias de los bailes populares y de candil, unas veces trasladados histriónicamente al teatro y la mayoría entrevistados en la propia fiesta popular.

En el teatro, aquellas bailarinas debieron advertir pronto los efectos que el éxtasis y su despertar provocaban en el público. En particular, abundan las

²⁵⁹ Gautier, 1853, citado por Navarro, 2002:260-262.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

descripciones del Ole, la danza que reunió con mayor éxito el foco de las miradas en este sentido. Como señala Rocío Plaza,

“El Olé fue uno de los bailes más populares, y de los más solicitados por los extranjeros durante la segunda mitad del siglo XIX, manteniéndose con gran afición en las fiestas de los sevillanos antes de esta fecha, contando sólo con esporádicas apariciones en espacios públicos por la fuerte presión que todavía se mantenía sobre los espectáculos escénicos. Tenemos varias fuentes a lo largo del siglo que lo describen, destacando como nota fundamental la flexibilidad en el cuerpo y la desenvoltura de movimientos de la bailarina como elementos más preciados, y **los contrastes entre momentos de quietud completa, como si cayera en una especie de éxtasis, y el rápido despertar en un movimiento eléctrico y súbito que mostraba la más desatada animación.** Al igual que el fandango se articulaba con ritmos constantes, con la diferencia de que esta danza siempre sería solicitada para una mujer sola”.²⁶⁰

Y, describiendo el baile de la Nena, Davillier describía:

“Durante algunos instantes permaneció así, con el cuello tendido, inclinada la cabeza como **en una especie de éxtasis.** Después, **de improviso, y como electrizada, se enderezó,** saltó e hizo resonar al compás sus castañuelas de marfil, acabando su paso con tanto animación como lo había comenzado”.²⁶¹

²⁶⁰ Plaza, 1999:164.

²⁶¹ Doré y Davillier, 1988: 88.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



Fotografía de La Nena, 1854

Fascinado por los fuertes contrastes entre la expresión dulce, melancólica de unos pasajes, y las modulaciones y oscilaciones violentas de los tiempos del baile, Benito Más y Prat describe el más significativo de los movimientos del Ole significando que:

“En esta danza, (...) la bailarina hinca la rodilla, parece desmayarse, y procura hacer gala de la elasticidad de su talle, hasta que logra tocar con el hombro el pavimento; la música acompaña lentamente **esta especie de letargo voluptuoso, del que la bolera despierta para volver a sus rápidos giros**”.²⁶²

Al hablar de una bailarina jerezana, resalta, en el mismo sentido, la aparición de la bolera como una “fulmínea y fugaz locomotora”:

²⁶² Más y Prat, 1888 /¿1889?/:43, citado en Navarro, 2002:178.

“A esta sazón, ya la garbosa jerezana había comenzado de nuevo a bailar con tanto modo y señorío, con tanto asiento y compás, con tanta gracia y recato, con tal decoro y tal arte, que aquella danza, **antes tan llena de momerías y violentas contorsiones**, ahora parecía distinta, menos mundana, **más poética y más bella por su expresión sentimental, melancólica y dulcemente apasionada** (...)

Aquella maravilla coreográfica, con sus medios peculiares, es decir, con la eficacia de sus rítmicos y sabios movimientos, conseguía provocar las más profundas emociones del arte (...) **Balanceándose al principio**, como la gallarda nave leva las áncoras, antes de abandonar el puerto y lanzarse al piélago profundo, audaz y voladora, desafiando las olas y las tempestades, así la inspirada Pepita comenzó a dar **suavísimas, y apenas, perceptibles oleadas**, con su airoso traje, a uno y otro lado; después, moviendo levemente las ágiles plantas, **acentuó con más brío** aquellas graciosas y acompasadas modulaciones, hasta que, **de oscilación en oscilación**, por una especie de gama del movimiento, **fue aumentando y disminuyendo cimbrados inimitables**, como la gentil palmera, doblegándose al vario impulso de los vientos; **luego, en fin, después de aquel modesto y cadencioso exordio, prorrumpió en decidido, rápido y violento baile, cual fulmínea y fugaz locomotora**”.²⁶³

La contrastación es obvia: la oposición entre la suave linealidad de la estética cadenciosa, modesta, poética, bella, sentimental, melancólica, dulcemente apasionada, balanceadora, suavísima y apenas perceptible, y el momento de acentuación, brío, oscilación, cimbrado, violencia, rapidez, decisión, fulmíneo y fugaz del encuentro entre los cuerpos:

“... los brazos, desfallecidos y muertos, tienen una flexibilidad, una desidia de chal desatado; que se diría que las manos apenas pueden elevar y hacer charlar a las castañuelas de marfil con los cordones de oro anudados; y sin embargo, **llegado el momento, los saltos de joven jaguar suceden esa voluptuosa indolencia, y provocan que estos cuerpos, dulces como la seda, envuelvan músculos de acero**”.²⁶⁴

Es la idea de *espasmo*, del desequilibrio, del desvío, de la pasión que, como señalaba Gautier, si es auténtica, “siempre es casta”. Así redactó unas líneas, inspirado por Dolores Serral, para su *Historia del arte dramático...*,

²⁶³ Citado en Navarro, 2002:232-3-4.

²⁶⁴ Gautier, 1840:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

redactada en París en 1858. El párrafo que seleccionamos, referido a la cachucha, expresa cabalmente este juego de contrastes para los cuerpos de las mujeres que bailan: desvíos, excesos, viveza, libertad, pasión, voluptuosidad, embriaguez, flexión, nervio, frente a desvanecimiento, hundimiento... todo ello como propulsada por los designios de la figura masculina, del amante:

“... en los desvíos más excesivos de este baile tan vivo y tan libre ella jamás es indecente. Está llena de pasión y voluptuosidad, y la auténtica voluptuosidad siempre es casta; se diría fascinada por la mirada de su caballero; sus brazos se dibujan desvanecidos de amor; su cabeza se inclina hacia atrás, como **embriagada** de perfumes y sin poder soportar el peso de la gran rosa de corazón bermejo que se abre en los mechones negros de sus cabellos, **su talle se flexiona** como un escalofrío nervioso, como si ella se reclinase sobre los brazos de un amante, después **se hunde** bajo ella misma rozando la tierra con sus brazos, que hacen sonar las castañuelas, y **se levanta** viva y rápida como un pájaro, lanzando a su compañero de baile su risa centelleante”.²⁶⁵

En las fiestas populares, estos relatos de viaje adquieren un tono más castizo, con mucho de requiebro realista, sean –como en el primer caso- por parte de viajeros como el propio Teófilo Gautier, sean –como en el segundo- de escritores costumbristas, concretamente Serafín Estébanez Calderón:

“La malagueña, baile local de Málaga, es poética y encantadora. **Aparece primero el bailarín**, envuelto en roja capa, con el sombrero sobre los ojos a modo de caballero que se pasea en busca de aventuras. **Entra luego la bailarina** con mantilla y abanico en la mano. Él procura ver el rostro de la misteriosa sirena, pero ésta maneja tan diestramente **el abanico, lo abre, lo cierra, lo sube y lo baja** tan bien para taparse la cara, que **el galán retrocede** y recurre a otro sistema, haciendo sonar las castañuelas debajo de la capa- **atiende ella** al ruido, **sonríe**, le **palpita el seno**, lleva sin querer el compás con la punta del pie, hasta que **tira** mantilla y abanico y **se presenta** en traje de bailarina, llena de oropel y lentejuelas, con rosas y enorme peineta en la cabeza. **Suelta el galán la capa y ambos ejecutan** un paso de deliciosa originalidad”.²⁶⁶

²⁶⁵ Gautier, T., *Histoire de l'art dramatique...*, Tomo I, pp. 41-44. Citado por Plaza, 2005:82

²⁶⁶ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:207.

“El pie pulido de ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, **ya volviéndola** gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, **ya apartándola** con desdén y desenfado de entre sus brazos, **ya orlándola** con ellos, como **queriéndola ocultar y embozarse**, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, **ora se columpiaban, ora los alzaba** como **en éxtasis, ora los abandonaba** como en desmayo, **ya los agitaba** como en frenesí y delirio, **ya los sublimaba** o derribaba alternativamente como quien recoge flores o rosas que se le caen. **Aquí** doblaba la cintura, **allí** retrepaba el talle, **por doquier** se estremecía, por todas partes circulaban **ora blandamente** como cisne que hiende el agua, **ora ágil y rápida**, como sílfide que corta el aire. El bailarín la seguía menos como rival en destreza, que **como mortal que sigue a una diosa**”.²⁶⁷

Se hacen evidentes no sólo la búsqueda permanente de evocaciones metafóricas, sino también la utilización de recursos literarios alternantes (“ora... ora”, “ya... ya”, “aquí... allá”, etc.) que sugieren unos papeles bien establecidos para la atracción del hombre por parte de la mujer:

“**Ella** retrocede, **él** la sigue, tórnase **él** osado, **ella** orgullosa, **él** se ofende, **ella** se reconcilia. Cuando, finalmente, él cae de rodillas ante ella y la rodea entre sus brazos, un suspiro recorre la sala, un suspiro de entusiasmo”.²⁶⁸

“Cada caballero baila frente por frente de su pareja, acompañando sus movimientos con el ruido de las castañuelas; los gestos del bailarín anuncian **al principio** sus deseos; los de la pareja, el consentimiento; **luego** el bailarín se anima y se torna lúbrico, la bailarina cae en una dulce languidez, **luego** en el éxtasis, **hasta que** la fatiga los arranca de los brazos al uno del otro”.²⁶⁹

²⁶⁷ Estébanez Calderón, 1983 /1847/:211-212, citado en Navarro, 2002:214.

²⁶⁸ Lagerlof, s/a:93-7, citado en Navarro, 2002:192.

²⁶⁹ Casanova, libro VI de sus *Memorias* (1767-1768), citado en Navarro, 2002:109.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.



“Baile en un mesón”, Joaquín Domínguez Bécquer

En esta distribución de papeles, el joven –el hombre andaluz- está permanentemente dispuesto a lanzarse sin desenfreno al amor. La bailarina es quien se esconde y aparece, quien retrocede y avanza, quien muestra y recoge:

“Los bailarines españoles, aunque mediocres, tienen un aire caballeroso, galante y atrevido que yo prefiero mucho más que las gracias equívocas de los nuestros. Ellos no parecen ocuparse ni de ellos mismos ni del público; no tienen miradas, sonrisas, más que para su bailarina, de la que parecen apasionadamente enamorados y que parecen dispuestos a defender frente a todo. Poseen una cierta gracia feroz, un cierto porte orgullosamente arqueado que les hace totalmente peculiares. Enjuagándose su colorete, ellos podrían hacer de excelentes *banderilleros*, y saltar desde las tablas del teatro a la arena del ruedo”.²⁷⁰

²⁷⁰ Gautier, 1862:286, citado en Plaza, 1999:507.

“Un joven gitano se lanzó al lado de la Perla, otras dos parejas hicieron otro tanto, y el baile no tardó en hacerse general. Las parejas **se reunían y se separaban** para volver a unirse de nuevo. Los bailaores, electrizados por los aplausos de los gitanos y por los nuestros (...) continuaron de aquel modo durante un buen rato, y se pararon solamente cuando los guitarristas, agotados por el cansancio y ya sin voz, dejaron de cantar y de golpear las seis cuerdas de sus instrumentos”.²⁷¹

El hombre parece destinado, simplemente, a acosar y a aguardar el término de una persecución, de un camino que la mujer, a través del entrenamiento amoroso, convierte en baile seductor:

“El son más popular del pueblo español, este son en tres tiempos, acompaña a una danza cuyos movimientos llenos de gusto y de fantasía, asombran a los más hábiles maestros: es el gracioso fandango (...) Todos repiten este son tan poderoso para los oídos y para el alma de un español. Los bailarines se lanzan armados, unos de castañuelas y otros chasqueando sus dedos para imitar su sonido. Las mujeres, sobre todo, se hacen notar por su suavidad ligereza, la flexibilidad de sus movimientos y la voluptuosidad de sus actitudes. Marcan el compás con mucha precisión, golpeando el suelo con sus tacones. **Los dos bailarines se provocan, se huyen y se persiguen alternativamente.** A menudo, la mujer, con ademán de languidez o con miradas llenas de fuego, parece anunciar su derrota. Los amantes están próximos a caer el uno en brazos del otro, pero de pronto cesa la música y el arte del bailarín consiste ahora en permanecer inmóvil. En cuanto la orquesta vuelve a tocar, el fandango comienza de nuevo (...).”²⁷²

“El espectáculo concluye, la escena se transforma en una habitación magnífica; la orquesta comienza a tocar, los palillos se hacen oír, y desde las dos esquinas del teatro se ve salir a un bailarín y a una bailarina, ambos en el gracioso traje de Andalucía, que parece ideado para el baile. **Avanzan el uno hacia el otro lanzándose, como si tras haberse buscado durante mucho tiempo.**”²⁷³

Se presentan parejas que se buscan mutuamente, evocando figuras mitológicas o convirtiendo en un espectáculo interesante, a ojos del observador, lo que parece considerarse una extensión de la propia naturaleza

²⁷¹ Davillier, 1862:271-274.

²⁷² Doré y Davillier, 1988:62.

²⁷³ Plaza, 1999:142.

del **cortejo animal**. De ahí la asociación con el "mundo primitivo" de muchas de estas danzas: hablando de Fanny Elssler, Gautier había dicho que su baile "No explica más que pasiones: el amor, el deseo con todos sus coqueteos; el hombre que ataca y la mujer que se defiende débilmente, forman el tema de todas las **danzas primitivas**",²⁷⁴ y Richard Ford y Dumas continúan este discurso sobre la amenaza y el rechazo como actitudes *instintivas* de los géneros (el masculino ardiente, la doncella tímida) en un entorno donde lo instintivo parece asociarse culturalmente a los cuerpos de los ejecutantes:

"El joven enamorado **persigue** a la doncella, **evasiva** y coqueta. ¿Quién puede describir sus avances, la tímida **retirada** de la muchacha, su ardiente **búsqueda**, como Apolo persiguiendo a Dafne?".²⁷⁵

"Anita y Pietra habían conseguido bailar juntas, y en toda su pureza, el fandango, que es bailado usualmente por un hombre y por una mujer (...)

Figúrese dos abejas; dos mariposas, dos colibrís que **corren, y vuelan uno tras otro**, que se cruzan, se tocan por la punta del ala, se crecen, saltan; dos ondinas, que en una bella noche de primavera, al borde del lago, se van jugando a la cima de las cañas, que sus diáfanos pies no los hacen ni siquiera doblarse, después de mil vueltas, **mil huidas, mil retornos**, se acercan gradualmente, hasta el punto en que su aliento se mezcla, en que sus cabellos se confunden, en que sus labios se rozan. Este beso es el punto culminante de la danza, tres veces reaparece con una aspiración creciente, a la tercera vez consume todas las fuerzas de las dos bailarinas.

Y el baile se desvanece, como se desvanecerían estas dos ondinas volviendo a su lago".²⁷⁶

La idea de persecución, de engaño masculino, se opone al **rol de ocultación femenina**, de **modestia**, de **renuncia** de una mujer que se nos aparece, a partir de lo que esconde, entregada a los designios del amor inevitable. Una actitud de derrota, de "polilla asustada", remata las evoluciones de la bailarina:

²⁷⁴ *Morning Post*, 1 de junio de 1843, en Plaza, 2005:109-110.

²⁷⁵ Ford, 1974 /1846/:323, citado por Navarro, 2002:138.

²⁷⁶ Dumas, 1847:69-71, citado por Plaza, 1999:635.

“El fandango es bailado por dos personas, quienes permanecen frente a frente cada uno, y quienes, sin tocarse más que un dedo, todavía alimentan el interés por cada uno con **posturas seductoras, retirándose, persiguiéndose**; la mujer vuela durante un tiempo ante su compañero como una polilla asustada, y mostrando al final evidentes síntomas de excitada languidez, y **cercana derrota**. Nadie puede negar que el fandango es el baile más fascinante”.²⁷⁷

“El fandango y la seguedilla (sic) se bailan bien a los sonos de una guitarra, o con la guitarra y el acompañamiento de la voz, lo que es una ventajosa mejora cuando da la casualidad de que el guitarrista tiene buena voz. Tanto los hombres como las mujeres, mientras bailan, tocan los pitos con sus dedos a cada cadencia, y ambos bailes (el fandango especialmente) se danzan a base de movimientos graciosos, rápidos zapateados y pasos continuos. Las parejas bailan muy juntas, después se separan, y luego **se aproximan uno a otro con extrema ansiedad**, se vuelven a separar, y de nuevo se acercan, el hombre mirando fijamente a la mujer en la cara, mientras que **ella lleva la cabeza baja y mira al suelo con tanta modestia como puede**”.²⁷⁸

Si la actitud apasionada parece ser una constante entre los bailarines andaluces (“... la gracia superior, la agilidad y el fuego de los andaluces, es lo que les deja sin rivales”, escribirá George Dennis en 1839)²⁷⁹ no necesariamente vive su encarnación en los espasmos y contorsiones de las bailarinas. Es una pasión que –como vemos- también se adivina en el abandono, en la relajación de los cuerpos:

“Inmediatamente, los bailarines se lanzan a la carrera; unos armados de castañuelas, otros haciendo chasquear los dedos para imitar el sonido; las mujeres sobre todo señalaronse por **el abandono, la ligereza**, la flexibilidad de sus movimientos y la voluptuosidad de sus actitudes; llevan el compás con mucho cuidado, golpeando el suelo con sus tacones; los dos bailarines se acercan, se huyen, se persiguen sucesivamente; a menudo la mujer, por su aire de languidez, por miradas llenas del fuego del deseo, **parece anunciar su derrota**. Los amantes parecen a punto de caer uno en brazos del otro; pero, de repente, cesa la música y el arete del bailarín está en quedar inmóvil. Cuando vuelve a empezar el fandango renace también. En fin, la guitarra, los violines, los taconazos, el repiqueteo de las castañuelas y de los dedos, los ágiles y voluptuosos movimientos de los bailarines, los gritos, los aplausos de los

²⁷⁷ Mackenzie, 1829:261, citado en Plaza, 1999:403.

²⁷⁸ Barreti, 1770, sobre el fandango, citado en Navarro, 2002:108-109.

²⁷⁹ Dennis, 1839:266, citado en Plaza, 1999:499.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

espectadores, llenaron la reunión del delirio, de la alegría y de la embriaguez del placer".²⁸⁰

"Qué poco vale la gracia estudiada de la bailarina francesa, hermosa pero artificial, fría, egoísta, como la luz parpadeante de su amor, comparada con el **abandono apasionado y real de las hijas del Sur!** Sin embargo, no hay nada deshonesto en esta danza; en realidad, su único defecto es ser demasiado corta".²⁸¹

Esta formulación de recogida y huida, de "separar" y "unir" a hombres y mujeres en una danza común será fundamental para entender la atribución de cualidades psicológicas y comportamientos característicos de las "mujeres del sur" a estas bailarinas y bailaoras populares, gitanas o profesionales.



Baile del fandango

²⁸⁰ Lantier, citado en Navarro, 2002:109.

²⁸¹ Ford, 1874 /1846/:323, citado por Navarro, 2002:138.

Habilidad y gracia. Cualidades técnicas y expresivas en la ejecución de las danzas

Habilidad y gracia son las dos cualidades, una técnica, otra expresiva, sobre las cuales se crean las impresiones fundamentales acerca de las ejecuciones de las bailarinas y bailaoras del país. La habilidad es un concepto que reúne destreza, agilidad, precisión y dominio de las danzas, sin deslindar en ningún caso cuáles serían esos difíciles ejercicios, a salvo de exposiciones más o menos generales, como los giros o el movimiento en su conjunto:

“Y después lucieron su **habilidad, destreza y agilidad** en el baile español, acompañado de postizas (¡Viva el salero!) las Srtas. De Villa Antonia y María de Zuzuregui”.²⁸²

(*Sobre Merceditas León*) “La bata de cola, esa prenda tan propia para el baile por alegrías, no la usan la inmensa mayoría de las bailadoras, porque no saben manejarla. En Merceditas León es un juguete que gira y se mueve a voluntad de su dueño, pero con una **simetría y dominio** inconcebibles”.²⁸³

La habilidad no suele aparecer como consideración suelta o autónoma de los bailes de estas mujeres, sino que, normalmente, se asocia al repetido término “gracia”. Este vocablo representa una cualidad inherente e inefable de la mujer andaluza, y es término compartido por boleras y flamencas. Según crónica de *La Paz* de Murcia sobre el cuadro de Juan Brea de 1894, las Hermanas Moreno son objeto de “Aplausos que merecían las jóvenes artistas

²⁸² *El Diario de Murcia*, año 1, nº 172, viernes 12 de septiembre de 1879, pág. 3, citado en Gelardo, 2003:60.

²⁸³ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:196.

por la gracia y la **precisión** con la que ejecutaron su trabajo”.²⁸⁴ Y, hablando de Lola Domínguez, bolera junto a Ángel Pericet en el Teatro Romea, se podía leer en 1897 que “Desde la primera noche la joven y simpática Lola Domínguez llamó la atención del público, tanto por **su habilidad** en el trabajo como por **su gracia** de mujer ¡y mujer guapa!”.²⁸⁵

La gracia, como sustantivo y calificativo, se repite continuamente a la hora de valorar los efectos de los usos del cuerpo entre estas bailaoras, si bien con un tono más inocente, frente a otros más cargados de apelaciones la voluptuosidad o al deseo que encierran. Como señala Plaza, hablando de Lord Byron en Andalucía:

“Entre la acuosa negritud de los ojos y el pelo, destacaría otras características que las convertían en las más deseables de las mujeres. La apreciación de la textura y palidez de la piel se enmarcaba dentro de la estética femenina de estos años en Inglaterra, adecuado al gusto de la clase social en que se movía el poeta, que reflejaron los retratos de Romney o Reynolds. En lo que respecta a sus movidos contornos exponía el más puro gusto romántico, la valoración de lo natural, lo espontáneo y lo imprevisible. Todo este universo de adjetivos sería repetido por todos los británicos y lectores de otras zonas que antes de bajar a península habían formado su literatura viajera en la lectura del poeta y sus seguidores. La palabra que llegó a condensar la esencia de la mujer andaluza para los británicos sería “**grace**”, la que aparecerá constantemente en el transcurrir del siglo desde el Childe Harold de Byron”.²⁸⁶

La mención a la “gracia”, que para Plaza debería traducirse como “garbo” o “donaire”, es efectivamente una constante para las andaluzas que, en el caso de las bailarinas y bailaoras, se verifica siempre como **el negativo de la fuerza**, categoría aquí básicamente masculina que se atribuye en los textos de los viajeros a las mujeres “endurecidas” de otras regiones españolas, como Galicia o el País Vasco. Si la belleza femenina es el condicionante natural de la

²⁸⁴ *La Paz de Murcia*, año XXXVI, nº 12731, domingo 1 de julio de 1894, pág. 1, citado en Gelardo, 2003:154.

²⁸⁵ *El Diario de Murcia*, año XIX, nº 7529, miércoles 29 de diciembre de 1897, pág. 3, citado por Gelardo, 2003.

²⁸⁶ Plaza, 1999:295.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

calidad del baile español, la belleza andaluza –gracias, desdén y misterio- es ejemplo del todo. “Gracia” es utilizado como equivalente, en muchos casos, de la “sal” que tanto se prodigara en las calificaciones de las mujeres andaluzas y, singularmente, gaditanas. La definición de la “sal” femenina nos la proporciona Gautier, en su *Viaje a España*:

“En la Alameda del Duque y en la de Cristina, es un espectáculo gratísimo el ver, de siete a ocho de la noche, a las preciosas sevillanas en grupitos de tres o cuatro, acompañadas de los galanes en ejercicio o a la expectativa. Su presteza en abrir y cerrar el abanico, el brillo de su mirada, la gracia en el andar, la flexibilidad de su cintura, les otorgan una especial fisonomía. Poseen en alto grado lo que en España se llama “sal”, cosa de que es difícil formarse idea en Francia y que está **compuesta de abandono y de viveza**, que **puede existir aparte de la belleza** y que resulta preferible a ella. Por eso, el requiebro más grato que se puede dirigir a una mujer española es llamarla <<salada>>”.²⁸⁷



Pepita de Oliva. Grabado

²⁸⁷ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:208.

Las patologías femeninas

En los textos consultados, el baile de las andaluzas –y por extensión el de las españolas- se concibe como un **ejercicio sin daño, sin efectos corporales**. Se trata de una cualidad naturalmente atribuida a las danzas populares, que parece que no cansan a los cuerpos, tocados por inefables dotes, para su ejecución:

“En las ventas y en los patios, a pesar de la ruda labor del día y de la escasa comida, en cuanto se oye el rasgueo de la guitarra y el repiqueteo de las castañuelas, **parece como si la gente sintiera nuestra vida correr por sus venas. Lejos de notar la fatiga pasada, la del baile parece que les refresca**, y muchos cansados viajeros lamentarán los nocturnos retozos de sus ruidosos y saltarines compañeros de pupilaje”.²⁸⁸

En el caso de las bailarinas y bailaoras profesionales, se les atribuye también una motivación de goce, hedonista, para el ejercicio de sus danzas. Se percibe una cierta comprensión del baile, no sólo como **ejercicio inocuo**, cosa propia de lo popular, sino también como **placer**. Lo que no es sino una más de las asociaciones naturalizadas que, sobre todo los viajeros extranjeros, realizan sobre las danzas andaluzas. Valgan varias evidencias testimoniales:

“... la “cachucha” capta tu embeleso con una serie de posturas sucesivas, que las bailarinas parecen ejecutarlas, más que para exhibirse, **para diversión propia**”.²⁸⁹

(*Gautier, sobre Dolores y Campubrú*) “Dan la impresión de bailar, no simplemente para ganarse el pan, como otros bailarines, sino **porque les gusta y para satisfacción propia**”.²⁹⁰

²⁸⁸ Ford, 1974 /1846/, citado en Plaza, 1999:423.

²⁸⁹ Mackenzie, 1829, citado por Lavaur, 1976:130-1 y Navarro, 2002:190.

²⁹⁰ Gautier, 1830, citado por Navarro, 2002:190.

(Davillier) "Se ve que **bailan para sí mismas, por placer**, y los movimientos de sus brazos y el meneo tienen otro carácter que los movimientos rígidos, acompasados y, por así decir, geométricos de las figuras principales o de acompañamiento de los cuerpos de baile parisién".²⁹¹

Alejandro Dumas, también comparando el baile del fandango con la danza clásica francesa, llega a **descorporeizar la danza**. Esto es, a integrarla dentro de un indescriptible concepto para el que se dejan sin sentido todas las referencias anatómicas. La anatomía queda para "nuestros bailarines", los bailarines franceses, que sí que bailan con brazos y piernas *concretas*, frente a las españolas que carecen de fatiga, de cansancio, de hipocresía en sus sonrisas, que bailan como un conjunto expresivo y no como figuras anatómicas con fisonomía propia:

"Esta danza (se refiere al fandango) es encantadora, señora, en este caso **no es un baile tal y como nosotros lo entendemos, sino todo un poema**. Yo no conozco nada más triste que a nuestros bailarines, que saltan con una visible fatiga, y cuyo único objetivo es el de sobrepasar en altura de una línea o una medio línea los recuerdos dejados por Taglioni o Elssler; a pesar de esta sonrisa eterna atada con alfileres a las dos comisuras de su boca, se siente, se adivina la **fatiga**, pues **nuestros bailarines no bailan más que con las piernas, y a veces ocasionalmente con los brazos**. Pero en España es bastante diferente; **el baile es un placer** para la misma bailarina..."²⁹²

A pesar de esta idealización femenina de la mujer joven, despreocupada, emocional e indemne a la danza como ejercicio -un ejercicio que forma parte de su naturaleza, de su instinto, de "lo no aprendido"- sí que se declaran algunas patologías, muy pocas, en las referencias. Comprendemos bajo el término "patología", de forma muy laxa, cualesquiera consecuencias que el ejercicio del baile pudiera llegar tener en los cuerpos de estas bailaoras, a corto, medio o largo plazo.

²⁹¹ Davillier, 1862.

²⁹² Dumas, 1847:49-50, citado por Plaza, 1999:635.

En este sentido, convendría graduar el alcance de los testimonios que hemos encontrado en la documentación consultada. La mayor parte de ellas se concentran en **trastornos temporales por pérdida de capacidad funcional**, a consecuencia del **cansancio** o de la **debilidad** corporal. Richard Ford, para el Ole que vio en Triana, mencionó que “Las muchachas, animadas así, continúan sus **acciones violentas** hasta que **su naturaleza se acerca casi a la extenuación**”.²⁹³ La siguiente descripción de George Dennis en su obra *Summer in Andalucía*, editada en Londres en 1839, resulta muy interesante porque, como señala Rocío Plaza, “no encontraremos ninguna entre los extranjeros más limpia y exacta, reflejando todos y cada uno de los elementos que más despertaron su atención: las miradas, la naturalidad, los “piececitos” y la agitación”. El cansancio final nos regala esas imágenes de pechos pesados y respiraciones agitadas a las que daría lugar el ejercicio:

“A una señal de la música, la cual regula la danza, comienzan, repicando sus castañuelas –avanzan, se retiran- giran alrededor, y se vuelven a encontrar, y pasean una serie de movimientos, algunos rápidos y vivos, y otros lentos y medidos, pero todos repletos de armonía, y una sensación de naturalidad todavía más fascinante. Los brazos jamás están ociosos, sino acompañando los pasos con armoniosas ondas e inflexiones; uno quedando usualmente elevado, y a veces ambos. Los ojos siguen a la pareja a través del laberinto del baile, cada movimiento produce una nueva actitud, un movimiento lleno de elegancia, cada uno apareciendo incluso más encantador que el último. Pero es la maja la que llama más la atención de los espectadores. Ahora ella hace una pausa, marca el tiempo con su piecico, elevando y bajando sus distinguidos brazos como si golpeará los palillos; -entonces sobre la punta de un pie, a veces elevando el otro justo lo suficiente para exhibir la perfecta simetría de sus miembros-; ahora ella armoniosamente se inclina hacia su compañero, el cual avanza para encontrarla con un gesto similar; entonces se alejan precipitadamente con pasos más vivos; pero todo esto con miradas y sonrisas expresivas, como si todo su corazón y toda su alma se le fueran en cada movimiento. Después de unos minutos el baile para, y los intérpretes retoman su posición original, mientras **los pechos pesados y las respiraciones agitadas muestran la violencia del ejercicio**. Esta agitación casi no ha disminuido, cuando otra señal de la música los llama a la actividad”.²⁹⁴

²⁹³ Ford, 1846:328, citado en Navarro, 2002:174.

²⁹⁴ Dennis, 1839, citado en Plaza, 491-2.

Un cansancio que tenía que ver con los “excesos” de la ejecución, pero también con la larga duración del baile exhibido. En 1849, se nos habla en *La Paz de Murcia* de cómo “Los bailarines cansados, o mejor dicho molidos, se retiraron”,²⁹⁵ haciendo notar los efectos que el baile producía en los profesionales. En Sevilla, Davillier nos brinda en 1862 la imagen de las bailarinas extenuadas, desfallecidas... y hambrientas, del Salón del Recreo, recordando la “demostración de “Grandes y sobresalientes Bailes del País” que allí tenía lugar:

“En seguida entraron, con la desenvoltura y el contoneo propios de las boleras andaluzas, seis bailadoras calzadas de satén y vestidas con el clásico traje que todos conocemos... Después vimos entrar a una nueva pareja (...) era una joven bolera; iba con los hombros cubiertos con un tartán y llevaba una falda muy tiesa. La acompañaba una mujer gruesa y muy morena, cuya roja y velluda cara estaba llena de lobanillos de todo tipo de vegetación. Sin duda era la madre.

(...) enseguida llegaron las dueñas, vestidas de negro, con tartanes que les echaron sobre los hombros, pues **las pobres bailarinas jadeaban y ya no podían más...** Las seguimos y divisamos una mesa cargada de golosinas y refrescos... Ofrecimos dulces a las boleras, que los aceptaron con naturalidad; ya hemos hablado de lo aficionadas que son las andaluzas a las golosinas. El cuerpo de baile nos ofreció una nueva demostración, **haciendo desaparecer en un abrir y cerrar de ojos una considerable cantidad de dulces de yema y carne de membrillo**, sin perjuicio de los mantecados, sorbetes y otros refrescos”.²⁹⁶

En algunos casos, se mencionan ciertas técnicas especialmente dificultosas tanto por su constancia como por la velocidad y, por tanto, fatigantes y penosos para estas bailarinas. Fundamentalmente, el zapateado: el mismo Davillier asegura que “El zapateado es, quizá, el más vivo de todos los bailes andaluces, y con toda seguridad no hay otro tan gracioso ni animado”, y que “De ordinario, baila una mujer sola y la otra reemplaza **cuando está cansada**. Zapatear significa en español golpear repetidamente con los

²⁹⁵ *La Paz*, nº 100, 29 de junio de 1849, pp. 3-4, citado en Gelardo, 2003:31.

²⁹⁶ Doré y Davillier, 1988:68.

pies. La palabra expresa perfectamente el baile y su movimiento”, concluyendo que “A las gitanas, animadas por las palmadas de los asistentes que las acompañaban a la guitarra, **les costaba trabajo seguir el compás, tan rápido era**, y rivalizaron por turno en agilidad”.²⁹⁷

Sin embargo, y más allá de este agotamiento apenas atisbado, no hemos encontrado casos explícitos de lesiones traumáticas (fracturas, esguinces...), mecánicas (como tendinitis, etc.) o de dolor articular o muscular. Sí que hemos advertido, y para una bailaora en concreto, múltiples referencias a la vejez, a la incapacidad por causa de los años. Se trata de la Macarrona, quien le relataba a Galerín sus penas por no poder bailar...

“Porque **no voy pudiendo ya**, hijo. Tengo que faltar muchas noches porque **estas piernas más que han sido de bronce, van siendo ya de alambre**. Aquella Macarrona, que se llevaba una semana de juerga, bailando, cantando y bebiendo, pasó a la historia. ¡**Una ruina**, hijo!”.²⁹⁸

Lo que nos confirma un relato muy posterior de esta misma intérprete en el que se menciona que:

“La famosa bailaora quiso corresponder con el inicio de un baile. Cosa brevísima, pues **la edad y los achaques no permitieron ya otra cosa**. Pero sólo en la manera de alzar los brazos los viejos sintieron avivarse los recuerdos del pasado y los jóvenes pudieron columbrar un destello de **la gloria que se fue**”.²⁹⁹

Excepcionalmente, hemos localizado el fallecimiento de un bailarín (hombre) en un café de Málaga y, más como resultado de un accidente que de

²⁹⁷ Doré y Davillier, 1988:84 y 86.

²⁹⁸ Galerín, *El Correo de Andalucía*, 3 de marzo de 1926, citado por Navarro, 2002:370.

²⁹⁹ Gil Gómez Bajuelo, *ABC*, 9 de marzo de 1946, citado por Navarro, 2002:371

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo IV. El cuerpo como instrumento. Técnicas y patologías.

una patología -lo que hoy llamaríamos, propiamente, "riesgos laborales"- el de una bailarina en Cuba, envuelta por las llamas de un incendio en el teatro:

"En uno de los cafés de Málaga **falleció** el sábado último un bailarín **en el momento de estar bailando**".³⁰⁰

"Un periódico extranjero da la lamentable noticia de que la primera bailarina española señorita Moreno, ha sido víctima en La Habana de un **grave accidente** estaba bailando el "Jaleo de Jerez", cuando aproximándose a las candilejas **se le incendió el ligero traje** que llevaba, viéndose envuelta por las llamas en un momento. Aunque se acudió pronto en su socorro no pudo impedirse que quedase **terriblemente quemada**, falleciendo al día siguiente sufriendo los más **atroces dolores**".³⁰¹

³⁰⁰ *El Diario de Murcia*, año 1, nº 16, miércoles 5 de marzo de 1879, pág. 2, c.2, citado por Gelardo, 2003:58.

³⁰¹ *El Porvenir*, 16 de noviembre de 1869, citado por Navarro, 2002:181.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Édad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

CAPÍTULO V. MARCAS SOCIALES E HISTÓRICAS EN LOS CUERPOS FLAMENCOS

Como señala Faure, el cuerpo no es sólo un conjunto de órganos que son sede de procesos fisiológicos y bioquímicos.³⁰² Se trata de una realidad física, pero -lejos de ser una simple *cosificación* de la naturaleza- se corresponde con diversos niveles de significado que tienen una base social:

- El cuerpo puede leerse como un mapa en el que **localizamos marcas** -la designación de terminologías médicas es una de sus aplicaciones- y que también deja **señales y rastros sociales e históricos**.

- A su vez, y como concepto, **el cuerpo acoge dinámicas de relaciones y perspectivas** que se van modificando según los criterios históricos y sociales dominantes.

- Como herramienta del discurso, finalmente, los cuerpos se erigen en objetos privilegiados para **elaborar estructuras cognitivas**, generando una *forma de conocer* a los sujetos que en ellos se encarnan. Forma de conocer que es elaborada, frecuentemente, desde fuera de esos cuerpos que, siendo su base física, quedan silenciados de la oralidad del discurso.

El mundo corporal, el marco orgánico sobre el que se despliegan la mirada y la pluma de los redactores de los siglos XVIII y XIX, manifiesta de continuo esas relaciones entre **sujeto, cuerpo y sociedad**, entre **naturaleza y cultura**, entre **lo orgánico y lo cultural**. Ya hemos insistido en cómo las representaciones corporales se desenvuelven en el contenido sexual,

³⁰² Faure, 2005.

realizándose un acentuado énfasis en las identidades dicotomizadas de los géneros "mujer" / "hombre". A partir de ahí, el cuerpo constituye uno de los territorios donde se leen con mayor elocuencia las prácticas sociales e individuales.

Dentro de estas prácticas, merece especial interés el proceso de construcción entre lo femenino y lo masculino. Dualidad que, en realidad, es un proceso dinámico: en la medida que la identidad de género es un proceso abierto, complejo y plural, las "marcas de género" –*sentirse* hombre o mujer– son algo dinámico y no uniforme. Nos proponemos delimitar, para el periodo histórico en el que se centra este trabajo, hasta qué punto, y bajo la concepción patriarcal y proteccionista de la imagen femenil, se evidencian relaciones de hegemonía y subalternidad entre los sexos, pero también a relaciones que trascienden a los géneros.

Nos referimos a otro tipo de relaciones, no genéricas en su naturaleza pero sí sistémicamente *generizadas*, que se han servido de los cuerpos como **vía de expresión de las diferencias y las jerarquías sociales, políticas y étnicas**. Confirmaremos en este capítulo cómo, en la forja de una mirada a lo que, a mediados del siglo XIX, vendría en llamarse *arte flamenco*, los cuerpos se presentan documentalmente como *distintos* según una serie de variables que tuvieron que ver con **la cultura, la etnicidad, el espacio -la territorialidad- y la nacionalidad**, establecidas como condicionantes a través de los cuales expresan señas de identidad. Esto es, con lo que se ha conocido como el derecho de "sangre" y el derecho por "residencia".

También advertiremos del papel jugado por **la edad** (que rubrica, como se ha analizado, una aproximación distintiva a la corporeidad femenina) o **la clase social**, extensión de un modelo de participación de estas mujeres en la estructura social de las culturas observadas. Advertiremos que, con frecuencia, estos correlatos se realizaron también de forma *esencializada* o *reificada*, esto

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

es, ajenos a la comprensión del marco contextual y procesual que los envuelve. Los criterios históricos y sociales que contemplaron a los cuerpos femeninos de bailarinas y bailaoras desde posiciones de superioridad simbólica y política, los condenaron a convertirse en **estampas estereotípicas situadas en posiciones sociales, étnicas, de clase o territoriales subalternas.**

Es en torno a estas posiciones como vamos a iniciar el recorrido por la mirada anatómica a las mujeres del baile que concentra el objetivo de este quinto capítulo de la investigación, con cuerpos que actúan y son recurrentemente producidos como *fronteras* entre grupos sociales, étnicos, de clase o territoriales.



Baile gitano en una terraza de Granada. Zuloaga, 1922-1923

Territorios y geografías de los cuerpos

“La continua producción de fronteras entre unos cuerpos y ciertos “otros”, entre determinados estados-nación y “otros”, -con su apariencia de estabilidad y pretensión de seguridad-, ocupa una parte fundamental en la constitución de posiciones concretas de cuerpo-sujeto. El reconocimiento de ciertos cuerpos como “marcados” requiere de múltiples relaciones, ordenamientos y mediaciones técnicas que delimitan distintas posiciones de forma jerárquica” (Romero, 2007:186)

Esta cita de Carmen Romero nos ayuda a explicar cómo, en el periodo histórico en el que el arte flamenco está tomando cuerpo, y fruto de esa jerarquía de producción de sentido de la que habla la autora, el cuerpo devino en primera instancia, “un espacio privilegiado en **la conformación, marca y delimitación de las ficciones proyectadas de la “nación”**. Sirvió para establecer un conjunto de cuerpos-sujeto con posiciones que se interpretaban de forma inclusiva o excluyente como **marcas de una identidad cultural o racial con proyección nacional**.

Nos encontramos en un periodo, como se ha indicado, de fascinación por la *otredad* del sur. Los observadores hacían visibles en sus textos, a través de los cuerpos, a esas “otras” mujeres que encarnaban una relación política: los estados-nación de unos (británicos, ingleses, alemanes...) y los de otros (españoles) funcionaban como factorías hegemónica y subalterna respectivamente. En este sentido, por terminar con una apreciación más de Romero, en los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, “Las pertenencias y exclusiones al estado-nación” fueron “recurrentemente producidas e inscritas en los cuerpos. La negociación y producción de cuerpos implica una constante redefinición y re-despliegue de fronteras”.³⁰³

³⁰³ Romero, 2007, citas en págs. 186 a 190.

El primer límite de estas fronteras se estableció a partir de los confines territoriales básicos: los que marcan **la comarca y la provincia**. En nuestro caso, y en lo relativo a las bailarinas y bailaoras, vale comenzar confirmando una permanente asociación de una **fisonomía particular** a las mujeres de cada región, comarca, provincia o incluso localidad que los viajeros atraviesan. El cuerpo funciona como un puente para las mujeres: se contempla como el fenotipo que las identifica, las describe fisonómicamente –con frecuencia, de la mano de las llamadas “costumbres andaluzas”- y, como se verá, del tratamiento de estos cuerpos se desprenden a su vez comportamientos, intenciones y hasta estrategias vinculadas, por lo común, al afán de conquista amorosa.

En torno a ellos se establece el **determinismo fenotípico de la geografía**. Ciudades y pueblos dentro de estas circunscripciones son presa de inferencias deterministas que tienen en los cuerpos una vía de expresión. Es así que “tales” o “cuales” mujeres, “tales” o “cuales” bailarinas, son agrupadas bajo generalismos que las contemplan como un colectivo reificado, no como individuos o sujetos singulares, salvo en el caso de las artistas de más nombre y fama. Los escritores se referirán a las mujeres de Baza, de Guadix o de Las Alpujarras con características propias de su origen territorial, a varios niveles:

- En un primer nivel, se trata de una **determinación física pura**. Calificaciones usuales en un cierto perfil de viajero extranjero, que las suelta sin pudor estableciendo, tal vez sin saberlo, conexiones

climáticas y geográficas de tono determinista, para justificar afirmaciones como las siguientes:

“Me pareció el tipo femenino de Cádiz menos digno de ser celebrado que el de Sevilla. **Las mujeres son** un poco más altas, algo más gruesas y de moreno más oscuro”³⁰⁴

“Destacaré que **el tipo madrileño** se encuentra más mezclado que, por ejemplo, el tipo sevillano o el valenciano”.³⁰⁵

- En un segundo nivel se sitúan las **apreciaciones de tono valorativo**. En este texto de Laborde, por ejemplo, estas valoraciones hermanan los rasgos físicos (piel delicada, talle esbelto, rasgos finos, ojos negros) con otros contenidos estimativos relacionados, normalmente, con la belleza. Si bien ya desliza el calificativo interpretativo de “seductoras”, y califica sus danzas de “lascivas”, quedémonos por el momento en la evaluación de los cuerpos de las bailarinas como “agradables”, sus ojos como “vivos, llenos de fuego”, y sus formas como “exageradas pero llenas de gracia”:

“Las jóvenes andaluzas provocan la ovación y los aplausos por sus danzas lascivas; ellas cultivaron los corazones de los cónsules, de los tribunos (...) Las andaluzas modernas no han degenerado; ellas todavía son las bailarinas más **agradables** y seductoras de España. Están **bien formadas**, por lo general, su piel es **delicada**, su talle **esbelto**, los rasgos de su cara son **finos**, sus ojos **negros, vivos, llenos de fuego; son exageradas en sus formas pero llenas de gracia**. Las del reino de Granada son las que están mejor formadas, y, entre ellas, las mujeres de Málaga todavía más”.³⁰⁶

³⁰⁴ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:255.

³⁰⁵ Eschenauer, 1880-1, citado en Solé, 2007:273.

³⁰⁶ Laborde, 1809:154, citado en Plaza, 1999:143.

- Finalmente, y en un tercer nivel, la descripción empírica de los cuerpos comporta otras connotaciones de tono más **interpretativo**. Así, el alemán Christian August Fischer señala que “la **sensibilidad** a flor de piel de las gaditanas me pareció superior a cuanto he visto en otros países”, para completar una afirmación de determinismo geográfico sustentada en el clima con la que alcanza un efecto de verdadera “racialización de la tierra”:

“En ningún otro se buscan los dos sexos con un ansia comparable, ni demuestran ser tan imperiosos los placeres sexuales; **no existe ningún otro lugar en el que la influencia del clima desarme con tanta facilidad a los más severos moralistas**”.³⁰⁷

Estos tres niveles de exposición, todos ellos territorializados y culturizados, pueden resumirse en un párrafo de Julián de Zugasti donde hallamos de forma integrada los tres conjuntos de contenidos:

- Contenidos **objetivables**: en este caso, estatura, forma de la garganta, color del semblante, cabellos y ojos.
- Contenidos **valorativos**: el carácter “esbelto” del talle, “airoso” del movimiento, “turgente” del seno o “bello” del objeto de la mirada.
- Contenidos **interpretativos**: el carácter seductor de la expresión y gracia de la joven.

“Apenas contaba veinte años, y era el verdadero tipo de la mujer del pueblo de Andalucía, en toda la extensión de la palabra, y en toda **la belleza del objeto**. Algo más que de **mediana estatura**, de **talle esbelto**, de

³⁰⁷ Solé, 2007:146.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

movimientos airosos, de torneada garganta, de turgente seno, de rosado semblante, y con los cabellos y ojos negros, Currita era una joven seductora, no sólo por su hermosura, sino por su expresión y gracia".³⁰⁸



Baile flamenco. Gustavo Doré, 1932

La **subjetividad** de las apreciaciones de tono valorativo o psicológico, en torno al uso del cuerpo en las danzas, es un hábito extendido en la documentación. Aunque nos detendremos en este aspecto en el próximo capítulo, vale recordar ahora que la asociación de rasgos psicológicos o caracteriológicos a los habitantes de distintas zonas del mundo que experimentaron la llegada del "hombre blanco" o del "europeo civilizado" fue una constante durante los siglos XVIII y XIX. Así sucedió incluso en los

³⁰⁸ Zugasti, 1983 /1876-1880/:199, citado en Navarro, 2002: 147.

primeros intentos científicos de descripción y explicación de las diferencias culturales que aspiró a realizar la Antropología, donde se alcanzó a acuñar el concepto "carácter nacional" para definir modelos actitudinales que, supuestamente, caracterizarían a "los naturales", según circunscripciones territoriales de carácter político o estatalista.

El viajero Slidell Mackenzie, por ejemplo, no tendrá el menor empacho en afirmar que "la gente de esta ciudad (*se refiere a Cádiz*) son famosas en todo el mundo por ser **animados, sonrientes, encantadora** gente, eternos **rasgadores** de guitarra, y **bailarines** del waltz y del bolero",³⁰⁹ abriendo un modelo no sólo físico (referencias a la sonrisa) sino actitudinal y hasta ambiental para singularizar a los naturales de la ciudad.

En este **proceso de generación de significado a través de los cuerpos representados**, también conviene tener en cuenta que, durante el periodo histórico que estamos analizando, Andalucía funcionó de forma metonímica como una expresión alambicada, sustancializada, de "lo genéricamente español". La "mujer nacional" (española) remite básicamente al estereotipo el de la "mujer andaluza". Así ha de entenderse la afirmación, referida a la danza, del manual de Marinero y Mayordomo ya citado. Cuando aseveran que, como ya hemos transcrito, "La gran **aportación de España** al mundo de la danza es sin duda la utilización de los brazos y las castañuelas. Además de servirse de una técnica virtuosa, los bailes de esta escuela siempre se destacaron por ofrecer la posibilidad de expresión con todo el cuerpo. Ya no se trataba de realizar pasos y desplazamientos, sino que éstos adquirirían significado al aportar el intérprete su pasión, su fuerza y en definitiva, el **carácter español**",³¹⁰ lo que hay que advertir es más bien la aportación al mundo de la danza de las danzas *andaluzas*, de las escuelas *andaluzas* y del carácter atribuido al supuesto temperamento *andaluz*.

³⁰⁹ Citado en Plaza, 1999:428.

³¹⁰ Marinero y Mayordomo, 1992:41, citado en Navarro, 2002:150.

La provincialización, comarcalización o regionalización de los fenotipos corporales tuvo que ver también con el **afán clasificatorio** que subyacía en los relatos elaborados, más propiamente con la intención de facilitar un “catálogo de especies humanas” a los lectores que de cubrir un objetivo científico. En nuestro caso, las andaluzas no están a salvo de otros sistemas racistas de referencias que se utilizaron para sociedades como las africanas, que se sirvieron de un protocolo antropométrico y estético de orientación similar. La medición del cuerpo, el examen de las formas de cráneos y narices, ángulos faciales o exámenes bioquímicos constituyeron una “topografía de los cuerpos” utilizada para hacer clasificaciones coloniales y establecer una jerarquía de razas que anulan o neutralizan la singularidad en beneficio de la fantasía de un “cuerpo colectivo” (Le Breton). Se elaboraron auténticos tipos sociales, hasta el punto de que “Los occidentales no se contentan con observar y clasificar; sino que fabrican arquitecturas corporales”,³¹¹ como sucedió en otras zonas geográficas con los modelos de la raza negra.

Los relatos alcanzaron, a partir de ahí, un **motivo comparativo**: cualquier descripción de mujeres del país -bailarinas o no- tiene sentido por su carácter contrastivo con las de otras provincias, comarcas o regiones y, asimismo, de otros países. Bien es cierto que algún autor, aun sin renunciar a lo esencial, reconoce tímidas limitaciones de ese ejercicio visual:

“No aventuro yo tanto, porque el definir la belleza de las mujeres de una ciudad en la que se han estado solamente algunas horas, me parece licencia propia de los compiladores de guías. Pero es fácil advertir **una muy marcada diferencia que existe entre la hermosura de las andaluzas y las de las valencianas**”.³¹²

Como se verá, el máximo umbral de comparación se alcanza entre las bailarinas andaluzas o “a lo español” y las extranjeras, compatriotas de los

³¹¹ Corbin, 2005:185.

³¹² Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:257.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

escritores que las describían. Por ahora, bástenos reflejar cómo los cuerpos femeninos se convierten en expresiones nacionalistas, se utilizan como reclamos identitarios de los estados-nación que funcionaron bajo lo que Gubern denomina una “pedagogía de estado” simplificadora y aproblemática,³¹³ por la que el poder de sus observadores, como diría Foucault, “produce cuerpos presentados como objetos verdaderos”. Volvemos al autor para recordar la conversión de estas políticas icónicas o literarias participan de lo que denominó la *biopolítica* o la *corpo-política* del poder.³¹⁴



Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache.

Vista de Sevilla, paisaje romántico. Andalucía.

³¹³ Gubern, 2004:271.

³¹⁴ Foucault, 1978, 2003 y 2008.

El modelo nacional y los estereotipos femeninos

Afirma Rocío Plaza que el hombre romántico "... construyó dos ideales femeninos, extremos, pero racionales, en los que se decantaba, bien por una mujer nórdica, rubia, de ojos azules, dulce, etérea e inaccesible, frente a otra más carnal. Ésta, esculpida por la tierra, era la mujer meridional, de cabellos y ojos negros encendidos, apasionada y violenta. La calma frente a la tentación. Y en este modelo carnal, la española se convirtió por derecho propio, en estas idas y venidas de modas pasajeras, en el modelo perfecto. ¡En ella se podían encontrar tantas cosas perdidas! En ese cuerpo de movimientos convulsos se mezclaban como en un sencillo alambique sangre oriental, hebrea y cristiana. Todo el misterio del Mediterráneo y la calidez del sur".³¹⁵

Sin embargo, en la España de la época funcionaron más bien dos estereotipos de mujer y no sólo este último, como modelos nacionales. Ninguno de ellos –como estereotipos que son- suponen una presentación compleja o, en el otro extremo, ambigua, de la esencia femenina, pero ciertamente sólo uno de ellos alcanzará a representar ese "espíritu de la nación" al que nos venimos refiriendo, y que la autora define acertadamente como una evocación histórica.

El primero de estos estereotipos es el femenino moral, adscrito a los papeles femeninos de esposa o madre, a las actitudes de decoro y seriedad, no siempre exentas de gracia o de orgullo. Este estereotipo se inscribe en el ámbito de la moral cristiana del siglo XIX que negó la existencia de deseo sexual en la mujer, limitada a la función reproductiva, y en las convenciones de género al uso. la mujer cumple un papel como locus de control patriarcal en un sistema de dominación de género por el que, como señala Venegas, "... históricamente, las mujeres han sido reducidas a sus cuerpos y su sexualidad.

³¹⁵ Plaza, 2005:60.

(...) Reducidas a menstruación y maternidad, las mujeres han sido equiparadas a la afectividad y la naturaleza, mientras los varones se han vinculado a la razón y la cultura. Este biodeterminismo se basa en una lógica binaria y jerárquica para justificar la inferioridad de las mujeres".³¹⁶

El estereotipo femenino moral, paralelamente, participa sin embargo de un juicio ensalzador, de fuerte carga romántica, por el que las mujeres se identifican con "la tierra", y ésta con su papel focal de "madres" de los descendientes corporeizados de la nación: los "hijos de la patria". En este estereotipo, a las mujeres se les otorga una función de maternidad patriótica - cosa que sucedió paralelamente en los nuevos estados europeos y los emergentes latinoamericanos-³¹⁷ confiriéndoles el rol de productoras y reproductoras físicas del cuerpo -de la ciudadanía- y simbólicas del estado nacional. Se produce, en suman, una instrumentalización del cuerpo de las mujeres como forma de incitar al patriotismo.³¹⁸

El modelo femenino moral, para el caso que nos ocupa, tuvo carácter minoritario y careció de referencias individualizadoras. Funcionó más bien dentro de las fronteras de nuestro país, conduciendo a un determinado uso de la ideología cristiana sobre los géneros como elemento espiritual. De él se hizo eco Maximiliano de Habsburgo:

"La española es menuda, pero todos sus movimientos están llenos de dignidad y decoro. No muestra la frivolidad de las mujeres de otros países y sabe unir seriedad y gracia. El español no conoce la palabra "vulgaridad" y, al contrario, sabe bien lo que es el orgullo".³¹⁹

³¹⁶ Venegas, 2007:211.

³¹⁷ Cano, Gabriela y Dora Barrancos, 2007:548.

³¹⁸ Gregorio, Sánchez y Muñoz, 2007:17.

³¹⁹ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:223.

La naturalización de los cuerpos nacionales se centró, sin embargo, en otras mujeres. Mujeres cuya imagen proyectada colaboraba para argumentar un arquetipo inferiorizado de la nación española propio del orden político de los estados de la época.

Se trata del segundo estereotipo de la España de los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, el más exitoso: el de las mujeres libres. Mujeres que no son "las madres", sino "las hijas de la tierra", y así se las reconoce y nombra: "sus hijas, oh! sus hijas son el encanto de la tierra, tiernas, amantes, amables y hechiceras", se proclamará en la prensa murciana en 1849.³²⁰ Este sí que es el perfil más ajustado a la bailarina o bailaora, que irremediamente queda fuera del modelo nacional moral y genera un estereotipo propio, ajeno a esa valoración romántica de la maternidad que hemos visto más arriba.

Por lo común, estas mujeres aparecen detalladamente descritas como cuerpos físicos concretos, individuales y singularizados, exhibidos y consumibles, frente a las primeras, en las que se ensalza principalmente la virtud. Siempre son hiperrepresentadas en sus pulsiones, en sus ansias, se las retrata como sexualmente desviadas, devoradoras, activas. Su pureza no se mide por la intimidad, por la privacidad o la domesticidad, sino por la integridad salvaje. En el caso concreto de las mujeres bailarinas, los cuerpos que bailan que, frente a lo que cabría pensar, no las estigmatiza, sino que las glorifica.

Es este último el modelo dominante en las visiones extranjeras y el que reducirá un estereotipo único de mujer andaluza como modelo generalista, muy vinculado al cuerpo de las bailaoras. Si ciertamente el género se construye y relaciona con el cuerpo y con el sexo, también el carácter nacional –que, como veremos, en este caso se define como "popular" y "femenino"- se integra de manera circular con todo ello, de forma que se produce una imposición del "yo" de las bailarinas-bailaoras no sólo como un prototipo de género, o de cuerpo

³²⁰ *La Paz*, nº 100, 29 de junio de 1849, págs. 3-4, citado por Gelardo, 2003:27.

sexuado, sino como un modelo nacional específico que se mueve en la tensión entre la sensualidad fascinadora y la superioridad del observador.

Mediante las mujeres nacionales, sus representaciones narrativas e icónicas, "De arriba abajo y por todos los caminos, aquellos a los que se dio en llamar curiosos impertinentes buscan a la mujer como elemento ilustrador acerca de toda una sociedad plena de claroscuros".³²¹ Los cuerpos de estas bailarinas y bailaoras fueron aprehendidos como la encarnación de una tierra que, aunque admirada por su mayor desenvoltura, aún estaba precivilizada, cuyas hijas -las bailaoras, muchas de ellas gitanas- carecían de la lógica, de la racionalidad occidental y todavía se situaban, en gran medida, en un terreno cercano a la naturaleza. De ahí la distorsión y el abigarramiento con que se presentan sus cuerpos y sus bailes: los viajeros encuentran en la descripción de todo lo que ven un sustrato irremediablemente contrario a la razón, romántico en definitiva, se afanan en la búsqueda de pasiones naturales en lo que todavía se percibe y califica como una geografía y una cultura "orientales".

No es infrecuente que se hablara de pasos esquivos, imperfectos, giros convulsos, como hemos visto, repentinos, desordenados, unas veces tenidos por atrevidos, desvergonzados, para los que ni siquiera hay una coreología clara entre aquellos críticos que visitaban los teatros demasiado acostumbrados a la frialdad, gravedad y rigidez de la escuela clásica:

(sobre Lola Montes) "Estos movimientos eran aquellos que yo había visto con frecuencia en varios pasos españoles que se han bailado ante nosotros; hubo el de torcerse hacia delante y retirarse, la proeza de caer sobre las rodillas y la arrogante marcha resuelta"³²²

³²¹ Solé, 2007:173-4.

³²² *Evening Mail*, 5 de junio de 1843, citado en Plaza, 2005:112.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



María Mercandotti

En 1821, la descripción de María Mercandotti, después conocida como la Venus Andaluza, en la Ópera de París, se sustentaba en estas imperfecciones, en estas asperezas dancísticas, como el signo obvio de la autenticidad y, por tanto, del rechazo de un crítico clasicista como Castil-Blaze, que definía a María como una mujer hermosa, pero "Su tremenda afición a la danza le impedía aplaudir aquellos falsos pasos, esas piruetas de dibujo tan poco preciso, aquellas arbitrarias muecas, además de toda una colección de poses

impropias".³²³ Y, cuando, en 1843, el crítico del diario inglés Evening Mail visita a Lola Montes, reconoce en ella aquellas técnicas inefables e indeterminadas, cuyos movimientos no puede nombrar, ni determinar claramente, pero sí recordar, como una marca característicamente española. Marca que, no por tener origen popular o evocar una tierra civilizada como la andaluza, dejaba de ofrecer un aroma elevado, un aire de grandeza:

"Estos movimientos **eran aquellos que yo había visto con frecuencia**... pero no obstante había una especie de realidad nacional en ella que resultaba de lo más impresionante. La altivez con la que caminaba, el lento juego de brazos, el aire de autoridad con el que avanzaba con las manos sobre las caderas, todo le daba un aire de *grandeur* a la danza"³²⁴

Se trata de una subjetividad que utiliza los bailes –los cuerpos femeninos- como medio a través del cual los cuerpos expresan una determinada "esencia" de Andalucía o del "carácter" del pueblo andaluz que los crea y ejecuta. Gustavo Adolfo Bécquer decía de la Nena que:

"Cuando esta graciosa bailarina está en escena, no se mira a la decoración, se la mira a ella, y ella, por más que se atavíe a la francesa, es andaluza de ley, desde la punta del pie al cabello (...) porque **ella sola es Andalucía**, ella, que huye y que vuelve, que se repliega sobre sí misma y se crece, que ahora da un desplante que levanta en peso, después una vuelta que aturde y fascina".³²⁵

En el mismo sentido, el maestro Blasis defendía que las emociones expresadas en el fandango, al que definió como un baile de "segunda clase", eran las que permitían reconocer el carácter nacional de sus ejecutantes. Según el maestro, los "sentimientos que determinan el carácter nacional, es decir, la altura, el orgullo, el amor y la arrogancia" configurarían "las vivencias

³²³ *Journal des Débats*, 12 de diciembre de 1821. Lo recoge Rocío Plaza en 2007:69-70.

³²⁴ *Evening Mail*, 5 de junio de 1843, citado en Plaza, 2005:112.

³²⁵ "La Nena", *El Contemporáneo*, 30 de marzo de 1862 (publicado sin nombre, citado en Navarro, 2002:256-7).

de los bailes como un proceso desencadenante en la expresión de emociones” que se sucedían en ellos:

“La agitación del cuerpo, los pies, las posturas, las actitudes, los movimientos, ya sean vivos o graves, **representan el deseo, la galantería, la incertidumbre, la impaciencia, la ternura, la pena, la confusión, la desesperación, la reconciliación, la satisfacción y al fin la dicha**”.³²⁶

Hasta tal punto son las mujeres que bailan los prototipos nacionales de esta mirada romántica, que la identidad nacional –confundida con la identidad andaluza- utiliza en los discursos los símbolos iconográficos más visibles de su majeza como correlato de la competencia política entre potencias. Emmeline Stuart-Wortley, a quien ya hemos citado, visita Cádiz y censura, por ejemplo, el despliegue de modismos afrancesados en la indumentaria de las féminas, como ejemplo de depravación nacional. Redacta, en 1856:

“En esta *Calle Ancha*, se ha establecido, ¡ay!, el mayor enemigo de todas las féminas españolas, el *marchand des modes* galo; aquí mora también un **terrible adversario, el sombrerero parisino**, cuyas tropas van armadas con las más sutiles armas –agujas y escudos (sus dedales)-. Imaginad a los descendientes del Cid, que se burlaban de alfanjes y lanzas, **sucumbiendo** ante las tijeras, alfileres y agujas de enjaretar (...) Sí, derrotados; porque si la España femenina es derrotada, ¿no se verá la España masculina sumida en la misma destrucción? (...) **Que cuiden los fundamentos de su nacionalidad** (comenzando por favorecer los zapatos españoles en lugar de los botines parisinos), fundamentos que van demoliendo poco a poco mientras trabajan, día y noche, los astutos zapadores y minadores franceses, *ouvrières* y artesanos, para terminar por destruirlos. ¡Ay! El modisto galo puede, con su amenazadora profusión de adornos corsés, llegar a triunfar. En Madrid, sin duda para complacer a las bellas señoras vestidas *à la française* de la cabeza a los pies, los caballeros entremezclan de continuo frases en francés con la gloriosa lengua española; también aquí están de moda entre la *elite*.”³²⁷

³²⁶ Blasis, 1830, págs. 30 y 31, citado en Plaza, 1999:405.

³²⁷ Stuart-Wortley, 2009 /1856/:144.

La “mujer natural”. Visiones comparadas

Un dato invariable atraviesa este discurso sobre la “autenticidad” del país, medida a través de los cuerpos femeninos. Dato que tiene importantes implicaciones a los objetivos del estudio, por afectar a lo que hoy reconoceríamos como “cuidados corporales” de las bailarinas y bailaoras del periodo.

Nos referimos al cuerpo como instrumento de trabajo, según planteamos en nuestra introducción, y como materia prima de la expresión artística. Durante esta primera etapa preparatoria del flamenco y de codificación de formas clásicas, una consideración muy extendida en los relatos es la de que las danzas y bailes andaluces eran el **resultado innato de una natural disposición a la práctica y a la plástica corporal**. Hoy sabemos que el aprendizaje de las músicas populares, de las danzas y el flamenco que nos ocupan, es un proceso constante, no sólo a partir de la socialización primaria, sino también de formas estructuradas, que implicaban lo que hoy denominaríamos una “transferencia de conocimientos”: estrategias de formación, entrenamiento del cuerpo, y una disciplina que, si bien en aquellas épocas podía no estar fijada al modo que se experimenta hoy por los intérpretes, superaba sin duda la inefable categoría de “la improvisación”. Sin embargo, los discursos sobre las mujeres de la tierra no lo entendieron así. Andersen, de viaje por España, se referirá a esta “vocación natural” por las danzas, detallando cómo “con **movimientos naturales**, el baile español insinúa la belleza de las líneas del cuerpo. Las castañuelas **repiten el ritmo de la sangre en las venas**; puede alcanzarse el apasionamiento, pero sin traspasar el límite de la belleza”.³²⁸ El texto evidencia la lógica que se sucede

³²⁸ Andersen, 1863, citado por Solé, 2007:233-4.

en la época respecto a una serie de prácticas profesionales que, a pesar de serlo, se nos revelan como si no precisaran de ningún tipo de atención o cautela.

El determinismo biológico y geográfico está por detrás de esta mirada: la sangre de la fusión de culturas y el cálido sur. El efecto producido por una visita a un local de danzas folclóricas que realiza Léon de Rosny en 1894 es ilustrativo de esa apelación a conceptos independientes de la cultura, como la intuición o el instinto, como los soportes únicos que explican la ejecución de danzas por estas tierras:

“Dos bailarinas y dos bailarines integran por sí solos todo el personal de las danzas que ejecutan, no sólo con una gracia y una regularidad perfectas, sino con una actitud tan sencilla y poco engolada que se hubiera dicho que **se dejaban llevar mucho más por impulsos naturales que por normas establecidas**”.³²⁹

Es, propiamente, una conceptualización de los cuerpos como organismos nacidos para las danzas, basados en el **triunfo de la naturaleza frente a la técnica**. De ésta fueron partícipes la pluma nacional de los gacetilleros, la mirada -deformada por igual- de los viajeros españoles y no españoles, y los propios críticos periodísticos de los países destinatarios de las actuaciones.

La noción naturalizadora de los cuerpos femeninos serviría, a su vez, como **categoría comparativa y valorativa**. Comparativa, en dos sentidos:

- A través de la discordancia con las disposiciones y exigencias características de **otros géneros** del arte de Terpsícore (las danzas españolas y el flamenco *versus* el ballet).

³²⁹ Rosny, 1894, citado en Solé, 2007:275.

- A través del contraste de las boleras o bailarinas de español o flamenco con **otras ejecutantes** nacidas en los países de donde eran los mismos escritores que las retrataban.³³⁰

El sur y el norte

Las más de las veces, esa comparación se hace, como no podía ser de otra forma, con las artistas “extranjeras”, bien las bailarinas de ballet, bien las “copistas” del baile nacional.

Ya se ha mencionado la fuerza que adquirió la moda del baile “a lo español” en la Europa central de la época. Como afirmaba Barbey d’Aurevilly, “¡Ser española en aquella época no era cualquier cosa! Era una señal de distinción. (...) los bailes de Mariano Camprubí y Dolores Serral hacían apreciar excesivamente a las mujeres de naranja con las mejillas de granada; y quien se enorgullecía de ser española, no siempre lo era, pero se enorgullecía de ello”.³³¹ Pero, tanto si se citan anónimas bayaderas españolas como un conjunto abstracto, sin reconocimiento de los nombres artísticos de cada intérprete, bailarinas españolas o que pretendían serlo, como si se mencionan las afamadas identidades de una Petra Cámara, una Fanny Elssler, una Nena o una Manuela Perea, el discurso que sustenta las estimaciones es **la diferencia entre una forma innata y natural, esencializada en suma, de utilizar el cuerpo, de bailar y aparecer ante los públicos, y el cuerpo producido por un aprendizaje artificial, espurio y extranjero del baile del país.**³³²

³³⁰ Gelardo cita a Guest como referencia (1992:139-141).

³³¹ Barbey d’Aurevilly, *Diabólicas*. Citado en Plaza, 2005:61.

³³² Consultar Gelardo, 2003:37.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



Manuela Perea y Félix García. Grabado

Las mudanzas propias, auténticas, aparecen como un resultado también natural, territorial, de “la tierra”, de “vivir” en Andalucía. Los autores evidenciaron las notables diferencias entre la autenticidad del pueblo, desvuelto y pícaro, y los pasos imitativos, en los que se podían reconocer las

seguidillas y los boleros, pero al cabo espurios, de las extranjeras. Hablando de la bolera Plácida Alcaraz, José Luis Navarro menciona una nota de prensa que señala de ella: "Fáltale también un poco de más desembarazo del que exigen nuestras graciosas danzas, desembarazo que adquirirá **si sigue algún tiempo por nuestra tierra de Andalucía**".³³³ Se trata de la reivindicación andaluza de raíz, que recurre a menudo a la comparación corporal como afianzamiento de los valores nacionales de las bailarinas y bailaoras.

A través de un atractivo medido mayoritariamente mediante el cuerpo, la práctica corporal o las intervenciones estéticas que sobre él se efectúan, como la indumentaria o el adorno, se sugiere permanentemente una suerte de **victoria** (pues batalla o "pugna" se cita) de las españolas sobre las extranjeras. En 1843, una crónica inglesa evidencia esa pugna comparando lo nacional con el *pasticcio* imitativo y afirmando que "... hay tanta diferencia entre la interpretación de nuestros bailarines de bolero más admirados y el de la debutante del sábado como entre la marcha de pasos menudos de nuestros relucientes caballos de parque y el de uno árabe de casta retozando en el oasis de un desierto".³³⁴ Especialmente censuradas fueron algunas de las actuaciones de la afamada Lola Montes, una irlandesa reconvertida en "bailarina exótica", que debutó en 1843 como "bailarina española", de turbulenta vida amorosa y amada y odiada por igual por los críticos de la época. Se dice de ella en la prensa francesa:

"Después de haber visto a las señoritas Noblet, Fanny Elssler y Dolores Serral, ¿qué se puede ver? **Ha deteriorado** de España hasta a Andalucía. **Vanamente**, la señorita Lola Montes ha estirado la pierna y comba sus riñones; vanamente ella ha agitado sus castañuelas y ha dado a conocer sus volteretas más españolas".³³⁵

³³³ Citado en Navarro, 2002:251.

³³⁴ *Evening Mail*, 5 de junio de 1843, citado en Plaza, 2005:113.

³³⁵ *Le Courier Français*, nº 92, p 2, , en Plaza, 2005:124.

José Luis Ortiz Nuevo nos ofrece, desde la acera contraria, una descripción de la bailarina bolera Pepa Grande en la prensa gaditana donde se la califica por su contraste, como intérprete auténtica, respecto a las bailarinas francesas impostadas:

“... una de esas boleras que reúnen las **suficientes cualidades para ponerla en pugna con las bailarinas francesas**; esto es poder probar que **tiene más atractivo sobre la escena** una española con sus vestidos de farfalá, su moña de colores, sus palillos y jacarandosos movimientos, que una francesa con sus ligeras gasas, sus alitas de ángel y sus movimientos aéreos”.

Obsérvese que se censura la artificiosidad de la bailarina francesa y, casi de soslayo, se menciona su “aéreo movimiento”. Blasis había establecido un código clásico fundamentado en el carácter ingravido de las bailarinas, la proyección del baile hacia las puntas de los pies, el protagonismo del baile masculino, la limitación de bailarines sobre la escena, la producción de piruetas y movimientos encadenados, a modo de “frases bailadas”, y la proyección de la tensión y energía sobre la sutilidad de un punto de apoyo (la zapatilla reforzada) que daba lugar a una imagen femenina frágil e inmaterial, de danza en punta. El resultado se medía según la elegancia del porte, la agilidad, el equilibrio, la perpendicularidad, y la proyección en altura sobre el espacio buscando la ilusión de la ingravidez.³³⁶ Wallis dirá que, en cambio, el baile español “Es un asunto de realidad, una labor de amor y **no tiene nada que ver con lo etéreo ni con las nubes ni con el deslizarse como las ninfas**, que han hecho tanto dinero para las señoras, “alas de muselina y zapatos rosas”. El intérprete entra en él en cuerpo y alma, así como con brazos y piernas (...)”.³³⁷

³³⁶ Seguimos a Plaza, 2005, para resumir el código clásico según la propuesta de Blasis.

³³⁷ Wallis, 1849:186-188, citado en Plaza, 1999:642-644.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Édad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



Carmencita

De ahí que las copistas del color español acentuaran esos valores que escapaban al clasicismo, a favor de la “intensidad” del primero. Algunas bailarinas consiguieron más o menos el efecto: en el *Evening Mail*, por ejemplo, dicen de Lola Montes que “(a) su baile no lo caracteriza la capacidad para flotar, la gracia destacable, sino que se puede decir que tiene demasiada

intensidad".³³⁸ Frente al sentido "aéreo" de la danza clásica, formación base de muchas de estas imitadoras de danzas españolas, se contraponían, sí, la intensidad, como la introversión característica de las danzas preflamencas, las danzas gitanas, o las de color local que producían el efecto de libertad expresiva y agitada pasión de una Pepa Vargas o una Petra Cámara:

(sobre Pepa Vargas) "A unos les entusiasmaba; otros, por el contrario, criticaban el excesivo **ardor** de sus movimientos, la **exagerada libertad de posturas** y el hecho de al interpretar los bailes populares españoles no se preocupaba de dotarles de la gracia francesa y una calculada lisura rítmica, que nuestro público está acostumbrado a ver en los ballets".³³⁹

(sobre Petra Cámara) "La flexibilidad de sus miembros es asombrosa. Esos gestos atrevidos que las *danseuses* francesas e italianas parecen haber adquirido a través del arte, a ella aparentemente **se los ha concedido alguna naturaleza peculiar**. Además, la danza es extraordinaria no sólo por su vigor, sino por su extraña elocuencia. **La artista parece agitada por una pasión inspiradora** que apenas puede expresar con sus movimientos, dado lo rápidos que son (...) Efectúa estas evoluciones no sólo con las piernas, sino con los brazos, el busto, la cabeza, todos los músculos de la artista estarán bailando".³⁴⁰

En síntesis, será precisamente ese componente pasional, de corporeidad en conjunto, que penetra en los sentidos de forma directa, sensual y atrevida, el que validará las tentativas de estas extranjeras copistas en sus aspiraciones a imitar el modelo español. Las imitadoras extranjeras adquirirán su fama según si solamente son capaces de captar la "elegancia" de los movimientos, o si también expresan la "sensualidad" contenida en los mismos, ese "algo" cercano a la naturaleza que sólo las nacionales son capaces de ofrecer. Teófilo Gautier, al hacer la crítica de la actuación de Fanny Elssler, rubricará estos extremos:

³³⁸ *Evening Mail*, 5 de junio de 1843, citado en Plaza, 2005:113.

³³⁹ Gautier, 1855:35, citado en Navarro, 2002:265-6.

³⁴⁰ *El Times*, citado en Navarro, 2002:259-60 (no aparecen más detalles de la referencia).

“No tiene la gracia aérea y virginal de la Taglioni, sino algo más **humano** que afecta directamente a **los sentidos** (...) **Baila con todo su cuerpo**, desde la cabeza hasta la mismísima punta de los pies, y es por consiguiente **una hermosa bailarina** en el verdadero sentido de la palabra, mientras que las otras no son sino **pares de piernas agitándose bajo estáticos torsos**”.³⁴¹

“Sus actitudes estaban dotadas de un **aire tan altanero y malicioso** y un **carácter tan atrevido y sensual** que sería la envidia de los más fanáticos bailarines sevillanos (...) Resulta bastante extraordinario que sea una alemana quien nos haya revelado la danza española, pero la genialidad no tiene fronteras”.³⁴²

Este autor, junto con Charles Davillier, contribuyó especialmente a forjar el dualismo expositivo como manera de describir la singularidad de las bailarinas y mujeres andaluzas frente a las extranjeras y bailaoras clásicas francesas, o las malas imitadoras del baile nacional. Como señala Rocío Plaza, “La calmada elegancia de las danzas presentadas hasta el momento como nacionales, al exhibirse tamizadas por unas **rígidas normas de corte clásico** impuestas por maestros extranjeros, habían quedado despojadas del **dinamismo natural** que las caracteriza, capaz de levantar cualquier pasión”.³⁴³ Reproducimos dos textos íntegros en los que, además de estos extremos, puede comprobarse, en el caso de Gautier, la apuesta por la presentación fragmentaria del cuerpo femenino y, tanto en este como en Davillier, la renuncia al modelo apolíneo de la bailarina clásica, a favor de la “redondez” de la mujer nacional. La *autenticidad* se hace reposar en lo terrenal del movimiento, frente a lo aéreo de las evoluciones de las francesas, en el contraste entre quiebro, curva, ondulación y ángulo y la recta perpendicularidad, abertura, compás y linealidad de las extranjeras, en la libertad frente al trabajo:

³⁴¹ Gautier, 1837, citado por Navarro, 2002:194-5.

³⁴² Gautier, 1838, citado por Navarro, 2002:194.

³⁴³ Plaza, 2005:119.

(*Teófilo Gautier*) "Las bailarinas españolas, aunque no tengan el acabado, la corrección precisa, la elevación de las bailarinas francesas, son, en mi opinión, bastante superiores por **la gracia y el encanto**; como trabajan poco y **no se someten a esos terribles ejercicios de flexibilidad** que hacen que una clase de danza se parezca a una sala de tortura, **evitan esa delgadez** de caballo entrenado que da a nuestros ballets un aspecto demasiado macabro y demasiado anatómico; ellas **conservan los contornos y las redondeces de su sexo**; **tienen el aspecto de mujeres que bailan y no de bailarinas**, lo que es bien diferente. Su manera no tiene la menor relación con la escuela francesa. En esta, la inmovilidad y la perpendicularidad del busto están expresamente recomendados; el cuerpo casi no participa en los movimientos de las piernas. En España, **los pies casi no se apartan del suelo; nada de esos grandes círculos con las piernas, de esas aberturas que hacen que una mujer se parezca a un compás**, y que se encuentran allí de una indecencia irritante. **Es el cuerpo el que baila, son los riñones los que se arquean, los costados los que se doblan, el talle el que se retuerce con una agilidad de almeas o de culebras**. En las **poses invertidas**, las espaldas de las bailarinas van casi a tocar el suelo; los brazos, desfallecidos y muertos, tienen una flexibilidad, una desidia de chal desatado; que se diría que las manos apenas pueden elevar y hacer charlar a las castañuelas de marfil con los cordones de oro anudados; y sin embargo, llegado el momento, los saltos de joven jaguar suceden esa voluptuosa indolencia, y provocan que estos cuerpos, dulces como la seda, envuelvan músculos de acero. Las almeas moriscas siguen todavía hoy el mismo sistema; sus bailes consisten en las **ondulaciones armoniosamente lascivas del torso, las caderas y los riñones, con torcimientos de brazos sobre la cabeza**. Las tradiciones árabes se han conservado en los pasos nacionales, sobre todo en Andalucía".³⁴⁴

(*Charles Davillier*) "**Las bailarinas andaluzas aventajan** a nuestras bailarinas de ópera y a todos de la misma clase que se ven en todos los teatros de casi todos los países de Europa. Tienen una **libertad de movimientos** y un **abandono en el cuerpo** que no se encuentran en ninguna parte. Se ve que bailan para sí mismas, por placer, y los movimientos de sus brazos y el meneo tienen otro carácter que los movimientos rígidos, acompasados y, por así decir, geométricos de las figuras principales o de acompañamiento de los cuerpos de baile parisién. En estos últimos, que a menudo tienen una delgadez exagerada, se ve en cada paso el estudio, las torturas y contorsiones forzadas del aprendizaje. **En las andaluzas nada demuestra que se haya trabajado**. Se siente, por el contrario, la **inspiración** y la **improvisación**; sus brazos, ora medio extendidos, ora doblados con suavidad, se alzan o bajan y siguen graciosamente las ondulaciones del cuerpo. Las vueltas de pierna, los trenzados, son aquí tan desconocidos como las torsiones forzadas, las puntas y todo lo que trasluce trabajo y tortura".³⁴⁵

Se advierte también que otro marcador o indicador de la "autenticidad" de las bailarinas españolas y andaluzas que quedó materializado en sus cuerpos, fue el de **la técnica y el aprendizaje** o, mejor dicho, la ausencia de

³⁴⁴ Gautier, 1843: 283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

³⁴⁵ Doré y Davillier, 1988:91.

dichas categorías como axioma de estas bailarinas. El baile para ellas no es un reto ni de fuerza, ni de habilidad, ni de perfección técnica. Tal vez sí una vía para la conquista, pero nunca para una conquista física de sí mismas, de superación personal o profesional, nunca para una conquista de sus propios cuerpos. Alexander Slidell Mackenzie vio bailar la cachucha en un teatro madrileño, y la describió señalando que "Consiste en una sucesión natural de movimientos, fáciles y graciosos a la vez, que a diferencia de lo que sucede en la Ópera de París, su ejecución **no nos confronta con proezas de fuerza y agilidad**".³⁴⁶ También Gautier mantenía la posición comparativa entre los cuerpos nacionales y los de las profesionales francesas, como resultado de vocaciones de carácter innato. Escribió por ejemplo en *La Charte de 1830*, el 18 de Abril:

"Dolores y Camprubí no tienen nada en común con nuestras bailarinas. Tienen una pasión, una vitalidad y una impronta indescriptibles. Dan la impresión de bailar, no simplemente para ganarse el pan, como otros bailarines, sino porque les gusta y para satisfacción propia. **No hay nada mecánico en su baile, nada que parezca copiado o que huelga a aprendido.** Su baile es más una **expresión de temperamento** que un sometimiento a una serie de reglas; cada gesto evoca la **ardiente sangre española.** Una danza así con pelo rubio sería una completa contradicción".³⁴⁷

Observemos, a partir de los contenidos de los textos anteriores, una relación con lo que denominó Bhabha el "espíritu de la nación", según expresión que ya hemos utilizado: "la consistencia homogénea con que se dota la ficción reguladora de la "nación" con sus resonancias *corporealizadas* se construye sobre múltiples exclusiones y no pocos estereotipos".³⁴⁸

Para sistematizar qué aspectos homogeneizadores, qué resonancias corpo-realizadas, qué estereotipos son, en la mirada de sus redactores, los que definen la anatomía y las cualidades corporales de la "mujer nacional" frente,

³⁴⁶ Mackenzie, 1829, citado por Lavaur, 1976:130-1 y Navarro, 2002:190.

³⁴⁷ Citado por Navarro, 2002:190.

³⁴⁸ Bhabha, 1996:80, citado en Romero, 2007:186-190.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”.
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

en ambos casos, a la “mujer francesa”, hemos realizado un cuadro comparativo, presentando en columnas los dos prototipos que sintetizan las aportaciones de los dos autores fundamentales del periodo, Gautier y Davillier:

Bailarina andaluza	Bailarina francesa
Naturaleza	Técnica
No trabajo	“Tortura” del trabajo
Profesión	Gusto, placer
Inspiración-improvisación	Ejercicio-aprendizaje
Carne Redondeces y contornos	Delgadez “fúnebre”
Lo anatómico	Lo no anatómico
Mujeres que bailan	Bailarinas
Libertad, abandono, placer	Reglas, rigidez, acompasamiento
Facilidad	Forzamiento
Mujeres “atractivas”	Mujeres “acabadas”
Movimientos como “sucesión natural”	Movimientos como “proezas”
Movimientos jacarandosos	Movimientos aéreos
Gracia, pasión	Fuerza, habilidad
Vitalidad, impronta	Mecanicismo, copismo
Sangre ardiente, encanto, temperamento	Corrección, precisión
Ondulación	Perpendicularidad

Nos parece especialmente interesante destacar, en relación con el objeto específico de nuestro estudio, cómo bajo esta clasificación subyace un **concepto anti-anatómico de la “mujer romántica”** propia de Andalucía. Cuando Gautier afirma que las bailarinas francesas tienen “delgadez de caballo

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

entrenado que da a nuestros ballets un aspecto demasiado macabro y *demasiado anatómico*" o cuando Davillier menciona los movimientos libres españoles frente a los "geométricos", "rígidos" o las "torsiones forzadas" de las parisienses, se está instalando una mirada de algún modo despreciativa, de inferioridad física, hacia las bailarinas francesas que se contrapone a la argumentación de superioridad plástica, corporal, de las españolas, que –por comparación inversa- contrasta con su "inferioridad moral". Las españolas, las andaluzas, bailan con todo su cuerpo y, al hacerlo, actúan libres, para sí mismas y para producir los más sensuales efectos en los espectadores, sin que la anatomía se convierta en un valor artificialmente estructurado, diseccionado, en aras de la perfección de la danza.



Guy Stephan, 1844

La edad de la inocencia. El Orientalismo

A lo largo de los testimonios que venimos conociendo, advertimos lo que Solé afirma para Gautier: cómo “Andalucía va colando a la perfección todos los anhelos de este buscador de exotismo y despreciador de muchos de los rasgos de la modernidad” que representan sus autores.³⁴⁹ Los relatos disponen una serie de referentes que, de forma reiterada, sitúan al lector, desde una posición colonialista e incluso paternalista, en un pasado primitivista donde se sitúan las características físicas de los cuerpos de las mujeres. Éstos conforman un recorrido de imágenes que contribuyen a **afianzar esa idea de una Andalucía contraria a la modernidad**, anclada en un tiempo previo, para el que el baile se erigiría en expresión de una inocencia primera, anterior:

“Todos los bailes nacionales tienen algún estilo peculiar que los distingue entre ellos, así como de aquellos que han sido creados para satisfacer a un gusto más refinado de una parte **más civilizada** de la sociedad; y apenas hay pueblos, sin embargo, **barbarizados**, que no posean una actuación de este tipo, la cual es local y peculiar del país. Del violento manoteo de los bárbaros al elegante galope de moda la distancia es grande, pero hay personalidad en uno tanto como lo hay en la otra. Es lo que hay en todas las **danzas nacionales**, y claramente en los bailes de España. Estos siempre han estado señalados por una **colorida belleza romántica** que interesa bastante al espectador; y en el *bolero* y en el *zapateado*, pero más particularmente en este último, este encanto se produce con un efecto más satisfactorio”.³⁵⁰

Cuando Gautier “disculpa” la impetuosidad, el amaneramiento, la expresividad encendida e impetuosa de la cachucha que las bailarinas españolas llevan a París en la década de 1830, lo hace en base a su comprensión dentro de un modelo “sencillo”, “ingenuo”, “modesto” y hasta “casto” en la medida que es “abierto”, libre de maldad, inocente:

³⁴⁹ Solé, 2007:207

³⁵⁰ Plaza, 2005:75, citando el *Morning Post* de Londres, del 17 de mayo de 1834.

“¿Cómo es que una danza tan encendida e impetuosa, con tal exageración de movimientos y libertad de gestos, no resulta en absoluto indecente, mientras que el más leve Eckhart de una bailarina francesa choca por su inmodestia? La respuesta es que la cachucha es un baile nacional con una sencillez característica y esa fresca ingenuidad lo hace casto. Es tan abiertamente sensual, tal descaradamente amoroso y su provocativa coquetería y delirante exuberancia están tan repletos de júbilo juvenil, que **es fácil perdonar la verdadera impetuosidad andaluza** de parte de su amaneramiento. Es un encantador poema de movimientos de caderas, miradas de soslayo, pies que avanzan y retroceden, todo ello alegremente acompañado del repiqueteo de las castañuelas, más expresivo por sí solo que muchos volúmenes de versos eróticos”.³⁵¹

En esto, no fue muy distinta la forma de *mirar los cuerpos* que se desplegó en nuestra tierra de la que se aplicó, en otros contextos geográficos y políticos, a la mirada colonial sobre los “países vencidos”. Como afirma Rocío Plaza para Andalucía, “Para estos ávidos de raíces, esta cultura se presentaba como una conquista original transmisora de rasgos ancestrales que las clases superiores más altas habían conseguido eliminar, mientras que las clases populares conservaban sus rasgos de identidad casi de una manera monolítica sin proceso ni evolución”.³⁵²

El caso no es aplicable sólo al siglo del Colonialismo por antonomasia, el siglo XIX, sino que ha venido perdurando a lo largo de toda la contemporaneidad. En pleno siglo XX, las esperanzas y preocupaciones de las vanguardias artísticas se depositaron y utilizaron en muchos casos las producciones consideradas “arcaizantes” de los pueblos primitivos como inspiración para sus creaciones.³⁵³ Entre finales del XIX y principios del XX,

³⁵¹ Citado en Navarro, 2002:190-1.

³⁵² Plaza, 1999:69.

³⁵³ “La mirada admirativa de Picasso, Matisse, Ernst, Nolde, Modigliani, Brancusi y Archipenko hacia el arte africano u oceánico fue cautivada por la novedad de sus formas, independientemente del valor ritual o del uso social de aquellas producciones, cuyos sentido en general ignoraban. Les sorprendió la provocativa originalidad de sus significantes, al margen de su significado o de sus usos prácticos. Su arte fue visto como un arte de la “edad de la inocencia” (inocencia social, política, cultural), pues el mundo colonial era entonces percibido mayoritariamente en Occidente como un pasado ahistórico y romántico, condenado a desaparecer, barrido por la modernidad industrial. De modo que se dio la paradoja, observada por Petrine Archer-Straw, de que la moda primitivista de las primeras décadas del siglo en

también las vanguardias hicieron uso del flamenco como estímulo creativo, buscando una superación del arte académico a través de la pretendida tradición popular, para el arte pictórico o escultórico impresionista, surrealista o del *art nouveau*, con representantes como Manet, Picasso o Picabia.³⁵⁴ Y, en la danza, en la década de 1920, las bailarinas de tono nacional se confundieron con las de temple modernista que acudía a las variedades. El repertorio trascendió de lo nacional a lo orientalista y clasicista, de inspiración grecolatina, con nombres permeables en su estética y escuelas con fronteras difuminadas, como Tórtola Valencia, la Bella Otero o Charito Delhor. Esa búsqueda de la expresión, del instinto, de la naturaleza, que se había atribuido a "lo español" en sus danzas, fue la que orientó a bailarinas como Isadora Duncan o, más tarde, Marta Graham a romper con el formalismo y buscar inspiración en las danzas de la antigüedad clásica y orientales.

París o Berlín –en decoración, espectáculos, cartelismo o música- fue un signo de modernidad cultural cosmopolita. Lo que nos plantea la pregunta de si la apropiación selectiva de los estilemas de las artes aborígenes en el "primitivismo modernista" de los artistas occidentales fue un acto de homenaje, o de paternalismo, o de profanación, o una muestra de arrogante (y autoignorado) colonialismo" (Gubern, 2004:76-77).

³⁵⁴ Se puede consultar el catálogo de la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, celebrada en 2007 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Isadora Duncan y Marta Graham

En suma, toda una tradición popular española se ha venido manifestando útil a las tendencias artísticas del baile, porque dispone de “una técnica que está al servicio de la expresión y del instinto”.³⁵⁵ Las vanguardias se sirvieron contradictoriamente de las danzas de inspiración española para fraguar su acero, y –en el mismo sentido, aunque en la dirección contraria- las propias bailarinas flamencas o aflamencadas de estos años bebieron también de las vanguardias para configurar un arte propio, como el de Antonia Mercé “la Argentina”, cuya contemporaneidad en el marco de la defensa artística y antropológica de la danza española se realizó desde una formulación progresista, arriesgada y creativa.³⁵⁶

³⁵⁵ Ruiz Mayordomo, 1999:326.

³⁵⁶ El caso ha sido recientemente estudiado por la investigadora N.D. Bennahum (Bennahum, 2009). Todavía en 1926, cuando Francisco Miralles fue invitado a París por Jacques Rouché el



Tórtola Valencia y La Argentina

Para el periodo que ocupa esta investigación, los patrones de comparación con que los narradores evalúan a las bailarinas introducen, a menudo, correspondencias con sus **países de origen**, centros neurálgicos y de poder europeo y en los cuales ocupaban posiciones de estatus muy alejadas

cual se había convertido ya en el director de *L'Opéra*. Miralles, que contaba con más de cincuenta años de edad, vivió una segunda juventud junto a Fernanda Ferrer, que había sido primera bailarina de la Ópera de París. Fue con ella con la que actuó durante una semana en el teatro Olympia de París en 1926 (*La Semaine à Paris*, 1926, nº 233. p. 33) realizando una evocación retrospectiva de un estilo de danza española, que ya entonces se consideraba casi desaparecido (Puig Claramunt, 1944:21). El crítico de danza André Levinson realizó una crónica apasionada de aquellas veladas destacando, entre muchas otras virtudes, "la noble elegancia y la juvenil ligereza con la que Miralles, que llevaba cuarenta años bailando, ejecutaba <<ses tours renversés>> y también sus gallardas contorsiones, así como el expresivo juego de sus brazos" (Levinson, 1926:898). Citado en Rodríguez Lloréns, 2011.

del segmento popular, pobre, en torno al cual hacían sus relatos. Y –en segundo lugar- remiten insistentemente a **Oriente**, entendido éste de forma muy amplia e indefinida en su localización. Contemplada como un *escenario único* en el que no cabían las singularidades nacionales, étnicas o religiosas. Si es en la belleza y la sexualidad de las bailarinas y bailaoras andaluzas donde se adivinan de forma más nítida los apegos primitivistas, estos apegos se asientan, de forma generalizada, en el mundo oriental.

Oriente será la expresión prístina de formas y sensualidades mediterráneas de las que nuestras bailarinas serían un epifenómeno contemporáneo. Se las presenta, continuamente, como esplendores de harén, como “mujeres de una belleza de aires musulmanes y una sensualidad natural adecuadas para el deseo”.³⁵⁷ La capilaridad psicológica del relato nos conduce, inexcusablemente, a una escena de conquista que lo es a la vez **sexual** y **política**, pues, como nos recuerda Corbin, nos hallamos dentro del “imaginario erótico colonial”. La incertidumbre identitaria del viajero romántico lleva a conceder a la *otredad* de los cuerpos de las andaluzas –singularmente, las gitanas- una importancia y un prestigio que fue común en los relatos que los franceses desplegaron por Argelia, el norte de África, el Imperio Otomano... donde se asientan “los teatros más reveladores de las fantasías y los deseos insatisfechos del blanco occidental”.³⁵⁸

El orientalismo, unido al romanticismo y a los temas populares, fueron cultivados no sólo en relatos, sino en escenas, encuadres, cuadros de costumbres, y otros elementos relativos muy a menudo, en Andalucía, al pasado árabe, centrados en Sevilla y Granada, así como el auge de las fotografías de modelos vestidos a la oriental,³⁵⁹ con tipos populares, o los

³⁵⁷ Plaza, 1999:64.

³⁵⁸ Corbin, 2005:182.

³⁵⁹ Estos estudios fotográficos comenzaron a abrirse entre 1842 y 1855, cuando el daguerrotipo fue aceptado a partir de su introducción en Sevilla por Casajús. Establecimientos de esta

encuadres monumentales de la naciente "fotografía de viajes".³⁶⁰ A ello se unieron las obras pictóricas, de mayor o menor formato, entre estas últimas las pinturas de pequeño formato de monumentos, vistas o encuadres de estas ciudades, y la "iconografía monumental" que producía la fotografía de destino turístico, a través del calotipo, daguerrotipo o la máquina de fotos, mientras otros preferían mantenerse en el grabado, como nuestro admirado Gautier y los dibujos de Doré. Álbumes de viajes y museos fotográficos empezaron a editarse por empresas editoras francesas, españolas e inglesas, y en ellas también estuvieron presentes las estampas de bailaoras, bailarinas o "mujeres del arte".



Bailarinas orientales. Plimy y Richter.

naturaleza se localizaban en puntos cercanos a los monumentos en Granada, Sevilla y Córdoba, difundiendo ambientes y monumentos que servían de fondo a estas imágenes, de recuerdo o *souvenir* turístico, en las que el disfraz de torero, majo o árabe junto a reconstrucciones decorativas de mocárabes y vistas del Guadalquivir (Méndez Rodríguez *et alii*, 2010, pp. 213 y ss.).

³⁶⁰ Se puede consultar al respecto Lacomba, 2008:24-25.

En esta confusión orientalizante, las misteriosas mujeres del baile en las que la lascivia parece territorializarse, se nos aparecen como **carentes de identidad histórica propia**. Sus cuerpos, incluso los de las más flamencas, se confunden con cuerpos históricos de otras mujeres, de profesionales del baile en general, se transmutan dentro de un hilo de memoria en otras bayaderas de lejanas evocaciones. En este sentido, el orientalismo tiene un carácter *genérico*, entendido como de explicación teórica de la génesis, de la generación de los modelos transmitidos:

“El segundo espectáculo lo ofrece una mujer, (...) especie de **bayadera**, de origen flamenco, como lo es el de los cantos y danzas en que exhibe su agilidad”.³⁶¹

“(…) una vez acabado el *Jaleo*, las bailarinas andaluzas, **como las bayaderas de la India**, tienen costumbre de tirar su pañuelo, a uno de los espectadores, y que éste, a cambio de una distinción tan halagadora, se lo devuelve generalmente con un *durillo* anudado en una de sus esquinas”.³⁶²

“... el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas lentas o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos, las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, **como las bayaderas indias o las almés de Egipto**. Tiene mucho de gracia femenina. Su sentimiento instintivo de la expresión plástica es en realidad sumamente estupendo y son capaces de adoptar posturas dignas de ser fundidas en bronce”.³⁶³

Desde un punto de vista cultural, la continuidad histórica del modelo remite permanentemente al mundo árabe. Gautier dirá que “Las tradiciones árabes se han conservado en los pasos nacionales, sobre todo en Andalucía”, y la asimilación genérica a las danzas moriscas, o los recuerdos de la Alhambra, quedan evidentes en otros muchos textos:

³⁶¹ *La Andalucía*, 9 de junio de 1859, citado en Navarro, 2002:269.

³⁶² Doré y Davillier, 1988:72.

³⁶³ Egron Lundgren, “Fiesta de gitanos junto al Zacatín”, citado por Molina Fajardo, 1974, págs. 44-6 y recogido por Navarro, 2002:332.

“Las **almeas moriscas** siguen todavía hoy el mismo sistema; sus bailes consisten en las ondulaciones armoniosamente lascivas del torso, las caderas y los riñones, con torcimientos de brazos sobre la cabeza. Las **tradiciones árabes** se han conservado en los pasos nacionales, sobre todo en Andalucía”.³⁶⁴

“... se elevó el telón para revelar un salón de la Alhambra, y en el centro se encontraba un cuerpo envuelto en una mantilla negra de la cabeza a los pies, para bailar como los bellos pies de Zuleima cuando fue a prevenir a Boabdil, el último rey de los moros”.³⁶⁵

Por su parte, la ubicación de estas evocaciones se sitúa preferentemente en los territorios orientales de la India, Egipto o el norte de África. En una crítica aparecida en *Le Miroir* parisino, en 1821, se alaba a María Mercandotti señalando que había conquistado a todos “a pesar de aquellos giros convulsivos, que la gente quiere poner de moda, que recuerda **el entusiasmo de un fakir** o el encanto de un malabarista más que los cadenciados pasos de una bailarina”.³⁶⁶ Estamos ante la plena instalación del Romanticismo en las lecturas sobre la belleza y el arte. A estos recursos territoriales orientalizados se añaden otros de ubicación ritual y temporal. Ritual, pues los textos integran permanentes excursos acerca de reinos, palacios, cortes e imperios, y también dioses, religiones y liturgias, en los que las bailarinas se nos aparecen repetidamente con la misteriosa cadencia de sus estampas graves y misteriosas:

“¡La Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco (...) Álzase de su silla **con la majestuosa dignidad de una reina de Saba**. Soberbiamente, magníficamente, sube los brazos sobre la cabeza como si fuese a bendecir el mundo. Los hace serpentear trenzando las manos, que doblan las sombras sobre las sombras de sus ojos (...) Lentamente, con una **cadencia religiosa**, desciende los brazos hasta doblarse a la altura del vientre, que avanza en una lujuriente voluptuosidad. **Grave, litúrgica**, entreabre la boca sin brillo, y muestra sus dientes, rojizos como los de un lobo, tintos de sangre. Y rojo es el pañolillo anudado sobre la nuca. En otro ritmo insospechable balancea una pierna y roza el tablao con la punta del pie (...) Y luego enarca entrambos y son como las asas del ánfora de su

³⁶⁴ Ambas citas, de Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

³⁶⁵ *Morning Post*, 5 de junio de 1843, en Plaza, 2005:111. La actuación era de Lola Montes.

³⁶⁶ París, 12 de diciembre de 1821, Plaza, 2005:72.

cuerpo (...) Es como un pavo real, blanco, magnífico y soberbio. Sobre su cara de marfil ahumado, la blancura agresiva y sucia de sus ojos, y sobre su pelo negro y mate, se desmaya un clavel (...)

(...) La Macarrona se transfigura. Su cara negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas, entre las que relampaguean los ojos y los dientes, se ilumina en la armonización de la línea del cuerpo, que arroja la fealdad de la cara. **Sin duda que el espíritu de esta mujer en otra carne bailó en el palacio de un faraón. Y en la corte de Boabdil**".³⁶⁷

"La Macarrona, flexible como si se hubiera quedado plantada en sus inolvidables dieciséis años, **se hizo diosa de un rito antiguo**, lleno de parsimonia y misterio, que luego recobraba ardor y acelerado ritmo".³⁶⁸

(sobre las zambras) "... **un rito**, porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando, que las va poseyendo, que las hace vibrar con estremecimientos medulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes, la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de los siete dolores...; **son un rito**, porque estas danzas tan expresivas, tan emotivas en los estremecimientos de su voluptuosidad y en los retorcimientos angustiosos de sus complicadas expresiones, **tienen mucho de ceremonia, de sacrificio y de culto** (...)"³⁶⁹

(Sobre las alboreás roás) "Forman rueda las hembras que, sin más movimiento que el ascenso y descenso de las manos en rigurosa verticalidad, y el de un paso corto, de menudo taconeo, imprimen a la rueda que forman un giro lento y constante, interrumpido, cuando lo pide el ritmo, por una genuflexión. Baile sin violencias ni vueltas; de impresionante rigidez y de contagiosa seriedad. Suelen ejecutarlo en sus fiestas íntimas y **lo guardan de la curiosidad profana como un rito**, tan sólo por ellos comprendido y para ellos exclusivamente compuesto".³⁷⁰

³⁶⁷ Valladolid, 1914, citado por Pineda Novo y recogido por Navarro, 2002:372-3.

³⁶⁸ Molina Fajardo, 1932:137.

³⁶⁹ Seco de Lucena, 1929, citado por Navarro, 2002:341.

³⁷⁰ Luna, 1926:174, citado por Navarro, 2002:344.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



Bailes circulares de la zambra granadina. Finales del siglo XIX

Además de las resonancias orientalizantes territoriales y rituales, la exposición narrativa es *comparativa*, tanto en los intérpretes como en las situaciones que propician las danzas. El orientalismo, constante como interpretación de las danzas y los fenotipos descritos por los viajeros, se adivina en múltiples comparaciones e hipótesis –a menudo fallidas– sobre los orígenes del baile, de tono más o menos frívolo. Henry Swinburne dejará caer, respecto a nuestras danzas, que “Según me dicen, **en la costa de África**, se exhiben unas extrañas danzas que son muy similares a éstas,³⁷¹ y el Mayor W. Dalrymple, en su *Viaje a España y a Portugal* de 1774, no tendrá empacho en afirmar que:

³⁷¹ Swinburne, 1776.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

“... el fandango que se baila también después de las farsas, es una **danza lasciva que viene de las Indias Occidentales**, por la que los españoles se muestran tan apasionados como los ingleses por la pipa (...) Creo que esa danza procede la costa de Guinea, porque he observado que en Tetuán **los soldados negros del emperador de Marruecos bailan un baile muy semejante**, con castañuelas en sus manos”.³⁷²

También el maestro Blasis, incluso admitiendo la familiaridad americana de algunos bailes, asume la afinidad orientalista al confirmar que:

“Ya hemos observado que algunas danzas españolas deben su origen a danzas americanas; hay también que observar que **los moros**, habiendo vivido en España y habiendo introducido allí sus costumbres, pueden reclamar una parte del honor atribuido a los americanos”.³⁷³

El mismo recurso a Oriente es, para los autores analizados, el paradigma distintivo de esa “otra Europa” del sur que distancia sus hábitos, sus costumbres, sus prácticas y sus tipos sociales. El occidente por antonomasia de la Europa avanzada y próspera, opulenta en lo económico, identifica a las bailarinas andaluzas con las bailarinas orientales y las danzas ejecutadas en unos y otros territorios como similares, incluyendo aquí los contextos sociales y rituales en que se producen. Ya hemos visto las comparaciones de las andaluzas con las bayaderas de la India o las almés de Egipto, y también hemos tenido ocasión de reproducir la descripción que hace Richard Ford del ole de Triana, en 1830, que no deja lugar a duda de la hermandad de unas y otras danzas:

“El baile, que **se parece mucho al Ghawasee de los egipcios y al Nautch de los hindúes**, los españoles le llaman el ole y los gitanos el romalis (...) Las mujeres,

³⁷² Citado en Navarro, 2002:106.

³⁷³ Blasis, 1830:31, citado en Plaza, 199:406.

que parece como si no tuviesen huesos, resuelven el problema del movimiento continuo. Los pies no se mueven mucho, ya que es la persona entera la que interpreta toda una pantomima y tiembla como una hoja de álamo. La flexibilidad de las formas y la figura de Terpsícore de las jóvenes andaluzas, sean gitanas o no, se dice que ha sido diseñada por la naturaleza como el marco adecuado para su imaginación voluptuosa.

Sea como sea, el comentarista intelectual habrá de citar a Marcial cuando contemple el inmemorial balanceo de las manos, elevadas como si fuesen a coger una lluvia de rosas, el zapateado de los pies y los movimientos trémulos y serpentinos del cuerpo. **Una emoción contagiosa se apodera de los espectadores, que, como los orientales, tocan las palmas en una rítmica cadencia y, a cada pausa, aplauden con gritos y palmas.** Las muchachas, animadas así, continúan sus acciones violentas hasta que su naturaleza se acerca casi a la extenuación".³⁷⁴

La concentración de la identidad en oriente haría *intrasplantables* los signos propios de las bailarinas andaluzas, naturalizados ya sus cuerpos a fuerza de asociaciones históricas. S.T. Wallis reniega de las interpretaciones espurias del bolero fuera de lo que entiende como su contexto propio, acudiendo de nuevo al orientalismo egipcio:

"Ellas son **como los obeliscos de Egipto**, muy nacionales y características, por supuesto, solo que intransportable. El Olé **como las pirámides** debe permanecer para siempre donde fue plantado, y tú puedes con una discreta seriedad intentar embarcar la **tumba de Keops** a Francia, así como conseguir el tono del Olé, pero no debería ser interpretado por nadie más que por alguien nacido en Andalucía".³⁷⁵

Una cuestión de clase

Los redactores de los textos de los siglos XVIII y XIX que venimos trabajando siempre constataron realidades sociales, históricas y culturales asociadas que, aunque no siempre hacían explícitas, rezuman cada renglón de los escritos. Ya hemos visto la asimilación histórica, geográfica y ritual de color

³⁷⁴ Ford, 1846:328, citado en Navarro, 2002:174.

³⁷⁵ Wallis, 1849:186-188, citado en Plaza, 1999:642-644.

local y nacional, y la consistencia orientalista de los discursos. Pero también existió una **asimilación de clase social**: los narradores advertían que las danzas que estaban viendo, los bailes que se expandían ante sus ojos, eran diferentes, tenían un carácter propio y único, tanto si se instalaron la estética preflamenca como en el flamenco propiamente dicho o la inspiración gitana. Y asumieron el adagio de que los bailes asumían patrones diferenciales según la clase social que los ejecutaban; clases que, a su vez, manifestaban socialmente su posición cuando preferían, como en el caso de la burguesía y la aristocracia, los “bailes de sociedad”, o cuando se decantaban, como el pueblo llano o los grupos gitanos marginales, por los bailes populares y formas que, con el tiempo, tomarían el nombre de “flamenco”.

Curiosamente, los relatos que hemos conocido no parecen establecer diferencias notables de corporeidad según la clase social: para los viajeros, todas las “nacionales” eran iguales: dotadas, bellas, graciosas, vivaces. Dennis, por ejemplo, afirmaba en 1839 que “... dándole a **la mujer española** unas cuantas lecciones de baile y música, ella ha sido creada con **un surtido de dotes, las cuales, junto a su belleza y gracia natural, o la vivacidad y humor**, la posibilita para entrar ventajosamente en la especulación del mercado matrimonial”,³⁷⁶ confiando en la versión de un “carácter común” a la mujer española que se encierra en cuerpos que no son básicamente disímiles. Sin embargo, si ciertamente *el cuerpo en sí* no se convirtió en criterio de clase social, sí lo harían las danzas. Es decir, las particularidades del ejercicio mediante el que esos cuerpos se expresaban, el uso que de él se realizara. Lo que marcaría las diferencias entre unas españolas y otras sería la comprensión del ejercicio del cuerpo para los bailes, la interpretación de unas u otras danzas, la manera de ejecutar los movimientos, como **atributos de clase** no comparables entre sí.

³⁷⁶ Dennis, 1839:222, citado en Plaza, 1999:547.

Una parte fundamental de esas diferencias la marcó la originalidad de la práctica popular. Las clases populares andaluzas -obreros, artesanos, taberneros, arrieros, mujeres corrientes y vulgares- con sus originales bailes ajenos a las danzas de sociedad entonces tan de moda entre las “clases elevadas”, por demás faltas de atractivo, acapararon el ojo de perdiz de los viajeros. Brinsley Ford, al mencionar una fiesta de máscaras que organizó la familia en Sevilla, indicó significativamente sobre el baile que allí se vio que “fue cosa **bien diferente a un baile gitano en Triana**”.³⁷⁷ Su esposo –Richard Ford- dio cuenta en *Cosas de España* de esas danzas extranjeras que definió como “forma apática y desinteresada de bailar” y que significaron para las élites, en la década de 1830, una opción de moda:

“Los bailes de sociedad de las clases elevadas de España se diferencian muy poco de los de otros países, y ninguno de los dos sexos se distingue por su gracia especial en ellos, aun cuando les tienen gran afición (...) Como de estos bailes se excluye todo lo que tiene carácter nacional, **carecen del más mínimo interés** para los que no sean los actores”.³⁷⁸

Bailes “de importación” para las señoras, mecánicos y a los que era imposible impregnar de la “gracia española” resultaban extraños e incluso ridículos a ojos del observador. Señalaba Laborde:

“Sin embargo, no debemos creer que los españoles sean correctos en todo tipo de danzas, no ejecutan los bailes extranjeros en su país, ni con la misma precisión, ni con la misma elegancia; **ellos no destacan más que en sus bailes nacionales**. Danzan en sus bailes las contradanzas inglesas y francesas, el passe-pied (paspié), el minué; les gusta mucho este último; entra incluso dentro de la educación de los jóvenes; **lo bailan con una gravedad demasiado seria, y con poca gracia y majestad**; ellos mezclan incluso las figuras, los gestos, los movimientos que son extranjeros en este baile, y que aprenden de los malos maestros que los dan”.³⁷⁹

³⁷⁷ Ford, 1963:20, citado en Plaza, 1999:445.

³⁷⁸ Ford, 1974:353, citado en Plaza, 1999:446.

³⁷⁹ Laborde, 1809:334, citado en Plaza, 1999:178.

La dualidad interpretativa entre la "clase alta" y la "clase popular" se rastrea en todos los textos consultados que incluyen estos supuestos. Dennis, por volver a citar un caso, realiza una declaración de corte clasista en la que marca las diferencias de refinamiento, preferencia por danzas e instrumentación propias de clases elevadas y populares, respectivamente, de esta guisa:

"Los órdenes superiores, como debe esperarse, muestran **un refinamiento superior** en sus maneras, pero en cuanto a conocimientos, los extremos del orden son más o menos iguales. La diferencia principal es que las clases superiores bailan danzas extranjeras, waltzes, cuadrillas, etc., mientras que **las clases bajas se contentan con los fandangos y el bolero: la guitarra y las castañuelas** son los instrumentos musicales de unos; **el piano o el arpa** se añade a los otros".³⁸⁰

³⁸⁰ Dennis, 1839:223, citado en Plaza, 1999:549.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



Fiesta en la venta

Lo popular se definirá por **lo abundante** de su realización, en lugares **públicos, abiertos, exhibibles** a la mirada del curioso, mientras que los bailes de las élites tendrán lugar en recintos y momentos privados (fundamentalmente, las fiestas de las casas familiares) y serán más espigados. En esto, hay que recordar a Bourdieu cuando afirma que «... las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales:

las taxonomías al uso tienden a oponer jerarquizándolas, propiedades más frecuentes entre los que dominan (es decir las más raras) y las más frecuentes entre los dominados». ³⁸¹ Lo frecuente, lo exhibido y abierto de lo popular se adobará con la prevalencia de **lo exuberante, el exceso, frente a la mesura y la discreción**, signos patrimoniales los primeros de las clases populares y, los segundos, de las más elevadas que –como relató Laborde– “no tienen necesidad de este medio para complacer”:

“En general, **estos bailes no están al uso de la buena compañía**, y hay que confesar que las señoras españolas **no tienen necesidad de este medio para complacer; ellas lo dejan a las mujeres de una clase inferior**, que les sacan un buen partido. La delicadeza de su talle, la flexibilidad de sus miembros, la expresión de sus miradas, les hacen tan agradables como peligrosas”. ³⁸²

Esa visión dicotómica dominante fue propia del mundo industrial, en el que, como señala Ruido, el cuerpo moderno es “autónomo, controlado, perfectamente limitado y preciso”, mientras que los cuerpos de las bailarinas, como los de las trabajadoras del capitalismo industrial, serían, en general, “cuerpos excesivos, cercanos a lo salvaje y rebeldes a las disciplinas sociales” que, por razón de género, “representan el grado máximo de la abyección y de la obscenidad”. ³⁸³ La delicadeza, la minuciosidad, la distinción o el decoro no fueron virtudes que se advirtieran ni en las mujeres populares ni en las flamencas. Como muestra, Rocío Plaza nos recuerda a Henri David Inglis y su exposición de las marcas externas de lo abigarrado, lo grotesco, lo chillón, a los que tan aficionados eran estos representantes deformados del pueblo andaluz son sus excesos indumentarios y de joyas. Señala la autora:

³⁸¹ Bourdieu, 1986.

³⁸² Laborde, 1809, citado en Plaza, 1999:149.

³⁸³ La autora se refiere, especialmente, a las trabajadoras inmigrantes en “su doble condición de mujeres y trabajadoras (incluso por su triple condición, si además de mujeres trabajadoras están étnicamente significadas, como en el caso de las inmigrantes” (Ruido, 2007:113, citando a Nead).

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

“Entre las callejas de estos barrios tan estrechos encontró Inglis a estas mujeres de las clases bajas, quienes le impresionaron por “lo **extravagante, chillón y anillos**, que, a veces, se ven hasta en los dedos de las mendigas”

Y continúa haciendo de ello una marca intersexuada y –cómo no- orientalizante:

“Los hombres se mostraban igual de **aficionados a lo brillante** y su gusto resultaba aún más **grotesco y recargado** que el de las mujeres, con la chaqueta y el chaleco casi siempre **orillados de oro o plata**, y todas las demás prendas de su indumentaria adornadas con multitud de **cordoncillos y botonaduras de seda**”. Todo justificado para este inglés como **vestigios de costumbres árabes**”.³⁸⁴



Baile de candil. Llovera

³⁸⁴ Plaza, 1999:418.

Advertimos aquí lo que De la Torre denomina una estrategia ambivalente de “disminución y demonización” de los atributos que se asocian con el cuerpo femenino, y particularmente “la transferencia metonímica de significado de éste (*se refiere al cuerpo femenino*) hacia los objetos que lo adornan”.³⁸⁵ Respecto a las bailaoras flamencas, el modelo se hiperrepresenta. De entre esas mujeres del pueblo, son escogidas como las menos pulidas, las más vulgares, las de hábitos inadaptados más fehacientes. Valga recordar a las descritas por Cunninghame Graham en un café cantante, y cómo precisamente deja esos valores retratados en el cuerpo aparente de las flamencas, a través de los humildes botines de sus pies, la pobreza de su “aire general”, la costumbre de fumar, la actitud de pellizcar y bromear y las sacudidas del vestido. Adviértase al final de la cita, por la indignidad que rezuma, el símil animal:

“En el fondo del escenario, en fila, como las flores de un jardín municipal, llenas de chafarriones como las damas de los cuadros de Velázquez, lo cual les daba un **aire artificial y guñolesco**; por debajo de las faldas asomaban sus **pobres botines de tacones carcomidos**; llevaban el pelo recogido en un moño alto, rematado por una peineta, y una flor roja detrás de la oreja. Pero tampoco este tocado bastaba a redimirlas del **aire general de pobretería** que las impregnaba. Esperaban que les llegase el turno de actuar y, mientras tanto **fumaban, se pellizcaban** unas a otras, **cruzaban bromas con sus amistades del público**, y de vez en cuando una se levantaba y se dirigía a uno de los espejos que había a un lado y otro del escenario, para arreglarse el pelo y **sacudirse el vestido**, como un pájaro que se sacude las plumas después de rodar en el polvo”.³⁸⁶

³⁸⁵ De la Torre, 2008:78.

³⁸⁶ Cunningham, 1898 en Alberich, 1976:234, citado por Navarro, 2002:286-7.



Patio de artistas en el Café Novedades. Sorolla

La minusvaloración –cuando no directamente desprecio- de lo popular en su vertiente social daría lugar, con los años, a la reacción nacional del Antiflamenguismo. Pero por el momento no implicó, como se hará en otros relatos icónicos, una consideración de desprecio estético de “lo popular” como “lo feo”.³⁸⁷ Antes al contrario, generó un **profundo asombro** y **gran fervor** en su contemplación y, eventualmente, consumo directo.

No olvidemos que la asimilación de los bailes populares andaluces por las clases altas fue una moda contagiada y una emulación deseada. En el siglo

³⁸⁷ Acerca de la tematización de la belleza, y en relación con las series de televisión y concretamente *Betty la fea*, García Rubio afirma que “lo feo es lo popular, entendiendo este término en dos sentidos: popular por pertenecer a la clase trabajadora, y popular por la preeminencia de lo excesivo frente a moderación burguesa. En efecto, todos los personajes de la serie considerados feos eran excesivos en algún sentido (demasiado peso, altura, sexualidad...), al tiempo que Betty era una suma de un exceso de *mal gusto*. En segundo lugar, la belleza está relacionada con el gusto burgués, es decir, es un *habitus* de clase, una serie de disposiciones aprendidas (Bourdieu, 2000) (...) De este modo, la cuestión de la belleza se tematiza como una cuestión de clase (las feas lo son por pobres) que se pueden resolver a base de esfuerzo y trabajo (apropiándose de las disposiciones de “producción” de belleza que poseen las mujeres de clase alta)” (García Rubio, 2007:144-5).

XVIII, los bailes populares se habían tenido por danzas toscas, plebeyas, enemigas del buen gusto y de las formas refinadas de un público, tenido por más cultivado, que se aglutinaba en torno a los códigos de la danza clásica. Era el contexto más intelectualizado de la España del siglo de las Luces, que se sentía sin duda más incómodo al acomodo del arte popular. Por el contrario, y a partir fundamentalmente de la reivindicación romántica alemana, el siglo XIX vino a disponer una atracción, primero por “lo popular” -en realidad, “la tradición” (que se adivinó por ejemplo en la proliferación de romances, cuentos populares etc.) y, después, por “lo pasional”, por el atractivo visual para el que las danzas, en clave nacional, representaban un objeto inigualable.

Evidentemente, el modismo no se asumió sin riesgos, como evidencia un texto de Gautier sobre unas reuniones tenidas en Granada en 1840, para las que señala: “...a nuestra petición, una tarde, dos señoritas de la casa quisieron ejecutar con gusto el bolero; pero **antes mandaron cerrar las ventanas y la puerta del patio**, que normalmente quedan siempre abiertas, tenían **mucho miedo de ser acusadas de mal gusto y de color local**”.³⁸⁸ Pero, ya en 1712, y según Davillier, el deán Martín lanzó algunos detalles de cómo se bailaba el fandango en Cádiz, indicando que se hacía no sólo entre los negros, sino entre las damas respetables, insistiendo en los meneos y procacidades con que se desenvolvía y confirmando los siguientes usos del *meneo* para las mujeres de la ciudad:

“Ya conocéis –dice el deán Martí- esta danza de Cádiz (se refiere al *meneo*), famosa desde hace tantos siglos por sus pasos voluptuosos que se ven ejecutar todavía en los arrabales y en todas las casas de esta ciudad ante los increíbles aplausos de los espectadores. **No solamente le honran las negras y las personas de baja condición, sino también las mujeres más nobles y de encumbrado nacimiento**”.³⁸⁹

³⁸⁸ Gautier, 1843:215, citado en Plaza, 1999:525.

³⁸⁹ Doré y Davillier, 1988:93.

Emilia Pardo Bazán, en el mismo sentido, nos describió narrativamente a una de estas jóvenes de clase alta, y cómo sus devaneos -contrarios a la educación convencional de la que había sido objeto- habían sido el resultado de su natural inclinación a la música popular de tangos o cancioncillas:

“Camila tendría veintiséis o veintisiete años largos de talle (...) cuando cantaba acompañándola al piano Raimunda, revelábase en ella **una mujer distinta, nada espiritual**, por cierto. Al modular las notas de algún tango o cancioncilla, sus labios se entreabrían, el canto enronquecido y arrullador salía de ellos como un chorro candente, sus ojos se nublaban y transformaba su cara empalidecida **una especie de delirio**. Aquella pobre joven debía estar muy fatigada de su larga soltería (...) Bajo el artificio de su educación convencional, iba descubriéndose la **naturaleza más fogosa** que yo había encontrado nunca. La proximidad de un individuo de mi sexo producía en Camila un efecto que encubría disimulando; a veces adoptaba la expresión cándida y bobalicona de sus hermanas; pero **no siempre podía mandar en sus ojos ni en su fisonomía delatora**”.³⁹⁰

La cosa debió extenderse a las mujeres aristócratas. Maxime du Camp, en *Souvenirs Littéraires*, editado en París 1858, habla de María Eugenia de Guzmán y Montijo, condesa de Teba, del modo que sigue:

“Hacía **vibrar sus caderas**, proyectando **el pecho hacia delante**, castañeteando los dedos; mientras **se contoneaba**, inclinando la cabeza con los ojos entornados, **se levantaba la falda** y, sin cesar de **reír**, empujaba con el pie las bolas de billar”.³⁹¹

Sin embargo, el modismo no significaba una ejecución similar. Townsend, hablando sobre el bolero, asistió a un baile de Madame Mello en Aranjuez y afirmó que “Sus movimientos eran tan elegantes, que mientras ella bailaba parecía ser la mujer más bella de la sala; pero tan pronto como se hubo

³⁹⁰ Pardo Bazán, 1957:636, citado en Ríos Lloret, 2006:185.

³⁹¹ Citado por Luis Lavaur, 1976:145 y recogido en Plaza, 1999:524.

retirado a su asiento la ilusión se desvaneció". Diferenció el bolero "del vulgo y el de Madame Mello" como sigue:

"Esta danza mantiene algún parecido con el fandango, al menos en **viveza y elegancia**; pero es más correcto que este favorito, todavía de pantomima **más lascivo**. El fandango mismo ha sido desterrado de las reuniones elegantes, y con razón. Cuando es bailado por el vulgo es de lo más **desagradable**: cuando es refinado en los de clase alta, cubierto con uno de los más elegantes velos transparentes, **deja de disgustar**; y por esta gran circunstancia excita esas pasiones en los jóvenes pechos, que la prudencia encuentra difícil reprimir. Su música tiene un efecto tan poderoso entre los jóvenes y los mayores, que todos están preparados para la instantánea señal en que los instrumentos son oídos; y por lo que he visto, pude casi persuadirme para recibir la extravagante idea de un amigo, quien, al calor de su imaginación, supuso que de repente si se introdujera dentro de una iglesia o dentro de un tribunal judicial, sacerdotes y pueblo, jueces y criminales, los más serios y los alegres, olvidarían todas las distinciones, y empezarían a bailar".³⁹²

Pero el mundo popular no sólo se calificará de forma privativa por contraste al baile de las clases altas, sino que también lo hará respecto a los bailes de teatro. De la bolera Josefa Moreno, por ejemplo, Davillier dirá que se distinguía por "la **finura y precisión** con que los ejecuta", y de Dolores Olier, que solía estar seductora por "la graciosa **elegancia y compostura** con que sabe conciliar los movimientos voluptuosos de estos bailes".³⁹³ Esos deslizamientos entre lo teatral, lo flamenco y lo popular no generaron, sin embargo, modelos únicos. En un extremo inusual de identificación de lo teatral con lo procaz, Augusto Bournonville, bailarín y coreógrafo que tuvo ocasión de contemplar una actuación de Pepita Oliva en Copenhague, la incluyó en un modelo cercano al de las mujeres de la vida al afirmar de ella que era:

"... la representación viva de toda una tendencia, no sólo en la presentación escénica, sino en la literatura y la escultura que, como **en la época de la caída del Imperio Romano**, denota la **corrupción del gusto y la moral** de nuestra era civilizada (...). La palabra **prostitución**, con frecuencia erróneamente utilizada, no podría

³⁹² Ambas citas, de Townsend, 1791:331-2, citado en Plaza, 1999:214-215.

³⁹³ Citado en Navarro, 2002:238.

emplearse mejor para describir el entusiasmo, ya fuera afectado o sincero, con que fue recibido el Ole por el numeroso público e incluso por la severa prensa crítica como ¡el verdadero ideal de la danza!³⁹⁴

Gitanas genuinas

Venimos trabajando en este capítulo la identificación que se produce, a través de los cuerpos de las bailarinas, entre lo histórico y territorial, por una parte, y lo social por otra. Identificaciones en un sentido con lo oriental y en otro con lo popular, que tienen una tercera vía en las asociaciones étnicas, una de las más rotundas de las cuales es la que vincula los cuerpos femeninos, y todas las implicaciones que tienen en las danzas contempladas, con la raza gitana, entendida de forma reduccionista como una marca externa visible.

Lo étnico, con su reflejo en el cuerpo, sitúa en las mujeres de bronce un objetivo preferente y que establece relaciones contingentes con las de las otras bailarinas y bailaoras. Ya hemos podido advertir algunos extremos en este sentido, relativos al cuerpo, su fragmentación y sus formas. Recordamos el reflejo étnico en el cuerpo que realizaba Charles Davillier al describir a las gitanas del Sacromonte diciendo de ellas que “son **esbeltas, flexibles** y caminan con un **contoneo** muy particular. Se ven algunas de una **belleza** notable, de **grandes ojos negros, expresivos y rasgados**, ojos **pícaros**, como dicen los españoles, **cabellos de azabache** y **dientes blancos** como el marfil,”³⁹⁵ un compendio de localización de exóticas virtudes limitadas, bien es cierto, a algunas de las gitanas conocidas.

Asimismo, hemos podido advertir las **conexiones orientalistas** atribuidas al mundo gitano, con estampas como la de la Macarrona, elevada a

³⁹⁴ Citado por Navarro, 2002:268.

³⁹⁵ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Édad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

la categoría de diosa y musa oriental. El cuerpo se nos aparece entre las gitanas como un elemento central de sus **estrategias de identidad y resistencia**. Es el exponente de la **hiperracialización** de la mirada: cuando se habla de la Macarrona, se la ensalza por todo lo necesario de lo que "la dotó Dios" para que así fuera, significando su "**cara gitana**" como uno de los valores, añadidos a la figura, la flexibilidad y la gracia.³⁹⁶



La Macarrona. Alfonso Grosso

³⁹⁶ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:148.

Varias categorías se distinguen en la exégesis sobre los cuerpos gitanos femeninos. Aproximémonos por ahora a la noción de pureza, la marca oriental, el orgullo, la miseria y su presunto carácter no civilizado, salvaje y marginal.

La pureza

La categoría de "raza pura" es aplicada a una imagen corporal de gitanas naturalizadas, como miembros de un pueblo salvaje cuyas mujeres viven libres bajo el sol y las estrellas. Mujeres nómadas descritas insistentemente alrededor de los **tonos oscuros y enlutados** de sus cabellos, su piel o sus ojos. Lo nómada, signo del caos, se construye metonímicamente a través de la **epidermialización del discurso**, un "sistema históricamente específico para hacer significativos los cuerpos al otorgarles cualidades de "color" que sugiere "un régimen perceptual en el que el cuerpo racializado es acordonado y protegido por la piel que lo encierra".³⁹⁷

Hay que situar en esta lógica que, si la marca española es la andaluza, y la andaluza la gitana, siendo o no andaluces o gitanos los intérpretes, Teófilo Gautier afirmara de los bailes de Dolores Serral y Mariano Cambrubí, célebres en el París de la época por su interpretación del bolero, que "una danza así con pelo rubio sería una completa contradicción".³⁹⁸ Lo azabache de los cabellos, los ojos negros, espléndidos, o lo enmarañado de sus melenas, hacen a las

³⁹⁷ Romero, 2007:200, citando a Gilroy. Y continúa: "Aunque Gilroy (2001:47) señala que el espacio "científico" de clasificación racial ha abandonado la superficie de los cuerpos para adentrarse en su organización genética, no podemos dejar de considerar cómo los procesos de *racialización* y *etnización* continúan asentándose en ejercicios de *epidermialización* y *dermopolítica*, particularmente en una sociedad como la occidental, que privilegia la visión como método de acceso al conocimiento, y donde existe una cierta fetichización del "color de la piel" como garante de la "verdad del cuerpo". De hecho, tiende a producirse reiteradamente la equiparación entre una determinada imagen corporal racializada y el cuerpo simbólico del estado-nación" (Romero, 2007:200-1).

³⁹⁸ Gautier, 1830, citado en Navarro, 2002:190.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

gitanas aún más indescifrables y enigmáticas a través del cuerpo. Lo que se constata, en particular, en el caso de las gitanas granadinas, más "ásperas" que las de la Andalucía occidental:

"No hay que olvidar en esta revista de las danzas españolas a las bailarinas nómadas que se encuentran en todas las provincias y que invariablemente son gitanas. Estas **gitanas, de tez aceitunada, cabellos negros y crespos**, pasan, como antaño, por tener tanta destreza en los dedos como agilidad en las piernas".³⁹⁹

"El gitano del Sacromonte participaba del aire misterioso y fascinante que envolvía a Granada. Su aspecto era más grave que el del gitano bullanguero de Sevilla y su personalidad necesariamente se reflejaba en la danza. Tenía ésta un toque cálido ambiental que se trataba con **cierta aspereza de los intérpretes, pocos adornos o floreos**, las mujeres erguidas daban al baile un aire imponente, bastante lento".⁴⁰⁰



Gitanas en una cueva del Sacromonte granadino. Composición de la época

³⁹⁹ Doré y Davillier, 1988:118.

⁴⁰⁰ Martínez de la Peña, 1988:27.

El enigma de la raza se dispone sobre el cuerpo femenino para, a través del color u otros rasgos aparentes, ofrecernos un signo metaforizado de arcanos e ininteligibles orígenes que sitúa a las mujeres gitanas más cerca de la pureza que de la belleza. Para tasar la pureza flamenca de bailaoras no gitanas, como Enriqueta la Macaca o la Quica, Fernando el de Triana escoge significativamente los rasgos de apariencia agitanada de las glosadas, signos de excelencia que sólo las de auténtica raza cañí -como la Camisona- aseguran:

(sobre Enriqueta la de Macaca) "Bailaora de extraordinaria valía personal... expresión de gracia y flamenquismo **puro, aunque no es gitana**".⁴⁰¹

(sobre la Quica) "Esta mujer, de rostro moreno y esbelta figura, viste con irreprochable propiedad el traje de flamenca, **dando la sensación** de pertenecer a la más depurada raza cañí, aunque no es gitana".⁴⁰²

(sobre Teresa Aguilera, la Camisona) "El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos.

Todo esto forma un conjunto armonioso, **más destacado si la bailadora es de raza faraónica, pues las mujeres de esta raza se prestan más a las raras contorsiones que este baile requiere**. Y esta es la simpática gitana malagueña motivo de esta semblanza, la que reúne todas las cualidades antedichas".

La marca oriental

Las gitanas son descritas como exponentes raciales máximos de los orígenes orientales de las danzas, con sus formas graciosas y sus movimientos

⁴⁰¹ Fernando el de Triana, 1986 /1935/:158.

⁴⁰² Fernando el de Triana, 1986 /1935/: 194.

de embrujo, hermanándolas de forma específica con el modelo de referencia geográfico que ya hemos advertido. Como tales quedan descritas en este texto de Gasparin formas telúricas, de reminiscencias orientalizantes, con gitanas (el recurso a las "tijeras de esquilador" es determinante) de movimientos recogidos, envueltos, flexibles, pudorosos, lentos, indolentes, de escasas mudanzas y profundo sentido, de mujeres gitanas que "más bien caminan que danzan":

"Con las enormes tijeras de esquilador cruzadas en el cinto, **la cabeza erguida y el ademán resuelto**, hace sonar sus castañuelas; y se adelanta Carmen, flexible como un junco (...) podréis verla cuando levantando los brazos, entreabierto la boca, entornados los ojos, recogida, envuelta, y como velada de pudor, baila sin que apenas toquen el suelo sus pies ligerísimos, y lentamente da vuelta a todo su cuerpo y agita maquinalmente las castañuelas (...) Las otras tres jóvenes, indolentemente apoyadas sobre la puerta, hacen palmas y mueven a compás sus morenos rostros, como verdaderas **hijas de la Nubia**. Una de ellas canta respondiendo a los acordes de los instrumentos. Su voz es metálica; tiene gemidos armoniosos, **lanza notas estridentes y reproduce esa fantasía árabe**, que ninguna pluma podrá describir (...) Otra joven, Ramona Gorreas, **doncella morisca**, se adelanta a su vez (...) Ved ahora a Dolores... melancólica, lánguida y triste (...) viene a vagar, con pasos indolentes, en torno a Rafael. **Este baile es un poema del Oriente**. Su movimiento es escaso (...) parece que ejecuten solemnemente un rito en **la profundidad de un templo egipcio**.

La última bailaora, Fernanda, **parece una Judith**; (...) No lleva adorno alguno. Sus dedos desdeñosos apenas se dignan golpear las castañuelas; más bien camina que danza; tiene cierto aspecto trágico, y su soberbia frente ofrece un buen modelo para pintar; pero no inspira simpatía (...)"⁴⁰³

⁴⁰³ Se trata de una escena flamenca en una visita que hace al Barrio del Carmen de Murcia la Condesa de Gasparin (Gasparin, 1998 /1875/:139-150, citado en Gelardo, 2003::41).

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos



Baile en el Sacromonte. Finales del siglo XIX

Orgullo y miseria

Entre las excelencias raciales de los cuerpos gitanos, se aclama también el valor del orgullo de la raza, de lo magnífico de su desenvoltura, de la fuerza de sus expresiones, de lo desafiante de sus posturas o de la rotundidad de sus rasgos físicos. Ya hemos visto en el texto anterior cómo Gasparin califica el “ademán resuelto” de la gitana. Sin embargo, no siempre se comparten los criterios de belleza o adecuación de dichos rasgos al modelo dominante. Interviene en ello que los cuerpos queden contextualizados con frecuencia en

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

entornos de pobreza o miseria, que se plasman en la indumentaria como primer referente visible:

“... magníficas en su desenvoltura bajo sus **miserables harapos**, hacían sonar impacientes sus castañuelas”.

“Poco después, les llegó el turno a dos gitanillas de ocho a diez años que, envidiosas del éxito de sus hermanas mayores, se pusieron a imitarlas. Una de ellas, vestida apenas con algunos **harapos llenos de agujeros**, describía círculos con sus bracitos y hacía resonar acompasadamente sus castañuelas; mientras, la otra, recogiendo con la mano el borde de su falda, se erguía **orgullosa** adoptando las más **desafiantes** posturas, con la cabeza levantada, las piernas **tensas** y el puño en la cadera, a la que daba ese movimiento de vaivén horizontal llamado zarandeo, porque se parece a una criba que se agitara”.⁴⁰⁴



Gitanos bailando. Gustavo Doré

⁴⁰⁴ Ambas referencias de Davillier, 1862, citado en Solé:237.

El marco idóneo para la otra pasión de los viajeros por Andalucía, los **tipos populares**, lo proporcionaban los gitanos. Andersen señala cómo un día que subía a la Alhambra se encontró con unos gitanos que también subían, y describe:

“(…) A través de los arcos reconocimos a toda la tribu gitana que antes viera yo subir hacia allí; les habían mandado llamar para animar los retratos con personas vivas. Habían sido agrupados en el patio; un par de los **críos más pequeños totalmente desnudos** y dos muchachas jovencitas con dalias en el pelo posaban en actitud de bailar; una **gitana vieja, infinitamente fea**, reclinada contra una esbelta columna de mármol, tocaba una zambomba, una especie de puchero de tocar, mientras que una mujer gorda, pero aún bastante guapa, vestida con falda de volantes y colorines, tocaba la pandereta”⁴⁰⁵.

Carácter no civilizado, salvaje y marginal

En esos entornos, la marginalidad de la vida social de las gitanas, de sus prácticas y costumbres, las sospechas de no participar de las claves de convivencia de la civilización, se exponen a menudo de forma corporeizada. Las referencias al cuerpo acompañan a menudo a la ambientación de las escenas narradas, sea identificando la pobreza con la fealdad, sea haciéndolo sobre el aspecto *raro aunque hermoso* de la belleza femenina. Gautier, por ejemplo, añadió al rostro armónico de las gitanas un toque de inquietante salvajismo, unos dientes “cuyos caninos son muy puntiagudos y que parecen por su brillo a los de los perritos de Terranova, confieren al sonreír de las jóvenes algo de árabe y de salvaje, de una originalidad extrema”,⁴⁰⁶ y –junto con Richard Ford- afirmó de las gitanas españolas lo siguiente:

⁴⁰⁵ Andersen, 2004:169.

⁴⁰⁶ Gautier, 1843:153, citado en Plaza, 1999:509.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo V. Marcas sociales e históricas en los cuerpos flamencos

“Las gitanas **venden amuletos, dicen la buenaventura y se dedican a otras sospechosas industrias**; he visto **pocas que fuesen bonitas, aunque sus caras sean típicas y muy particulares**. Su atezado cutis hace resaltar la limpidez de sus ojos orientales, cuyo **ardor** templea no sé qué misteriosa tristeza, como el recuerdo de una patria ausente y una grandeza perdida. Los labios, muy gruesos y colorados, recuerdan las bocas africanas; la pequeñez de la frente y la nariz acarnerada, demuestran su origen común con los zingaros de Valaquia y Bohemia. Casi todas tienen un **majestuoso porte natural** y, a pesar de sus andrajos, suciedad y miseria, parecen **tener conciencia de la antigüedad y pureza de una raza antigua y pura de cruzamientos**, porque los gitanos sólo se casan entre sí, y los hijos que pudieran provenir de otras uniones serían arrojados implacablemente de la tribu. Una pretensión de los gitanos es la de ser españoles y católicos, pero en su fuero interno se me figuran algo árabes y mahometanos”.⁴⁰⁷

“En estas calles siempre reside alguna **vieja bruja** que organiza en un momento una función de baile gitano. Aquí se ven también las **hermosas calés** de ojos negrísimo, y sus compañeros armados de grandes tijeras para **manrobar**”.⁴⁰⁸

Son **gitanas salvajes** que improvisan sus danzas, concebidas las formas y usos de sus cuerpos como una marca natural:

“En la danza destacan de manera muy particular. No hay un solo extranjero que quiera abandonar Granada sin haber visto bailar a las gitanas. De ordinario acuden al hotel, llevadas por un jefe, gitano que se encarga de organizar y dirigir el baile y que las acompaña a la guitarra. Pero estas danzas organizadas previamente y adaptadas al gusto de los extranjeros nada tienen de **su original salvajismo ni el especial sabor de lo improvisado**”.

Esos cuerpos se presentan frecuentemente desnudos o descalzos, visibles, consumibles las partes que lo forman por la mirada receptiva y aguda del observador:

“... una muchacha, de admirable cuerpo y a la que llamaban *la Perla*, se puso a bailar el zorongó con una flexibilidad y una gracia encantadoras. Sus **desnudos pies** rozaban el suelo sembrado de guijarros, igual que si estuviera bailando sobre una alfombra... La bailarina, trastornada por su éxito, redobla su actividad y pronto sus largos cabellos negros, soltándose, flotaron desparramándose por encima de sus hombros morenos”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:206.

⁴⁰⁸ Ford, 1845:85, citado en Plaza, 199:417.

⁴⁰⁹ Ambas referencias, de Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

En una plaza cercana a Triana, Gautier dice encontrarse con una joven gitana que caracteriza también en base al desnudo y, en esta ocasión, a la oscuridad de su cuerpo. Convertidos en brillos de ojos orientales, la lógica salvaje “bestial y degradada” de la raza gitana, que se ha corporeizado antes a través de la ausencia de coquetería, la maraña de cabellos, la delgadez y el color bistre de la frente se subvierte para realzar una fisonomía equivocada:

“... de perfil corvo, atezado, cobrizo, **desnuda hasta la cintura**, lo que evidenciaba en ella una completa ausencia de coquetería; sus largos cabellos negros le caían en maraña sobre su espalda flaca y amarilla y sobre su frente color de bistre. Entre sus **mechones desordenados** brillaban esos **grandes ojos** orientales hechos de nácar y de azabache, tan misteriosos y tan contemplativos que **realzan hasta estilizarla a la fisonomía más bestial y degradada**”.⁴¹⁰



Danza gitana en Andalucía, 1883, G.P.. Laphrop

⁴¹⁰ Gautier, 1843:159, citado en Plaza 1999:513.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

CAPÍTULO VI. ASOCIACIONES INTENCIONALES. MORAL, VOLUPTUOSIDAD Y PASIONES DE LOS CUERPOS FEMENINOS

Los cuerpos irresistibles. El fondo irracional que guía los cuerpos

El espíritu Santo nos dice que no frecuentemos con muger bailarina, ni nos pongamos a oír sus falaces voces para no perecer en ellas.⁴¹¹

De entre nuestras fuentes, es en los relatos de los viajeros románticos, dispuestos al arrebató y a la expresión irracional que implicaban los acontecimientos de los que eran testigos, donde con mayor frecuencia se utilizan la anatomía y la acción corporal como fenómenos **esencializados**, conducentes a psicologías personales y colectivas. Psicologías indefectiblemente asociadas a una Andalucía que presenta el papel de reserva europea frente a la modernidad, "a golpe de sentimiento, sensación y emoción". El objetivo que los condujo hasta el sur de Europa así lo delataba:

"Vinieron hasta aquí atravesando la barrera de los Pirineos o desembarcando en algún puerto cantábrico, atlántico o mediterráneo. Los impulsaban su propia voluntad o el cumplimiento de una misión. Sus intereses podían ser muchos y altamente variados. Unos veían en estas tierras, periféricas y muy alejadas del corazón del continente, un misterioso espacio que descubrir y explorar; otros esperaban encontrarse con unos territorios con fama de hallarse sumidos en formas de vida primitivas y aún salvajes, que les depararían emociones, sorpresas y, ¿por qué no?, el posible disfrute añadido de algún riesgo medido y controlado. Para un notable número de ellos, fue España y atrayente espacio único, todavía poseedor de valores y costumbres idealizadas y, por ello, añoradas. Algunos no podrían negar que era el cumplimiento de muy íntimos y no confesados deseos lo que los arrastraba hasta aquí. Tampoco faltaron muy notables casos de declarados buscadores de la más abierta y válida fascinación estética".⁴¹²

⁴¹¹ Manuscrito, último cuarto del siglo XVIII, pág. 52, Sevilla, citado por Plaza, 1999:88.

⁴¹² Ambos textos entrecomillados extraídos de Solé, 2007, págs. 8 y 7 respectivamente.

En esa búsqueda permanente, se produjo una pormenorizada descripción de formas que configuró la imagen arquetípica, formal e identificable de mujer andaluza. Como señala Rocío Plaza, "A partir de Merimée y posteriormente de Bizet, estas mujeres buscadas y deseadas ya tenían un nombre".⁴¹³ Pero a esa identificación -estereotipada desde el punto de vista de las formas-, se le sumaron los equivalentes valores espirituales, utilizando un **efecto metonímico que expresaba lo físico a través de lo moral**.⁴¹⁴ Y, en gran medida, también al revés: la moralidad era un efecto derivado de lo físico, en tanto participar de ciertas condiciones, actitudes y expresiones propias de la danza situaba a las mujeres en unos papeles preestablecidos de comportamiento y expectativas sociales, ajenas a las reglas y usos de decoro establecidas para ambos géneros,⁴¹⁵ que por el contrario acataban las mujeres "honorables" y "decentes".

Estas asociaciones físico-morales nos devuelven, necesariamente, al discurso teórico que atraviesa nuestro trabajo, y al concepto *hexis corporal* que venimos aplicando, "en la que entran a la vez la conformación propiamente física del cuerpo (el "físico") y la manera de moverlo, el porte, el cuidado. Se supone que todo ello expresa el "ser profundo", la "naturaleza de la persona" en su verdad, de acuerdo con el postulado de la correspondencia entre lo "físico" y lo "moral" que engendra el conocimiento práctico o racionalizado, lo que permite asociar unas propiedades "psicológicas" y "morales" a unos rasgos, corporales o fisiognómicos (un cuerpo delgado y esbelto que tiende, por ejemplo, a ser percibido como el signo de un dominio viril de los apetitos corporales). Pero ese lenguaje de la naturaleza, que se supone traiciona lo más recóndito y lo más verdadero a un tiempo, es en realidad un lenguaje de la

⁴¹³ Plaza, 1999:508.

⁴¹⁴ Gubern, 2004:117.

⁴¹⁵ Consultar al respecto Elias 1993 y Bartky 1998.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

identidad social, así naturalizada, bajo la forma, por ejemplo, de la "vulgaridad" o la "distinción" llamada natural".⁴¹⁶

Recordemos que el siglo XIX, donde se sitúan la gran mayoría de los relatos estudiados, es un tiempo a la vez de disolución del sueño de la virtud femenina tradicional y de reserva de los estereotipos más moralizantes de mujer que esa misma tradición había sedimentado. El desencantado siglo XIX vive en toda Europa un alejamiento de la religión que abre nuevas vías a la concupiscencia, ahuyentado de la obstinación continente, casta o abstinente ora de la Iglesia católica, ora del protestantismo. Esas nuevas vías se concentran en la integridad de la carne, una oferta erótica ampliada gracias al conocimiento colonial, que nutre de nuevos modelos exóticos el deseo masculino. Y gracias también a la extensión de la prostitución en las grandes ciudades europeas, con nuevas necesidades eróticas propias del mundo industrial, combinadas con la pasión por el exotismo, y donde la miseria rural vierte de continuo mujeres que pronto se convierten en *escoria carnal* a disposición masculina. Frente a ellas, no podría ser de otra forma, se erigen las virtudes exigidas a la mujer burguesa.

⁴¹⁶ Bourdieu, 2002:84.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos



Jugando a las cartas. Grabado siglo XIX

Siendo así, es recurrente que las referencias literarias elaboradas por los hombres de la época renuncien a un objetivo científico –o, al menos, precientífico- de descripción técnica o anatómica de las mujeres, en favor de una **intencionalidad interpretativa, evaluadora**, emitida, para el caso de Andalucía, por el “alto tribunal de la culta Europa”. Un jurado que, instalado entre la indignación y la seducción, pero nunca la ignorancia, se detiene y dedica a transmitir a sus compatriotas las escenas flamencas del fandango o del Olé andaluces. Alejandro Dumas, encomendado a este último, asume una posición valorativa como fondo metodológico de su trabajo. Renuncia a la

descripción neutral para definir el *cómo* de las danzas favoreciendo, por el contrario, el *porqué* deformado de su precivilizada razón de ser:

“¡Oh! Dios mío, señora, no hay nada que se le pueda reprochar a esta pobre danza; lo que espanta la susceptibilidad de los pudorosos señores censores, no es el desvarío de las piernas, entre arriesgados garfios, aquí y allá lanzados entre peligrosos cruces, no, lo que le da encanto a este ejercicio es todo un conjunto de movimientos orgullosos y voluptuosos a un mismo tiempo, provocando más allá de toda expresión, y a los cuales no obstante es imposible reprocharle cualquier libertad, es la manera en que estos movimientos se ejecutan, el canto acompañado de silbidos agudos que los acompaña, es ese perfume de baile nacional, **como lo sueñan los pueblos antes de que vengan a contaminarlos los dedos de rosa de los señores maestros de ballet...**”⁴¹⁷

En este desarrollo, el cuerpo femenino jugó un papel fundamental como herramienta analítica. Este análisis se soporta sobre la concepción dicotómica cuerpo-alma de imposición cristiana, que propugna que la atención del cuerpo resulta perjudicial para el alma, pero también sobre la evidencia de que es el instrumento fundamental para ejecutar el deseo carnal y físico, a través de la sexualidad. Lo cual conduce a no pocas contradicciones: muchos de los relatos que aquí se recogen se inscriben en un siglo que Corbin ha caracterizado como de lógicas opuestas entre diversas formas de estimulación y de ejercicio de los placeres, y de repulsión y contención ante el deseo. Ello **convirtió los cuerpos contemplados y, a la vez, deseados, en objetos históricos**. En el siglo XIX, afirma el autor, se “asistió a la gestación de la noción de sexualidad”,⁴¹⁸ un paradigma para el cual la naturaleza diferenciada de los cuerpos según género masculino o femenino ponía en relación, no sólo los órganos y características físicas, sino también la inteligencia o el carácter, con la naturaleza humoral que era privativa de hombres, por un lado, y de mujeres, por otro.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Dumas, 1847:48, citado por Plaza, 1999, p. 629.

⁴¹⁸ Corbin, 2005:141.

⁴¹⁹ Un ejemplo de esta generización humoral es el *Gran dictionnaire universel du XIX siècle* que, en los albores de la III República francesa define el artículo “Sexo” seleccionando los miembros de los cuerpos masculinos y femeninos (sistemas óseo, piloso, muscular, etc.)

Como afirma Teraud, y así se verifica en otras muestras de literatura de índole colonial, como en tarjetas postales o fotos obscenas de esta misma época, existe en el ambiente “una construcción social del deseo y de la desnudez de los otros que hace hincapié en el primitivismo y la visión orientalizante de la carne”. Lo que para otros relatos son las moriscas, las bereberes, las magrebíes, lo son en España las andaluzas y singularmente las gitanas, sobre las que penden las sospechas de una animalidad que dirige su sexualidad, y, para muchas de ellas, como para otras mujeres indígenas, la de ser “una cualquiera en potencia”.⁴²⁰ La búsqueda del placer carnal, a través de la aventura sexual o del voyeurismo literario, es un todo cultural. La atmósfera, el clima, el paisaje, los olores y también las decepciones, sitúan al escritor en un extrañamiento sensual propio de una odalisca, con relatos que nos recuerdan las descripciones de hazañas sexuales suscritas por Flaubert o Du Champ. La mujer bailarina andaluza, como la oriental, es un cuerpo “otro”, apareciéndonos “densamente cargada de múltiples narrativas de conquista heterosexual”.⁴²¹

Efectivamente, si los documentos de la época presentan a una mujer negra “ajena al tabú, sujeta al poder del instinto, a una sólida y animal búsqueda del placer sexual, a arrebatos desconocidos en cualquier otra parte, conforme al calor del clima, la tibieza de las noches y la lujuria de la

relacionándolos con la actividad y vigor de los sistemas nervioso cerebroespinal masculino y la dominancia del sistema simpático entre las mujeres. Describe que “Las formas femeninas son redondeadas y aiosas. Las caderas y la pelvis son anchas. Sus muslos son fuertes y están más separados que los del hombre, lo que altera la marcha. Por supuesto, las mamas – entonces se hablaba poco de “senos” en las obras de anatomía o fisiología- están mucho más desarrolladas y son más prominentes que el pecho masculino. La piel de la mujer es suave, lisa y blanca; su voz es más suave. El sexo femenino –el sexo por excelencia- muestra una sensibilidad que lo induce a la amistad, lo predispone a las alegrías de la familia y, de manera general a las “dolencias morales del corazón”. En cuanto al hombre, “está hecho para acciones fuertes”, según afirma Virey. Su virilidad se debe a la secreción de esperma” (Corbin, 2005:148).

⁴²⁰ Ambas citas, en Corbin, 2005:184.

⁴²¹ Romero, 2007:195, citando a Said, 1990 /1978/.

naturaleza”,⁴²² la percepción respecto a las andaluzas sólo queda matizada porque, entre las negras, “Las descripciones insisten más en su cuerpo escultural que en su rostro. Los autores se detienen con complacencia en sus senos y nalgas. Se opina que sus órganos genitales están sobredimensionados”, mientras que entre las andaluzas, también el rostro y, sobre todo, los ojos, forman parte del conjunto descrito e interpretado de la belleza y la personalidad de las mujeres. Pero, al igual que a la mujer negra de un África poblada de fieras y cacerías se la identifica con la pantera o la mona, también las bailarinas andaluzas, como se verá, quedan *animalizadas* a través de permanentes comparaciones en un sentido muy similar.



Danza gitana en Andalucía, 1883, G.P. Lathrop

⁴²² Corbin, 2005:186, citando a Alain Rucio.

El voyeurismo masculino y el ejercicio de la pupila

Visto desde la perspectiva de la historia y del funcionamiento de los sistemas sexo-género, esta búsqueda no era inocente. Se sustentaba en una red de jerarquías múltiples, establecidas como formas de dominación y ejercida mediante el consumo de los cuerpos femeninos a través de la mirada.

Ya en *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu había señalado que, por su carácter estructural e histórico, “la desigualdad de género (sociocultural) aparece como “natural”, pero toma las diferencias sexuales (anatómicas) para justificarse” y que el cuerpo de la mujer “es objetivado como instrumento con la paradoja de conceder a la mujer cierto control sobre el varón, al tiempo que la convierte en objeto de “consumo ostentoso”.⁴²³ Pues bien, el periodo que nos ocupa incorpora una serie de géneros literarios coetáneos que responden de una u otra manera a intenciones consumistas de esta naturaleza, bien que con distinto rango. Las novelas naturalistas, por ejemplo, funcionaron como “cajas negras con secretos de alcoba”, pero sólo una delgada línea que convertía en más explícitos sus mensajes las diferenciaba de algunas narraciones de los libros de viaje o la novela costumbrista, germen de una literatura canalla de las primeras décadas del siglo XX donde los asuntos y ambientes flamenquistas serían protagonistas principales. La “carne hecha texto”, el cuerpo, en su escenificación dancística, se presenta en ellas como “cuadro para un tercero que observa”:

⁴²³ Bourdieu, 2000:45.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

“Al igual que el salón del burdel, es un lugar de confrontación de cuerpos desnudos y cuerpos vestidos, un lugar donde el cuerpo de la mujer se exhibe y se hace pedazos –cabeza, torso, manos, vientre- (...) Para el lector, como para el visitante del museo, el desciframiento de estos cuerpos vestidos o desnudos constituye un juego sutil que excita su sensualidad”.⁴²⁴

El atractivo de las bailarinas andaluzas funcionaba en estos momentos, en gran medida, como similar al de otras mujeres públicas de escenarios urbanos. Con la codificación del primer periodo flamenco, esa “espesura” en las descripciones populares se asentó: la exhibición salvaje, la mezcla de cuerpos en los cafés cantantes (también llamados “cafés de cante flamenco y camareras”), la desnudez ofrecida, expuesta, el “atractivo de la cantante de café-concierto, con formas perfiladas por la luz de gas”, nos muestran a mujeres artificiales, públicas, presentadas a señores más o menos ingenuos con el deseo ardiente de cometer adulterio. Ello no obsta para que constatemos un cierto refinamiento literario en la escenificación del teatro o del café, a través de jóvenes andaluzas y gitanas misteriosas, entre estos relatos, como en la novela naturalista lo sería “la escenificación de cuerpos femeninos en el interior de estos templos de la perversión que constituyen los grandes prostíbulos de lujo”.⁴²⁵

⁴²⁴ Corbin, 2005:163.

⁴²⁵ *Ibidem*, pág. 180.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos



Otro retrato de Pepa de Oro.
Gran bailadora y graciosísima cantadora de milongas.

La bailaora y cantaora de flamenco "Pepa de Oro", en "Arte y Artistas Flamencos",
de Fernando el de Triana

El cuerpo de las mujeres, de las andaluzas que bailaban, el de esas "damas de exhibición y espectáculo, con su negrura profunda en ojos y cabellos, sus movimientos armoniosos y su libertad",⁴²⁶ esos cuerpos exhibidos, gozables, mirables desde lo masculino, hipervisibilizados, funcionaron en los relatos nacionales y extranjeros del mismo modo y al

⁴²⁶ Plaza, 1999:64.

servicio de la misma construcción del poder hegemónico de los varones, tal cual lo han hecho otras estrategias históricas de visibilización, aunque sin voz propia, de las mujeres. Cabría entender estas formas de acercamiento, desde un punto de vista de las relaciones de género, como una forma de violencia simbólica más dentro de las dos constantes históricas construidas sobre el cuerpo de la mujer: “la idea de que las mujeres construyen su subjetividad en función de la mirada y el deseo masculinos; y la cosificación de la mujer y su cuerpo como **bienes simbólicos de poder** en manos de los varones”.⁴²⁷

Con expresiones que apelan al sonrojo de las miradas modestas ante ademanes, contorsiones y posturas, a tentaciones a través de guiños, sonrisas y gestos, a intencionalidades provocativas y a pasiones que a la prudencia cuesta trabajo reprimir- entramos en el mundo de los mágicos efectos, no sólo producidos y proyectados, sino también asimilados por los receptores de estos cuerpos en danza. Ya se han visto algunos, que pueden resumirse en la afirmación de Gautier: que las bailarinas andaluzas quedarían en la memoria de testigos vivos “con sus gracias, giros y vueltas y con su belleza y donaire” que hacían “**delirar de placer**”.

Todos estos efectos están situados en un mismo modelo que escoge **el cuerpo como causa y la reacción masculina como efecto**. En una visita que hace a un lugar de Madrid, Botkine referirá un baile que:

“Consiste únicamente en movimientos de cuerpo, expresivos, apasionados, bruscos, en los cuales las formas femeninas se muestran de una belleza tan fascinante que al contemplar el ole, yo comprendo... (no, es más que comprender) la adoración del cuerpo. En Europa esta danza parece horriblemente inmoral. **Recuerdo el embeleso en que caían los mismos franceses**, cuando Lola Montes les bailó, sobre las tablas de la Ópera, un auténtico jaleo andaluz”.⁴²⁸

⁴²⁷ Venegas, 2007:212.

⁴²⁸ Botkine, 1969 /1840/, citado en Navarro, 2002:144.

Nos situamos en fechas históricas en que surgen géneros monográficos como la fotografía o la novela pornográfica, buscando la máxima rentabilidad de mensajes que, en otros soportes, quedaban insertos de forma más desvaída. Aquí, señala Corbin, "Al lector se le asigna la posición de mirón fascinado. La escenificación del goce mediante gestos y sonidos hace que nazca en él, físicamente, el deseo irrefrenable, y produce una "turbación estrictamente corporal" (...) se opera una intensa confusión entre ficción y realidad (...) La escenificación textual de la obscenidad presenta una fiesta del yo. Lleva al individuo fuera de sí. El exceso de sensaciones voluptuosas libera de la identidad social y "abre al gran mundo de la naturaleza". Estas frases, escritas para la escena pornográfica, bien podrían aplicarse, en un rango no absoluto, a muchos de los textos de los viajeros que provienen de los mismos países donde tal literatura se viene publicando, y donde "la novela suplanta poco a poco al teatro en la descripción de los cuerpos, de sus posturas y gestos".⁴²⁹

Es ésta una repercusión plena de contradicciones, en la que conviven la reprobación, la fascinación y el escándalo. Todo lo que tenía que ver con el erotismo, el desenfreno y la lubricidad se movía, como señaló Jean Boire, "entre postulados evangélicos y proezas de burdel". Al realizar una automática relación entre el cuerpo y los sentimientos que despierta, el deslumbramiento, la devoción con que se afrontan las descripciones de bailes andaluces comportan por igual un fervor inusitado y un rechazo sin paliativos.

Entre los nacionales, sobre todo en los textos hemerográficos, se halla un repudio sin paliativos que tiene que ver con el antiflamenguismo que rezumaron los últimos años del siglo XIX. Éste incluía una valoración no sólo moral del flamenco, sino también puramente estética. Se le consideraba un arte procaz y feísta, enemigo del buen gusto:

⁴²⁹ Corbin, 2005, págs. 160 y 163 respectivamente.

“Bien sabe Dios que como español nos gusta todo lo popular; los cantos populares, la gracia espontánea del pueblo, su desenfado, su apasionamiento; pero eso que se ha llevado al teatro y que se ha dado en llamar flamenco, eso es **una triste parodia, una corrupción, una caricatura**. Hemos visto todas esas piezas flamencas que no son, ni con mucho, ni aun exagerados cuadros del natural; **son abortos de la perversión del gusto, pesadillas de una musa hambrienta**, que se inspira en los solages de las cañas de manzanilla”.⁴³⁰

Entre los extranjeros, la misoginia y el etnocentrismo serán factores fundamentales para la comprensión del porqué de esa impugnación. A menudo más cercanos a descripciones de animales que a sucesos literarios, ya no sólo se trata de que los usos del cuerpo se identifiquen con la dudosa moralidad de sus portadoras, sino que de ello se desprende un juicio crítico y despreciativo, derivado de la comparación de esas mismas variables en la sociedad natal del viajero.

La desaprobación de estos autores se anclaba también en ciertos planteamientos médico-morales muy de moda entonces, que avisaban de los riesgos del exceso. Volvemos a Corbin para confirmar que “... tanto médicos como moralistas hacen hincapié en los efectos inmediatos que ejercen sobre los genitales las imágenes voluptuosas y el espectáculo de la danza o el teatro, lo que lleva a vigilar a las jóvenes púberes y a prohibirles estos placeres sexuales. (...) Todo estos autores están convencidos de los terribles riesgos del exceso”.⁴³¹ Los efectos eran de ida y vuelta. El abuso de excitación tenía también sus consecuencias físicas: las del individuo que se abandonaba a la lujuria, al vicio entendido como algo que “animalizaba” a sus practicantes, según señalaban los tratados de fisiología y de literatura panorámica.

⁴³⁰ *El Diario de Murcia*, año IV, nº 1083, jueves 21 de septiembre de 1882, págs. 1-2, citado en Gelardo, 2003:85.

⁴³¹ Corbin, 2005:151.

La obsesión por la pecaminosidad del cuerpo tenía su correlato en el sueño de moralidad y la construcción de la honestidad femenina, necesariamente enfrentado a la atracción irrefrenable por esas bailarinas nacionales, libres y de disolutos hábitos expresados a través de los cuerpos mismos, que se suscitaba en los escritores, sobre todo extranjeros. Ya a finales del siglo XVIII, la evocación de unos cuerpos irresistibles se encuentra en un texto del marqués de Langle acerca del fandango de una joven, en el contexto de esos teatros donde, según escribe, "Los entreactos son animados por tonadillas, bailes muy alegres y bastante lúbricos y, a cada momento, besos robados, saboreados con una singular voluptuosidad":

"Apostaría a que el anacoreta que más lechugas come, que más reza, que más ayuna y que más se flagela no puede ver bailar el fandango sin suspirar, sin desear, sin conmovirse, sin maldecir de su cilicio, de su disciplina, de su breviario y de su régimen... Pero es preciso que el fandango se baile bien, es preciso que lo baile Julia Formaláñez. Entonces, la cabeza, los brazos, los pies... todo el cuerpo, parece moverse lentamente para provocar el asombro, la admiración, la voluptuosidad... Entonces, mi anacoreta no podrá resistir más, no se contendrá, perderá la cabeza, sentirá palpitaciones, deseará, echará en falta el mundo y acabará mandando al diablo las lechugas, su hábito de oscuro paño y sus sandalias".⁴³²

En todos los casos, los efectos de las bailarinas en los autores voyeuristas de estos párrafos se describen en términos de admiración, primero, y de excitación, más tarde. Son bailarinas diferentes al sueño del amor que evoca la danza clásica de los países civilizados. Son, como describe S.T. Wallis, un asunto de realidad:

"No puedo describirlo, por supuesto, y llegué a pensar que había merecido un decidido elogio en la manera en la que la Campanera lo interpretó; tras el revoloteo por toda la habitación con las miradas derritientes, las sacudidas de los brazos, los giros y los saltos que el caso requería, **ella titubeó por un instante justo delante de mí,** y llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento (...)

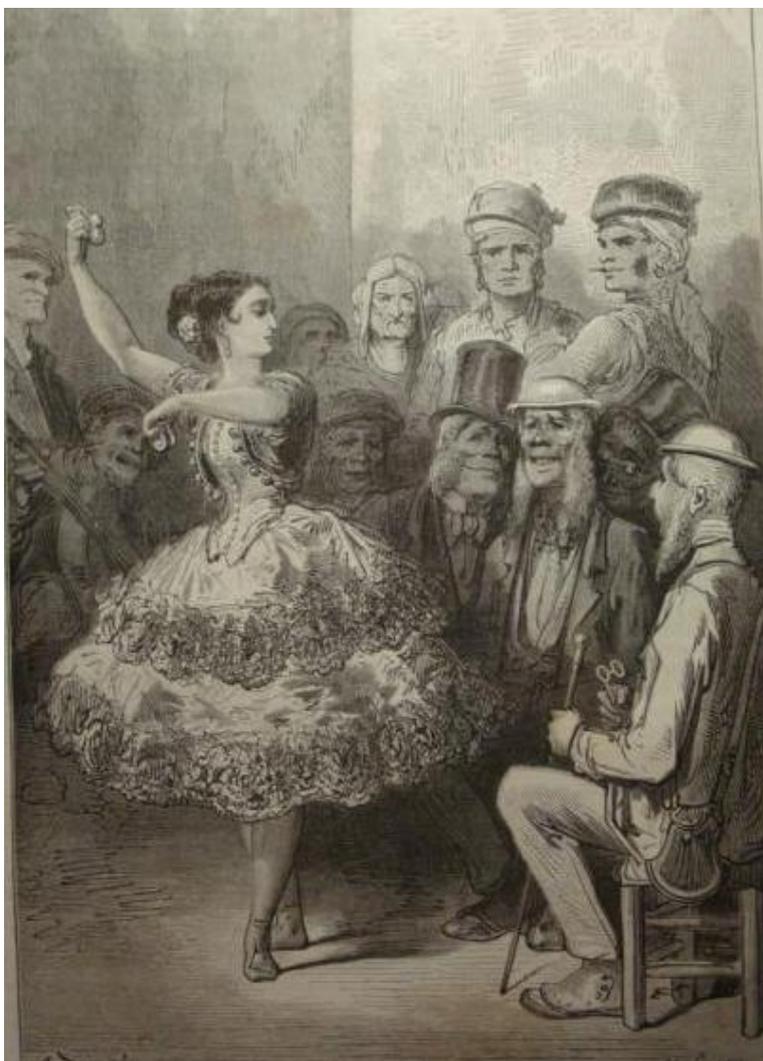
⁴³² Fleuriot, 1788, citado en Solé, 2007:126.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Es un asunto de realidad, una labor de amor y no tiene nada que ver con lo etéreo ni con las nubes ni con el deslizarse como las ninfas, que han hecho tanto dinero para las señoras, "alas de muselina y zapatos rosas". El intérprete entra en él en cuerpo y alma, así como con brazos y piernas (...)

Excitada por la admiración, ella había ganado, la maja dio vueltas más impetuosas y victoriosas que nunca, cuando de repente hizo una pausa frente a alguien, si se puede llamar pausa, a un continuo **movimiento vibratorio** y probablemente antes de que se lo pensara se lo lanzó a los pies".⁴³³



Bolera. Gustavo Doré

⁴³³ Wallis, 1849, págs. 186-188, citado en Plaza, 1999, págs. 642-644.

La búsqueda de la complicidad de un lector que, a buen seguro, estaba ávido de testimonios sexualmente expansivos, queda implícita en la disculpa que Alejandro Dumas manifiesta por haber sucumbido al pecado de la pupila:

(la bailarina) "... baila con todo el cuerpo; los senos, los brazos, los ojos, la boca, los riñones, todo acompaña y complementa al movimiento de las piernas. La bailarina silba, golpea con el pie, relincha como una yegua en celo; se acerca a cada hombre, se aleja, se acerca de nuevo, cargando de ese fluido magnético que brota raudales de su cuerpo encendido por la pasión". **Entonces comprenda usted señora, a esos hombres que sienten al acercarse a ellos esa viva emanación de placer, esos hombres ganan la fiebre de la bailarina, la comparten, y vuelven a lanzar cuando les toca, en bravos, aplausos, en gritos, esa flama que les abrasa, se habla de sueños de opio y de visiones de hachís;** yo he estudiado unos y seguido otros, señora, nada de esto se parece al delirio de cincuenta o sesenta españoles aplaudiendo a una bailarina en el granero de un café de Sevilla".⁴³⁴

Los roles de mujeres y hombres en el juego de la mirada, de la localización del foco escópico, la posición del obturador, se resolvieron para unas y otros del modo que García Rubio rubrica: "...en nuestra cultura se representa a la mujer como *imagen*, es decir, objeto de contemplación, cuyo cuerpo se convierte en sede de la sexualidad y en reclamo para la mirada". Y traslada este axioma a otras formas de comunicación icónica que, con el paso de los años, sustituirían el papel jugado en los siglos XVIII y XIX. Concretamente, al cine, donde "el placer de mirar se apoya en una división genérica: las mujeres son el objeto de la mirada, mientras que el hombre es el sujeto de esa mirada. Así, mientras que los personajes masculinos son los encargados de mover la acción, los personajes femeninos son un elemento de espectáculo en el relato, cuya presencia interrumpe el desarrollo de la acción a favor de una contemplación erótica. Esto implica que la presencia en la pantalla

⁴³⁴ Dumas, 1847, Apéndice IV, citado por Plaza, 1999:635.

de ambos es distinta: mientras que el cuerpo de la mujer, dispuesto para la mirada masculina, se muestra fragmentado y aislado, el cuerpo del hombre elude ser objeto de la mirada y se presenta siempre contextualizado, es una "figura en un paisaje".⁴³⁵ Afirmaciones que hacemos nuestras para el objeto de análisis de esta investigación.

Moralidad y cuerpo

La duda sobre la virtud de las andaluzas es un rasgo permanente en las evocaciones y recuerdos de los viajeros románticos, y la gestación de mitos en este sentido fue una constante en el siglo XIX, hasta el punto de que el propio Andersen llega a afirmar, en su descargo, que "Los meridionales poseen un carácter tan **alegre**, tan **infantil** y tan **imprevisible**, que muchos extranjeros juzgan muy equivocadamente a las mujeres de esos países. En ese sentido, no debe creerse todo lo que cualquier charlatán diga ni tampoco todo lo que se escribe por ahí".⁴³⁶ Pero fueron contados casos los que se permitieron proponer modelos alternativos al de la ardiente e insinuante mujer española. Maximiliano de Habsburgo elaboró todo un compendio de veracidad sobre lo que, con tinte moralista y civilizatorio, se viene negando:

"La española es menuda, pero todos sus movimientos están llenos de **dignidad y decoro**. No muestra la frivolidad de las mujeres de otros países y sabe unir seriedad y gracia. El español no conoce la palabra "vulgaridad" y, al contrario, sabe bien lo que es el **orgullo**".⁴³⁷

⁴³⁵ García Rubio, 2008:144.

⁴³⁶ Andersen, 1863, citado en Solé, 2007:233.

⁴³⁷ Habsburgo, 1855, citado en Solé, 2007:223.

Estos recelos morales de las andaluzas afectaron a dos modelos de mujer, fundamentalmente: las cigarreras y las bailarinas. Las primeras eran un referente nuevo, contemporáneo a los autores que estudiamos; las segundas, un perfil constante y de largo recorrido histórico.

De las cigarreras, sólo hay que recordar el ensalzamiento de su desparpajo, de su desnudez, de su charlatanería, incluso el poderío soberano de su actitud. Puig Claramunt destacó para los años 60 del siglo XIX, respecto a los "bailes de candil" o de "cascabel gordo" que:

"Lo mismo en Madrid que en Andalucía, las "majas", mujeres "de tronío", "de cuenta y cascabel", "de rompe y rasga", "de rumbo y trueno", "de botarga y cascabel", según epítetos descriptivos de la época, **acostumbraban ser cigarreras de oficio, castañeras o vendedoras de freiduría**, y alternaban su pasión por el toreo (...) con la afición del baile, terminando la tarde del domingo en las botillerías, bodegas o "ermitas" a derramar su sal y pimienta, entre los acordes de un fandango".⁴³⁸

Sobre esas cigarreras populares, "descocadas", escribirá Martín Andersen:

"No se cubren tímidamente la boca, sino que la abren de par en par y aspiran con apetito todo lo que el aire trae de sol, de sano frío, de contagios y de hedor. Su **pecho, alto y provocativo**, desafía al mundo entero y a las miserias de sus pulmones (...)

(*la cigarrera*) Es **despreocupada, obscena, libertina, desmesurada en su pasión, alegre, emotiva, desmemoriada**; tiene todas las **cualidades ligeras** de la ciudad llevadas al extremo".⁴³⁹

⁴³⁸ Puig Claramunt, 1944:89.

⁴³⁹ Citado en Solé, 2007:280.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos



Cigarreras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, finales del siglo XIX

No hay sino que leer lo suscrito por María Bashkirtseff en 1881 acerca de la Fábrica de Tabacos de Sevilla para alcanzar a comprender lo que este estereotipo había conseguido encarnar como muestra de mujeres originales, pristinas:

“¡Y la fábrica de cigarros y cigarrillos! ¡Un olor! ¡Y si fuera sólo tabaco! Un batiburrillo de mujeres con **los brazos y cuellos desnudos**, y chiquillas y chiquillos... Las españolas tienen una gracia de la que carecen las demás mujeres. Las cantantes; las cigarreras **caminan como reinas, con agilidad y una gracia incomparables**. ¡Y los cuellos tan bien plantados! Brazos redondos de forma muy pura y de un colorido magnífico. **Seres victoriosos y sorprendentes**. Había una, sobre todo, que se ponía de pie para buscar hojas de tabaco; **un porte de reina y una agilidad de gata, una gracia soberana... ¡con una cabeza espléndida, un colorido deslumbrante, unos brazos, unos ojos, una sonrisa!**... Las niñitas son casi todas bonitas. Y aún las feas tienen algo...”⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Bashkirtseff, 1881, citado en Solé, 2007:258.

En el mismo sentido se pronunciará Maurice Barrès, en 1892, **hipertrofiando las referencias al cuerpo como signo físico de la ausencia de moralidad**. Un cuerpo que, como sucedía para las gitanas, no se tapa; unos brazos, unos senos o unas pantorrillas que se descubren, son los signos externos del libertinaje de las cigarreras:

“Cinco mil sevillanas, que en estos talleres permanentemente regados y saturados de un excitante polvillo de tabaco, se encuentran **medio vestidas** y muestran (sin más pudor que sus ojos incomparables, sus hermosos cabellos o sus morenas manitas) unos **brazos redondos** y unos **senos dorados**, toda la **garganta**, las **pantorrillas** y, por aquí y por allá, todas esas lindas joyas de nombres muy poco graciosos para que, citándolas, degrade yo este cuadro”.⁴⁴¹

Las bailarinas andaluzas plasmaban también esta naturaleza tan turbadora y que suscita la duda moral de los autores. El cuerpo es cómplice de tal lectura, en la medida que proporciona una evidencia empírica, un mapa físico donde leer la perversidad inmoral que se sospecha. Y lo hace a través del género: es a *las bailarinas* y no a *los bailarines* a quienes se escoge para los relatos, estableciéndose de partida una categoría según la cual “hacer visibles” los cuerpos femeninos a través de los relatos no era sino otorgar continuidad a una larga epopeya que arrastraba, desde la Antigüedad, el mito del sello propio de las mujeres andaluzas. El género y el cuerpo fueron pues categorías de descripción –que no de comprensión- de lo real, de anclaje histórico con una antigüedad esencializada a través de ellos.

Vistos los textos que se despliegan entre los siglos XVIII y XIX sobre nuestras mujeres, resulta cuanto menos sorprendente la conexión que existe entre éstos y las más que citadas referencias a las bailarinas españolas (gaditanas, en particular) de la antigüedad. El *foco de la voluptuosidad primitivista* domina las miradas a las andaluzas, una clave históricamente

⁴⁴¹ Maurice Barrès, varias obras desde 1892, citado en Solé, 2007:283.

reiterada desde las célebres referencias literarias de la Hispania romana. Plinio el Joven, con sus relaciones de danzarinas de la Bética que parecían ser indispensables en “festines de gente alegre”, redacta una misiva en los términos siguientes: “Venid esta noche y cenaremos juntos, comeréis bien, tendremos cantantes y os proporcionaré la **diversión de una danza hispana**”. Marcial, contemporáneo de Plinio, alcanza al detalle de las bailarinas que utilizaban las *crusmata baetica*, castañuelas metálicas, que llamaban la atención “por sus **traviosos y juguetones** pies”, y nos ofrece un célebre retrato de Teletusa donde varias de las constantes que centrarán los discursos románticos están ya sorprendentemente contenidas:

“Experta adoptando lascivas posturas al son de las castañuelas y danzando a los ritmos de Gades, **capaz de devolver el vigor** a los miembros del viejo Pelias y de **abrasar** al marido de Hécuba junto a la mismísima pira funeraria de Héctor (...) Teletusa **consume y tortura** a su antiguo dueño (...) **Su cuerpo, ondulándose suavemente, se presta a tan dulce estremecimiento, a tan provocativas actitudes que harían masturbarse al caso Hipólito**”

“No puedo negarte que mi cena es modesta (...) El dueño de la casa no te leerá un grueso volumen ni muchachas procedentes de la disoluta Gades moverán ante ti, en larga comezón de placer, **sus caderas lascivas con rebuscados entretenimientos**”.

En efecto: los efectos sexuales que sobre el contrario producían estas bailarinas sólo son uno más de los detalles en que se aprecian coincidencias con los efectos que, pasados los siglos, los extranjeros dirían que provocaban las actuaciones de las bailarinas boleras y flamencas. Aunque, en cualquier caso, estas coincidencias no pueden derivar en automáticas identificaciones, no nos resistimos a una última transcripción, quizá la más célebre, de Juvenal, quien años después de los textos anteriores, y en carta a un amigo, se concentra en los bailes de las hispanas insistiendo en la sensualidad por ellas atesorada. Remarcamos los lugares comunes: la lascivia contenida, la agitación del movimiento, la exageración (lo que Lavaur llamará para el

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Romanticismo "la mueca" y "el gesto"), la inefable castañuela, la obscenidad del grito:

"Puede que esperes ver a muchachas gaditanas que entonen a coro **lascivas canciones** de su tierra y, **enardecidas** por los aplausos, **exageren sus agitados movimientos de cadera**, mientras las jóvenes esposas, tendidas junto a sus maridos, contemplan este espectáculo que en presencia de ellos debería ya ruborizarlas... Que se escuchen esos repiqueteos de castañuelas, esas palabras que ni siquiera pronunciaría el desnudo esclavo que está en el maloliente lupanar; que se goce con esos **gritos obscenos** y con todo refinamiento de aquel placer que con **sus vomitonas** ensucia el mosaico lacedemonio..."

Todavía en los siglos XVIII y XIX, muchas exposiciones de propios y extraños ceden al mito. Richard Ford dirige su mirada al mundo clásico al afirmar que, en el Ole de Triana:

"La flexibilidad de las formas y **la figura de Terpsícore** de las jóvenes andaluzas, sean gitanas o no, se dice que ha sido diseñada por la naturaleza como el marco adecuado para su imaginación voluptuosa.

Sea como sea, el comentarista intelectual habrá de **citar a Marcial** cuando contemple el inmemorial balanceo de las manos, elevadas como si fuesen a coger una lluvia de rosas, el zapateado de los pies y los movimientos trémulos y serpentinos del cuerpo".⁴⁴²

Y Alexandre Laborde relatará que "Las jóvenes andaluzas provocan la ovación y los aplausos por sus danzas lascivas; **ellas cultivaron los corazones de los cónsules, de los tribunos** (...) Las andaluzas modernas no han degenerado; ellas todavía son las bailarinas más **agradables** y seductoras de España".⁴⁴³ Laborde, fructífero admirador de "las bailarinas andaluzas **famosas desde Roma**", confirmaba que "La Bética hoy la Andalucía, proporcionaba las mejores bailarinas; todavía es la zona de España en que

⁴⁴² Ford, 1846:328, citado en Navarro, 2002:174.

⁴⁴³ Laborde, 1809:154, citado en Plaza, 1999:143.

sobresalen más en este género".⁴⁴⁴ La cita introduce una reflexión sintética: el sentido del **cuerpo como continuidad histórica**, la asociación de una fama y una excelencia características de aquellas bailarinas de la antigüedad, con un presente para el que no parecen haber pasado siglos. La prolongación, en suma, de unos rasgos culturales que quedaron así reificados a lo largo del tiempo.

La libertad, las pasiones

Cuando, en 1886, Antonio Dos Santos Rocha visita un local de Sevilla, todavía es capaz de recordar esta fijación histórica acerca de las bailarinas andaluzas: "¿Quién no ha oído hablar de los bailes de Andalucía?", se pregunta. Y, recordando aquella antigüedad perdida, añade:

"Ya en tiempos de los romanos, el país tenía fama en ese tipo de diversiones. Cádiz proveía de bailarinas a los teatros de Roma y sus **graciosos e insinuantes movimientos**, ejecutados al compás de coros, címbalos y panderos, hacían las delicias de nobles y plebeyos".⁴⁴⁵

Ese carácter "gracioso" y, sobre todo, "insinuante" del movimiento, nos sitúa en la continuidad histórica de lo que, ya en la contemporaneidad, significarán los **cuerpos libres** de las bailarinas andaluzas. La libertad de las mujeres del país será uno de los exhortos más repetidos en los testimonios desde finales del siglo XVIII. En un manuscrito del último cuarto del siglo XVIII, un escritor no escatima en críticas ante la inundación de 1783 de Sevilla, destacando lo siguiente:

⁴⁴⁴ Laborde, 1809:334, citado en Plaza, 1999:143.

⁴⁴⁵ Dos Santos Rocha, 1886, citado en Solé, 2007:262-3.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

“... siendo de noche y en tiempo de Carnestolendas... ya en particulares Academias, donde las mujeres anhelan por hallarse para ver, y ser vistas. Allí se ejecuta el fandango, allí las contradanzas, y allí todo tipo de géneros de bayles y siempre de **noche, enemiga de la honestidad y encubriendo las maldades; allí están libres los ojos, libres las voces, libres las manos y libres los pies**; allí no sólo está la actual delectación amorosa, sino también **la esperanza de conseguir el deleite carnal futuro**”.⁴⁴⁶

El cuerpo se convierte en el *locus* privilegiado de las asociaciones intencionales de las mujeres bailarinas del país. Puede hacerlo en su conjunto o a través de sus partes: “**libres los ojos, libres las voces, libres las manos y libres los pies**”, acabamos de extraer del texto dieciochesco, y otros muchos párrafos sitúan en diversas concentraciones fragmentarias de los cuerpos femeninos el sitio de estas actitudes. El mismo Antonio Dos Santos señalará, respecto a los bailes andaluces, que “se dice que estas danzas son verdaderos poemas en los que **el tronco, los miembros, los labios y los ojos** expresan de mil formas todos los pensamientos y todas las sensaciones”,⁴⁴⁷ y sobre la Caramba, leyenda de *femme-fatale*, Estébanez Calderón escribirá:

“Su continente era señorial y de majestad, su talle voluptuoso por lo malignamente flexible, y sus ojos lucían sabrosamente traviosos bajo los arcos de cejas apicarados y flechadores, y una nariz caprichosamente tornátil y **la boca siempre placentera**, si entre búcaros, si entre claveles y azahares, formaba del todo **el gesto más gustoso y tentador** que ojos humanos pudieron ver, admirar y **desear**”.⁴⁴⁸

Si las partes del cuerpo sitúan la grafía de las tentaciones, serán la belleza y la movilidad los signos externos más coreados en su asociación con la maldad y su desencadenante natural femenino: la lascivia.

⁴⁴⁶ Pág. 47, sin referencia, citado en Plaza, 1999:88-89.

⁴⁴⁷ Antonio Dos Santos Rocha, 1886, citado en Solé, 2007:262-3.

⁴⁴⁸ Estébanez, 1983 /1847/.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos



Cruz de mayo. Sevilla. Sorolla, 1915

La asociación maligna de la **belleza** es una clásica raigambre interpretativa de occidente. Es bien sabido que, como confirma Mirón, “para la tradición misógina griega, la mujer –el “bello mal” que decía Hesíodo-, aun con todas las virtudes, es un peligro en potencia para los hombres”.⁴⁴⁹ No nos resistimos a seguir a la autora transcribiendo algunos párrafos que explicitan en

⁴⁴⁹ Mirón, 2007:179.

los textos antiguos la gestación de esas asociaciones entre belleza, seducción y deseo, y la conducción masculina de estas poderosas armas:

“En la sociedad griega, que valoraba tanto las virtudes físicas como espirituales, la belleza formaba parte de las cualidades fundamentales del modelo de mujer ideal. No obstante, esta belleza femenina era ambivalente, siendo a la vez buscada y temida, ya que se estimaba necesaria para la reproducción del cuerpo cívico, pero también estaba ligada a su poder seductor, a la capacidad de influir sobre los hombres, en una sociedad patriarcal que consideraba inferiores a las mujeres. Sin embargo, el poder seductor de éstas mediante la belleza no suponía una seria amenaza para el mantenimiento de los papeles de género asignados a ellas, sino que formaba parte esencial del discurso que los mantenía y reproducido. Después de todo, el mensaje reiterativo acerca del poder seductor de las mujeres significa también reiterar que no hay otro poder posible para ellas.

Empezaré por la bella Helena de Troya. Su historia es, ante todo, un mito sobre la belleza femenina, que resume y ordena en buena parte el modo en que la ideología dominante en el mundo griego antiguo sentía y pensaba el cuerpo de las mujeres, con todas sus ambivalencias y aparentes contradicciones: cuerpos bellos, deseados y temidos, seducidos y seductores, débiles y poderosos. Es un mito sobre la belleza, el amor y el poder, sobre el poder de la belleza y la belleza del poder”.⁴⁵⁰

A partir de la instalación del mito, no resulta difícil aceptar que la belleza se convierta en “... el arma más poderosa del “poder” femenino más nombrado, el poder de seducción, que desata las pasiones y enajena las mentes de dioses y hombres”. Continuamos con la autora para seguir a Worman,⁴⁵¹ quien señala que “en los textos antiguos, con unas pocas excepciones importantes y complicadas (p.e. Paris, Odisea), los cuerpos representados como peligrosamente deseables, cuerpos cuya posesión es esquiva, cuerpos que impiden el conocimiento (velando, engañando, etc.), tienden a ser femeninos. Es más, normalmente son los cuerpos femeninos los que son inmortales, semimortales o de invención inmortal”.⁴⁵² La belleza femenina se convierte, entonces, en un objeto de la mirada en un doble sentido: las voluntades propias de los cuerpos que se exhiben, y la emergencia de anhelos y propensiones en

⁴⁵⁰ *Ibidem*, págs. 167-168.

⁴⁵¹ Worman, 1997:154-155.

⁴⁵² Mirón, 2007:180.

los ojos masculinos que contemplan y abrigan esperanzas sobre estas mismas mujeres.

Si la belleza es una cualidad puramente estática, contemplable, encuentra en **el movimiento** –una habilidad dinámica, circulante- el contraste de estas espurias asignaciones interpretativas. La forma de “mover”, “contonear”, “menear”, “pasear” o “deslizar” los cuerpos a través de la danza, será la exhibición más propia de la concupiscencia potencial de las mujeres del país. El manuscrito de 1783 que hemos citado habla de bailes “blandos y deshonestos”, depravados y propios de infieles que:

“... parece que tuvieron sus principios en Cádiz y se llamaron Bayles Gaditanos, los que se ejecutaban con sonajas y castañetas que las tocaban las mujeres bailarinas, **haciendo con los movimientos de los brazos y los pies mil incentivos de lujuria** (...) El baile, que regularmente es el Fandango, se ejercita por las cómicas de mayor desenvoltura, que representadas en el Tablado con las ropas cortas, de que todas usan, con las cabriolas y trenzados **manifiestan las piernas hasta las ligas** muy adornadas y atractivas (...) sus trajes son tan cortos y sus meneos tan violentos que las piernas se les revisan hasta las ligas”.⁴⁵³

... para terminar, como encabezamos estos subcapítulos, afirmando que “El espíritu Santo nos dice que no frecuentemos con muger bailarina, ni nos pongamos a oír sus falaces voces para no perecer en ellas”.⁴⁵⁴

Beaumarchais, autor de *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro*, visita Madrid antes de redactar sus obras y redacta una carta al duque de La Vallière en la que resume toda esta exégesis corporal, fragmentaria pero también integradora, de tono provocador. El viajero no duda en afirmar que:

“El baile es aquí absolutamente desconocido (...) porque no puedo honrar con ese nombre a los **grotescos movimientos**, a menudo **indecentes**, de las danzas granadinas y moriscas que hacen las delicias del pueblo. La más estimada es el

⁴⁵³ Manuscrito ya citado del último cuarto del siglo XVIII, Sevilla, págs. 40 y 101, citado en Plaza, 1999:88-90.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pág. 52, citado en Plaza, 1999:88.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

llamado fandango, cuya música es de una **movilidad extrema** y cuyo todo encanto consiste en algunos **pasos o figuras lascivas...**⁴⁵⁵

Las expresiones más extremas del sentido concupiscente del movimiento se hallan en la ondulación y el quiebro, evocaciones permanentes de los cuerpos serpenteados de las pecadoras hembras del país. La correlación anatómica más repetida es la **contorsión corporal**: en el juego de metonimias interpretativas al que ya venimos acostumbrándonos, la curva parece equipararse al desequilibrio, la ondulación al impudor.

Un destacado número de párrafos son elocuentes al respecto. El viajero inglés Henry Swimburne publicó en 1779 *Viajes por España en los años 1775 y 1776, con varias ilustraciones de monumentos romanos y moros realizadas del natural*, donde redacta una ocasión en que un grupo de gitanas baila el fandango en Barcelona, calificándolo, "entre la admiración y la censura", como un baile...

"...realmente original y entretenido, cuando se realiza con precisión y agilidad los distintos pasos, las ondulaciones de brazos y los chasquidos de dedos; pero supera en impudor a todas las danzas que conocía. ¡**Ninguna mirada modesta podría contemplar sin sonrojarse esos ademanes, esas contorsiones del cuerpo y esas posturas de las piernas!** Una buena bailadora de fandango puede estarse cinco minutos clavada en el suelo, **retorciéndose como una lombriz** a la que acaban de partir por la mitad"⁴⁵⁶

Queda evidenciado que las danzas se proponen como medida de la inmoralidad, del libertinaje, de la desvergüenza y, fundamentalmente, de la aspiración y la provocación sexual. El *summum* del modelo exacerbará las plumas literarias con la llegada de las "auténticas flamencas" de los cafés cantantes, donde la alegría ambiental se sirve de sus cuerpos para revelarnos

⁴⁵⁵ Citado en Solé, 2007:99.

⁴⁵⁶ Citado en Solé, 2007:123.

un auténtico compendio de tentaciones sexuales para incitar a la consumación de los deseos. Carlos Reyles redactará una gloriosa descripción en este sentido, cuya protagonista es ya una bailaora flamenca, donde se advierten todos estos extremos:

“Taconeando levemente y mirando de soslayo, como si mimase el cadencioso paso de la andaluza, dio dos vueltas al tablao, ejecutando así su especial salida por alegrías, que las gentes habían dado en llamar el paseo de la Pura. Luego, desde el fondo, se vino sobre sobre el público, acentuando el taconeo, **hiriendo las tablas cada vez con más precisión y nervio**, y cuando llegó al borde del tablao dio una rapidísima vuelta sobre sí, despojándose al propio tiempo del pañolón, el cordobés y el pitillo, y quedó clavada frente al público, en jarras, la cabeza soberbiamente hacia atrás, los ojos entornados, **provocativos los firmes y menudos pechos, la boca sonriente, húmeda, roja, brindando amores y pecados, como una granada abierta su pulpa sanguínea**.

Estallaron los oles; algunos sombreros rodaron a los pies de la bailadora, púsose grave, echó las manos a lo alto, en vivo revoloteo, y empezó a ondular las caderas de un modo apenas perceptible, mientras **los brazos, serpientes tentadoras**, dibujaban en el aire graciosos arabescos, perezosas caricias, espasmos eróticos. Parecía ritmar los ruegos y las ansias del amor naciente, sentido por una hembra de Triana. Poco a poco **la maja de Goya se desvanecía y surgía la gitana de arrullos de paloma y prontos de fiera**. En el blanco crudo de la pared, sobre el que, agrandada, se diseñaba vigorosamente la retorcida silueta de la Pura, las curvas de su cuerpo se hacían más voluptuosas, las ondulaciones más lúbricas (...) La Trianera, sintiendo ya arder su sangre de bailadora con las ansias violentas que leía en los rostros congestionados de los hombres, acentuaba los arrestos y los desplantes, e imprimiéndoles con las piernas y las caderas sacudidas y estremecimientos realmente carnales a las faldas de faraloes gitanos y amplía cola, encogía y estiraba el cuerpo elástico; echaba adelante el empeine con impúdico brío al avanzar taconeando, retrepaba el opulento busto, parábase en firme y volvía a comenzar el pa ta pan, pata pan, obsesante, ora lánguidamente, ora aprisa, en tanto que mimaba con pasmosa virtuosidad, no ya las ansias y los ruegos del divino deseo, sino los ímpetus y los desmayos de la batalla amorosa, subrayando con guiños, sonrisas y gestos la intención de las paradas y los contrastes (...)

(...) El baile llegaba al paroxismo de la locura. Era una agonía rabiosa, un frenesí dionisiaco que se comunicaba a todos los asistentes. Los quiebrós de cintura, los golpes de cadera, **los desplantes provocadores**, los trenzados arabescos de los pies, el aleteo de las manos, arrancaban gritos delirantes en las sala y en el tablao. Los tocadores golpeaban las cuerdas con las guitarras puestas de punta sobre las rodillas y el cuerpo hecho un epiléptico garabato, y la Pura seguía el ritmo de la frenética música, pálida, desencajado el rostro, crispados los labios, revueltos los ojos. De repente, adelantándose hacia el público y levantándose las faldas hasta más arriba de las rodillas con un brusco manoteo, se puso en jarras, la cabeza caída hacia atrás como en un desmayo, el cuello estirado, arqueado el pecho, y así permaneció algunos instantes,

casi inmóvil de medio cuerpo arriba, mientras los pies ejecutaban un rítmico repique que sólo dejaba descender la blanca pollera poco a poco, como un telón...⁴⁵⁷

En la lógica expositiva de nuestros autores, la **pasión** de las bailarinas se convierte en una idea transversal persistente. Entre los textos de viajeros se identifican los usos del cuerpo con el despliegue de pasiones que se les suponía a las mujeres españolas (de quienes Giacomo Casanova dirá que están, como los hombres, “sujetos a **pasiones y deseos tan ardientes** como el aire que respiran”) y especialmente las andaluzas como fondo de personalidad y a la cultura andaluza como costumbre incontestada. Hasta tal punto, que la viajera Josephine de Brinckmann, en un viaje realizado en 1849 y publicado en 1852 bajo el título *Paseos por España*, manifiesta su frustración por no haber confirmado sus expectativas de “ver danzar a los españoles”, imaginándose que hallaría “danzas furiosas, movimientos apasionados, figuras animadas ejecutando el bolero o el fandango”... bien es verdad que después de haber visto unos monótonos bailes en un campo de Valladolid.⁴⁵⁸

Los viajeros extranjeros no se contienen a la hora de valorar como “pasionales” danzas determinadas, particularmente, el fandango. En especial es en la forma popular de sus manifestaciones donde se mostrarían más abiertamente las pasiones contenidas en los bailes españoles. Ya a finales del siglo XVIII, el pastor y científico inglés Townsend menciona lo siguiente para este baile, en la ciudad de Aranjuez:

“Ese baile, que tiene un cierto parecido con el fandango, a lo menos por la vivacidad y elegancia, es menos decente que éste, que es el preferido aunque sea una pantomima de las más lascivas. Con toda razón, **el fandango está desterrado de la buena sociedad. La forma en que el pueblo lo baila es realmente asquerosa**; pero cuando es bailado con refinamiento por personas de más elevada condición y está cubierto por un velo elegante aunque transparente, deja de desagradar y en el alma de

⁴⁵⁷ Reyles, 1941:26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

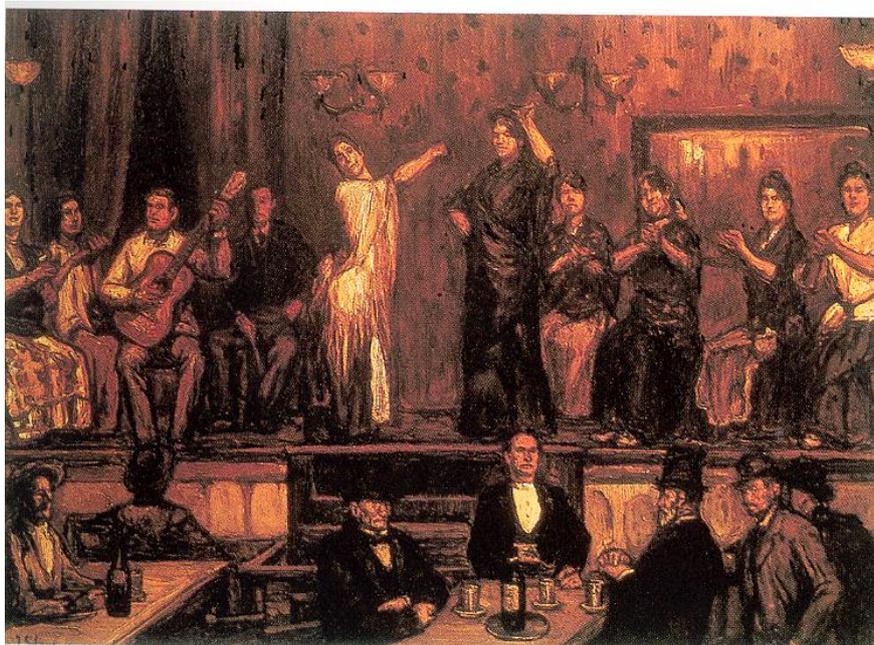
⁴⁵⁸ Citado en Solé, 2007:218.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

los jóvenes llega a excitar, por medio de tales circunstancias, **esas pasiones que a la prudencia cuesta trabajo reprimir**. Ese baile les viene seguramente de la tradición de los moros".⁴⁵⁹

La pasión está en la fisonomía y también en el carácter. En los detalles, como la mirada ("La andaluza mira con la misma **apasionada expresión** a una carreta que pase por allí, a un perro que intenta morderse la cola o a un grupo de chiquillos jugando a los toros"⁴⁶⁰), y en los bailes en su conjunto, se nos muestran los cuerpos de mujeres briosas, convulsas, furiosas, casi violentas, buscando a veces el discurso la umbilical conexión con las desvergüenzas moriscas o la "sangre árabe". Cuerpos que, sin embargo, no son anatómicamente fuertes, sino gráciles, en el caso de las bailarinas boleras, o telúricos, en el de las gitanas.



Café cantante del Burrero, Sevilla

⁴⁵⁹ Townsend, 1791, citado en Solé, 2007:133.

⁴⁶⁰ Gautier, 1840, citado en Solé, 2007:208.

Animales y demonios

Ya hemos leído una literaria descripción de una bailaora sobre la que se elaboran una serie de símiles y metáforas que derivan su cuerpo hacia comparaciones con el mundo animal. Se dice de ella, recordemos, que “echó las manos a lo alto, en vivo revoloteo, y empezó a ondular las caderas de un modo apenas perceptible, mientras los brazos, serpientes tentadoras, dibujaban en el aire graciosos arabescos, perezosas caricias, espasmos eróticos”, y que “Poco a poco la maja de Goya se desvanecía y surgía la gitana de arrullos de paloma y prontos de fiera”.⁴⁶¹ No fue éste caso único: el anclaje de las mujeres en una posición más cercana a la naturaleza sitúa sus cuerpos en un nivel inferior, precivilizado, con permanentes referencia al mundo de los seres vivos irracionales y con llamadas a diversas especies animales, como venimos observando en muchos de los extractos que incluimos en este trabajo. No es más que una extensión de las “dicotomías del pensamiento occidental – mente / cuerpo, razón / emoción, producción / reproducción”,⁴⁶² (la mujer-madre, la mujer irreflexiva, el triunfo de la carne sobre la razón) aplicada a las diferencias de género. Lo dejaría impecablemente expuesto George Dennis, quien llega a Cádiz en 1836 y en *Un verano en Andalucía*, califica a la mujer andaluza “**poco más que como un hermoso animal**, pues como tal las considera el sexo opuesto (...) en todo momento **es una hembra** y ni un instante olvida su sexo, aun permitiendo que lo olvide quien se encuentra ante ella”.⁴⁶³

Las comparaciones entre bailarinas y animales pueden referirse a partes concretas de la anatomía femenina, a los movimientos que se ejecutan o a la

⁴⁶¹ Reyles, pp. 26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

⁴⁶² Gregorio, 2007:14.

⁴⁶³ Solé, 2007:176.

expresividad de las mujeres que bailan. En *Impressions de voyage. De París à Cádiz*, Alejandro Dumas establecerá que, en España, la bailarina "... baila con todo el cuerpo; los senos, los brazos, los ojos, la boca, los riñones, todo acompaña y complementa al movimiento de las piernas. La bailarina silba, golpea con el pie, **relincha como una yegua en celo**; se acerca a cada hombre, se aleja, se acerca de nuevo, cargando de ese fluido magnético que brota raudales de su cuerpo encendido por la pasión",⁴⁶⁴ como un ejemplo más de estas comparaciones, metáforas y símiles.

No siempre son identificaciones negativas, como las del clásico Yambo de las mujeres del poeta Semónides, "una de las obras cumbre de la misoginia griega, (*que*) describe diversos tipos de mujeres –casi todos negativos– comparándolas con animales y otros elementos de la naturaleza".⁴⁶⁵ De hecho, la mayoría de ellas son ensalzadoras, remiten a modelos positivos. Resulta altamente significativo que las apreciaciones "positivas" vinculen a las mujeres con el vuelo, con lo aéreo –impropio de lo que sería el género flamenco– mientras que los animales de la tierra, los que galopan, se arrastran o esperan cazar a su pieza apostados sigilosamente tras una piedra o un árbol, son los movimientos menos asimilables a la danza clásica o bolera. Sinteticemos las referencias comparativas entre mujeres y especies animales aparecidas en los textos hasta ahora consultados, una vez las hemos clasificado valorativamente como se expone en la tabla:

⁴⁶⁴ Dumas, 1847, Apéndice IV, citado por Plaza, 1999:635.

⁴⁶⁵ Mirón, 2007:173.

CUADRO-RESUMEN DE DESCRIPCIONES CORPORALES COMPARADAS CON EL MUNDO ANIMAL

Fuente: elaboración propia en base a clasificación de textos consultados

VALORACIÓN POSITIVA O ENSALZADORA	VALORACIÓN NEGATIVA O ESTIGMATIZADORA
<p>Golondrina (delicadeza)</p> <p>“... garbosa y ligera, salió disparada sobre las puntas de sus pies, que apenas tocaban el suelo, bien así, como la emigradora golondrina verifica su tránsito, rozando apenas con sus alas el azulado espejo de los mares”.⁴⁶⁶</p>	<p>Yegua (relinchos)</p> <p>“La bailarina silba, golpea con el pie, relincha como una yegua en celo; se acerca a cada hombre, se aleja, se acerca de nuevo, cargando de ese fluido magnético que brota raudales de su cuerpo encendido por la pasión”.⁴⁶⁷</p>
<p>Libélula (rapidez, carácter etéreo)</p> <p>“La bailarina es pequeña y delgada, y compone su figura con unos pies y unas manos pequeñitos, lo justo para llenar las puntas de sus zapatillas de raso y anudarse las cintas de seda de sus castañuelas (...) La Nena parece desvanecerse en la sorprendente rapidez de sus movimientos, como una libélula en el frenesí de sus alas traslúcidas (...)”.⁴⁶⁸</p>	<p>Serpiente (tentaciones)</p> <p>“... echó las manos a lo alto, en vivo revoloteo, y empezó a ondular las caderas de un modo apenas perceptible, mientras los brazos, serpientes tentadoras, dibujaban en el aire graciosos arabescos, perezosas caricias, espasmos eróticos”.⁴⁶⁹</p>
<p>Mariposa (fragilidad)</p> <p>“Ella se alza de nuevo, más hermosa, más emotiva, más alborozada, más frenética que antes, entregándose completamente al torbellino del ritmo. Es</p>	<p>Fiera (reacciones inesperadas)</p> <p>“Poco a poco la maja de Goya se desvanecía y surgía la gitana de arrullos de paloma y prontos de fiera”.⁴⁷¹</p>

⁴⁶⁶ Citado en Navarro, 2002:232-3-4.

⁴⁶⁷ Dumas, 1847, Apéndice IV, citado por Plaza, 1999:635.

⁴⁶⁸ Citado en Navarro, 2002:254.

⁴⁶⁹ Reyes, 1941:26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

<p>suficiente para hacerte sentir el vértigo, y presientes que inevitablemente ella debe de caer muerta como una mariposa cogida en un aguacero".470</p>	
<p>Paloma (arrullos) "Poco a poco la maja de Goya se desvanecía y surgía la gitana de arrullos de paloma y prontos de fiera".472</p>	<p>Caballo (entrenado: delgadez) "Las bailarinas españolas, aunque no tengan el acabado, la corrección precisa, la elevación de las bailarinas francesas, son, en mi opinión, bastante superiores por la gracia y el encanto; como trabajan poco y no se someten a esos terribles ejercicios de flexibilidad que hacen que una clase de danza se parezca a una sala de tortura, evitan esa delgadez de caballo entrenado que da a nuestros ballets un aspecto demasiado macabro y demasiado anatómico".473</p>
<p>Cisne (elegancia) "... erguía su cuello de cisne, estremecía su flexible talle y levantaba su palpitante pecho, como si agitase todo su ser, el numen gallardo de la danza".474</p>	<p>Pájaro (sacudirse el polvo) "... de vez en cuando una se levantaba y se dirigía a uno de los espejos que había a un lado y otro del escenario, para arreglarse el pelo y sacudirse el vestido, como un pájaro que se sacude las plumas después de rodar en el polvo". 475</p>
<p>Abeja, mariposa, colibrí (velocidad) "Figúrese dos abejas; dos mariposas, dos colibrís que corren, y vuelan</p>	<p>Perdiz (escobillar) "... casi sin rozar el suelo, escobilleó con el repulgo que piñonea la</p>

⁴⁷¹ Reyles, 1941:26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

⁴⁷⁰ Davillier, citado en Navarro, 2002:254. El subrayado es nuestro.

⁴⁷² Reyles, 1941:26-8, citado por Navarro, 2002:290-2.

⁴⁷³ Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

⁴⁷⁴ Zugasti, 1983 /1876-1880/:199, citado en Navarro, 2002:147.

⁴⁷⁵ Cunningham, 1976 /1898/:234, citado por Navarro, 2002:286-7.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".

Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

<p>uno tras otro, que se cruzan, se tocan por la punta del ala, se crecen, saltan; dos ondinas, que en una bella noche de primavera, al borde del lago, se van jugando a la cima de las cañas".476</p>	<p>perdiz".⁴⁷⁷</p>
<p>Gacela (modo de andar) "La andaluza, en su mirar y en su andar, aprende, aunque sin darse cuenta de ello, de la gacela, y sus movimientos muestran lo puro de su raza y lo alto de su casta".478</p>	
<p>Polilla (rapidez y subordinación) "... ella parece estar en trance, cubierta, por así decirlo, por el vértigo de su rapidez, como una polilla atrapada en el centro del halo traslúcido de sus batientes alas".479 "... la mujer vuela durante un tiempo ante su compañero como una polilla asustada, y mostrando al final evidentes síntomas de excitada languidez, y cercana derrota".480</p>	

⁴⁷⁶ Dumas, 1847:69-71, citado por Plaza, 1999:635.

⁴⁷⁷ De Luna, 1951:178 y 179.

⁴⁷⁸ Citado en Solé, 2007:186.

⁴⁷⁹ Gautier, 1853, citado por Navarro, 2002:260-262.

⁴⁸⁰ Mackenzie, 1829, citado en Plaza, 1999:403.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".

Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

<p>Caballo (movimiento)</p> <p>“... Petra recorre la escena con ese zapateo, ese meneo del baile español que es absolutamente imposible que nuestras autómatas lo imiten y que puede compararse a las corvetas ejecutadas por un caballo bien adiestrado y sujeto por unas riendas tirantes”.481</p> <p>“Su paso podría ser comparado con el paso castellano de un caballo berberisco cordobés”. 482</p>	
<p>Mula (adorno)</p> <p>“Ciertos arneses que cubren completamente la cabeza la de mula con plumas, adornos y campanillas son la idea más aproximada que podemos dar de ese glorioso vestido...”.483</p>	
<p>Culebras (agilidad)</p> <p>“Es el cuerpo el que baila, son los riñones los que se arquean, los costados los que se doblan, el talle el que se retuerce con una agilidad de almeas o de culebras”.484</p>	
<p>Jaguar (agilidad)</p> <p>“... llegado el momento, los saltos de joven jaguar suceden esa voluptuosa indolencia, y provocan que estos cuerpos, dulces como la seda, envuelvan músculos de acero”.485</p>	

⁴⁸¹ Gautier, 1853, citado por Navarro, 2002:260-262.

⁴⁸² Citado en Solé, 2007:186.

⁴⁸³ Gautier, 1853, citado por Navarro, 2002:260-262.

⁴⁸⁴ Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".

Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

<p>Palomas (revoloteo)</p> <p>"Con su cara de imagen nuevecita, en derredor de la que como palomas zarcas revoloteaban sus manos".⁴⁸⁶</p>	
<p>Animales alados (velocidad)</p> <p>"Sus diminutos pies, de movimiento en movimiento, de actitud en actitud, de belleza en belleza, vagaban veloces, como si tuviesen alas, remedando y excediendo a la pintada mariposa, que ruda gira de flor en flor, en los hermosos días de primavera".⁴⁸⁷</p>	
<p>Caballo árabe (casta)</p> <p>"... hay tanta diferencia entre la interpretación de nuestros bailarines de bolero más admirados y el de la debutante del sábado como entre la marcha de pasos menudos de nuestros relucientes caballos de parque y el de uno árabe de casta retozando en el oasis de un desierto".⁴⁸⁸</p>	

⁴⁸⁵ Gautier, 1843:283-4, citado en Plaza, 1999:516-7.

⁴⁸⁶ De Luna, 1951:178 y 179.

⁴⁸⁷ Zugasti, 1983 /1876-1880/:199, citado en Navarro, 2002:147.

⁴⁸⁸ *Evening Mail*, 5 de junio de 1843, citado en Plaza, 2005:113.

Boleras y flamencas. La etnización del pecado

La consideración lasciva y voluptuosa de las danzas andaluzas fue común, aunque con matices, al baile bolero y al flamenco. Los bailes boleros fueron calificados de "sensuales" por casi todos los autores. Christian A. Fischer expondrá tajantemente esta nube de goce interpretativo en los teatros de 1797, confirmando:

"Pero lo que atrae más la atención de los habitantes de Cádiz en el teatro, son las **pequeñas comedias obscenas (sainetes) y los bailes lascivos (Voleros)**; unos contienen la crónica escandalosa de la sociedad, los otros recuerdan **los misterios del amor**".⁴⁸⁹

Sin embargo, el baile bolero nunca gozó de los calificativos extremos en este sentido que alcanzarían otros bailes. En muchas ocasiones, tras el cuerpo y el movimiento de las boleras, y como reza *El Diario de Murcia* en abril de 1886 para los Yébenes, se adivina un simple "repiqueteo de castañuelas, con su honesto desenfado, con su jacarandeo valeroso".⁴⁹⁰ Dejemos a Botkine que –en dos textos diferentes- nos explique este fondo de pudor de unos cuerpos virtuosos y pudibundos que, a pesar de todo, parece desprenderse en este género:

"Una pareja de majos, que bailó el ole, danza de la baja Andalucía, entusiasmó a todo el mundo (...) En esta danza no se ejecuta el más mínimo salto, el pie no se separa del suelo. Consiste únicamente en movimientos de cuerpo, expresivos, apasionados, bruscos, en los cuales las formas femeninas se muestran de una belleza tan fascinante que al contemplar el ole, yo comprendo... (no, es más que comprender) la adoración del cuerpo. En Europa esta danza parece horriblemente inmoral. Recuerdo el embeleso en que caían los mismos franceses, cuando Lola Montes les

⁴⁸⁹ Plaza, 1999:137.

⁴⁹⁰ Gelardo, 2003: 108.

bailó, sobre las tablas de la Ópera, un auténtico jaleo andaluz. Pero lo que es más extraordinario es que la sevillana que baila el ole, **a pesar de los movimientos voluptuosos de su cuerpo, conserva una cierta gracia pudorosa**. Es un **éxtasis voluptuoso, pleno de una castidad inconsciente y virginal**".⁴⁹¹

"Lo que más me sorprendió fueron el comportamiento y las maneras de los hombres, su exquisita galantería con las mujeres. Ellas **son libres sin llegar al descaro, fogosas sin ser en absoluto groseras**".⁴⁹²

Lo cual no obsta para que el propio observador, Teófilo Gautier en este caso, sea capaz de diferenciar una mayor asimilación al "aire español" de aquellas boleras cuyos cuerpos fueran capaces de expresar la coquetería o, como le sería propio a lo nacional, cierta dosis de *erotismo* que impregna, de forma necesaria, cachuchas y boleros:

(*sobre la Serral*) "Para Dolores, la cachucha es una fe, una religión. Es evidente que cree en ella, porque la interpreta con toda la emoción, pasión, candor y seriedad que es posible evocar. Fanny Essler y la señorita Noblet la bailan un poco como incrédulas, más para satisfacer un capricho o alegrar el brindis operístico de ese aburrido sultán, el público, que por verdadera convicción. Las dos son también **animadas coquetas, divertidas pero no eróticas**, lo que constituye un imperdonable pecado en una cachucha o en un bolero".⁴⁹³

En particular, ciertas intérpretes se hicieron famosas por su interpretación asilvestrada de la cachucha, uno de los bailes cuyas contorsiones y caídas de espaldas, al suelo, hicieron célebre, por ejemplo, a Fanny Elssler. Charles de Boigne la evoca de forma significativa:

"Necesitaba varias actuaciones para convertirse a *la cachucha*. Aquellas contorsiones, aquellos movimientos de las caderas, aquellos provocativos gestos, aquellos brazos que parecían buscar y abrazar a un amante ausente, esos labios que pedían un beso, aquel cuerpo conmovedor, estremecedor, que se retorció; aquella

⁴⁹¹ Botkine, 1969 /1840/, Lettre III:147, citado en Navarro, 2002:174-5.

⁴⁹² Botkine, 1969 /1840/. Se refiere a Madrid. Citado en Navarro, 2002:144.

⁴⁹³ Gautier, 1830, citado en Navarro, 2002:192.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

música cautivadora, aquellas castañuelas, aquel extraño vestido, aquella falda acortada, aquel escotado, aquel corpiño medio abierto, y además también por toda la gracia sensual de Elssler, **su abandono lascivo** y la belleza plástica de toda su estampa, fueron muy bien apreciados por los anteojos de la platea y los palcos. El público, el auténtico público, encontró mayor dificultad en aceptar aquellos **atrevimientos coreográficos**, aquellas **miradas exageradas**, y puede decirse que eran los **palcos infernales** los que forzaron el éxito en aquella ocasión. La *cachucha* francesa no es una afición natural, una inclinación innata".⁴⁹⁴



Fanny Elssler bailando "La Cachucha"

⁴⁹⁴ De Boigne, 1957:132.

Siempre existió, sin embargo, una diferenciación de la sensualidad bolera frente a la salvaje voluptuosidad flamenca. La secuela de voluptuosidades provocadoras que producen unos cuerpos a la vez fascinantes y condenables se sobredimensionó racialmente, en realidad, para dos grupos étnicos bien diferentes y de muy distante implicación para el devenir de la cultura andaluza: los negros y los gitanos. Hay que recordar que la deshonestidad y el impudor se consideraron siempre atributos propios de estos grupos que, al considerarse más cercanos a la naturaleza y de arcaicas costumbres respecto a los blancos civilizados, se convirtieron más fácilmente, a través de su piel tostada o sus adornadas indumentarias, en "grupos marcados".

Vale aquí mencionar la necesidad de considerar género y etnicidad dos variables imbricadas para la construcción de arquetipos sobre lo real, de "analizar el papel jugado por ideologías "genetistas" e innatistas, que hacen hincapié en el carácter adscrito de determinadas cualidades corporales (físicas y psicológicas), teniendo como consecuencia una *naturalización* de relaciones sociales y ecológicas que refuerzan su eficacia. Es especialmente importante la generación de discursos *generizadores* o *etnizadores* sobre determinadas tareas utilizando cualidades y atributos que se adscriben a colectivos étnicos o de género, y de ahí pasan a denominar y adjetivar tareas y actividades laborales. Esta transposición de significados debe ser sacada a la luz desde el análisis de las ideologías de género, étnicas y productivas imbricadas en las relativas culturas".⁴⁹⁵ La traslación automática entre los signos externos y hábitos comportamentales del cuerpo de los gitanos (y, a otro nivel, negros) y las "formas de ser" que esconderían los movimientos y las figuras, resultaba para los autores cosa fácil. Tangos, zarabandas, fandangos, chaconas y jaleos fueron algunos de los estilos que concitaron estos intereses.

⁴⁹⁵ Florido, s/f.

Como está suficientemente documentado, los bailes considerados “de negros” –como la zarabanda o el manguindoi- suscitaron desde antiguo las más críticas aproximaciones y, con el paso del tiempo, la más rotunda condena e interminables disquisiciones acerca de eventuales parentescos con el flamenco. Los cimbreos de caderas y nalgas trasladados a bailes flamencos como los tangos populares de Triana, se centraban–como señaló Desmond Morris-, en la réplica o señuelo sexual frontal evolutivo contrario a los pechos femeninos, con su anatomía de suave curvatura y diferenciación de la morfología animal. La minusvaloración de lo popular está aquí claramente etnizada: al referirse al tango, el origen negro que se advierte en sus cadencias queda identificado como *de mal gusto* por sus acentos y marcas de ritmo, y ese mismo tango, convertido en “tango gitano” (como sucedería a la *cachucha* gitana) comparten una apreciación de indecencia frente al pudor:

“El tango es un **baile de negros**, que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado”.⁴⁹⁶

De la **zarabanda**, ya en 1611 escribía Covarrubias que era un baile “... **alegre y lascivo**, porque se hace con **meneos del cuerpo descompuestos**”. Localizaba el autor la anatomía que acogía tales aires argumentando que “Aunque se mueven todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas”.⁴⁹⁷ J. Frutos Baeza escribirá en 1884 en *El Diario de Murcia*, respecto a este mismo baile:

“Sobre esto dice un muy erudito escritor de aquella época (*se refiere a la zarabanda en el siglo XVI*): “Entre otros ha salido estos años un baile y cantar, **tan lascivos en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas mas honestas**. Llámánle comúnmente la *zarabanda* (...)” Estas y otras

⁴⁹⁶ Doré y Davillier, 1988:81.

⁴⁹⁷ Citado en Navarro, 2002:61.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

consideraciones expuestas por doctísimos varones, dieron por resultado el que lloviera sobre dicho baile, toda clase de pestes y anatemas, y después su **total prohibición, por peligroso y pestilencial**, como lo que le llamaban”.⁴⁹⁸

El **manguindoi** (o “manguindoy”), un baile importado de la Habana, fue calificado como lascivo e indecente, y llegaría a ser prohibido con penalidades, como le sucedió al fandango. En 1776, el viajero Henry Swinburne afirmó lo siguiente respecto a este baile:

“Hay entre los gitanos otra danza, llamada *manguindoy*, tan **lasciva e indecente** que está prohibida bajo los castigos más severos. La melodía es muy simple: apenas la repetición constante de las mismas notas. Como el fandango, se dice que ha sido **importada de La Habana** y que las dos son de **procedencia negra**. Según me dicen, en la costa de África, se exhiben unas extrañas danzas que son muy similares a éstas.

En lo tocante al **fandango**, el deán Martín lanzó en 1712 algunos detalles de cómo se interpretaba en Cádiz, indicando que se bailaba no sólo entre los negros, sino también entre las “damas respetables” (esto es, lo que *las negras justamente no eran*), e insistiendo en los meneos y procacidades con que se desenvolvían. Su texto bien pudiera identificarse con una práctica de naturaleza sexual:

“El baile se ejecuta de la siguiente forma: Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos, o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, **con todas las excitaciones de la pasión, con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones**. Puedes ver al varón insinuarse y a **la mujer emitir gemidos y contonearse** con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necedad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana”.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ “El baile flamenco”, año VI, nº 1668, martes 2 de septiembre de 1884, pág. 3, citado en Gelardo, 2003:108.

⁴⁹⁹ Citado en Navarro, 2002:106.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Sobre la **chacóna**, vale el testimonio que, en el mismo sentido, redacta Juan Bautista Marini para responder a estos paralelismos entre danzas y lujuria contenida en ellas:

“... se ponen de acuerdo para la **explosión**. Cuantos movimientos y gestos pueden **provocar la lascivia**, cuanto puede corromper un alma honesta, se representa a los ojos con vivos colores. Ella y él simulan guiños y besos, ondulan sus caderas, encuéntrense sus pechos entornando los ojos, y parece que, danzando, **llegan al último éxtasis de amor**”.⁵⁰⁰

Y, acerca del **jaleo de Jerez**, la docta elocuencia del profesor José Luis Navarro nos parece suficientemente explícita respecto a la naturaleza que se otorgana a sus evoluciones corporales:

“De las interpretaciones que estas divas de la danza hicieron de este baile, nos han llegado jugosísimas descripciones que nos dan una idea muy fiel de sus características y de sus principales evoluciones. Todas ellas destacan la voluptuosidad y la gracia de sus movimientos. Alejandro Dumas lo llama *admirable baile en el que se reúne todo: fiereza y languidez, amor y desdén*, **voluptuosidad y deseo**, Teófilo Gautier lo define como *el paso más atrevido y descarado de cuantos se han visto en la Ópera*, para añadir a renglón seguido *Fue fenomenal, escandaloso, inimaginable, pero fue encantador* e inmediatamente destacar los *contoneos de caderas, quiebros de cintura, brazos y piernas lanzados por los aires, los más provocativos y voluptuosos movimientos, un ardoroso furor, una acometida diabólica*, finalizando, como a modo de resumen, con un explícito: *verdaderamente, una danza para levantar a un muerto*”.⁵⁰¹

Todo un compendio, en suma, de atribuciones de intencionalidad lasciva hacia estas danzas. Frente a ellas, de forma significativa, algunos maestros se alzaron promulgando el decoro con el que conseguían limar sus abruptas interpretaciones como publicidad de sus casas o academias. El caso más significado y conocido lo representó el maestro Otero, con sus comentarios

⁵⁰⁰ Citado en Navarro, 2002:63.

⁵⁰¹ Navarro, 2002:183. Las negrillas son nuestras.

acerca de los “aceptables tangos” que conseguía que sus alumnas ejecutaran y con su clasificación de las dos formas de tango, flamenco y popular:

“Fueron conocidas dos clases de tango, uno que se llamaba tango gitano, muy flamenco, y **que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia**, y el otro que le decían el tanto de las vecindonas o de las corraleras (...) Y como este baile ha pasado a la jurisdicción de explicarlo los maestros, ocurre que lo pongo en reglas de baile con trabajo de pie, y no con posturas deshonestas. Yo enseñé a mis alumnos cuatro tangos distintos, y todos se pueden bailar delante de las personas más delicadas sin que puedan temer que haya ningún movimiento descocado (...) Para que los bailes resulten agradables no es preciso apelar a movimientos grotescos; tienen todos los bailes andaluces muchos movimientos graciosos y que no se apartan de la moralidad”.⁵⁰²

Cualquier rastreo hemerográfico podría advertir del tono “digno” y “honorable” con el que se quiere distinguir a determinados artistas y actuaciones, contrastándolos con otros usos que, a tenor de su propia negación, se entrevé serían habituales. Es así que la primera referencia de la guaracha –otro de estos bailes americanos- señala que “María del Carmen la Condesita” la hizo “con la mayor **honestidad y decencia**”,⁵⁰³ lo cual nos fuerza a dudar de que ésta fuera su tónica habitual, y en el cuadro de Juan Brega, según una crónica aparecida en *La Paz de Murcia* ya en los últimos años del siglo XIX, se podía leer:

“En este espectáculo **no hay nada que pueda retraer a nadie de presenciarlo**, pues ni aun en los bailes hay exposición de pantorrillas, nada mas que arte”.⁵⁰⁴

Los cuerpos de las mujeres gitanas fueron el embrión simbólico del género que, con los años, se consolidará como propio y singularizadamente

⁵⁰² Otero, 1912:223-5.

⁵⁰³ BNM, Ms 14.017-3, pág. 248, citado en Navarro, 2002:165

⁵⁰⁴ *La Paz de Murcia*, año XXXVI, nº 12731, domingo 1 de julio de 1894, pág. 1, citado en Gelardo, 2003:154.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

flamenco. Una concatenación interpretativa de esta índole venía de antiguo. No podemos dejar de mencionar el afiche del 9 de agosto de 1781 de "Baile de Jitanos" en la venta de "El Caparrós", a media legua de Lebrija, donde se anuncia "La Mojiganga del Caracol" y "La Zarabanda" por cuatro parejas de hombres y mujeres, con una autora de danzas de por medio ("Andrea la del Pescado"). Junto al dibujo de la pareja, publicita un atractivo gancho: "El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda".⁵⁰⁵



Cartel de la Venta Caparrós

⁵⁰⁵ Manuscrito, 1781.

En el mismo sentido, el grupo étnico gitano queda definido como nómada, indolente y amigo de los placeres, en abundantes textos de la época:

“Si consideramos el carácter de los andaluces en general, no hay que sorprenderse mucho de su predilección por los gitanos. **Son un pueblo indolente y frívolo, amigo de bailar y cantar y de goces sensuales.** Viven bajo el sol más radiante y el cielo más benigno de Europa y su país es, por naturaleza rico y fértil, pero en ninguna provincia de España hay más pordiosería miseria...”⁵⁰⁶

“No hay que olvidar en esta revista de las danzas españolas a las **bailarinas nómadas** que se encuentran en todas las provincias y que invariablemente son gitanas. Estas gitanas, de tez aceitunada, cabellos negros y crespos, pasan, como antaño, por tener tanta destreza en los dedos como agilidad en las piernas”.⁵⁰⁷

A estas calificaciones hay que sumar, específicamente, las menciones vistas a los cuerpos de las gitanas que tienen que ver con diferentes indicadores del salvajismo. Los medidores físicos que, para ello, se esconden bajo la categoría de “raza pura” (ojos negros, espléndidos, formas graciosas, movimiento de embrujo, etc.) se enlazan fácilmente con la tendencia al desafío, al reto, al orgullo de raza:

“Poco después, les llegó el turno a dos gitanillas de ocho a diez años que, envidiosas del éxito de sus hermanas mayores, se pusieron a imitarlas. Una de ellas, vestida apenas con algunos **harapos llenos de agujeros**, describía círculos con sus bracitos y hacía resonar acompasadamente sus castañuelas; mientras, la otra, recogiendo con la mano el borde de su falda, se erguía **orgullosa** adoptando las más **desafiantes** posturas, con la cabeza levantada, las piernas **tensas** y el puño en la cadera, a la que daba ese movimiento de vaivén horizontal llamado zarandeo, porque se parece a una criba que se agitara”.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Borrow, 1979 /1841/:200, citado en Plaza, 1999:578.

⁵⁰⁷ Doré y Davillier, 1988:118.

⁵⁰⁸ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:237.

De ahí es fácil inferir la tendencia al pecado y el emplazamiento de los cuerpos gitanos en una **escena ajena a la moral cristiana**. Los cuerpos de las mujeres gitanas, en general, quedan asociados al mundo animal, precivilizado y, por lo tanto, **pagano**, como se ha visto en su comparación con diosas o sacerdotisas. Ya Gautier, en su *Historia del arte dramático* de 1858, había centrado la memoria de la bailarina Fenny Elssler –una bailarina “humana”, no aérea ni virginal- en esta asociación con el paganismo, con un mundo precristiano:

“Fanny Elssler es una bailarina completamente **pagana**. Ella recuerda a la musa **Tersichore** con su tambor de casaca y su túnica abierta sobre el muslo y realizada por dos broches de oro. Cuando se arquea descaradamente sobre sus riñones y lanza hacia atrás sus brazos embriagados y muertos de voluptuosidad, creemos ver una de aquellas **bellas figuras de Herculano y de Pompeya** que destacan blancas sobre un fondo negro y acompañan sus pasos con los crótales sonoros”⁵⁰⁹

Y cuando el ya citado Antonio Dos Santos visita Málaga, certifica en un sentido muy similar:

“Por fin los violones sonaron, una gitana del grupo fue a situarse en el centro del tablao y el jaleo comenzó. Por desdicha, la gitana nada tenía de bonita ni de bien vestida y el lugar donde exhibía su talento no era una pagoda, sino una taberna con aires de café.

En compensación, su baile representaba **un ataque de lujuria**... ¡Había que ver los **torrentes de voluptuosidad** que salían de aquel pequeño cuerpo y cómo se comunicaba con los espectadores! Todos sus movimientos, regularmente acompañados, eran como **un largo sacrificio a una de las más célebres divinidades del paganismo**: unas veces daba idea de entusiasmo; otras, del más completo abandono...”⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Gautier, 1858, Tomo I:38.

⁵¹⁰ Dos Santos Rocha, 1886, citado en Solé, 2007:262-3.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Esa concepción demoníaca de los cuerpos que bailan afectan a todo tipo de mujeres. El propio Gautier escribe una crítica sobre Manuela Perea en la que afirma:

“Imagínese usted los zarandeos de caderas, las combaduras de los riñones, los brazos y las piernas lanzadas al aire, movimientos de la voluptuosidad más provocadora, un ardor rabioso, **una animación diabólica, una danza para despertar a los muertos (...)** Y cuando lo haya imaginado tendrá ante sus ojos lo contrario “a las puntas, a los saltos y a todas las posturas angulosas de la coreografía francesa”.⁵¹¹

Sin embargo, serán los cuerpos y las interpretaciones de gitanas los que acendrarán más densamente ese proceso de *etnización* de las asociaciones entre cuerpo, danza y concupiscencia. Así por ejemplo, el manguindoy siempre se tuvo por más usual entre los gitanos. En el *Libro de la Gitanería de Triana que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, de Jerónimo de Alba y Diéguez, puede leerse respecto a lo atrevido del baile:

“Es tal la fama de la nieta de Baltasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Marquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las señoras quisieron verla bailar el Manguindoi, por **lo atrevida que es la danza** y autorizada por el Regente a súplicas de las señoras la bailó, recibiendo obsequios de los presentes”.

La psicología astuta

Para redondear la condenable y, a la vez, irrefrenable atracción de los hombres hacia los cuerpos de las bailarinas, los discursos analizados

⁵¹¹ Gautier, T., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (3 vols). Tomo I, pp. 41-44.

incluyeron un elemento nuevo, en forma de consejo: la prevención ante los cuerpos que bailan. Como señala Plaza, “Los libros de viajes de estos años reflejaron numerosos avisos para que se tomaran precauciones al respecto, no dejándose llevar por las apariencias, llegando a ser con el tiempo estos consejos más numerosos que las invitaciones directas a un país de mujeres libres”.⁵¹²

De la Torre ha expuesto este fenómeno como una práctica habitual en el contexto de la moral cristiana de la época. Traición, desconfianza, maldad y debilidad fueron los cuatro pilares que sustentaron la demonización de las mujeres y de la conversión de los cuerpos femeninos en objetos privilegiados de su encarnación:

“... es bien conocida la carga de misoginia en la concepción de la mujer detectable desde los orígenes de la expansión del cristianismo. Comenzando por endosar a la mujer la culpa de la expulsión del paraíso y por tanto, de todo el sufrimiento de la humanidad, y continuando por denigrar la facultad más poderosa y exclusiva de la mujer, la maternidad, al desnaturalizarla por medio de la virginidad de María, y por ende, implicar la **pecaminosidad** en el resto de las mujeres, la Iglesia se esforzó en crear un **arquetipo femenino investido de traición, inferioridad, e impureza**. Era necesario conceptualizar a la mujer en términos de **desconfianza, maldad, debilidad**, y por tanto, supeditación al hombre para contrarrestar y en último término erradicar el poder que descansaba en la figura femenina (...) Un elemento sustancial en la inferioridad ontológica y moral de la mujer radicaba en **su cuerpo, sede de su facultad reproductiva y por definición de un poder inasequible al hombre, y por tanto, objeto de demonización y repudio** por parte de la autoridad patriarcal, que por otra parte solía carecer de la fuerza de voluntad necesaria para escapar al poder de atracción ejercido por los cuerpos femeninos. Como quiera que fuese que la causa de esta debilidad masculina se debía encontrar fuera del cuerpo del hombre, el de la mujer convenientemente acumulaba otra razón para ser impuro, peligroso, y requerir de su ocultación”.⁵¹³

La cuestión principal que nos atañe en el objeto de nuestra investigación es la idea de que la andaluza es una **mujer naturalmente bella y atractiva**. Y, como señala De la Torre para la tradición clásica, “... la belleza de una mujer

⁵¹² Plaza, 1999:519.

⁵¹³ De la Torre, 2007:77.

era indicativa de su pecaminosidad, y por tanto establecía una ecuación entre ornamentación y falsedad".⁵¹⁴ Su cuerpo se describe como una fuente inagotable de encanto, incluso involuntario:

"A pesar de las voluptuosas imágenes que había suscitado en mi mente el Alcázar, por la noche me sentía lo suficientemente tranquilo para reflexionar sobre **la belleza de las sevillanas**... No creo que existan en ningún país mujeres más adecuadas que las andaluzas para **inspirar la idea de un rapto**. No solo porque infunden la pasión que aconseja hacer tonterías, sino porque verdaderamente **parecen formadas para ser atrapadas, liadas y escondidas**, así son de pequeñas, redonditas, elásticas y mórbidas. Sus dos piecitos cabrían cómodamente en el bolsillo de un gabán; con una mano, las podríais levantar por la cintura como a una muñeca y, con un dedo, doblarlas como una vara de junco".⁵¹⁵

Lo esencial es que **esa belleza natural no es virtuosa**, pues no reniega del cuerpo. Pensemos que, en estas fechas, la virtud de las mujeres "equivalía implícitamente a la negación de su cuerpo, que pasaba por su ocultación y disimulo, a favor del énfasis en su moralidad, como si cuerpo y espíritu fuesen irreconciliables".⁵¹⁶ Los cuerpos de las bailarinas, por el contrario, se concebirían como sistemáticamente capitalizados por las mujeres a través de un juego permanente de coqueteo, una búsqueda continua de "revolver la sangre" a quien mira, incluso si ello no llegara a implicar en todos los casos la concesión de los favores intuidos. Sobre aquellas mujeres que para Davillier consiguen inspirar la idea de un rapto, seguirá escribiendo el autor:

"A su **belleza natural** unen ese **arte de andar y mirar que arrebató la mente**. Se deslizan, huyen, casi ondean. Al pasar a vuestro lado, en un momento os enseñan el pie, os hacen admirar el brazo, acentúan la cintura, muestran dos hileras de blanquísimos dientes y os lanzan una mirada larga y velada que se fija y muere en la vuestra. Luego, **siguen adelante con aire de triunfo, seguras de haberos revuelto la sangre**".⁵¹⁷

⁵¹⁴ De la Torre, 2007:79.

⁵¹⁵ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:254.

⁵¹⁶ De la Torre, 2007:79

⁵¹⁷ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:254. Se trata de la continuación inmediata del párrafo anterior, del mismo autor.

Detrás de cada cuerpo que danza hay una intención de requiebro o engaño, muestra de la relajación de las costumbres de las bailarinas. Frente al valor que la inocencia parecería conceder a las féminas en el machista ardor del Romanticismo europeo, las bailarinas y bailaoras quedan con frecuencia calificadas como intrigantes, engañosas o astutas, detrás de los gestos que mediante sus bailes exhiben. A la vez que graciosas y humorísticas, son depravadas; expresivas al tiempo que relajadas. Son mujeres perversas, viciosas; sus contoneos delatan la "naturaleza" conferida a la mujer española, con un fondo etnocéntrico sustentado, de nuevo, en su presunto carácter no civilizado:

"La naturaleza las ha dotado de abundante ingenio y tienen una réplica aguda y picante pero, carentes del refinamiento y los recursos de la educación, ese ingenio **natural** se ve oscurecido por la más cruda ignorancia y los más ridículos prejuicios".⁵¹⁸

El caso viene a ser más destacado en el caso de las andaluzas. George Gordon Byron escribe desde Sevilla a su madre, en 1809:

"Me ha dejado asombrado la libertad de costumbres que existe, muy habitual en Andalucía. También he podido comprobar que **la reserva y la timidez no son características** de las españolas, que en general son bellas, de grandes ojos negros y atractivas formas".⁵¹⁹

Si la feminidad moral tradicional se configura "desde el acatamiento a la norma, la discreción y la asunción de la inferioridad del cuerpo", la feminidad de las andaluzas se sustenta, por el contrario, en la **hipersexualización de sus cuerpos** a través de los relatos. Esa hipersexualización, como propone

⁵¹⁸ Swinburne, 1779, citado en Solé, 2007:124.

⁵¹⁹ Solé, 2007:169.

Carmen Gregorio, es utilizada como forma de dominación en tanto “La masculinidad se sustenta en el sometimiento de lo “femenino” mediante la fuerza corporal, la hipersexualización y la interiorización del cuerpo y sus expresiones”.⁵²⁰ Las bailarinas y las bailaoras son la encarnación de la llamada al pecado a través de su cuerpo, del **no acatamiento a la norma**, de una actitud **de indiscreción y de exaltación pública**, de sus voces falaces. Voces que, si alcanzaran a ser oídas por los hombres, los conduciría a perecer:

“Y así diciendo empezó *Tentaciones* á recoger velas para soltarlas luego que soplara el viento, sin dejar de lanzar **algunas tiernas miradas** a mi amigo, el cual se hallaba embelesado notando la **actitud voluptuosa** de la bailarina y su **quiebro de cintura**, en donde era común opinión se hallaban encerradas las tentaciones que le daban nombre. Con efecto, estaba encantadora. *Tentaciones*, era una de las que mas sobresalían en aquella reunión, no solo por sus **lindas facciones** sino por la **gracia de su cuerpo**. Á estos dones se agregaban los de **su amabilidad, su complacencia**: era preciso ser de mármol para no sentir grandes emociones cuando se la miraba”.⁵²¹

La bailarina –gitana o no- se describe como una expresión carnal de la astucia femenina, que busca el engaño a través del arma de su cuerpo. Cuerpo-demonio, de nuevo: Alejandro Dumas menciona que en Sevilla hay “tres criaturas que yo llamaría ángeles, si no sospechara que **son demonios, que con toda seguridad hubieran tentado a San Antonio** si hubieran vivido en su época o si él hubiera vivido la nuestra”, y las identifica como Anita, Pietra y Carmen, refiriéndose, como no cabe dudar, a Ana Garrido, Petra Cámara y Carmen.⁵²²

Sobre el engaño, se previene de continuo a través de advertencias a la dudosa virtud y relajadas costumbres que, como necesario epifenómeno, denotan los movimientos y cimbreos de las bailarinas. Las danzas, según se redacta, contienen a la vez un sentido de burla, diversión o aires de triunfo, y

⁵²⁰ Ambas citas de Gregorio, 2007b:139-140.

⁵²¹ Gelardo, 2003:29.

⁵²² Dumas, 1847:286, citado por Plaza, 1999:622.

quiebro y requiebro casquivanos que no tienen pudor en prestar los cuerpos a disposición de la mirada masculina, tratando de rendirla:

“Una joven española, sin alzar los ojos y con la más modesta fisonomía, se levanta para actuar ante un decidido asaltante; empieza por extender los brazos mientras chasquea los dedos y lo sigue haciendo durante todo el fandango para marcar su compás; el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos, a los que ella responde con gestos parecidos, pero algo más suaves, y siempre con ese **chasquido de dedos, que parece decir: <<Me burlo de ti, pero sigue hasta que puedas, que yo no me cansaré la primera>>**. Cuando el hombre está ya rendido, **llega otro** ante la mujer, que, cuando es ágil danzarina, **agota de esta forma a siete u ocho, uno tras otro...**”⁵²³

“¡Y el jaleo! He aquí lo que se puede llamar una declaración de amor un tanto delirante. Una bailarina sola, sin más compañía que el violín y las castañuelas, un cantante, una guitarra y las manos de todos los espectadores que marcan el ritmo dando palmadas, una bailarina, digo yo, el sombrero sobre la oreja, entrega de una manera muy expresiva, aunque muy decente, la impaciencia del amor; estos son los pataleos, las ondulaciones súbitamente reprimidas, que van siempre creciendo, hasta que, **advirtiendo a uno de los espectadores, ella no se acerca más que a él; ella se acerca, se aleja, vuelve a acercarse cada vez más, y acaba por dar la vuelta alrededor de él palpitante de alegría**, después él le lanza su pañuelo y se salva”.⁵²⁴

“A continuación seguía el programa de los bailes y la descripción de cada uno – lánguidos, sensuales, voluptuosos-. Uno de ellos encarnaba todo un **drama de amor y galanteo**. Jamás he visto sobre ningún escenario nada que igualase la coquetería de la muchacha que bailaba separada de su amante mientras **lo atormentaba, se burlaba de él y lo eludía para rendirse finalmente** y acabar tendiendo sus labios a un beso vehemente y triunfal”.⁵²⁵

⁵²³ Citado en Solé, 2007:99.

⁵²⁴ Davillier, 1988:73, citado en Plaza, 1999:665.

⁵²⁵ Relato de una fiesta organizada en la calle Trajano, 10, por D. Francisco de la Barrera, Chandler Mouton, 1897:333.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos



En la taberna. E. Rumoroso

Con estas calificaciones psicológicas, los principios fundamentales de la visión del mundo androcéntrico son naturalizados bajo la forma de posiciones y disposiciones elementales percibidas como “expresiones naturales” de “tendencias naturales” en las mujeres. Aquí, el cuerpo biológico, socialmente forjado, es un cuerpo politizado, una política incorporada: toda la moral del honor puede encontrarse así resumida en una creencia compartida que constituye el sustrato de todo el juego del poder. La visión dominante presta a las mujeres propiedades negativas, como la astucia y la intuición, que les son

impuestas mediante una relación de fuerza que las une entre sí frente a los hombres.⁵²⁶

De ahí que las mismas advertencias y proliferación de discursos sobre los efectos del onanismo, las enfermedades venéreas o la "cruzada contra la polución" que venía dándose en países europeos ricos, particularmente Francia, en estas mismas fechas, tome aquí la forma de **prevención** contra las reacciones que los espectadores pudieran tener frente a las intenciones de las bailaoras andaluzas, de natural fogosas. El juego amoroso podrá constatarse en los múltiples relatos de acercamientos y alejamientos de bailes de pareja como el fandango que, sistemáticamente, se presentan como un "encuentro de los cuerpos" más que como un conjunto de evoluciones técnicas coreografiadas. La mujer se convierte, con el baile, con el uso del cuerpo, en el centro de las miradas y del deseo. El cuerpo de las bailarinas, a libre disposición, obtiene a través del movimiento el mismo rédito que el de las mujeres "de la vida", el anhelo y la fijación de su demanda:

"¡Oh! Esta vez, señora, decirle los pataleos, la alegría, los aullidos de todos los convidados, sería tarea imposible... No recuerdo haber visto nada más curioso que esta **borrachera** en la cual el vino no tenía cabida, saludando a la **increíble sílfide**, que sin bambolear la mesa, sin hacer temblar los vasos, sin chocar los platos, saltaba, **dominaba todo este círculo de hombres frenéticos, que devoraban con los ojos cada uno de sus movimientos**".⁵²⁷

"*La Reina*, como dije, es la bailadora que más gala adquirió en la pasada fiesta, ya por su gentileza y gallardía, y ya por **el número mayor de danzadores que consiguió cansar; objeto poco edificante** que las mujeres logran con más prontitud que quisieran".⁵²⁸

La provocación incluye la estrategia de los besos robados, de insinuar más que enseñar, de huir y perseguir haciendo uso de artimañas que tienen en

⁵²⁶ Bourdieu, 2002:20.

⁵²⁷ Dumas, 1847:68, citado por Plaza, 1999:633.

⁵²⁸ Estébanez, 1983 /1847/:24.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

el cuerpo la vía de expresión fundamental. Hablando de la Candelaria, Davillier escribirá:

“... ya **se retorció como para huir** de la persecución de su compañero, ya **parecía provocarle**, subiendo y bajando alternativamente a derecha a izquierda el borde de su traje de indiana, con volantes que flotaban **dejando entrever unas blancas enaguas almidonadas y una pierna** fina y nerviosa”.⁵²⁹

Y, describiendo un baile de Lola Montes, las evoluciones de su baile – baile desordenado, inventado, flexible, no delicado- evocan de forma automática una representación atractiva, lasciva, voluptuosa:

“La señorita Lola Montes baila un baile propio; su coreografía le pertenece, su arte es de su **invención**. La **flexibilidad** de Dolores le resulta ajena; ella **desprecia la delicadeza** de Fanny Elssler y la gracia de Taglioni le provoca crisis de nervios. Por lo que esta danza (la señorita Lola Montes no nos ha indicado el nombre que ella tiene intención de dar a sus ejercicios), esta danza, decimos, no está carente de encantos; hay **osadía, imprevisibilidad, desorden** en los movimientos de la señorita Lola. Hay algo de **atractivo, lascivo**, de **voluptuosamente** atrayente en las poses que pone; y además, es una bonita, muy bonita, extremadamente bonita mujer, y te envía esos besos tan completos, que primeramente se aplaude, sólo preguntándose después si nos estamos equivocando o hay razón para aplaudir”.⁵³⁰

La descripción de los bailes nos sitúa en territorios cercanos a verdaderas escenas eróticas, donde se verifica incluso la lírica reproducción del acto sexual:

“La protagonista ama; ora parece disimular su pasión, huyendo recelosa, ora la manifiesta; de cualquier forma, con los pasos más cadenciosos o con los requiebros del cuerpo, interpreta todos los signos del galanteo. Después, se aproxima, ejecutando

⁵²⁹ Davillier, 1862, citado en Solé, 2007:244.

⁵³⁰ *Rabelais*, París, 9 de marzo de 1845.

movimientos ligeros y graciosos, se retira de nuevo, vuelve, parece vencida, balancea el cuerpo con voluptuosidad y mira con expresión provocativa.

Al final, la excitación llega a su máximo grado; la bailarina se vuelve loca, se embriaga como una bacante; parece **consentir que la besen, que le rodeen el cuerpo y yace en una postura de amorosa languidez**".⁵³¹

"El fandango lo baila siempre una pareja (...) Los bailes andaluces no se bailan con los pies, sino con el cuerpo. ¡Qué embrujo en los voluptuosos balanceos de la cintura! Sin embargo, para bailar bien no es suficiente tener una cintura flexible (como la tienen las bailarinas); para los bailes andaluces se necesita inspiración, derroche de pasión. Algunas bailadoras exprimen la ardiente poesía sensual de la danza andaluza. **Y de la manera como el pueblo la baila se la puede comparar con la representación de una declaración de amor.** Hay, además, parejas que no sólo evocan la declaración, sino que **viven arrebatos y desmayos, una lánguida voluptuosidad y el frenesí del placer** (...) La melodía del fandango es monótona, uniforme y se remata con un verdadero suspiro de tristeza, mientras que el baile es vivo, sobrecogedor".⁵³²



Baile de pareja. Gustavo Doré

⁵³¹ Dos Santos Rocha, 1886, citado en Solé, 2007:262-3.

⁵³² Botkine, 1969 /1840/, citado en Navarro, 2002:110.

En todo este proceso, tenemos que rastrear necesariamente la lectura que en el siglo XIX se dio al orgasmo femenino, entendido como una reacción próxima a la *histeria* (una inflamación del útero, una “tempestad uterina” más, como la menstruación), como una fuerza natural, telúrica, liberada entre las mujeres. Bailarinas hembras que lo son *en cada instante de su vida*: todo en las mujeres recuerda a su sexo. La escuela anatómico-clínica francesa de la primera mitad del siglo XIX consideraba el útero como “el lugar originario del mal”, y calificaba el goce femenino, convulsivo, como de índole histérica. Es aquí cuando el comportamiento de los locos violentos se compara con este mismo modelo de representaciones, cuando “histérico” se convierte en insulto, y es en este momento cuando se instala la categoría de la “Eva tentadora” que genera miedos y fantasías a un tiempo en las mentes masculinas:

“Entre 1870 y 1880 se hace hincapié en la violencia espectacular de un mal que retuerce los cuerpos y los descentra, lo que difunde en gran medida una representación de lo femenino definida por la exageración, el exceso y la desmesura. Desde entonces se opera la identificación entre histéricas, perversas y simuladoras (...) El miedo masculino se nutre de las fantasías de decoración y sumersión por parte de Eva tentadora, maestra en las tácticas de estimulación del deseo masculino, que es capaz de cualquier desenfreno, debido a que se identifica con la naturaleza, y corre por ello el riesgo de revelar en cualquier momento su animalidad”.⁵³³

Nos encontramos frente a frente con el arquetipo de mujer como sujeto agresivo, cercano a las “pulsiones caníbales”, con el tópico de “la imagen de una mujer atractiva y terrible que personifica los peligros que representaría para el hombre el mundo femenino”, con la mujer *devora-hombres* y *roba-vidas*. Relatos canibalistas donde suelen “ser las mujeres las más exaltadas, las que gritan alrededor del cuerpo de la víctima, la humillan y preparan para su posterior ingesta, en la que participan devorando hasta las partes más

⁵³³ Corbin, 2005:170-171.

innombrables, con una inusitada voracidad". Mujeres mantis religiosa, "*femme-fatale* del simbolismo *fin-de-siècle*. Componente violento del erotismo, tópicamente construida "como un ser cercano al mundo animal, dominado por sus instintos, que habita la naturaleza y se muestra incapaz para el desarrollo intelectual".⁵³⁴ La gacetilla que se cita en *El Cronista* sobre una fiesta del torero Gallito, en 1888, sintetiza prácticamente todos los elementos de lo dicho: la belleza, la sensualidad del contoneo, el gemido, la provocación y el ensueño, la mujer ofrendosa y la esquiva, el cuerpo como metáfora del calor sexual. La bailarina que encanta, arroba y embriaga:

"Hay que ver a una mujer hermosa cómo al compás de la música de este baile que parece compuesto de gemidos de dolor y gritos de alegría, **se mueve y contonea** en mil giros diversos, y cómo en sus aiosos movimientos y expresivas posiciones, encanta, arroba y embriaga, **haciendo surgir fantásticos ensueños de delicias**, ya extiende sus brazos ofreciéndolos como amorosa cuna, ya dulcemente los recoge como si a alguien abrazaran, ya sonriente y placentera inclina lánguidamente la cabeza, y tierna su mirada parece ofrecer su mejilla, ya como arrepentida y ruborosa se retira como avergonzada de la **erótica expansión**. Y cómo presa por **amorosa fiebre**, torna con más provocativos movimientos, y las deleitables ondulaciones y lánguidos cimbreos del cuerpo derraman gracia y sentimiento que ya no sólo **atacan los sentidos**, sino que **se apoderan del sentido engolfándolo en sueños** que duran todavía cuando el baile ha acabado. Es un cuadro completo, una obra de arte".⁵³⁵

⁵³⁴ Cunillera, 2007:245-249.

⁵³⁵ *El Cronista*, 30 de abril de 1888, citado por Navarro, 2002:272.

Psicología, mirada y anatomía. Modelos esquemáticos

A lo largo de los capítulos de contenido de este trabajo doctoral, hemos venido observando una secuencia que se repite en los párrafos que narran los discursos externos sobre el baile preflamenco y algunas primeras pinceladas del género flamenco. Hemos podido comprobar que la localización anatómica de figuras, pasos y movimientos advertidos en estas mujeres como expresiones físicas observables, se relacionan, y así se expone en este capítulo final de contenido, con actitudes vitales, comportamientos e incluso cualidades psicológicas.

A modo de resumen, podemos reconocer reiteraciones que hemos querido esquematizar en estas tres columnas, que sintetizan las relaciones entre lo que, al inicio de nuestra presentación, concebíamos como aspectos objetivos, discursos contruidos e interpretaciones elaboradas sobre esa fascinante realidad de las danzas y bailes de las mujeres de finales del siglo XVIII a principios del siglo XX.

CUALIDAD PSICOLÓGICA	EXPRESIÓN FÍSICA OBSERVABLE	LOCALIZACIÓN ANATÓMICA
Soltura, desenvoltura	Meneo	Caderas
Agilidad		
Altivez		
Soltura	Vaivén	
Erotismo	Movimientos	
Orgullo, desafío	Zarandeo	
Deshinibición	Vibraciones	
Altivez, desafío	Postura	
Frenesí	Movimientos rápidos	

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Altanería, maliciosidad, atrevimiento, sensualidad, arrogancia	Actitud	Figura completa
Diversión, placer	Posturas	
Exageración, libertad		
Desafío, orgullo		
Lascivia		
Indecencia		
Armonía, regularidad	Zarandeo	
Insinuación, incitación	Retorcimiento	
Parsimonia, misterio	Flexiones	
Voluptuosidad		
Rareza, misterio	Contorsiones	
Provocación	Desplante	
Majestuosidad, naturalidad, pureza	Porte	
Voluptuosidad		
Incitación	Curvatura, arqueo	Espalda
Abandono	Quiebros, arqueos, contorsiones	Cintura, talle, espalda
Audacia	Arqueo	Cintura
Ardor, furor, provocación	Quiebro	
Tentación		
Indolencia, voluptuosidad	Quietud	Cuerpo completo
Presunción	Indumentaria	
Erotismo, fiebre, sensualidad	Contoneo	
Entrega, persecución	Desplazamiento (bailes de parejas)	
Sedución, ansiedad		
Provocación, huida		
Naturalidad, instinto		
Ligereza, libertad, garbo		
Éxtasis, animación		

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Placer, satisfacción	Movimiento	
Abandono, voluptuosidad		
Indecencia		
Lascivia, éxtasis		
Fascinación, expresividad, inmoralidad		
Castidad, pudor, gracia		
Impetuosidad	Vueltas	
Fuego, delirio, torbellino		
Sedución	Inflexiones	
Violencia	Contorsiones, oscilaciones	
Violencia	Saltos	
Deseo, galantería, incertidumbre, impaciencia, ternura, pena, confusión, desesperación, reconciliación, satisfacción, dicha	Agitación, posturas, actitudes, movimientos	
Impulsividad, naturaleza	Baile	
Vitalidad, pasión, satisfacción, temperamento, ardor		
Pasión irreprimible		
Atrevimiento, descaro		
Lascivia, pasión, excitación, voluptuosidad, intencionalidad		
Lascivia		
Lujuria, voluptuosidad, paganismo		
Fascinación	Perfección	Cabeza y cuerpo
Coquetería	Desviación	Cabeza
Éxtasis	Inclinación	
Voluptuosidad	Movimiento	Pies
Soltura	Andar, caminar, baile	
Provocación	Taconeo, zapateado	
Nervio		
Violencia		

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Abandono, sueño, éxtasis	Puntas en zapateado	
Erotismo	Avance, retroceso	
Agilidad, velocidad	Movimiento	
Lujuria		
Entrega, vertiginosidad	Arrodillarse y levantarse	Piernas, cintura
Desidia	Flexiones	Brazos
Majestuosidad	Movimientos	
Lujuria		
Arte, aire, gracia	Colocación	
Frenesí, delirio	Elevación, abandono	
Inspiración, improvisación, "no trabajo", naturalidad	Alza, baja	
Voluptuosidad	Movimientos en descenso	
Tentación	Serpenteo	
Armonía, deseabilidad	Quietud	Brazos, manos
Dignidad, majestuosidad	Serpenteos, trenzas	
Vivacidad, gracia, donaire	Destello, brillo, reflejos	Ojos
Languidez, voluptuosidad		
Recato / seducción	Mirada	
Deseo		
Erotismo		
Voluptuosidad, complacencia		
Sangre ardiente y generosa	Color y forma	
Atracción	Brillo	Rostro
Coquetería	Belleza	
Gracia y garbo	Fealdad	
Gracia, recato	Expresión	
Suciedad	Color oscuro	
Armonía		
Atractivo	Flores	Cabello
Impacto irresistible	Longitud, color	
Falta de decoro	Meneo, andar	

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VI. Asociaciones intencionales. Moral, voluptuosidad y pasiones de los cuerpos femeninos

Sentimiento instintivo de la expresión	Flexiones	Piernas
Orgullo, voluptuosidad	Movimientos	
Lascivia	Pasos	
Agitación	Flexiones	Talle
Voluptuosidad	Elasticidad	
Peligro, agrado	Delicadeza	
Violencia	Respiración	Pecho
Provocación	Tamaño, forma	
Vigor, pasión	Baile	Músculos
Gravedad	Abertura	Boca
Provocación	Forma, color	
Peligro, agrado	Flexibilidad	Miembros

A partir de estas fechas, la mirada se distanció cada vez más del mundo popular y del baile de teatro, para concentrarse en un nuevo foco escópico, que ya advertimos, siquiera sea iniciáticamente, en muchos de los elementos contenidos en esta investigación. Se ha producido el milagro, la gran transformación, el nuevo género flamenco que irrumpe en el imaginario de la mirada y en la experiencia de teatros, fiestas, ventorrillos, academias y cafés.

... Pero ésa es otra historia.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES DEL TRABAJO

El cuerpo como unidad de análisis en los estudios flamencos

En nuestro trabajo de investigación, hemos realizado una selección de textos de las últimas décadas del siglo XVIII, el siglo XIX y los primeros años del XX, donde podemos afirmar emergió, con mayor o menor velocidad y según en qué aspectos del género, una **configuración icónica e interpretativa de lo que hoy conocemos como flamenco**. Nuestro objetivo ha sido advertir, a través de las referencias documentales evacuadas en estos años, las lecturas y perspectivas que explican **el valor que el cuerpo adquiere como receptáculo de la actividad laboral**, y el modo en que se concibió **la representación del emergente baile flamenco en la anatomía femenina**.

Nos hemos centrado en estas unidades de análisis, una vez advertidos dos extremos. Por un lado, que el cuerpo es un objeto privilegiado para enjuiciar la interpretación flamenca, detentando cuatro niveles de funcionalidad principal: es un instrumento de trabajo, contenedor de la mano de obra para la producción artística, un *locus* de representación simbólica que construye plantillas de identificación estética y, con el paso del tiempo, la transgresión hace de los cuerpos flamencos referentes fundamentales para la generación de heterodoxias. El cuerpo, como categoría, nos ayuda a comprender y definir estéticas, trayectorias, repertorios, reproducción o renovación e incluso éxito profesional. Por otra parte, la producción corporal flamenca fue legitimada y aceptada por los grupos hegemónicos como una obra donde se producía, incluso siendo de base popular, una acumulación estética aceptable y en la que se detuvo la mirada, a la par cautivada y censora, de propios y extraños.

Partíamos de una propuesta investigativa situada en nuestra doble condición formativa en Ciencias de la Salud y Ciencias Sociales, que favorece la consideración del **cuerpo como concepto básico de análisis**, entendido como construcción cultural. Un mapa de manifestaciones etnográficas que permite la lectura, no sólo de la **anatomía** en sí misma, sino también de las **funciones y usos socialmente establecidos sobre el cuerpo**. Usos que se inscriben en lo que Foucault ha denominado "corpo-política" y para los que Bourdieu sintetizó el ámbito de funcionamiento del *habitus* como categoría estructurada en los comportamientos individuales, y el *hexis* como categoría incorporada de esquemas de comportamiento físico preestablecidos, de apreciación y percepción sobre los bienes culturales y las disposiciones estéticas.

Si los cuerpos son **mapas del poder y la identidad**, también sirven como depositarios de **categorías de percepción y de apreciación culturales**, que se aplican a su realidad biológica según una relación arbitraria y, a menudo, esencialista. Hemos atravesado, a través de los testimonios extractados de las fuentes, un recorrido por las descripciones anatómico-taxonómicas y por los significados ideológicos de unos cuerpos que, sistemáticamente, se nos aparecen como **cuerpos sexuados culturalmente inteligibles**, definidos no sólo por sus características físicas, sino también asociados al carácter, la moralidad, la identidad de género, la estética, la historia y la posición social de las mujeres que bailan.

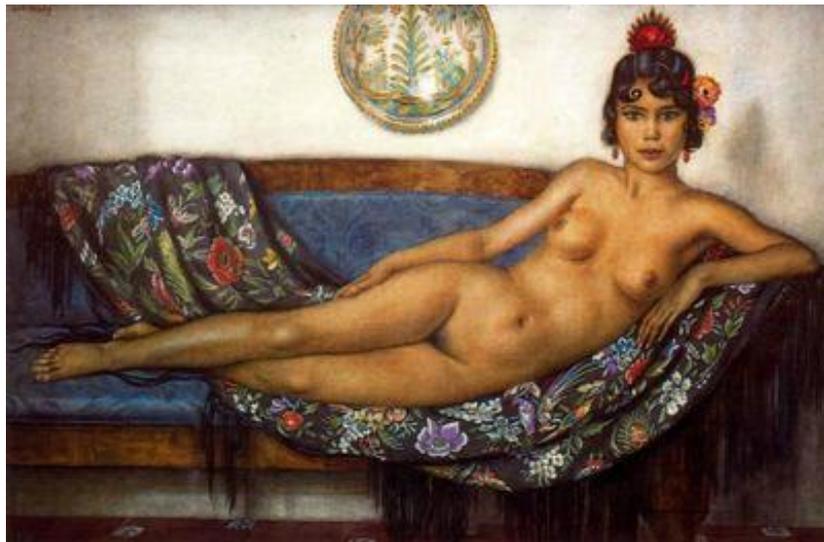
En el caso del flamenco, el estudio del cuerpo de las bailaoras nos ha servido como un espacio para recorrer los imaginarios construidos en el periodo transicional de gestación y forja del flamenco como género artístico. Frente a una sociedad moderna y una racionalidad clásica que habían elevado el pensamiento y denigrado el cuerpo, la reacción romántica se manifiesta a través del privilegio del cuerpo como liberador de las estrecheces cartesianas.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

Lo somete a su mirada y lo encarna preferentemente en las mujeres. Los cuerpos femeninos, y en especial las zonas y órganos más sexuados que condensan la diferencia entre los sexos, tienden a simbolizar estas posiciones que son *jerárquicas*, en la medida que funcionan de forma política.

Sinteticemos ahora algunas de las principales conclusiones obtenidas de nuestra investigación, como resumen provisional de los resultados alcanzados en la misma.



Gitana desnuda. La Chonica. 1917

La construcción de imágenes sobre el género flamenco

A pesar de la historicidad de las artes escénicas flamencas, se ha generado en torno a ellas una imagen simbólica universal conformada y proyectada, en

gran medida, utilizando **el cuerpo femenino como objeto icónico** y **el baile como referente interpretativo**. A lo largo de nuestro estudio, hemos constatado cómo las identidades corporales forjadas para bailarinas y bailaoras andaluzas, metonimia del género en su conjunto, se generaron en los procesos de producción artística de la danza vinculados a los tiempos mismos de nacimiento del género jondo, en torno a danzas boleras y de palillos, bailes populares y de candil y los denominados "bailes gitanos", que articulaban tres niveles de producción de músicas y danzas: canciones y danzas populares, cantes por lo fino y bailes nacionales de teatros, salones y academias, y el flamenco gitano y de cafés cantantes. Si bien existió una gran "promiscuidad de géneros, intercambiables y concelebrantes entre sí, estos niveles se corresponderían con rangos diferenciados tanto en sus intérpretes como en sus públicos, lugares de exhibición y modelos interpretativos. Básicamente, en torno a **dos estéticas** que encontraron en la descripción de los cuerpos una vía de ratificación: la popular aflamencada y la teatral abolerada, lo espontáneo vs. lo aprendido, lo vulgar vs. el refinamiento expresivo. Un dualismo estético que, aun dentro de un reclamo generalizado de la "estética española" y de un modismo social castizo y aflamencado, afectaba a las danzas y marcó la distintividad por venir del género flamenco.

Con el tiempo, estas imágenes se reprodujeron como **forma social del gusto flamenco**, como disposiciones permanentes y concepciones incambiables que sancionaron una cierta "legitimidad" de su estética y disposición, adquiriendo carácter inmutable a través de la estereotipia de una *hexis corporal representada*. La continuidad de tales imágenes, de tal sistema de representaciones semánticamente compartidas -aunque no siempre construidas sobre datos o hechos ciertos- se afianzó a lo largo del periodo analizado. Esta "mítica" ocupó en primera instancia el occidente europeo, para difundirse con posterioridad internacionalmente, culminando en la denominada "Edad de oro" del flamenco: tercer tercio del siglo XIX-primer década del XX.

Si ciertamente, a través del cuerpo, las sociedades construyen representaciones e imágenes de la sociedad que explican, describen o definen contenidos que suelen ir más allá de los cuerpos mismos, en el caso concreto del flamenco, la primigenia **diferenciación corporal** sustentada en la dicotomía de sexos (mujeres y hombres), se amplió con la sustentación, a través de aquélla, de identidades étnicas racializadas (gitanos/no gitanos, en particular: la etnización del relato se produce también a través de los cuerpos) o territorializadas (andaluces/no andaluces y, dentro de Andalucía, según incluso su distribución provincial). Esas imágenes, transmitidas a través de discursos y representaciones gráficas, fueron fundamentales para crear **modelos de interpretación del género flamenco**, haciendo recaer en unos de sus elementos y no otros las *claves* para otorgar y atribuir, en cada momento, mayor o menor fuerza en la construcción de los estereotipos nacionales y estéticos.

La concentración del interés en las mujeres que bailan se soporta, a lo largo de estos años, sobre tres patrones teóricos: el dimorfismo sexual, la "visión hegemónica" masculina ejercida a través del consumo de la mirada, y la gestación de arquetipos nacionales.

Las mujeres que bailan, foco del discurso

Siendo lo anterior el *qué*, a lo largo de este trabajo hemos conocido también el *quiénes*, los **actores involucrados en ese proceso de producción** que fueron sujeto y objeto de la relación que hemos expuesto.

Desde el punto de vista del **objeto**, la imagen que se forja del incipiente flamenco a lo largo de los siglos XVIII y XIX se sustenta, básicamente, sobre

los iconos discursivos de las mujeres y del baile, objetos centrales de la producción del discurso.

El **baile**, referente obligado en estos textos, fue privilegiado como consecuencia de varios factores; fundamentalmente la atracción romántica hacia el cuerpo (sobre todo, el cuerpo femenino) y la mayor visualización y, por tanto, capacidad de representación y transmisión de información sobre el mismo. Precisamente, esa mayor evidencia visual de las danzas fue la que facilitó la multiplicación de textos documentales que nos ha permitido extraer un número considerable de materiales como testimonios en la documentación.

De otra parte, si ciertamente las mujeres han sufrido a lo largo de la historia un proceso de invisibilización pública (que también tomó cuerpo en la literatura), en nuestro caso se constata -antes al contrario- una auténtica **inflación femenina** en los textos de la Andalucía de los siglos XVIII y XIX. La construcción de "lo flamenco" se realiza en gran medida a través de la **hipervisibilización de "lo femenino"**, no concitando el mismo peso la presencia masculina en las escenas descritas. Ni los hombres son objeto privilegiado de la mirada de los narradores, ni se advierte un interés por el valor específico, en sí mismo, de sus prácticas de baile, ni "lo masculino" se utiliza por los autores analizados como un mecanismo de contrastación de género.

Esta hipervisibilización es poliédrica. Por una parte, las mujeres andaluzas sí que se revisten de una construcción de **diferencias jerarquizadas** según representaciones sociales atribuidas a las mujeres frente a los hombres, es decir, inscritas en el funcionamiento de los sistemas sexo-género dominantes. Por otra, la inflación femenina, la sobrefemineización de los contenidos de los relatos se convierte en representación territorializada y generalizante, desde el punto de vista de las lógicas de los estados de los siglos XVIII y, sobre todo, XIX. Los cuerpos de las mujeres que bailan se cuentan de forma **diferenciada y personalizada**, pero se ponen al servicio de

un **constructor cultural único**, colectivo y reificador. Constatamos una identificación absoluta de las mujeres andaluzas, de la tierra, con las bailarinas y bailaoras, excluyéndose del estereotipo dominante el "femenino moral" en favor de las "mujeres libres".

Nuestro trabajo ha incidido en cómo, en el periodo estudiado, el cuerpo de las mujeres que bailaban fue puesto de relieve a través de su **alteridad**, como sucedió con *otros diferentes* que eran representados gracias a la ubicación del *nosotros* -en este caso, hombres-, que los observaban desde un espacio propio. Fue aquí donde se detentó "la apropiación del conocimiento" de unas bailarinas que, miradas desde fuera, funcionaban como cuerpos diferentes, ajenos y desconocidos. Como se ha dicho, pese a ello -o precisamente *gracias a ello*- sus cuerpos no fueron invisibilizados o marginados, ni tan siquiera excluidos de la dominación por parte los hombres que consumieron sus danzas a través de la mirada, sino que manifestaron **un poder y una fuerza propios**. Un poder que radicaba en su capacidad para *atraer* los intereses, los deseos y, finalmente, las pulsiones del espectador.

Sin embargo, esos relatos no problematizaron sobre la política de los cuerpos. Se sustentaron en un **discurso hegemónico y de dominación de la identidad sexual**, sin apenas impugnación, sobre el sexo, el género y el trabajo del baile. Ámbitos que, funcionando como conceptos de dominio político (la Europa civilizada frente a la nación del sur) impuso el "yo" femenino de las bailarinas-bailaoras como un **modelo de género, o de cuerpo sexuado**. En este sentido, volvemos a recordar a Foucault cuando confirma que el cuerpo es un lugar para desplegar las relaciones de poder, y que el poder produce cuerpos presentados como "objetos verdaderos", y a Gayle Rubin y su afirmación de que el cuerpo es un objeto semiótico y no biológicamente irreductible, cuya existencia se da en forma de algún tipo de discurso, nunca libre de identificación.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

La trampa en la que se inscriben estos textos es la de ver la morfología y funcionamiento de los cuerpos femeninos como un **mensaje único**. La práctica corporal de bailarinas y bailaoras se manifestó como una práctica cultural nomológica, inviable desde un punto de vista epistemológico, de acceso al conocimiento. Se elude cualquier tipo de modelo transgresor o de interpretación contingente de esa tejida red de representaciones: en los textos predomina el modelo unitario sobre el de los cuerpos plurales. Los estereotipos femeninos se limitan a las gráciles bailarinas boleras o las gitanas broncíneas del flamenco recién nacido, como ejemplo de generalidad española a través de lo andaluz.



Gitanas del Sacromonte

Las gitanas representaron un patrón superetnizado de estas variables. Sobre ellas se focalizan las categorías más turbadoras y cautivadas por la singularidad de unos cuerpos oscuros y salvajes, a la vez que mayestáticos y orgullosos. La piel funciona, en este sentido fisonómico, como dermopolítica del discurso, fetichizando y convirtiendo en variable de frontera a las andaluzas en general y las gitanas en particular.

Los sujetos productores de relatos

Respecto a los sujetos de esa mirada corporeizante, el repertorio de referencias fue elaborado casi en su totalidad **desde fuera de los propios intérpretes o practicantes**: viajeros, escritores costumbristas o románticos, poetas, folcloristas, artistas gráficos, etc. Esto es, tiene lugar elitizando un discurso en cuyas voces no participan las protagonistas de los acontecimientos narrados, y que se movió en la tensión entre la sensualidad fascinadora y la posición despreciativa.

En las descripciones de danzas y bailes populares y escénicos, el discurso externo repite una serie de **constantes propositivas**, que se pueden resumir en: a) la combinación entre ficción y realidad; b) la adaptación de misterio y fascinación como sustento del acercamiento; c) la desmesura expositiva y la desbordada fantasía en la presentación de los acontecimientos; d) la aplicación habitual de ideas o correlaciones preconcebidas o no contrastadas, asistemáticas; e) la oscilación entre detalles exquisitos y generalizaciones inadmisibles y f) la inflamación de la observación mediante un permanente deseo de experiencias nuevas a través de los sentidos.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

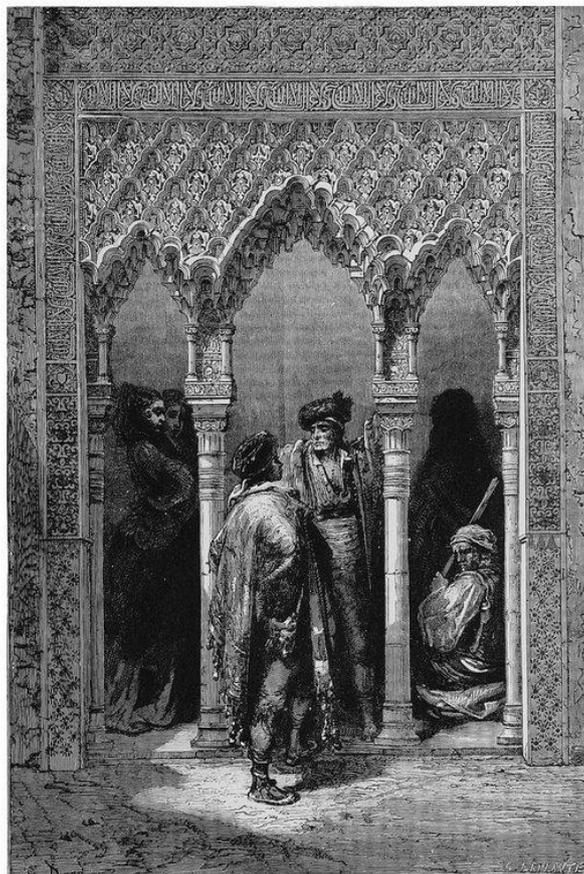
Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

De todo ello se deriva el dominio de la sensibilidad, a la par que una negación de la racionalidad, de los patrones de comparación, y de las estructuras clasificatorias o científicas como orientaciones de la producción narrativa.

La mirada de estos hombres, viajeros románticos en su mayor parte, dio lugar a una definitiva consolidación de clichés, forjando tópicos prácticamente incontestados sobre Andalucía y sus habitantes que, a su vez, orientaron a los redactores en su disposición descriptiva e interpretativa. Una disposición atravesada por la búsqueda de una tierra de promisión, un sur enigmático y sencillo. En un tiempo de coincidencia de la democratización de las danzas para los públicos y de democratización del viaje ciudadano, los relatos potencian lo que podríamos calificar como un **desenfoque narrativo**, fruto de las aportaciones personales de los autores. Éstos crearon una literatura cómplice con el lector, muchas veces recreando una experiencia que hacía años se había producido, o concediendo mayor a "la realidad percibida" que a "la realidad deseada".

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.



Imágenes de Andalucía. La Alhambra de Granada. Gustavo Doré

La hiperrepresentación femenina, producida a través de una apariencia corporal sólida, inequívoca y sin ambigüedades, fue objeto además de la **contemplación masculina**, que otorga al hombre el carácter de sujeto que ostenta el "privilegio de la mirada" en el consumo de los cuerpos femeninos, a través de la **relación voyeurista** a que dio lugar el testimonio de los acontecimientos dancísticos de estos siglos. En este sentido, los discursos e imágenes producidos generaron modelos perceptivos sustentados en intereses narrativos, situados en la escopofilia del placer visual sobre los cuerpos de las mujeres y en la conversión de sus cuerpos en bienes simbólicos de poder.

La cartografía del análisis de los cuerpos que hemos realizado ha querido "pensar", "leer" estos mapas corporales como productos sociales atravesados y penetrados por el poder, por **relaciones de dominación integradas nacionales, étnicas, de clase y de género**. Interpretando una imagen femenina a través de un sistema ideológico y simbólico, de una concepción patriarcal y proteccionista. La hipersexualización de cuerpo de las bailarinas y bailaoras sirvió, desde fuera, al contraste nacional y, desde dentro, a la incitación patriótica, contruidos ambos desde la *representación* del cuerpo femenino y sus expresiones como "el otro", interiorizado en el primer caso, sacralizado en el segundo.

Niveles de información

Respecto a los niveles de información disponibles -el *cómo* se construyen estos discursos-, se trata en la mayoría de los casos de miradas personalizadoras, en el sentido de que describen **bailaoras concretas**, inscritas en **entornos sociales o rituales específicos**, a menudo con nombres reconocidos de los teatros o salones del momento. Personas a las que se enumera de forma referenciada y, sobre todo, *generizada*. Lo más frecuente son los testimonios en los que se califican y evalúan las dotes de la persona que baila pero para los que el cuerpo, entendido en su carácter de objeto de trabajo y de los efectos en lo que hoy denominaríamos "riesgos laborales" de la profesión, se distrae por una insistencia en lo que de inefable tiene la interpretación (**la mirada de la fascinación**) o el entorno ambiental en el que se sitúa (**la dosis ritual como signo de autenticidad**).

Respecto a las pautas formal, cultural, interpretativa e intencional de la ejecución y el arte del baile, el tránsito desde la anatomía corporal hacia el arte, y de éste hacia las identidades colectivas. Dos son los puntos de vista que diferencian casi con exclusividad la crónica de los acontecimientos vividos en teatros, salones o cafés cantantes, en relación con la corporeidad de las mujeres que bailan:

- a) La consideración del baile como una forma de **ejecución física**. Se realizan aquí descripciones anatómicas y se establecen consideraciones acerca de movimientos, "meneos", torsiones de cintura, quiebros de cadera, pasos, braceos y otras evoluciones.
- b) La apreciación de que, bajo tales manifestaciones, se esconde un "**arte**", advirtiéndose bajo tal título percepciones varias, que ocupan desde la estimación estética del valor, hasta la psicología contenida en el *performance*, esto es, juicios de valor moral.

Esto es, los referentes anatómicos se utilizan en los textos para difundir a través de ellos procesos e identidades sociales y estéticas, esto es, trasladando el foco central de interés del cuerpo como objeto de trabajo hacia su apariencia exclusivamente artística. Si bien hemos encontrado, en este sentido, cuatro niveles de información en las informaciones extraídas de la consulta, no todos han alcanzado el mismo peso específico. Son los siguientes:

- **La pauta formal**, que incluye:
 - o La anatomía femenina.

- La localización de técnicas en diferentes lugares del cuerpo de las mujeres.
- La descripción de formas de ejecución.
- **La pauta cultural.** La estimación de que determinadas formas de expresión remiten a categorías culturales, frecuentemente asociadas a factores de tres tipos:
 - Históricos, como el orientalismo, con adjetivaciones como “musulmán”, “moro”, “indio”, asiático”, “egipcio”...
 - Geográficos, de tono generalmente determinista.
 - Étnicos, basados en la dicotomía gitanas/no gitanas y otras de menor incidencia, como la singularización de los negros.
- **La pauta interpretativa asociada al cuerpo y sus usos.** Las observaciones relativas a las categorías de fealdad o belleza, a la utilización sensual y erotizante de la anatomía, o la estimación de que determinadas construcciones anatómicas tienen un tono *voluptuoso* intrínseco a las mujeres de la tierra.
- **La pauta intencional asociada al comportamiento, el carácter y la psicología.** Las consideraciones respecto al cuerpo de bailarinas y bailaoras como expresión instrumental de un determinado carácter, una forma de ser, unas bases psicológicas en las que resulta permanente delatar el afán de atracción sexual hacia el hombre.

El cuerpo como encarnación del baile

La mayoría de referencias consultadas carecen de un detalle técnico de las danzas o los bailes, constatándose que, caso de existir, este detalle no se traduce directamente a través de la descripción de la danza, sino del **cuerpo como encarnación de los bailes**. Se detienen más bien en los elementos accesorios de las mismas (indumentaria, adornos), en el contexto de su producción (la fiesta, la ocasión social en que se producen, los participantes),⁵³⁶ en sus desarrollos temporales, en una corporalidad profusamente detallada y, casi sin excepción, identificado de forma esencializada y hasta "taxonómica" ("mujeres", "hombres", "gitanos", "sevillanas"...) y en los correlatos caracteriológicos, psicológicos o intencionales que de ello se derivan.

En los discursos sobre "los mapas del cuerpo", se suceden estrategias totalizadoras y fragmentadoras como modelos de exposición de la anatomía de bailarinas y bailaoras. La **figura** en su conjunto se valora como la marca identitaria propia del país pero, coincidiendo con los avances y preocupaciones por la anatomía humana y con el desarrollo de las técnicas de la exploración terapéutica, los relatos se concentran en este periodo sistemáticamente en **detalles corporales fragmentados** en varias partes anatómicas, y órganos particulares enumerados de forma separada que se escogen reiterativamente como condensación del foco escópico dominante.

Los **pies**, bien como referentes anatómicos por sí mismos, como objeto de adorno, soporte de actitudes naturales o -propiamente- órgano de ejecución para los bailes, son un centro de esta focalización, que no alcanza el mismo peso para **brazos y manos**, torneados y flexibles, ensalzados en su correcta

⁵³⁶ Ello se produce en algunos casos en detrimento de las mismas danzas: Davillier, por ejemplo, prefiere regodear su relato en las características de los locales y la descripción social de los presentes en las academias de baile que en la ejecución de las danzas.

colocación pero todavía no desarrollados como esenciales para la definición de la pauta femenina del baile. En contraste, los **ojos** y el cabello se convierten en foco de concentración de un interés que trasciende la descripción fisonómica en favor de la **evocación de los efectos** que producen por su color, su brillo o su movimiento. Esta estimación *interpretada* es común a la estimación de la **belleza**, sustentada en parámetros divergentes entre el equilibrio clásico y el admirado tono territorial y racial asociado a indicadores de pecaminosidad, que se confunde a menudo de forma discrecional con el feísmo y su rechazo. En la valoración de la belleza, la **carne** se convierte en un marcador plenamente romántico de la feminidad y la autenticidad de la mujer que baila.

En suma, los cuerpos se presentan reiterativamente de forma fragmentaria e hipersexuada, concentrándose en los **órganos corporales de más alta densidad sensual** de la época (pies, caderas) y en el conjunto serpenteante y quebrado de la figura, como **focos escópicos privilegiados** en los discursos. La **indumentaria**, por su parte, detenta en los textos analizados con un peso similar a la corporeidad, conteniendo la aspiración al disfrute de aquello que se oculta. A menudo, se describe en los documentos la anatomía del cuerpo cubierto a través del vestido o el adorno, se resaltan las partes más sexuadas de la mujer mediante la descripción del vestido, y se valora la apariencia física con la ornamentación, convirtiendo a las mujeres en ídolos de una expectativa de concupiscencia. Como **efecto metonímico**, la indumentaria y el adorno traducen además el significado social y moral que se otorga a las mujeres, identificándose los excesos indumentarios como armas de seducción.

Técnicas y patologías

Como se ha dicho, apenas encontramos en los textos descripciones técnicas de los bailes flamencos, con un escasísimo uso ni del lenguaje coreológico ni de modismos corporales-anatómicos. Las obras de estilistas o maestros son las únicas que incluyen un detalle neutro o un rastreo más sistemático de pasos o mudanzas. En ellas, se estimó más atender a bailes concretos, como boleros o seguidillas, que a una información propiamente física, rigurosa respecto a los modos técnicos, los efectos corporales de la interpretación o las manifestaciones y relaciones anatómicas de estos modos.

La forma y el resultado de la interpretación queda más destacado en los relatos que la descripción de los cuerpos ejecutantes. De preferencia, el sentido de la presentación de las técnicas del cuerpo en movimiento adquiere un tono lírico que relaciona las danzas de las mujeres con motivos inefables que neutralizaron el valor de las descripciones estrictamente técnicas: gracia, sentimiento, talento, ingenio, atractivo... Si bien hay una estimable diferencia entre el mayor realismo de los redactores nacionales y la ensoñación característica de la mirada romántica de los extranjeros.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.



La figura de Pastora Imperio, un icono para la prensa ilustrada de principios del siglo XIX

Los textos, por otra parte, apenas reparan en los cuerpos estáticos o inmóviles de las mujeres que bailan, concentrándose en el **movimiento**, entendido no como un patrimonio profesional, sino como una cualidad **natural** de las mujeres andaluzas: el “meneo” femenino sería el precedente de su esencial disposición al baile. El movimiento concentra el foco escópico de las descripciones en la **cadera**, con sus balanceos ondulantes, y la figura flexible y curvilínea, ausente de osamenta a favor de la morbidez de la carne. Se constata una fijación por el retorcimiento de la **figura**, por los cuerpos contorsionados, los quiebros y arqueos que se concentran anatómicamente en la cintura, la espalda, el talle y la cadera.

En cuanto a las evoluciones de los bailes, se detecta en este periodo la separación definitiva de la estética aérea y grácil, la alada agilidad de las

“mujeres que no pesan” del baile bolero *por lo fino*, y la raigambre propiamente flamenca del **baile de pies**, terrestre y agotador, del zapateado o taconeo, propio de la *gente crúa*. Del mismo modo, se diferencian los modelos de cortejo del baile de pareja popular y bolero, frente al carácter extático -de contención y desbordamiento a la vez- del baile individual de las flamencas. Ambas expresiones participaron, a pesar de todo, de una percepción de **tensión apasionada** por parte del observador, y de un constante exhorto a la habilidad y la gracia como patrimonios de las bailarinas y bailaoras de la tierra.

Como objeto de interés, las patologías y cuidados concitan escasas menciones documentales. Más propiamente, el baile de las andaluzas se concibió como un ejercicio sin daño, sin efectos corporales, realizado por placer, como negativo de la fuerza o del artificio del aprendizaje. De ahí que, en muchas ocasiones, la impresión general sea la de la descorporeización de la danza en los relatos, la superación del cuerpo como referente en favor de conceptos esencializadores. Las anomalías o efectos patológicos del baile remiten, en su caso, a no más que pequeños defectos físicos, trastornos temporales por pérdida de capacidad funcional (cansancio, debilidad, fatiga, hambre...) o sociales (vejez, maternidad, aumento de volumen, dificultades articulares). En este sentido, la dimensión tipológica dominante es la de los **cuerpos socializados**, cuerpos que se deterioran sin que ello signifique, a ojos del narrador, invalidar la espontánea capacidad artística de estas mujeres.

Nación, clase y etnicidad. Bases sociales de las marcas corporales

Si, en estos siglos, el relato funciona como modelo de cosificación y forma de dominación de género, también existe otro tipo de relaciones que, en su naturaleza, no se integran en el sistema sexo-género pero que están generizadas y expresan diferencias y jerarquías sociales, políticas y étnicas. Un sentido **político** impregna, en primer lugar, gran parte de los textos, en permanente búsqueda de un **modelo nacional** del cuerpo femenino. El cuerpo de las mujeres que bailan se convierte, a través de la mirada extranjera, en un espacio privilegiado para delimitar las ficciones proyectadas sobre la nación española, para la cual estas mujeres sirven de referentes como "hijas de la tierra".

La mirada de los escritores al cuerpo como materia base de trabajo en el baile flamenco parte de un componente externo, no analítico. Las ejecutantes se convierten en objeto de explicación desde una perspectiva acientífica y que se podría calificar de culturalmente colonizadora. Las mujeres andaluzas son fisionómicamente clasificadas según el territorio de pertenencia, a través de marcas locales, comarcales o provinciales. Tras de ellas, se adivinan no sólo una determinación física, sino también apreciaciones valorativas e interpretativas, con un claro componente de subjetividad que las distingue, en su forma y funciones, de las mujeres de los estados nacionales centrales europeos.

El afán clasificatorio que subyace en los relatos se acompaña, pues, de un proceso de generación de significado a través de los cuerpos

representados. El imaginario de “mujer nacional” española remite básicamente al de mujer andaluza, y ésta a la impenitente bailarina o bailaora popular o profesional, excluido el estereotipo femenino moral adscrito a los papeles de esposa o madre y las actitudes decorosas. Por el contrario, **el estereotipo dominante, el de las mujeres libres de los cuerpos que bailan**, es objeto de una suerte de “método comparativo” por el que se las confronta a otras intérpretes de la danza clásica o a otras mujeres europeas. En base a indicadores como el carácter innato de la disposición a la danza de las primeras, su triunfo de la naturaleza frente a la técnica, la autenticidad, lo terrenal del movimiento o el dominio de la pasión frente a la fuerza, no sólo se ensalza a la mujer andaluza, sino que se coteja el alcance al que las copistas extranjeras pudieran llegar, en función de su mayor o menor ajuste a dichos indicadores.



Baile en la taberna. Gustavo Doré

Los marcadores presentados se sitúan en una Andalucía simbólicamente afianzada como tierra contraria a la modernidad, anclada en un "tiempo previo" y que remite permanentemente a **Oriente como marca corporeizada**. La belleza, la disposición corporal, el dominio de la curva y otras variables, de hecho, lastran la identidad propia de las andaluzas, que quedan espuriamente confundidas con otras bailarinas histórica y geográficamente localizadas en Egipto, la India y otros países orientales. Ese orientalismo es también aplicado al cuerpo de las **mujeres gitanas**, cuya "genuina pureza", orgullo y presunto carácter no civilizado, salvaje y marginal se expresa a través de la pobreza de su indumentaria y los tonos foscos y enlutados por los que se epidermializa el discurso étnico.

Los bailes andaluces fueron también rápidamente adscritos a la **identidad popular** de sus ejecutantes. El ejercicio del cuerpo para los bailes y la interpretación de unas u otras danzas se estimaron en los documentos como *atributos de clase* no comparables con bailes y cuerpos de las clases altas. Lo popular se diseccionará como lo frecuente, lo exhibido, lo abierto, lo fascinante, frente al control de los cuerpos y las escenas de las clases privilegiadas, alejadas de los excesos, el salvajismo y la rebeldía popular. Los cuerpos de las mujeres del pueblo se nos aparecen entre la admiración y la vulgaridad, como fehacientes ejemplos de hábitos inadaptados cuya contemplación, contradictoriamente en apariencia, generó un profundo asombro y gran fervor.

Lo exhibido y lo significado: la pauta psicológica de las mujeres que bailan

La identificación romántica de las bailaoras como los símbolos exóticos de la tierra andaluza utiliza el *cuerpo* como referente principal. El deseo se alambica en el cuerpo de las mujeres, y éstas se convierten en el imaginario de la Andalucía romántica. Singularmente, a través de las cigarreras y las bailarinas y bailaoras, que ya contaban con un largo recorrido interpretativo que arrancaba en la Antigüedad.

En estas fechas, coinciden la gestación y surgimiento del género flamenco con el desarrollo de **doctrinas médicas** que asociaban determinadas disposiciones anatómicas y fisiológicas con modelos psicológicos y de carácter. Esta asociación explica, en gran medida, la forma en que se produce la traducción de unas determinadas habilidades y prácticas de carácter artístico con **modelos de índole dispositivo en la psicología del pueblo o en las asociaciones intencionales de los cuerpos femeninos.**

La asociación físico-médica contó, asimismo, con una **disposición religioso-moral** (el alejamiento de la religión que propugnaba la continencia) y otro de índole cultural (la superación de la axiología cartesiana por la **búsqueda de los sentidos** a que aspira el Romanticismo) como factores coadyuvantes a la conversión de los cuerpos contemplados en **cuerpos deseados** causantes de la atracción masculina. Una reacción que se movía entre el desenfreno y el rechazo, entre el moralismo y el repudio social y estético, y la irrefrenable ambición consumista del cuerpo femenino.

El cuerpo se convierte en el *locus* privilegiado de las asociaciones intencionales de las mujeres del país, y las características corporales comportaron lecturas de género ideologizadas de tinte psicológico, de actitudes

o carácter, que suelen asociarse de forma mecánica e igualmente inmutable en relación con determinadas características físicas y anatómicas.

En este sentido, constatamos un claro predominio de **conceptos interpretados** sobre los textos de carácter descriptivo. A través de ellos se asocian de forma automática **la fisiología y un equivalente psicológico y emocional**, negándose manifiestamente la consideración del flamenco como un trabajo en favor de su significación como **arte**. Como derivación, se produce un confuso modelo de relaciones causales de tinte espurio entre “lo exhibido”, “lo expresivo” y “lo intencional” que pasa, sin solución de continuidad, de la descripción física a la de carácter o, lo que es aún más habitual, haciendo depender lo segundo de lo primero. Las referencias al cuerpo, a los órganos femeninos, se hipertrofian como signos físicos de la **ausencia de virtud** se trata de cuerpos irresistibles, con un fondo irracional que los guía, cuya amoralidad se expresaba a través de una *hexis* (el movimiento, el porte, etc.) marcadamente libidinosa. Esta *hexis* asumía representaciones físicas: la belleza se mueve entre la maldad y la virtud; el movimiento se convierte en una exhibición de la intemperancia femenina; la contorsión corporal en signo de desequilibrio e impudor; las actitudes se identifican como propias de diferentes especies animales; la psicología astuta de las mujeres que bailan son signos de la traición, la desconfianza y la maldad; el desahogo del baile es la muestra del no acatamiento a la norma, de la actitud de indiscreción y exhaltación pública; los números de las danzas esconden reproducciones eróticas.

No obstante, boleras y flamencas fueron referenciadas de forma distintiva en estos ámbitos, alcanzándose el punto máximo de las tentaciones sexuales en el caso de las “auténticas” bailaoras de los cafés cantantes. La ideología etnicista atraviesa a las “deshonestas” pero siempre atractivas gitanas. Fueron ellas el embrión simbólico a partir del cual se construirá la incipiente consolidación del género flamenco, etnizando las asociaciones entre

danza, cuerpo y concupiscencia. Las más frecuentes se pueden esquematizar relacionando, como se ha hecho en el capítulo, cualidades psicológicas, expresiones físicas observables y localizaciones anatómicas precisas.

* * *

Las conclusiones avanzadas han intentado sintetizar lo más destacado en relación con el objeto de nuestra investigación: la escritura y la descripción del cuerpo como pistas para profundizar en las creencias sobre las mujeres, la selección de ideas para su presentación o conformación de sus imágenes, la discriminación de unas u otras nociones para dotar de sentido la interpretación sobre los géneros. Como señalan Agrela y Muñoz-Muñoz, las palabras relacionadas “que encierran, sostienen y dan sentido al cuerpo femenino tampoco son neutras y ajenas al espacio socio-cultural y entramado de relaciones de poder en el que tienen lugar. Las palabras que se refieren a los cuerpos de las mujeres imprimen ideas, valores, pensamientos que también construyen realidad (...) A través de las palabras y la retórica los cuerpos de las mujeres son tratados como sujetos sobre los que se construyen predicados, como lugares de producción de sentido de lo femenino y de concreción de una determinada ideología”.⁵³⁷

El cuerpo, como unidad de análisis, nos ha permitido en suma una introspección en la identidad y la identificación producida para bailarinas y bailaoras preflamencas y flamencas. Sus representaciones no fueron neutras, no estuvieron vacías, sino que se nos aparecen cargadas de significados culturales y políticos, de tensiones entre la realidad y el deseo, de relaciones de

⁵³⁷ Agrela y Muñoz-Muñoz, 2007:406.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

género dentro de una estructura social e ideológica históricas que, en gran medida, ha trascendido como imaginario compartido sobre el género flamenco a lo largo de los dos últimos siglos.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA Y FUENTES ORIGINALES CITADAS

Bibliografía y fuentes por autores

- Agrela Romero, Belén y Ana M^a Muñoz-Muñoz, "Cuerpos de mujeres desde la mirada feminista: recapitulaciones en torno a su pensamiento, escritura y significado" ", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 403-408.
- Alberich, José, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Universidad de Sevilla, 1976.
- Algar Pérez-Castilla, Luisa, "Imagen proyectada de la danza española escénica por el Ballet Nacional de España a través de la representación del cuerpo", *Actas del I Congreso Nacional de Danza Española*, Madrid, 2011.
- Alonso, Luis Enrique, "El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Pierre Bourdieu", http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/LM-Alonso-consumo.PDF
- Andersen, Hans Christian, *Viaje por España*, 1863 (ed. reciente Alianza Editorial, Madrid, 2004 y 2005).
- Andersen Nexø, Martin, *Días de sol. Viajes por Andalucía de un escritor danés*, 1903 (ed. Miraguano Ediciones, Madrid, 2004).
- Barreti, Joseph, *Viaje de Londres a Génova, pasando por Inglaterra, Portugal, España y Francia*, Londres, 1770.
- Bartky, Sandra Lee, *Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin de
 - *Le barbier de Séville ou la Précaution inutile*, comedia en cinco actos y en prosa, Ruault, París, 1785 /1775/.
 - *La Folle Tournée o Le Mariage de Figaro*, comedia en cinco actos y prosa, 1778.
- Bécquer, G.A., "La Nena", *El Contemporáneo*, 30 de marzo de 1862 (publicado sin nombre).

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Bennahum, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Traducción de Lourdes Bassols. Global Rhythm Press, 2009.
- Bernal Rodríguez, Manuel
 - “La Andalucía conocida por los españoles”, *Historia de Andalucía*, Tomo VII, Ed. Cupsa, Planeta, Madrid, 1981.
 - *La Andalucía en los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1985.
- Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1988.
- Blasis, Manuel, *Manuel complet de la danse*, París, 1830 (edición en inglés, *An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the art and dancing*, trad, Nary Stewart Evans, New York, 1986).
- Borrow, George, *Los Zincali (Los Gitanos de España)*, Madrid, 1979 (original, *The Zincali or an account of the Gipsies in Spain*, Londres, 1841).
- Botkine, Vassili, *Letters sur l’Espagne*, Paris, 1969 /1840/.
- Bourdieu, Pierre
 - “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”, *Materiales de Sociología Crítica*, Ed. La Piqueta. Madrid, 1986.
 - *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Trad. C. Ruiz de Elvira). Ciudad: Taurus, 1988 /1979/.
 - *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2002 /2000/.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Brinckmann, Josephine de, *Paseos por España*, 1852 (ed. Reciente en Cátedra, Madrid, 2001).
- Burke, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cadalso, José, *Cartas Marruecas*, Editorial Ebro, Madrid, 1969.
- Cairón, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile* traducido del francés por A. Cairón, Madrid, Repullés, 1820.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Canarim, Silvia de Rezende, *La metamorfosis del flamenco. Israel Galván y la nueva edad de oro*, Trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Sevilla, 2011.
- Cano, Gabriela y Dora Barrancos, "Una era de transiciones. América Latina. Introducción", en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, 2006:547-557.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- Carozzi, María, "Cuerpo y conversión: explorando el lugar de los movimientos corporales estructurados y no habituales en las transformaciones de la identidad", (U.C.A./CONICET), http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/maria_julia_carozzi.htm
- Casanova, Jacobo Casanova, *Memorias*, 1767-1768.
- Castillo López, José Manuel
 - o "Repercusiones podológicas del baile flamenco femenino. Efecto biomecánico y utilidad de los soportes plantares en el pie de la bailaora de flamenco". *Actas del I Congreso Infla: Investigación y Flamenco*, Signatura Ediciones de Andalucía, S. L. 2010.
 - o *El pie de la bailaora de flamenco*, Trabajo de Investigación de Doctorado, Universidad de Sevilla, 2011.
- Chandler Moulton, Louise, "Viaje ocioso por España y otros países" (1897), en Egea Fernández-Montesinos, Alberto (coord.), *Viajeras anglosajonas en España. Una antología*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2009, pp. 315-334.
- Chaves Rey, Manuel, "Monsieur Thiers en Sevilla", *Cosas Nuevas y Viejas (Apuntes sevillanos)*, Sevilla, 1901.
- Clark, William George, *Gazpacho o Summer Months in Spain*, London, John W. Parker, 1850 (hay edición en español en Editorial Comares, Albolote, Granada, 2006, como *Gazpacho o meses de verano en España, 1849*, y edición facsímil del original en Editorial Extramuros, Mairena del Aljarafe, Sevilla, 2006).

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Cook, Samuel
 - *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32, containing notices of some districts very little known; of the manners of the people, government, recent changes, commerce, free arts and natural history*, Thomas and William Boone, London, 1834.
 - *Spain and the Spaniards in 1843*, London, 1844 (editado con su apellido materno, Widdrington).
- Corbin, Alain, "El encuentro de los cuerpos", en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Taurus Historia, Madrid, 2005, pp. 141-202.
- Cruces Roldán, Cristina
 - *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996.
 - "El aplauso difícil. Sobre la "autenticidad", el "nuevo flamenco" y la negación del padre jondo", Aguilera, Miguel de, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds.), *Comunicación y música*, vol. II, Tecnología y Audiencias, UOC Press, Comunicación, 6, Barcelona, 2008, pp. 167-211.
- Cunillera, María, "Mujeres devoradoras. Un recorrido del surrealismo a nuestros días", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizola, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 245-272.
- Cunningham Graham, Robert B., *Aurora la Cujíñí: una semblanza realista en Sevilla*, Leonard & Smithers, London, 1898. Traducido e incluido en Alberich, 1976.
- Dalrymple, William, *Travels through Spain and Portugal in 1774; with a short expedition against Algiers in 1775*, London, 1777.
- Davillier, Charles, *Viaje por España*, junto con Gustavo Doré, 1862 (hay edición en Editorial Miraguano, Madrid, 1998).
- De Boigne, Charles, *Petits Mémoires de l'Opéra*, 1857, París.
- De la Torre, Sandra, "El gesto flamenco. Una aproximación", en Aguilera, Miguel de, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds.), *Comunicación y música II*.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

Tecnología y audiencias, UOCpress, Comunicación 6, Barcelona, 2008, pp. 239-257.

- De la Torre Moreno, M^a José, "La invisibilidad del cuerpo femenino en Beowulf: transferencias metonímicas y simbólicas del poder femenino orientadas a su ocultación y demonización", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 73-90.
- De la Pascua Sánchez, María José, "Belleza y poder", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 163-166.
- De Luna, José Carlos
 - o *De cante grande y cante chico*, Talleres Voluntad, Madrid, 1926
 - o *Gitanos de la Bética*, Gráficas Sánchez, Madrid, 1951.
- Dembowski, Charles, *Deux ans en Espagne et en Portugal, pendant la guerre civile 1838-1840*, Paris, Charles Gosselin, 1841 (ed. *Dos años en España durante la guerra civil, 1838-1840*, Espasa Calpe, Madrid, 1931).
- Dennis, George, *A Summer in Andalusia in two Volumes*, Londres, Richard Bentley, 1839.
- Disraeli, Benjamín, *Viaje por España*, 1830.
- Doré, Gustavo y Charles Davillier, *Danzas Españolas*, Bienal de Arte Flamenco-Fundación Machado, Sevilla, 1988.
- Dos Santos Rocha, Antonio (*Obra sin titular*), 1886.
- Douglas, Mary, *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Alianza. Madrid, 1978.
- Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage. De París à Cádiz*, París, 1847 (ed. reciente *De París a Cádiz. Un viaje por España*, Ediciones Sílex, Madrid, 1992).
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Elias, Norbert. 1993. *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Eschenauer, A. Louis, *España. Impresiones y recuerdos, 1880-1*, Editorial Paul Ollendorff, Paris, 1882.
- Espinosa, Cecilia, *Antropología del Cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio (recensión)*, Cuadernos de Antropología Social, 22, julio/diciembre de 2005, Buenos Aires, pp. 219-221.
- Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, España, 2004.
- Estébanez Calderón, Serafín
 - o "El bolero", *Cartas españolas*, Madrid, 1831.
 - o *Escenas andaluzas. Bizarrias de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*, Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1847 (reed. En facsímil por Atlas, Madrid, 1983).
- Estévez, Beatriz, "La UCA examina el rendimiento físico de las bailaoras de flamenco", Suplemento *Saber, Diario de Sevilla*, 13 de enero de 2009, página 10.
- Faure, Olivier, "La mirada de los médicos", en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Taurus Historia, Madrid, 2005, pp. 23-56.
- Fernando el de Triana, *Arte y Artistas Flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas-Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1986 (edición facsímil de Madrid, 1935).
- Fischer, Christian A., *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798*, París, 1801.
- Fleuriot, Jean-Marie-Jérôme, marqués de Langle, *Viaje de Fígaro a España*, 1788.
- Florido del Corral, David, "Comentarios a Sabuco i Cantó, Assumpta, "Los pies y las manos. Representaciones corporales en el cultivo tradicional del

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- arroz (Isla Mayor del Guadalquivir)", *Antropología del Género*, VII Congreso Nacional de Antropología, vol. II, págs. 129-141, Santiago de Compostela, 1999 (dactilografiado, s/f).
- Ford, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, 1963.
 - Ford, Richard
 - o *Handbook for travellers in Spain*, Londres, 1845 (sobre datos de su estancia en España entre 1830 y 1833, reed. 1846, Traducción al español como *Manual para viajeros por España y lectores en casa*)
 - o *Cosas de España*, Madrid, 1974 /1846/.
 - Foucault, Michel
 - o *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978 /1976/.
 - o *Historia de la sexualidad, 2: El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI, 2003 /1984/.
 - o *Historia de la sexualidad, 3: La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 2008 /1984/.
 - o *Vigilar y castigar*. Siglo XXI. Madrid, 1984.
 - Frutos Baeza, J. "El baile flamenco", *El Diario de Murcia*, año VI, nº 1668, martes 2 de septiembre de 1884.
 - "Galerín", *El Correo de Andalucía*, 3 de marzo de 1926.
 - García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962.
 - García Rubio, Irene, "Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas" ", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizola, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 136-149.
 - Gasparin, Condesa de, *Paseo por España. Relación de un viage á Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla*. Valencia, Imprenta de José Doménech, 1875 (edición facsímil de Valencia, Librerías "París-Valencia", 1998).

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Gautier, Teóphile
 - o *La Charte*, 18 de Abril, 1830.
 - o *Le Figaron*, 19 de octubre de 1837.
 - o *La Presse*, 21 de mayo de 1838.
 - o *La Presse*, 11 de septiembre de 1837.
 - o *La Presse*, 21 de mayo de 1838
 - o *Un Voyage en Espagne*, París, 1843.
 - o *Viaje a España*, 1840.
 - o *La Presse*, 7 de julio de 1853.
 - o *La Presse*, 13 de junio de 1854.
 - o *El Panteón*, nº 2, San Petesburgo, 1855.
 - o *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (3 vols), París, 1858.
- Gelardo Navarro, José, *Las claras del día. El flamenco en la ciudad de Murcia a finales del XIX. Historia y crónicas*. Nausícaä, Colección Cumbre Flamenca nº 4, Murcia 2003.
- Gómez, Rosalía, "El baile flamenco", en Cruces Roldán, Cristina, *Historia del Flamenco, Siglo XXI*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002.
- Gómez Bajuelo, Gil, *ABC*, 9 de marzo de 1946.
- González Arnao, M., "Lord Byron en Andalucía", *Historia y Vida*, 60, 1973.
- Gordon Byron, (Lord) George (*sin referencia*), 1809.
- Gregorio Gil, Carmen, "Los significados de masculinidad y feminidad en las prácticas escolares: la producción de cuerpos violentos", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 123-141.
- Gregorio Gil, Carmen, Adelina Sánchez Espinosa y Ana M^a Muñoz-Muñoz, "Introducción", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 9-19.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Guest, Ivor, "La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX", *Encuentro Internacional "La Escuela Bolera"*, Madrid, 1992.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Habsburgo, Maximiliano de, *Por tierras de España*, 1855.
- Haraway, Donna, *Simians, Cyborgs and Women*, Nueva York, Routledge, 1991:315
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Rubio, *Metodología de la Investigación*, McGraw Hill, México, 2007.
- Hugues, T. M., *Revelations of Spain in 1845*, Londres, 1845.
- Inglis, Henry David, *Spain in 1830*, (trad. de José Alberich, Del Támesis al Guadalquivir, Universidad de Sevilla, Sevilla 2000).
- Irving, Washington, *The Alhambra. A series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, 1ª edición, London, 1832, Editorial Pedro Suárez, Granada, 1968.
- Iza Zamácola, Juan Antonio, "Don Preciso", *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Madrid, 1799-1802.
- Jouvin, A., *El viajero de Europa*, París, 1672.
- Laborde, Alenxandre de, *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, París, 1809.
- Lacomba, Juan, *La fascinación de Al-Ándalus. Imágenes y miradas*. Sevilla, 2008.
- Lagerlof, Selma, *La leyenda de Gösta Berlin*, Ed. Cervantes, Barcelona, s/a.
- Landmann, George, *Adventures and Recollections of Colonel Landmann*, Colburn, London, 1852.
- Lantier, J.D., *Viaje a España del caballero S. Gervasio, oficial francés, y los diversos acontecimientos de su viaje, por el señor Lantier, antiguo caballero de San Luis*, París, 1802, 2 tomos.
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Lavour, Luis, *Teoría romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- Le Breton, David
 - o *Antropología del dolor*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1999.
 - o *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002a.
 - o *La Sociología del cuerpo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002b.
- Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Levinson, A., *Le ballet espagnol. L'Art Vivant*. Nº 47. París: Les Nouvelles Littéraires, 1926.
- Lundgren, Egon, *Impresiones de un pintor*, 1882 (sobre un viaje realizado en 1849). Existe traducción de algunos fragmentos de su obra *En Malares Anteckningar. Utdrag ur Dagböcker och Bref. Italien och Spanien*, Estocolmo, 1882, en *Cuadernos de la Alhambra*, nº 5, Granada, 1969, Págs. 95-124, traducción de Ángel Ganivet. "Fiesta de gitanos junto al Zacatín" está citado por Molina Fajardo, 1974, págs. 44-6.
- Mackenzie, Alexander Slidell, *A Year in Spain*, London, 1829.
- Marinero, Cristina y M^a José Ruiz, "La Escuela Bolera. Coreología", *Actas del Encuentro Internacional "La Escuela Bolera"*, Madrid, 1992.
- Martínez de la Peña, Teresa
 - o *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, Aguilar.
 - o "Ensayo crítico sobre la temática de danza en la obra de Charles Davillier y Gustavo Doré", en Doré, Gustavo y Charles Davillier, *Danzas Españolas*, Bial de Arte Flamenco-Fundación Machado, Sevilla, 1988, 9-41.
 - o "Estética del baile flamenco", en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco 1996*, Bial de Flamenco, Sevilla 1997, pp. 123-130.
- Martínez Moreno, Rosa María, *La indumentaria flamenca: vestimenta, imagen e identidad en Andalucía*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Octubre 2003.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Más y Prat, Benito, *La tierra de María Santísima (Cuadros Flamencos)* Barcelona, ¿1889?, reed. Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado, Sevilla, 1988.
- Mauss, Marcel, "Body Techniques" en *Sociology and Psychology : Essays*. pp 95-123. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1979.
- Méndez, Lourdes
 - o *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.
 - o *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Ed. Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2004.
- Méndez Rodríguez, Luis, Rocío Plaza Orellana y Antonio Zoido Naranjo, *Viaje a un oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, Sevilla, 2010.
- Mirón Pérez, M^a Dolores, "Divina belleza: cuerpo femenino y poder en Grecia antigua", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 167-187.
- Molina Fajardo, Eduardo
 - o *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada, 1962.
 - o *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e Historia*, Granada, 1974.
- Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, 2007.
- Navarro García, José Luis, *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Consejería de Cultura-Portada Editorial, Sevilla, 2002.
- Navarro García, José Luis y Eulalia Pablo Lozano, *Israel Galván. Imaginación en libertad*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2010 (borrador).

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Núñez, Faustino y José Luis Ortiz Nuevo, *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, Diputación Provincial de Sevilla, Área de Cultura, Sevilla, 1999.
- Oakley, A., *La mujer discriminada: biología y sociedad*. Debate, Madrid, 1977.
- Ortega y Munilla, *El Diario de Murcia*, año VIII, nº 2258, miércoles 15 de septiembre de 1886.
- Ortiz Nuevo, José Luis, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
- Otero, José, *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912.
- Pardo Bazán, Emilia, *Obras completas, Novelas y cuentos, I*, Madrid, Aguilar, 1957.
- Peyron, J.F., *Essays on Spain*, Londres, 1789 (sobre un viaje realizado entre 1772 y 1773).
- Plaza Orellana, Rocío
 - o *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Bienal de Flamenco, Colección Investigación, Sevilla, 1999.
 - o *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Arambel Editores, Madrid, 2005.
 - o "Descubriendo una tierra rica por sus cosas sencillas. Relato del viaje por Andalucía de Christian August Fischer en 1798", *Andalucía en la Historia*, Año V, nº 21, 2008, pp. 66-69.
- Price, Janet y Shildrick, Margrit (editoras), *Feminist theory and the body*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1999.
- Puig Claramunt, A., *Ballet y baile español, Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1944.
- Reyles, Carlos, *El embrujo de Sevilla*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1941.
- Ríos Lloret, Rosa, "Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina", en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y*

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX, Cátedra, 2006:181-207.

- Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1885*, Serball-CSIC, Madrid, 1888.
- Rodríguez Lloréns, Rosario, "Francisco Miralles Arnau, el profesor de Mariemma", I Congreso Nacional de Danza Española, Madrid, 2011.
- Romero Bachiller, Carmen, "El exotismo de los cuerpos y la fetichización de la mirada en la producción de las "mujeres inmigrantes" como "otras" ", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizola, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 186-215.
- Rosaldo, M., "Woman, Culture and Society: a Theoretical overview", en Rosaldo & Lamphere (eds.) *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford, 1974.
- Rosny, Léon de, *Toros y mantillas. Recuerdos de un viaje por España y Portugal*, París, 1894.
- Rubin, Gayle, "The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex", en Rayna R. Reiter (ed.) *Toward an Anthropology on Women*, Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 157-210.
- Ruido, María L., "Just do it! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizola, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 110-136.
- Sabuco i Cantó, Assumpta, "Los pies y las manos. Representaciones corporales en el cultivo tradicional del arroz (Isla Mayor del Guadalquivir)", *Antropología del Género*, VII Congreso Nacional de Antropología, vol. II:129-141, Santiago de Compostela, 1999.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias-Prodhuvi, 1978 /1990/.
- Sánchez, Dolores, "El cuerpo traducido: globalización de prácticas discursivas y reelaboración cultural del género", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 53-71.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Sánchez Espinosa, Adelina, "Escribir los cuerpos de las mujeres", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 19-22.
- Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, "Revisitar la comunicación desde la crítica feminista. Notas introductorias", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 7-29.
- Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007.
- Sand, George, *Un invierno en Mallorca, 1855* (sobre una estancia de 1838).
- Seco de Lucena, L., *Guía breve de Granada*, 1929.
- Solé, José María, *La tierra del breve pie. Los viajeros contemplan a la mujer española*. Veintisiete letras, Madrid, 2007.
- Steingress, Gerhard, *...Y Carmen se fue a París*. Editorial Almuzara, Córdoba, 2006.
- Stuart-Wortley, Emmeline, "El suave sur" (1856), Egea Fernández-Montesinos, Alberto (coord.), *Viajeras anglosajonas en España. Una antología*, Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2009, pp. 121-165.
- Subirá, José, *La tonadilla escénica*. Labora, Barcelona-Buenos Aires, 1933.
- Swinburne, Henri, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, London, 1779.
- Synnott, Anthony, *The body social: symbolism, self and society*, Londres, Routledge, 1993.
- Townsend, Joseph, *Journey through Spain in the years 1786 and 1787*, London, 1791 (reed. como *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Turner, Madrid, 1988).
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1980.

Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Valladolid, Pablillos de, *"El conservatorio del flamenquismo. Por estos mundos.* Madrid, 1914.
- Vargas Macías, Alfonso, *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física,* Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 2006.
- Vargas Macías, Alfonso, José L. González Montesinos, Jesús Mora Vicente, Sebastián G. Lozano, Ana Macara, Pablo Ruiz y Fernando Santoja Medina, *Telethusa, Revista del Centro de Investigación del Flamenco,* Revista Anual, Cádiz, 2008, nº 1, vol. 1, <http://www.flamencoinvestigacion.es/revista>
- Velaz de Medrano, Eduardo
 - o *El Regalo de Andalucía,* 16 de marzo de 1847.
 - o *La España,* 18 y 19 de febrero de 1853.
- Venegas Medina, María del Mar, "La "mirada normativa del otro". Representaciones del cuerpo femenino y construcción de la identidad corporal a través de la experiencia del cuerpo como espacio de sumisión y resistencia", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades.* Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 205-227.
- Vigarello, Georges y Richard Holt, "El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX", en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra.* Taurus Historia, Madrid, 2005, pp. 295-354.
- Wallis, S.T., *Glimpses of Spain or Notes o fan unfinished Tour in 1847,* New York, 1849.
- Weeks, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas.* Ed. Talasa. Madrid, 1983.
- Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis.* Cambridge, Harvard Univ. Press, 1975 -*Sociobiología: la nueva síntesis,* Barcelona, Ediciones Omega, 1980.
- Zerner, Henri, "La mirada de los artistas", en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra.* Taurus Historia, Madrid, 2005, pp. 87-116.

*Los cuerpos flamencos. Descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro".
Tesis Doctoral de José Julián Carrión*

Capítulo VII. Conclusiones del trabajo.

- Zugasti, Julián de, *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*. Imprenta Fortanet, Madrid, 1876 /1880/, reed. Albolafia, Córdoba, 1983.

Fuentes hemerográficas sin autoría citadas (por fechas)

La Paz, nº 100, 29 de junio de 1849

La Andalucía, 9 de junio de 1859.

El Porvenir, 16 de noviembre de 1869

El Diario de Murcia, año 1, nº 16, miércoles 5 de marzo de 1879

El Diario de Murcia, año 1, nº 172, viernes 12 de septiembre de 1879

El Diario de Murcia, año VI, nº 1668, martes 2 de septiembre de 1884

El Diario de Murcia, año VIII, nº 2250, sábado 4 de septiembre de 1886

El Cronista, 30 de abril de 1888

La Paz de Murcia, año XXXVI, nº 12731, domingo 1 de julio de 1894

El Diario de Murcia, año XIX, nº 7529, miércoles 29 de diciembre de 1897

Bética, 20 de diciembre de 1914