

**EL BAILE DE MÁSCARAS:**  
**una propuesta ilustrada para el Carnaval**  
**CLARA BEJARANO PELLICER**

No importa de qué siglo hablemos, ni de qué lugar: el ocio siempre ha formado parte esencial de vida de las personas, cuando menos de sus más inmediatas aspiraciones. A este respecto también cabe citar la tesis de Johann Huizinga acerca de la naturaleza lúdica del hombre, que es anterior a la misma cultura.<sup>1</sup> Puesto que nos disponemos a hablar del siglo XVIII, cabe citar un destacable exponente de esta idea, que ya recogía el ideario ilustrado. El propio Jovellanos afirmaba: “Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo”.<sup>2</sup>

Lógicamente, cuando hablamos de diversión, de sociabilidad, de placer, tendemos a caer en el reduccionismo que supone pensar exclusivamente en las capas más altas de la sociedad, por dos razones muy evidentes. La primera de ellas es el hecho de que ellas han dejado más testimonios de sus actividades lúdicas, al menos en el Antiguo Régimen. A su disposición estaba la cultura letrada, la cultura oficial, la que se nos ha conservado como “saber”. De las diversiones del vulgo no podemos saber salvo a través de la mirada de la élite cuando ésta consideraba conveniente dar cuenta de ellas, sacarlas a colación en su producción escrita, artística o de cualquier otra naturaleza. La segunda matización que hemos de tener en cuenta es que nadie como la élite ha practicado actividades lúdicas a lo largo de la Historia, en virtud de su disponibilidad de tiempo, al encontrarse eximida de las ocupaciones destinadas a la supervivencia material, muy especialmente de las más penosas, y asimismo gracias a los medios económicos, que tanto facilitan y otorgan variedad al ocio.

A este acervo de noticias sobre las más exquisitas diversiones queremos referirnos en esta pequeña reflexión. Ha llamado nuestra atención un puñado de documentos datables en el siglo XVIII que dibujan una pequeña parte del panorama lúdico con cierta frescura. Se refieren a la celebración del Carnaval en la ciudad mediante los bailes de máscaras.

Naturalmente, ni los bailes ni la celebración del carnaval eran una novedad del reinado de Carlos III. Desde el siglo XV se desarrollan las cortes reales y señoriales

---

<sup>1</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 31.

<sup>2</sup> Jovellanos, Gaspar Melchor: *Memoria para el arreglo de la policía en espectáculos y diversiones públicas sobre su origen en España*. Ed. De J. Lage. Madrid, 1977.

como focos de diversión, de actividades lúdicas, de la más variada índole y en ocasiones sobresalientes manifestaciones artísticas. A manera de ilustración, deberíamos recordar algunos de los más destacados: el ballet cortesano era una manera perfectamente natural para expresar una realidad política, los espectáculos teatrales se desarrollaron extraordinariamente en las cortes durante la Edad Moderna hasta el punto de que en ellas se creó el concepto de escenario. La aparición del escenario ilusionista fue la gran novedad en el siglo XVI. El torneo presentaba al rey como señor feudal de sus caballeros y modelo de las dos cualidades caballerescas supremas, el honor y la virtud. En el siglo XVI el ideal caballeresco gozó de gran vitalidad, adaptándose a los nuevos ideales de comportamiento aristocrático mediante la teatralidad. Se consideró un entrenamiento militar hasta bien entrado el siglo XVII. A fines de la Edad Media se transformó en un ritual festivo de homenaje a la corona. Bailes y fiestas, denominados saraos, se celebraban en los salones por la tarde y la noche. Los coristas cantaban y los caballeros y las damas bailaron danzas coreografiadas con la música de los juglares. Los disfraces de los asistentes eran temáticos porque se introducía un argumento. No eran extravagancias vacías de contenido, sino que fundían el teatro con los propósitos políticos. El derroche en arte se convirtió en una virtud desde el Renacimiento porque constituía una fuente de prestigio. La danza como apogeo de la fiesta y del espectáculo es un fenómeno europeo del final del siglo XVI.<sup>3</sup>

Por otro lado, el Carnaval era la fiesta de la cultura popular por antonomasia en el Antiguo Régimen. Consistía en el triunfo del mundo al revés, esto es, de la inversión del orden social, pero no con el objetivo de destruirlo sino de reafirmarlo.<sup>4</sup> El Cristianismo tradicional contemplaba esta temporización de los sentimientos colectivos contrastantes, de manera que previamente a la Cuaresma correspondía exacerbar la alegría y el placer de los sentidos.<sup>5</sup> La libertad y la ausencia de represión llegan al punto de amenazar la garantía de la seguridad pública. La violencia verbal y de conducta crecían de manera alarmante. Los pilares fundamentales del comportamiento eran los excesos en la comida, la bebida, la violencia y la sexualidad. Otras actividades apropiadas para realizar al aire libre, en la plaza pública, que era el escenario en que la cultura popular entraba en contacto con el orden oficial,<sup>6</sup> eran los juegos, las

---

<sup>3</sup> Strong, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

<sup>4</sup> Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 15.

<sup>5</sup> Caro Baroja, Julio: *El carnaval*. Madrid, Taurus, 1979, p. 19.

<sup>6</sup> Bajtin, Mijail: *La cultura popular en...* p. 139.

competiciones, la publicación de secretos escandalosos, el teatro y el baile, el manteo, tortura y ejecución de animales y pepes, el apedreamiento de los viandantes con elementos orgánicos, y la sátira social por medio del disfraz, en un ritmo creciente hasta su conclusión en los actos de clausura y muerte del Carnaval. Se trataba de una fiesta polisémica.<sup>7</sup> Las interpretaciones que se le han aplicado pasan por la liberación de las privaciones cotidianas, la vuelta a la juventud, un rito de fertilidad y renovación de la vida, la utopía, la expresión de la disidencia mediante la risa...<sup>8</sup>

Lo que supone una innovación del Siglo de las Luces no son los bailes, ni el carnaval, sino la curiosa relación que se estableció entre ellos. Para ello tenemos que recrear el clima escénico de Sevilla y recordar que el teatro profesional estaba abolido desde 1679, a consecuencia de un siglo de presiones por parte de los moralistas.<sup>9</sup> Felipe V había prohibido las mascaradas sucesivamente en 1716, 1719 y 1745,<sup>10</sup> pero en 1767 su hijo Carlos III concedió permiso para celebrar bailes de máscaras siempre que fueran en locales cerrados y sus disfraces no fuesen ofensivos hacia la religión o el poder. La condición para que tuvieran lugar fueron unas ordenanzas harto precisas que trataban de atajar los desórdenes y la violencia típicos del carnaval en tanto que fiesta de la “inversión de la vida”.<sup>11</sup> Esta propuesta de celebración del carnaval, completamente ajena a las costumbres españolas y populares, procedía de un caldo de cultivo muy preciso: la corte.

La *Instrucción para la concurrencia de bailes en máscara en el carnaval del año 1767*,<sup>12</sup> publicadas en Madrid, constituyeron la primera muestra española del fenómeno que nos ocupa. Está fechada en 4 de enero y conservada en la Biblioteca del Palacio Real. A lo largo de sus 37 artículos, el gobierno se atribuye la responsabilidad del orden público repetidamente. Por su parte, las ordenanzas de Sevilla se titulaban *Reglamento para el bayle de máscaras, en la ciudad de Sevilla, en este carnaval de 1768*.<sup>13</sup> Fue publicada en formato octavo, y cuenta con 16 páginas más la cubierta. Suma 29 artículos y se data el 12 de enero. En la hoja de guarda del final aparecen unas anotaciones manuscritas del mayor interés: la suma de asistentes a cada una de las

---

<sup>7</sup> Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad. Madrid, 1991.

<sup>8</sup> Bajtin, Mijail: *La cultura popular...* p. 88.

<sup>9</sup> Bolaños Donoso, Piedad; Reyes Peña, Mercedes de los: *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, p. XVII.

<sup>10</sup> Sánchez, José Luis: *El carnaval en Europa*. Madrid, Miraguano Ediciones, 2007.

<sup>11</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2001, p. 221.

<sup>12</sup> Sánchez, José Luis: *El carnaval...*, pp. 177-187.

<sup>13</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, p. 197, en folio.

funciones del baile que se celebraron ese año. En total fueron diez, y las fechas correspondientes fueron 20, 26 y 30 de enero, 2, 5, 9, 12, 14, 15 y 16 de febrero. Salta a la vista que el segundo fue redactado tomando como modelo el primero: el orden de los asuntos tratados coincide. Sin embargo, introduce una novedad en el preámbulo harto ilustrativa de la oposición que sufría la iniciativa del Asistente por parte de los sectores más moralistas: el reglamento va introducido por breves teorizaciones sobre la utilidad pública del baile y su honestidad intrínseca.

La fiesta en Madrid se celebró en el Teatro del Príncipe; en Sevilla, también en un teatro: el provisional de madera y ladrillo que se había levantado en la calle San Eloy en 1767 por el empresario José Chacón, mientras estaba en construcción el definitivo en la Plaza del Duque. Estuvo en uso doce años, y éste no llegó a terminarse.<sup>14</sup> El sistema de venta de entradas o boletas era el siguiente: se ponían a la venta el mismo día desde temprano (las diez de la mañana en Madrid, las ocho en Sevilla), previo anuncio por medio de carteles, y costaban un peso duro en Madrid 10 reales en Sevilla, lo cual nos informa acerca del coste de la vida en ambas ciudades, pero también de la calidad del producto que se oferta, a pesar de sus similitudes. El número de entradas era limitado, atendiendo al aforo del teatro. Aunque la puerta se mantendría abierta para entrar y salir a cualquier hora, quien saliese perdería la validez de su entrada, salvo si hubiese otra sede de máscaras organizadas por el Ayuntamiento. Mientras que en Sevilla el baile comenzó al anochecer, a una hora indeterminada en la que se reuniese suficiente público, en Madrid la hora de comienzo es invariable: las diez de la noche. Los menores de edad estaban expresamente excluidos en el caso de Madrid, pero no por preocupación por los interesados sino por respeto al resto de asistentes. El reglamento incluso regula el tráfico de coches y el comportamiento de sus conductores. En Sevilla se dispuso un guardarropa provisto de boletines con números, de dos cuartos de precio, y un vestíbulo donde esperar a los coches.

Sobre el atuendo también se recogen normas estrictas. Dentro del baile es obligatorio llevar disfraz y máscara, aunque llevarla puesta es opcional. Fuera de él, el rostro cubierto, los mantos y mantillas estaban proscritos. Tampoco estaba permitido cualquier tipo de máscara. Como disfraz no era válido un traje regional o popular si no estaba confeccionado expresamente para este fin, pues se trataba de eliminar cualquier vestigio de miseria; no obstante, el lujo también estaba limitado detalladamente. La

---

<sup>14</sup> Moreno Mengíbar, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 25.

uniformidad estética es uno de los objetivos del baile, que además de ser una diversión aspira a ser un espectáculo. Las joyas se permiten si son falsas. Estaban prohibidos los disfraces alusivos al poder o a la religión, para evitar cualquier tentación de crítica social, así como el travestismo y portar armas de cualquier naturaleza. La tipología de disfraces expresamente permitidos (y sugeridos) abarca modelos italianos, como por ejemplo el Dominó, la Bauta, el Arlequín, etc. Este hecho apunta a que el ejemplo carnavalesco por excelencia se ha trasladado a Italia, en vez de constituir una fiesta propia, de carácter popular y espontáneo. También, finalmente, se citan los disfraces típicos de las danzas y espectáculos españoles: las “naciones” y “provincias”. Quedan excluidos los trajes de gitanos, tan característicos de las danzas españolas, por resultar demasiado vulgares.

Los asistentes eran libres de moverse a su antojo en el interior del baile: podrían sentarse, bailar o pasear. La zona reservada a los que no bailaban era el graderío. Las danzas autorizadas eran afrancesadas: el minué y la contradanza, sucediéndose muchas de la misma clase. El reglamento incluso indica la distancia a las que han de colocarse las parejas para evitar situaciones embarazosas. Los maestros de danzar poseían autoridad absoluta a la hora de asignar y distribuir parejas, y ni siquiera se permitía demostrar desacuerdo. Incluso se exigía detener el baile exactamente cuando la música cesara y no insistir en bailar con quien no lo deseaba.

Se ruega el comedimiento en la expresión, cuidando de no crear malentendidos y rencillas, bajo pena de expulsión. Los aposentos no podían reservarse ni alquilarse, pues carecían de puertas. En el caso de Madrid, las existencias gastronómicas comprendían chocolate, café, té, bizcochos, dulces secos y de almíbar, sopas, fritos, asados, huevos, pastas y fiambres. En Sevilla el menú era más limitado, puesto que el baile duraba menos horas: agua de limón, agua clara, café, chocolate, bizcochos y caldo. Su moderado precio y su higiene estaban garantizados. Su función no pasaba de ser un tentempié, de ningún modo una cena. Las bebidas podían tomarse en cualquier sitio; la comida en zonas adecuadas para ello.

Existía un personal de servicio que se caracterizaba por su uniforme de holandilla encarnada o azul, dependiendo de su tarea. Los cuatro responsables de la seguridad llevaban bastones altos con cintas de colores en Madrid, y disfraz de dominó en Sevilla, para ser fácilmente divisados. A los músicos el público no podía dirigir órdenes. En los retretes había centinelas y camareros de ambos sexos.

Lo que hemos visto se redactó *a priori*, describiendo un *desideratum* sobre cómo debía desarrollarse una fiesta en una sociedad ilustrada, elegante y comedida en sus diversiones. Aplicando cierto sentido crítico en la lectura, podemos sospechar qué comportamientos eran los habituales antes de 1767, cuáles aspiraba a corregir el poder municipal. Sin embargo, a través de ellos no podemos tener la certeza de cómo discurrió realmente esta interesante reunión social. ¿Se cumplirían las ordenanzas? ¿Cómo sería una pintura de los auténticos hechos? Como documentos de aquellos eventos sociales conservamos no sólo los reglamentos municipales por los que se hubieron de regir, sino también testimonios personales *a posteriori*.

El que se refiere al baile de máscaras del Coliseo de Príncipe, de Madrid, recibe el título de *Carta que escribe don Antonio Valdasreal a un amigo suyo, pintándole en un romance la nunca bien celebrada diversión de los Bayles en Máscara en esta Corte (...)*.<sup>15</sup> Fue impreso en el mismo año, 1767, consta de seis páginas sin contar la portada, que en conjunto suman 61 estrofas en romance, es decir, 244 versos de arte menor. Fue redactado bajo un formato epistolar, recurso literario muy propio de aquellos tiempos, frecuente en los avisos y demás publicaciones, periódicas o no, que tenían como fin la divulgación de las noticias de actualidad. La carta se convierte en un mero recurso retórico, muy bien acogido por su subjetividad y verosimilitud. Origina series que apuntan al incipiente periodismo.<sup>16</sup>

En este caso, la última es escasa, puesto que esta supuesta carta apenas muestra referencias personales o afectuosas. Se limita a describir el baile desde un punto de vista oficial, ateniéndose a las ordenanzas como si fuese su principal fuente, tal vez la única. Produce la impresión de ser una versión amenizada y edulcorada, en primera persona, de la reglamentación. El atribuido autor pertenece a la élite, como revela el epíteto “don”, de manera que no es de extrañar que su punto de vista no difiera del de las autoridades. Entre los avisos que introducen al cuerpo de la descripción, se incluye la expresa exaltación de la intervención legisladora del poder municipal: «Porque es divertida, es / decorosa, honesta, urbana, (...) Esto nace de las rectas, / Prudentísimas, y sabias / Providencias que se dieron, / aun antes que se empezaran».<sup>17</sup> Las loas a la labor

---

<sup>15</sup> AMS, Sec. XI, tomo 5, pp. 1-4, en 4º.

<sup>16</sup> García de la Fuente, V., “Relaciones de sucesos en forma de carta: estructura, temática y lenguaje”, en V.V.A.A., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, *Actas del primer coloquio internacional*. Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

<sup>17</sup> CARTA QUE ESCRIBE / DON ANTONIO / VALDASREAL, / A UN AMIGO SUYO, / PINTANDOLE EN UN ROMANCE / la nunca bien celebrada diversion de los / Bayles en Mascara

organizadora se entienden a lo largo de seis estrofas, entre las que destaca la siguiente: «O Amigo! Quien la dispuso, / supo muy bien adornarla, / de disposiciones dignas, / de superior alabanza».<sup>18</sup>

No hay duda de que la publicación de esta supuesta carta no sólo tiene como fin la información de la concurrencia, sino también la publicidad de un nuevo modelo de sociabilidad de acuerdo con los ideales de la Ilustración. Su lectura, en verso romance, produce placer, distrae y resulta amena y divertida, lo más indicado para una intención pedagógica como la suya. Mediante los recursos que emplea el autor para persuadir a su amigo, el destinatario, de las bondades del baile de máscaras, el anónimo lector recibe una dosis de propaganda. Como cualquier documento avalado por el poder dieciocheco, el objetivo último de la obra es la educación del pueblo, la reforma de las costumbres ancestrales más irracionales, que convergían en el Carnaval como en pocos momentos. Esta relación nos ofrece una alternativa al modelo tradicional de celebración de Carnestolendas, en el que brilla la eliminación de todo elemento de la cultura popular. Este baile de máscaras sería la propuesta de la cultura letrada en su estado más puro, y en su época de mayor refinamiento de la Modernidad. En los preámbulos del texto, el autor reconoce sin ambages el carácter propagandístico de sus palabras: «Las diversiones honestas, / fueron siempre celebradas; / esta debe serlo más, / pues que ninguna se iguala. / Porque es divertida, es / decorosa, honesta, urbana / Y no se embriaga el gusto, / como en otras se embriaga».

Es un texto plagado de juegos de palabras que añaden amenidad a la descripción. El propio comienzo promete, mediante uno de ellos, ofrecer información acerca de las diversiones de principalmente personajes destacados y opulentos, con las siguientes palabras: «Amigo, ya que me pides / en tu novísima Carta, / que las Máscaras te pinte, / Pues se pintan las Mas-caras:».

Acto seguido, el texto procede a describir el espacio físico en el que tiene lugar el evento social. Se trata de un local cerrado, lo cual supone una novedad en cuestión de fiestas. El interés por el espacio acotado es comprensible en el caso de unas autoridades preocupadas por conservar el orden público. El Carnaval tradicionalmente consistía en la inversión de toda suerte de elementos estructurales de la cultura y la civilización

---

*en esta Corte, con / todas las circunstancias, y modos /que comprehende. / APARATOS QUE TIENE EL COLISEO / del Principe, donde se executan; sus ador / nos, y providencias, dispuestas a la mas / arreglada diversion del Publico en el / presente tiempo de Carnestolendas. Madrid, Imprenta de Joseph Martinez Abad, 1767.*

<sup>18</sup> *Ibid.* Todas las citas sucesivas pertenecen a la misma obra.

européa, lo cual afectaba a todos los órdenes de la vida y convertía a la ciudad, que encarnaba el ideal de humanidad y de vida organizada, en un lugar caótico y peligroso. Al intentar restringir las actividades lúdicas a un espacio cerrado, el Ayuntamiento confiaba en contar con las fuerzas represivas suficientes como para impedir la inversión de los fundamentos del sistema. El orden es guardado por las figuras asignadas para ello, ataviadas convenientemente: «Quatro Directores hay / para esta justa observancia. / Y el que en ella delinquiera / con rigor se castigara. / Aunque también disfrazados / los Directores se hallan, / los conocen todos, pues / los Bastones los señalan». Aunque el rigor y la naturaleza del castigo no se especifica, se sugiere con la alusión a las varas.

Para el pueblo supone una notable innovación en su modo de ver la fiesta. El Carnaval era el único momento del año en el que se sentía con libertad para transgredir leyes fundamentales de la convivencia, con cierta impunidad. Se trataba de una fiesta que se caracterizaba por la participación activa de todos los estamentos sin excepción, con especial protagonismo de la plebe. El resto del calendario festivo le asignaba un papel más bien pasivo, de admiración de los espectáculos que el poder había dispuesto para él. La celebración de bailes de máscaras constituía poco menos que la privatización de la fiesta. La licitud de las actividades lúdicas pasaba de la totalidad del territorio urbano a un espacio restringido al que no podía acceder todo el mundo, cuya entrada estaba limitada por razones económicas.

No obstante, no supondría una medida completamente impopular. Tal vez las clases bajas se sintieran agraviadas, pero no así las medias. La burguesía, en auge en el siglo XVIII gracias al primer desarrollo de la industria y sobre todo del comercio, agradecería esta oportunidad de medir a las personas según su renta. Reuniones sociales elitistas, antes inaccesibles para ella, coto cerrado de la despectiva aristocracia, se le brindaban a cambio del módico precio de una entrada. A cambio, se le franqueaba el escenario perfecto para exhibir galas y opulencia, entablar relaciones con la nobleza y observar de cerca sus hábitos con el fin de imitarlos. La nueva celebración del carnaval estaba diseñada a la medida de sus necesidades, conscientemente como demuestran estos versos: «Los Aposentos, a todos / son comunes, sus entradas, / pues no se tienen aquí / distenciones preparadas. / Entre tanta multitud / de gente, solo una urbana / correspondencia se advierte, / en acciones, y en palabras».

El lugar escogido para el baile fue el Coliseo del Príncipe de Madrid. Se construyó en 1745 sobre el solar del antiguo Corral del Príncipe.<sup>19</sup> En el siglo XVIII se construyó multitud de teatros, esto es, edificios expresamente diseñados para su explotación como sede de compañías dramáticas. Lejos quedaban los multifuncionales corrales de comedias; ahora se demandan comodidades y un entorno lujoso para espectáculos cada vez más aparatosos, como es el caso de la zarzuela y de la ópera, importada de Italia. En las capitales, el siglo XVIII contempló cómo se enfrentaban dos tendencias a la hora de diseñar las escenografías y arquitectura teatral: la influencia italiana, barroquizante, y la francesa, más neoclásica. Estas construcciones vinieron a sumarse a los palacios nobiliarios a la hora de acoger reuniones sociales, porque estaban acondicionados para la recepción de masas de espectadores y decorados con distinción, y también hemos de comentar que su construcción suponía una inversión: constituían un negocio privado cuyo objetivo era la atracción de las masas dispuesta a abonar una entrada. La naturaleza del espectáculo era lo menos importante. Es bien sabido que las funciones de teatro, incluso de ópera, eran harto heterogéneas, llegando a incluir desde números artísticos como arias operísticas fuera de contexto, bailes, música instrumental y tonadillas, hasta espectáculos de variedades como magnetismo, ejercicios gimnásticos o de adiestramiento de animales.<sup>20</sup> Los teatros parecían ser los locales acotados que mejor acondicionados estaban para un baile, y no se escatiman esfuerzos para adaptar y transformar su interior, como enseguida veremos.

El escenario de la fiesta fue acondicionado para su nueva función, teniendo en cuenta que aunque la danza era la actividad más frecuente del baile, como su propio nombre indica, para la cual se dispuso un gran tablado, su práctica no era la única motivación para asistir: «Todo el Patio, y el Theatro, / es un Tablado, con varias / entradas, dispuestas todas / con orden, con modo, y traza. / Algunos asientos tiene, / que al descanso se preparan, / con otras comodidades / para el que bayla, y no bayla». En efecto, las relaciones sociales eran el acicate más fuerte para muchos.

El acceso es múltiple en este baile, para evitar aglomeraciones: «La del Príncipe, y el Prado / son las Calles señaladas / para entrar, y salir, donde / también muchas luces se hallan». Al hilo de la narración, es notable el interés de la organización por que no faltara la luz. «Y se ilumina el Theatro / con infinitas Arañas. / La iluminación es bella, /

---

<sup>19</sup> Sánchez, José Luis: *El carnaval en Europa...* p. 182.

<sup>20</sup> Moreno Mengíbar, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 17-42.

y como es Cera, resalta / de modo, que el Sol allí / parece que no hace falta». La razón de tal dispendio no era otra que la seguridad pública: «Cuya claridad evita / ya de un Coche la desgracia, / o ya de otras que pudiera / hacer quien mal las pensara». La alusión a los coches era muy previsible, puesto que quien lo poseía encontraba la ocasión más adecuada para exhibirlo, a despecho de las leyes suntuarias y de los atascos que se originaron en esta época de proliferación de medios de locomoción. Entre los múltiples modelos de coches más conocidos de la época, el más representativo es la berlina de origen francés.<sup>21</sup>

La hora de comienzo eran las ocho de la noche, y se prolonga durante ocho horas, aunque el abono de la entrada da libertad para visitarla con la frecuencia y los horarios que se desee. «Ocho horas regularmente / dura esta fiesta, mas hallan / los que entrar, o salir quieren, / a toda hora puerta franca». Durante el tiempo de carnaval, este entretenimiento se celebra varias veces, aspirando a recibir a diferentes remesas de clientes: «No todas las noches hay / este Bayle, que se passan / de intermission tres, o quatro / y para otro se descansa».

El autor se demora convenciendo a los lectores del reducido precio del espectáculo, en su papel de publicista: «Mas con verdad digo, que / veinte reales no se gastan / en nada mejor que aquí, / pues quanto se mira agrada». Esta afirmación resulta muy afinada, puesto que implícitamente sostiene que no es necesario bailar para que merezca la pena asistir al acontecimiento. Apela a la curiosidad de los receptores con suma elegancia. Para acabar de convencernos, don Antonio Valdasreal afirma rotundamente que «de modo, que el peso duro, / ni aun a la Música paga».

No obstante, sabemos que gran parte de la plebe no disponía de medios para asistir. Incluso se piensa que la fiesta estaba dirigida a los estratos medios y altos de la sociedad y que ésta fue la manera de evitar la presencia y los desórdenes propios de las clases bajas.<sup>22</sup> Hemos de comentar que las consumiciones en el interior del baile se abonaban independientemente de la entrada. El autor tienta nuestras inclinaciones golosas enumerando las existencias más apetitosas: «Dentro del mismo Theatro / hay bebidas delicadas, / y manjares esquisitos, / que los come el que los paga. / Hay Chocolate, Sorvetes, / Fiambres, Assados, Pastas, / y en efecto hay todo quanto / quiera la apetencia humana». Las bebidas más populares de entonces, servidas en las botillerías,

---

<sup>21</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en...* pp. 162-164.

<sup>22</sup> Plaza Orellana, Rocío: *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007, p. 232.

eran zumos, vino, helados, horchatas, agua de nieve, agua de cebada, refrescos (agua azucarada helada), té y café. El chocolate era más popular que el café y no se servían en los mismos locales. Los dulces, pasteles, bizcochos, bombones, chocolatinas, mazapanes, tabaco y rapé eran placeres frecuentemente ofrecidos a los huéspedes en una sociedad tan inclinada al arte de las visitas.<sup>23</sup>

Esto nos ilustra acerca de las actividades que se llevaban a cabo dentro del baile. La sociabilidad dieciochesca se desarrollaba en las colaciones con tanta naturalidad en un salón como en un baile, puesto que esta relación no nos habla exclusivamente de tentempiés, sino de platos de cierta entidad. Hay que tener en cuenta que, dentro del teatro, los palcos funcionaban como camarillas abiertas al público que permitían crear un ambiente de cierta privacidad: «Los Aposentos, a todos / son comunes sus entradas, / pues no se tienen aquí / distenciones preparadas».

Aunque ya las conocemos a través de las ordenanzas, el autor enumera nuevamente las limitaciones y prohibiciones que rodearon a los bailes de Carnaval. Con cierto talento narrativo, va desgranando la información por orden cronológico, de manera que antes de descubrir cómo era el interior del teatro, y las actividades que se desarrollaban allí, recalca las normas y los requisitos que hay que cumplir para ser admitido, referentes al atuendo: ropas propias del sexo correspondiente, sobriedad en el adorno, uso libre de las máscaras *dentro* del recinto, nunca fuera, para evitar desmanes derivados del anonimato. Se prohíben los metales y piedras preciosos para evitar la ruina de los hogares. Los moralistas, intelectuales, periodistas y políticos ilustrados denunciaron la tiranía de la moda. Los argumentos morales contra el lujo eran el despilfarro y la ruina de las familias, así como la confusión de los grupos sociales al juzgar a las personas por su apariencia y no por su nacimiento. Carlos III, en la línea de sus antecesores, promulgó leyes orientadas a detener el estallido del lujo, fomentando los uniformes. Precisamente en el siglo XVIII es cuando aparece la moda como fenómeno que afecta al conjunto de la sociedad. El cambio revolucionario sucede cuando las clases medias enriquecidas se sometan a sus dictados y con su dinero accedan a mayor cantidad de artículos superfluos. La moda se convertirá en signo de promoción social. La industria relacionada se desarrolla entonces con mayor celeridad.<sup>24</sup>

Este baile disponía de dos orquestas, previsiblemente con el fin de que no cesara la música cuando sobrevenía un descanso, y de dos maestros de danza que se convierten

---

<sup>23</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en...* pp. 179 y 189.

<sup>24</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en...* pp. 127-138.

en los intermediarios entre el público y los músicos, pues «(...) mandan tocar lo / que las Máscaras les mandan». Podían dirigir el baile cuando exigía cierta coordinación entre las parejas, y se les llamaba popularmente bastoneros, porque marcaban el ritmo con dicho instrumento. Las referencias a la música son tópicas, poco descriptivas, tales como «Que es tan meliflua, tan grave, / tan dulce, y tan delicada, / que a las potencias eleba, / y el espíritu arrebatata». Pensamos que debían de tocar orquestas de cuerda principalmente, que son los instrumentos que cobran el protagonismo en el siglo XVIII, pero también de viento, puesto que era necesaria su sonoridad en un teatro de grandes proporciones atestado de ruidosas personas ansiosas de relacionarse entre sí.

El repertorio, instrumental de danza, comprende minués y contradanzas, según el texto. Éstas eran las modalidades más populares entonces en España, importadas de Francia. Si bien el minué tuvo su apogeo en la primera mitad del siglo, la contradanza tiende a desbancarlo en la segunda. En efecto, el baile tradicional español fue desplazado por los extranjeros, sobre todo en la corte y círculos nobiliarios. El rigodón, el pasapié, el amable, y más tarde el vals, la polca, el galop, el baile inglés y otros compartían el espacio de danza. Los plebeyos sí mantenían vivas las castañuelas, la zarabanda, la chacona, la pavana y las paraderas, así como los bailes regionales. Malagueñas, rondeñas, boleros y fandangos eran andaluzas y tenían muchos seguidores.<sup>25</sup> Sin embargo, este tipo de bailes no tenía cabida en tan refinado ambiente, ni siquiera en su versión más galante.

Dos cualidades de la danza llaman la atención y preocupan a una mente ilustrada como la que narra. La primera es su decoro, su ausencia de sensualidad. Sabemos que las danzas cortesanas se esforzaban en diferenciarse de las populares precisamente en este punto. Los viajeros que visitaban España opinaban de la misma manera que los moralistas: bailes populares como el fandango son descritos como eróticos, lascivos, indecentes. La lujuria se consideraba una de las principales causas de desórdenes en las reuniones sociales, y había corrientes moralistas de mucha influencia que la asociaban indisolublemente a la danza. Nuestro texto se admira así: «Con Minués se principia, / y es cosa que pasma, / pues está lo honesto firme, / en tan continuas mudanzas», y también de esta jocosa manera: «Sus enlaces tan perfectos, / como perfectos, no enlazan, / que en otras partes, por Dios, / que tales enlaces matan». El otro foco de preocupación

---

<sup>25</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en...* pp. 229-231.

del narrador es más artístico: la armonía y la vistosidad del conjunto, que constituyen un valor añadido a la fiesta, un espectáculo atractivo para los asistentes más pasivos.

Otro de los puntos destacables en relación a la danza lo constituye el hecho de que la habilidad en dicha disciplina sea fuente de prestigio social, como claramente reconoce el autor con estos términos: «Lo que cada uno intenta, / es manifestar su gala, / su garbosidad, su brío, / y su destreza bizarra. / (...) / Cada uno, aunque el disfraz / lo encubre, intenta con ansia / lo dé a conocer su modo, / y su compostura clara». El ideal del cortesano, afrancesado para más señas, se extiende hacia todos los grupos sociales. Desde el Renacimiento se consideraba un ejercicio virtuoso y moral, que ponía de relieve la jerarquía social.<sup>26</sup> El arquetipo de la moda, el petimetre, se extendía por la sociedad española, propuesto por los jóvenes enviados a formarse a Francia, donde quedaban fascinados por las costumbres galantes, transplantándolas a su país.<sup>27</sup>

Los espectadores miraban desde arriba las figuras que trazaban los bailarines desde aquella época, lo cual explica que la danza aparezca en ocasiones como un placer para la vista de los espectadores. El teatro del Príncipe constituía un escenario especialmente indicado para contemplarla desde los palcos. La danza geométrica o horizontal supone en cierta medida la búsqueda de unidad y armonía, una aspiración tanto práctica como estética de la Ilustración.

Al espectáculo visual contribuye no sólo la danza, que a veces coordina a muchas parejas, como por ejemplo la contradanza, sino también el despliegue textil. El autor no se demora en demasía describiéndolo, debido a su pasmosa variedad. Los tejidos citados son la holandilla y la felpilla; los disfraces más llamativos los constituyen los motivos marineros y dominó, esto es, una túnica talar con capuchas de colores. Las máscaras pueden acentuar la fealdad o la belleza. Al narrador no le interesan las particularidades, sino el conjunto, pues así se expresa: «La variedad de vestidos / con que todos se disfrazan, / un espectáculo forman, / con que la vista se encanta». La tradición del disfraz ya estaba ampliamente desarrollada desde mucho tiempo antes gracias a las mascaradas que desfilaban por las calles de las ciudades en carnaval y en cualquier otra festividad durante todo el Siglo de Oro.

Otros testimonios sobre los bailes que brindó en Madrid el conde de Aranda, como el de las memorias de Joseph Baretti, nos revelan un espectáculo tan esplendoroso como quería transmitirnos don Antonio de Valdasreal, o más incluso. Al parecer, las

---

<sup>26</sup> Strong, R., *Arte y poder...* p. 69-72.

<sup>27</sup> Franco Rubio, Gloria A.: *La vida cotidiana en...* pp. 160-161.

instalaciones contaban con enfermería y calabozo para ambos sexos, se bailaban con gran entusiasmo el fandango y otras danzas “indecentes”, y la naturalidad e igualdad de trato reinaba entre los asistentes.

En Sevilla, donde conservamos la suma de asistentes a cada baile, se puede valorar la acogida de la iniciativa en cierta medida. Es verdad que los cinco primeros bailes gozaron de un éxito moderado. Tres de ellos tuvieron entre 200 y 250 asistentes, y los otros dos llegaron a 350 y a 400. Sin embargo, hay que reconocer que conforme el Carnaval va entrando en calor, las cifras cambiaron su tendencia bruscamente para no bajar de unas 650 máscaras. El último día, Martes de Carnaval, 16 de febrero, asistieron 815 personas. Ignoramos qué aforo poseía el teatro provisional de la calle San Eloy, por lo que no podemos afirmar si se agotaron las entradas o si hubo quien no tuvo acceso a su pesar, pero si en el mejor de los casos esto sucedió el último día, es evidente que en buena parte de las funciones la ocupación no llegó ni siquiera a un tercio. Salta a la vista que la mayoría no podía permitirse comenzar el carnaval casi un mes antes del Martes, sino que esperó a que se acercara el esplendor de la fiesta para acudir a los bailes.

Sin embargo, la novedad de los bailes de máscaras no prosperó porque su adversario era demasiado poderoso. Un carmelita descalzo llamado José de la Asunción denunció el reglamento de bailes a la Inquisición, de manera que el Asistente Olavide acabó compareciendo ante el Santo Oficio con terribles consecuencias. La caída del conde de Aranda suspendió los bailes en toda España, de manera que sólo se celebraron durante cinco temporadas.<sup>28</sup>

Tal vez podamos referirnos como despedida a Julio Caro Baroja, con objeto de avalar su tesis sobre la muerte del Carnaval. En efecto, en el siglo XVIII y el subsiguiente, dicha fiesta “ganó importancia, pero perdió fuerza”.<sup>29</sup> Su aburguesamiento no supuso una mera reforma de sus costumbres, un refinamiento de sus modos de expresión, sino que la alternativa que ofreció el gobierno dieciochesco hirió de muerte a la fiesta al minar su esencia. No importa que no prosperara como costumbre; constituía el primer síntoma de un proceso que no haría sino progresar. El carnaval era una creación de la cultura popular, su mejor galería de muestra. Al expulsar al pueblo de su celebración, la máscara dejó de desempeñar su función. Ya no era una fiesta; desde

---

<sup>28</sup> Plaza Orellana, Rocío: *Los espectáculos...* P. 237.

<sup>29</sup> Caro Baroja, Julio: *El carnaval...* p. 157.

entonces en adelante sería un espectáculo ofrecido por los grupos privilegiados y sus satélites.<sup>30</sup> El último bastión de participación del pueblo fue derrotado a largo plazo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1971.
- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad. Madrid, 1991.
- CARO BAROJA, Julio: *El carnaval*. Madrid, Taurus, 1979.
- CEPEDA ADÁN, José: *Sociedad, vida y política en la época de Carlos III*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967.
- FRANCO RUBIO, Gloria A.: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2001.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1998
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor: *Memoria para el arreglo de la policía en espectáculos y diversiones públicas sobre su origen en España*. Ed. De J. Lage. Madrid, 1977.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- PLAZA ORELLANA, Rocío: *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.
- SÁNCHEZ, José Luis: *El carnaval en Europa*. Madrid, Miraguano Ediciones, 2007.
- STRONG, R., *Arte y poder*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
- V.V.A.A., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), Actas del primer coloquio internacional*. Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.
- VALDASREAL, Antonio: *CARTA QUE ESCRIBE / DON ANTONIO / VALDASREAL, / A UN AMIGO SUYO, / PINTANDOLE EN UN ROMANCE / la nunca bien celebrada diversion de los / Bayles en Mascara en esta Corte, con / todas las circunstancias, y modos /que comprehende. / APARATOS QUE TIENE EL COLISEO / del Principe, donde se executan; sus ador / nos, y providencias, dispuestas a la mas / arreglada diversion del Publico en el / presente tiempo de Carnestolendas*. Madrid, Imprenta de Joseph Martinez Abad, 1767.
- REGLAMENTO / PARA / EL BAYLE / DE / MASCARAS, / EN LA CIUDAD / DE SEVILLA, / EN ESTE CARNAVAL / DE 1768*. Sevilla, Imprenta Mayor, 1768.

---

<sup>30</sup> Sánchez, José Luis: *El carnaval en...* p. 10.