

Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA

Universidad de Granada

berlanga@ugr.es

Resumen

La música y el baile han sido excluidos durante mucho tiempo como temas de investigación en el flamenco. Esto ha distorsionado nuestra percepción de este particular arte. La investigación sobre el baile, y en concreto sobre sus orígenes y primera etapa de desarrollo, puede contribuir a superar viejos estereotipos.

El artículo se centra en dos tipos de ambientes de bailes que podemos considerar preflamencos: los precedentes teatrales, y la reelaboración gitana de los bailes de candil. Se realiza un visionado en "clave preflamenca" sobre las danzas en la tradición del teatro menor español: jácaras y entremeses del Siglo de Oro, sainetes y tonadillas del siglo XVIII y sainete andaluz de la primera mitad del XIX. Hoy sabemos que los primeros ambientes flamencos surgieron como una particular reinterpretación gitana de los bailes de candil andaluces. Pero también la tradición bolera, más allá de constituir una escuela de danza bien diferenciada, transmitió algunas de las convenciones dancísticas que influyeron en el baile flamenco.

Abstract

The exclusion of music and dance as research topics, has distorted our perception of flamenco. Research about Spanish dance, and particularly about their origins and early development, can help to overcome old stereotypes.

This paper focuses on two kinds of environments that we consider preflamencos: theatrical precedents, and popular dances (bailes de candil) reinterpreted by the andalusian gypsies. We focus in "key preflamenca" about the spanish dances performed in the short dramatic forms: jácaras and entremeses from the Golden Age, sainetes and tonadillas of eighteenth century, andalusian sainetes of the first half of the nineteenth. The bolero, beyond have originated a distinct school of dance, originated some of the conventions of flamenco dancing. The first flamenco dance parties are analyzed as a gypsy reinterpretation of Andalusian dances of lamp.

1. Introducción

El protagonismo excesivo que la flamencología ha otorgado al cante, ha llevado a que muchas historias del flamenco se reduzcan a la narración de hechos y anécdotas referidas a la vida de los cantaores, ignorando casi por completo el baile, que es el foco en el que confluye toda la expresión flamenca: música y danza. Argumentaremos la centralidad del baile en el desarrollo histórico del arte flamenco, y nos detendremos en sus precedentes históricos, desde el siglo XVI hasta el XIX.

La hipótesis general que argumentamos es que el nacimiento del flamenco –que cabe situar a principios del siglo XIX– fue el resultado de una feliz conjunción de tradiciones previas, populares y teatrales. Y que la interacción culto-popular es constitutiva del flamenco, y más en concreto del baile. Nos centraremos en la tradición teatral primero, y después en los ambientes populares de bailes reinterpretados por los gitanos.

2. El baile flamenco en el marco del baile español

Siendo el propósito de esta comunicación analizar solo algunos hitos de la influencia histórica de la danza española en el baile flamenco, dejaremos las referencias a la Antigüedad y la Edad Media.

2.1 El Renacimiento y el Barroco

En España, al menos desde el siglo XV se diferencian dos tradiciones dancísticas o 'escuelas': una más popular, la del baile, y otra de danza, aristocrática, muy en contacto con las tradiciones

cortesanas europeas, como la borgoñona, la italiana, o la inglesa. Hay autores como Roberto Pla (1995) que mantienen que las baxa danzas europeas más antiguas denotarían origen español. Sea lo que sea, en el siglo XVI la distinción entre las danzas y los bayles estaba más o menos definida. Las danzas, practicadas en las fiestas reales y de la nobleza, desplegaban pasos graves y medidos, permaneciendo los brazos estáticos. Los bayles eran del pueblo, y admitían gestos más libres de brazos y piernas y mayor desenvoltura del cuerpo.

Pero al menos desde el siglo XVI ya se observan trasvases entre las danzas aristocráticas y los bailes populares (Moreno Muñoz, 2010: 54-56). Los maestros de danza gustaban de montar nuevos pasos para la nobleza y la realeza, inspirándose no pocas veces en los bailes o danzas de cascabel, que eran las populares y que hacían frecuente uso de las castañuelas. Así las castañuelas fueron incorporadas a algunas danzas españolas durante los siglos XVI y XVII, proceso que se observa bien en la danza teatral. Frente a las danzas europeas, las danzas españolas de esta época destacaron por su desenvoltura y por el uso frecuente de las castañuelas.

En el siglo XVII cabe diferenciar tres tradiciones o escuelas: a) La popular, escasamente formalizada, muy variada y variable. Conocidas con frecuencia como danzas de cascabel, incluían una amplia tipología: bailes de pareja, danzas de palos, de corro, alegóricas...; b) Un estilo más internacional o europeo con elementos compartidos con otros países; y c) Las citadas por algunos autores como danzas mixtas (Deleito y Peñuela, 1944, Díez Borque, 1978). A partir de escritos de la época (Lope de Vega, Cervantes...), Díez Borque por ejemplo distingue entre Danzas de cuentas o cortesanas (Gallarda, Pavana, Alemana, Pie de Gibao, Torneo...), Bailes de cascabel, realizados en ambientes populares como corrales, festejos religiosos, reuniones y fiestas vecinales y familiares (Pollo, Villano, Rastrojo, Canario, Zarabanda, Escarramán, Capona, Seguida...) y danzas mixtas que mostraban semejanzas con las cortesanas, pero eran tan populares como los bailes.

Y es que, al igual que en los ambientes populares se imitaban ciertos elementos cortesanos, en los cortesanos se adaptaban elementos populares. Ruiz Mayordomo (1999) ha individuado algunas características distintivas de las danzas españolas que podemos llamar mixtas: la abundancia de floreos al estilo de la actual jerezana, las vueltas de pecho en los hombres, la elevación de las piernas, los giros múltiples, varios tipos de trenzado de pies... Y por supuesto el mayor uso de los brazos. Son precedentes que cristalizarían poco después en la Escuela Bolera en el siglo XVIII. De hecho en el Discurso sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias, escrito en Sevilla en 1642 por el maestro Juan Esquivel, se encuentran ya pasos característicos de esta escuela.

2.2 El siglo XVIII. La Escuela Bolera

En el tratado de Baile de Minguet e Irol (1764) aparecen citadas por primera vez en un tratado de este tipo las seguidillas y los fandangos:

“El lenguaje coreográfico que encontramos por primera vez en Esquivel [1642] tiene su continuación en el tratado de Minguet e Irol *Arte de Danzar a la Francesa añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos de danzar a la española* [...] editado en Madrid, aproximadamente hacia 1737”. Este tratado “mantuvo su vigencia hasta 1764, en que es sustituido por otro del mismo autor y con prácticamente el mismo contenido, eliminando las descripciones de danzas y denominándose *Breve tratado de los pasos del danzar a la Española que hoy se estilan en Seguidillas, Fandangos y otros tañidos*”. (Ruiz Mayordomo, 1999: 305).

Entrada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió en España una corriente casticista, populista, expresión de la reacción frente al predominio de lo italiano y lo francés en las modas, y por ende en la danza. Este *casticismo*, muy presente en sainetes y tonadillas, se forjó con una buena dosis de referentes tópicos del sur peninsular –particularmente andaluces– y madrileños, como la imitación, entre la gente joven acomodada, de usos y costumbres *populares* de Andalucía, de lo gitanesco y la jerga en caló. Caro Baroja (1993: 364) lo caracterizó como gitanofilia, estilización, postura estética agitanada, manierismo, gusto por la juerga y la guasa: “Dar el golpe bailando,

cantando, luciendo, retando [...] hay como una afectación de 'dandysmo' popular que extraña a ciertas gentes y ofende a otras”.

La *Escuela Bolera* que surge por estos años recoge y manifiesta este casticismo y majismo incluso en la vestimenta. En ella se produce una curiosa mezcla: junto a las herencias de las danzas mixtas de siglos anteriores, un cierto refinamiento dieciochesco –del que no logra sustraerse– y el aludido majismo, andalucismo y gitanismo.

La estética bolera refuerza, en efecto, las tendencias previas del baile español, y en concreto la importancia del braceo y las castañuelas. Así había descrito el braceo del baile español Marie Catherine D'Aulnoy todavía en plena época barroca (1691, casi un siglo antes del asentamiento de la escuela bolera):

“Las actrices traían castañuelas y usaban pequeños sombreros. Es costumbre cuando bailan, y cuando danzan la zarabanda, parecer que no tocan el suelo, de lo ligero como se deslizan. El estilo es bastante diferente al nuestro; mueven sus brazos muchísimo y con frecuencia elevan sus manos sobre su cabeza y el rostro con arrebatadora gracia, tocando las castañuelas admirablemente”. (D'Aulnoy, 1986: 62).

Lo que describe el texto de Madame D'Aulnoy es una zarabanda de finales del siglo XVII. Obsérvese el uso de brazos y castañuelas, las graciosas traslaciones de la bailarina por el escenario... El entero texto casi se adeaptaría a la descripción de un baile bolero actual. Compárese con el modo de caracterizar el baile bolero actual un grupo de baile, en su página web¹:

La gran diferencia con el ballet la marca la Escuela Bolera con la utilización de los brazos: el llamado braceo a la española, de alta complejidad técnica e interpretativa, con la complicación añadida de las castañuelas o palillos que deben ser tocados al mismo tiempo que evolucionan brazos y pies. [...] En cuanto al cuerpo, de la cintura para abajo hay un parecido enorme con el posicionamiento corporal del ballet; sin embargo hacia arriba se crea un dibujo global diferente, más ligado y redondo. El torso que se entrega, que avanza y se equilibra con la posición de la cabeza, es el inicio del dibujo curvo de los brazos, moviéndose en círculos que se acercan o se alejan del centro corporal.

Pues bien, a principios del XIX el baile flamenco *retomará* esta tradición de las *danzas mixtas*, que ya había retomado la Escuela Bolera. Pero mientras la danza bolera se nos aparece como la directa continuadora de esta *tradición teatral* –a la que se añaden elementos populares– el baile flamenco procedía de los ambientes populares, de los que recibe los elementos antiguos de las danzas de cascabel, tanto en la música de la guitarra y en el compás (compás de 12/8 alterno, compases de 6/8, abundancia de ritmos ternarios, rasgueados), como en los pasos de baile, (uso abundante del braceo y un particular uso del zapateado).

A la consolidación de la Escuela Bolera en los escenarios contribuyó el auge de la *tonadilla escénica* –piezas de teatro menor cantado y de ambientación populista, representadas en el intermedio de las comedias–, en las que abundaban los bailes, muy aceptados por el público.

Los referentes andaluces no fueron predominantes en las tonadillas de entre 1750 y 1780. Pero fueron creciendo paulatinamente: las *seguidillas* disminuyeron en favor de las *tiranas*, es decir canciones *bailables* –o al menos con abundante uso de la gestualidad–, *interpretadas* a solo² por una mujer. La *protagonista* de la tirana era una cantante/actriz y en este sentido cabe ver en las tiranas herencias de la práctica de las jácara del teatro menor del siglo XVII, así como antecedentes de las cantantes/bailarinas de *canción andaluza* del siglo XIX y de las cupletistas del XX.

¹http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show_info&ref_disc=SRD-19&Disc_Session=a2f66168ac45a17cf1ce577d5db5cd9c#Los%20bailes. Consulta 14 V 2011.

² La presencia de bailes *a solo* de mujer no era nueva en España. Hay referencias a ellos en la Antigüedad, en la Edad Media, en el teatro desde el siglo XVI. Sabemos de bailarinas famosas como Mariana de Rueda (siglo XVI), Bernarda Ramírez (XVII), Rita Luna, Carmen *la Condesita* (XVIII)... La presencia femenina en los escenarios españoles fue superior a la de otros países europeos.

2.3 El baile andaluz en los teatros a principios del siglo XIX

En las últimas décadas del XVIII creció la presencia de bailarinas andaluzas en la Corte – particularmente gaditanas–, y hubo un auge de los bailes, en tonadillas y otros géneros de teatro menor. En los años de entresiglos (XVIII-XIX), los bailes incluso hacían aparición sin trama argumental alguna, como intermedios de obras. Eran bailes de pareja –una o más, o en trío– y bailes a solo tipo tiranas, como el *zorongo*, el *polo*, el *olé* o la *cachucha*.

Estos bailes continuaron en los sainetes y comedias de temática andaluza, género jocoso³ que heredó la popularidad de la tonadilla justo cuando ésta decaía, a partir de 1810. Abundaron los sainetes de trama simple e incluso inexistente: una sucesión rápida de escenas cortas, con personajes *populares* de todo tipo, de gitanos y de extranjeros –con frecuencia ridiculizados– (Cantos Caseneve, 2006). Desde Andalucía, con Cádiz y Sevilla a la cabeza, estas obras llegaban a Madrid, donde tanto se prodigaron que en la década de 1840 surgió entre los críticos un movimiento de rechazo (Romero Ferrer, 1999: 77). Y es que la presencia andaluza en Madrid fue intensa en todo el siglo XIX. Si en los años 40 el rechazo al andalucismo barato se proyectó contra los sainetes, a partir de los años 80 y en la generación del 98 tomaría un cariz antiflanquista.

Cantos Casenave (2006: 89-90) reseña entre los bailes de moda en la escena teatral gaditana de principios de siglo XIX a los *boleros*, las *sevillanas corraleras*, el *olé*, el *zorongo*, el *jaleo* y el *zapateado*. Reparemos en la mezcla de elementos *populares* (léase no academizados) y *boleros*. A su vez, y también a caballo entre lo *popular* y lo *académico*, ese reseñado auge de bailes a solo –desde el último cuarto del siglo XVIII– que seguían su proceso de *agitanamiento*: primero bajo el nombre de *zorongos*, *polos*, *tiranas*, *cachirulos*... y ya en el siglo XIX, bajo los nombres de *El Olé*, *La Cachucha*, *el Jaleo de Jerez*, *La Malagueña* y *el Torero*, *El Vito*... Conforme avanza el siglo XIX abundaron cada vez más bailes intercalados en los sainetes. También en los teatros europeos, especialmente desde la década de 1820, triunfaron los números de danza andaluza, casi siempre independientes de toda trama argumental.

Es evidente que estos ambientes de teatro menor contribuyeron al surgimiento de la escuela de baile flamenco *en una de sus vertientes: la teatral*, en la que lo *andaluz popular agitanado*, como se ha visto, fue adquiriendo una presencia creciente. Si en ellos no siempre aparecen los elementos gitanos, sí que abundaban los referentes *gitanescos*. Pensamos que será fructifera una investigación detallada sobre las influencias de esta tradición dancística teatral en el baile flamenco, de cara a precisar las continuidades entre, por un lado la zarabanda, las jácaras o los canarios, con el *olé* y el *vito* de la tradición bolera, así como con los *jaleos* gitanos de principios de siglo, o las *soleares* y *alegrías* de unas décadas después.

3 El siglo XIX. La nueva oferta flamenca

Hasta aquí hemos tratado de la tradición dancística teatral como uno de los antecedentes inmediatos de la *escuela de baile flamenco*, hemos pretendido argumentar que asignar la creación del baile flamenco a los ambientes gitanos en exclusiva –sin referencias a estos ambientes teatrales–, equivale confundir la parte con el todo. Asignar a un superficial gitanismo –del que hizo gala una parte de la flamencología de la segunda mitad del siglo pasado– toda la explicación del flamenco, sin referencias a la historia de la música y danza española, como si los gitanos andaluces hubieran vivido aislados del resto de la población, es un error de enfoque importante.

Ahora bien, tan cierto nos parece esto como que el mundo del baile flamenco no procede *directamente* del baile bolero y teatral. Reseñada la importancia del baile teatral en el surgimiento del flamenco, analizaremos otro tipo de *ambientes* populares en los que los gitanos sí fueron principales protagonistas: el de las *fiestas privadas* –la otra cara de la moneda de los orígenes del flamenco–, que comenzaron a prodigarse en torno a los años 20-30 del siglo XIX.

³ Su mejor representante andaluz de finales del siglo XVIII, y de los más influyentes, había sido el gaditano Juan Ignacio González del Castillo. Ya en el siglo XIX destacaron Tomás Rodríguez Rubí y José Sanz Pere.

Las primeras fiestas flamencas fueron fiestas de carácter *privado y público a la vez*; montadas no para el vecindario –para la comunidad que celebra–, sino para invitados distinguidos y para curiosos, previo pago de algún tipo de entrada. Contaban con una novedad de la que carecían los aludidos ambientes teatrales: al ser una especie de *reelaboración del ritual tradicional de los bailes de candil* (Berlanga, 2000), ofrecían *un ambiente de cercanía* muy distinto al de los teatros: la construcción simbólica del círculo, la relación con el grupo, con la comunidad que jalea y arropa... Ofrecían justamente la 'autenticidad' que comenzaban a demandar los foráneos y una incipiente afición. La ausencia de *escenario* de estos nuevos espacios (tenían lugar en casas particulares) y el protagonismo gitano de estas fiestas, propició que el baile flamenco se consolidara como baile solista, de ámbito reducido. Es en el baile *a solo* donde el baile flamenco mostrará su personalidad distintiva.

Esta nueva oferta, la de las *fiestas flamencas privadas*, triunfó a partir de los años 20 y 30 del siglo XIX, no antes. Por esos años lo *español exótico* teñido de andalucismo ya se había puesto de moda en Europa, a través de las bailarinas boleras (los flamencos aún no habían comenzado a salir al extranjero). Esto hizo que muchos viajeros europeos recalaran en Andalucía buscando los bailes “en su verdadero ambiente”. Y un particular tipo de *respuesta a esa nueva demanda* tuvo entonces un destacado protagonismo gitano. Los gitanos trianeros fueron los primeros que ofertaron con éxito esta especie de *alternativa* a los espectáculos teatrales. Y todo indica que la oferta triunfó y se asentó en muy poco tiempo.

3.1 Fiestas protoflamencas

Antes de la consolidación de esta nueva oferta, hay testimonios esporádicos de *fiestas gitanas* que, sin dejar de ser *bailes de candil*, mostraban ya elementos próximos al flamenco. En la fiesta descrita por Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (fecha en la década de 1770 o primeros 80), los gitanos fueron los principales protagonistas. Hubo cante y baile, bajo la tutela y control del tío Gregorio, jefe del clan y animador principal de la velada. (Cadalso, 1971: 38-41). Se reseña el ambiente ruidoso de la fiesta, los bailes a sólo a cargo de destacadas jóvenes gitanas (se cita un polo bailado), la presencia de castañuelas, palmas, guitarra... Modos muy cercanos a lo flamenco.

Pero era una *fiesta privada* ocasional, no constituida como *oferta organizada*. En una hacienda rural no existe la posibilidad de demanda que ofrece la ciudad. El flamenco es un fenómeno urbano y organizado. Reparar en este detalle no es una simple sutileza: es lo que más distingue un baile de candil *tradicional* –en principio cerrado a los extraños– de una fiesta *flamenca*, abierta a foráneos: dos planteamientos muy distintos. Es lo que se deduce también de la comparación entre dos de las *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, escritas unas décadas después de la escena descrita por Cadalso. En *La Rifa andaluza*, escena publicada por primera vez en 1832 (Estébanez Calderón, 1985: 65-75), se describe una fiesta que aunque no es en una zona rural, sino en un barrio de una ciudad andaluza (un barrio de las afueras de Málaga), sigue las pautas de un baile de candil *a la manera tradicional*. Aparecen los jóvenes separados por sexos, las dueñas o mamás de las chicas, dos o tres ‘prohombres’ que ejercen de autoridad, guitarras, platillos, castañuelas, coplas improvisadas... En el momento de la puja o rifa, azuzada por el *rifador*, los del barrio consiguen burlarse del *señorito* visitante, que fracasa en su intento de ligar con una de las chicas, la *reina de las fiestas*. En los bailes tradicionales, hacia el foráneo –hacia quien no forma parte de la comunidad que celebra– los celebrantes muestran una actitud distante, de indiferencia e incluso rechazo.

3.2 Las primeras fiestas flamencas

Muy distinto es el proceder de los protagonistas de una de las *Escenas*, *Un baile en Triana*⁴. El texto sugiere la existencia de una *propaganda* por parte de los organizadores de la fiesta para captar público, una *oferta* organizada (Estébanez Calderón, 1985: 253). Se detalla la *actitud receptiva* de los

⁴ Su primera versión parece datar del año 1831.

protagonistas de la fiesta hacia los visitantes. La escena no describe un baile de candil más, sino un tipo de *fiestas-espectáculo* que los ‘flamencos’ trianeros ya ofertaban en algunas casas. Estas fiestas estaban adquiriendo por esos años modos y maneras específicos, recurrentes. Tal tipo de oferta estable no la encontramos, que sepamos, ni en el muy preflamenco Cádiz de los mismos años, ni en la ciudad de Málaga (que seguía con sus bailes de candil en el extrarradio), ni en Granada, cuyos gitanos del Sacromonte todavía no habían organizado sus zambras de manera estable. Incluso algunos datos nos hablan de que en la ciudad de Sevilla esa ‘oferta’ tenía precedentes aún más antiguos.

Esta actitud, no solo de acogida, sino de *búsqueda de un público potencial*, comenzaba a ser habitual, al menos en el sevillano barrio de Triana. Precedentes inmediatos de dicha actitud se encuentran también en Triana desde al menos 1812, según nos reseñan varios artículos de prensa de la época. Así lo ve reflejado Ortiz Nuevo en tres artículos periodísticos aparecidos entre 1812 y 13 en un periódico de Sevilla (*El Tío Tremenda o Los críticos del Malecón*. En: Ortiz Nuevo, 1990: 17-28). En el primero de ellos se narra cómo un grupo de trianeros toma la iniciativa de agasajar al general Castaños con *un jaleillo probe en una casa*. Una cosa era hacer un *jaleo pobre en una casa* particular, y otra muy distinta ofrecerlo a personajes de fuste. En realidad los gitanos venían ofreciendo espectáculos de danza desde toda su historia conocida (la novedad ahora está en que esa práctica se va a consolidar como oferta estable). Por ejemplo sabemos por el *Libro de la Gitanería de Triana*, que en 1747 los gitanos con motivo de la subida del rey Fernando VI hicieron cuatro danzas de hombres y mujeres. Y también en esa obra se lee que ya en 1742 “la gente iba a la Gitanería para distraer el ocio con la cuadrilla de la Jimena, que prepara la danza del Cascabel Gordo en la que iban doce gitanas mozas”. Una muestra más de la especial inculturación de los gitanos trianeros.

Loa pasos que se dieron desde entonces se pueden rastrear en textos de Estébanez Calderón, Richard Ford y William Beckford en la década de los 30, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas en la década de los 40, y Charles Davillier en la de los 60, entre otros.

Richard Ford, un acomodado aristócrata inglés que vivió en Sevilla entre 1830 y 1833, describió en términos generales estas *funciones flamencas* en casas particulares –especialmente en Triana–, observando que eran organizadas por *gitanos* y que eran de *pago* (Ford, 1988: 356-58). Además de presentarlas como habituales ya por esos años, Ford escribe sin rodeos que *se pagaba por acudir a ellas*, que el baile habitualmente era *a sólo* y solía correr a cargo de mujeres. Cita la improvisación de coplas y detalla que con frecuencia estas funciones terminaban en peleas: dos herencias de los bailes de candil.

Así pues, en la década de 1830, las fiestas en casas privadas, sobre todo de gitanos trianeros – con cierto protagonismo subsidiario de no gitanos- comenzaban a ser muy frecuentadas. Por aquellos años, el inglés William Beckford tras presenciar lo que él calificó de aburrida sesión de teatro musical, fue invitado a presenciar a los músicos ‘en su ambiente’. Sus palabras sobre esta velada son de entusiasmo y aportan la visión asombrada y algo perpleja de un *outsider*. Repara en que el grupo de músicos se disponía en círculo con sus guitarras, apreciando “las más originales desviaciones de todas las reglas musicales”. Tras lanzarse a participar él mismo en el baile, queda entusiasmado por la atmósfera de emoción que envolvía a todos (Plaza, 1999: 503).

3.3 Las fiestas flamencas salen de Triana

A partir de 1840, crecen los testimonios de personajes que tras presenciar bailes españoles en los teatros de ciudades andaluzas (boleros de salón), son invitados a acudir a una función privada. Por esos años comenzaron a habilitarse salas en locales más céntricos de la ciudad. Estos nuevos espacios imitan o trasladan el ambiente de las fiestas de las casas particulares de Triana. La novedad está en que las funciones comienzan a ser en locales públicos decentados para ello en zonas más céntricas de la ciudad. Sabemos que los organizadores de estas fiestas no solo eran gitanos. Alejandro Dumas detalla aspectos de la reunión que presenció en la planta superior de un café en Sevilla.

3.4 Un nuevo impulso: las academias de baile

Avanzados los años 40, la incorporación de un nuevo espacio supondrá un importante paso en la popularización de los espectáculos *gitanos*⁵. Nos referimos a su entrada en las academias de baile bolero. Por referencias del sevillano diario *El Porvenir*, la primera academia de baile que comenzó a integrar al mundo de la gitanería flamenca en sus *ensayos públicos* fue la de don Miguel Barrera, en la calle Tarifa de Sevilla, a partir del año 1845 (Ortiz Nuevo, 1990: 36). Eran academias de *baile* español pero daban cabida, en algunos espectáculos públicos que organizaban, a las bailaoras gitanas y cantaores. En 1847, el americano S. T. Wallis describió una función en una de estas academias, a la que fue invitado por un guía. Los flamencos, ligados a un turismo incipiente, iban ganando nuevos espacios: la demanda crecía y estos nuevos espacios contribuían a consolidarla.

Con este paso, los ambientes flamencos más específicamente *gitanos* vuelven a encontrarse con el mundo teatral y bolero –si es que alguna vez anduvieron separados–. Desde muy pronto encontramos como dos tendencias en el flamenco, una más *gitana* y otra más *andaluza*. José Luis Navarro ha escrito a propósito del intercambio de influencias entre ámbitos *gitanos* y *académicos*, que la bailarina sevillana Amparo Álvarez, *La Campanera* –estaba en el culmen de su carrera en torno a 1850– “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática *simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco*. Conjugó como pocas la elegancia de la escuela bolera con la garra” (Navarro, 2005: 42). En efecto *La Campanera*, siendo bailarina bolera, bailaba con propiedad y dominio las *alegrías* y el *jaleo gitano*. Pero ya sabemos que esas dos tendencias siempre se han influido mutuamente.

4. Conclusiones

El estudio de los orígenes históricos del baile flamenco ayuda a comprender este arte como un producto de amalgama de influencias previas, entre las que cabe destacar a) la tradición popular de bailes (los bailes de candil), b) su reinterpretación gitana, principalmente la acaecida desde principios del siglo XIX, y c) la tradición teatral de baile, particularmente la mantenida en el teatro menor, desde el siglo de Oro en adelante.

Una investigación detallada en torno a los cambios y continuidades entre determinados bailes del siglo XVI en adelante, como es el caso de las zarabandas, las chaconas, los canarios, las jácaras... (S. XVI-XVII), así como de las tiranas y otras canciones bailadas o representadas del siglo XVIII y XIX, y su relación con los jaleos de los siglos XVIII y XIX (en sus versiones más teatrales o más gitanas) puede arrojar datos interesantes sobre los orígenes y el desarrollo histórico del baile flamenco.

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. El baile flamenco. Madrid, Alianza, 1998.
AMORÓS, A. – DÍEZ BORQUE, J.M. (Coord.) Historia de los espectáculos en España. Madrid, Castalia, 1999.
BERLANGA, Miguel A. Bailes de Candil andaluces y fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos. Málaga, Diputación, 2000.
BUSTOS RODRÍGUEZ, Antonia Aux. “Divertimentos en el siglo de oro español” *Danzaratte* (6), 2009: 36-47.
CADALSO, José. Cartas Marruecas. Navarra, Salvat, 1971.

⁵ Todavía no recibían el nombre de flamenco: primero fue la realidad aludida, después su denominación. Entendemos que poner el acento en el origen del término *flamenco* no es una cuestión central para dilucidar los orígenes del flamenco.

- CANTOS CASENAVE, Marieta. “José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX”. En: ROMERO F. Alberto / MORENO M., Andrés. Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006: 87-104.
- CAPMANY, Aurelio. “El baile y la danza”, en Folklore y Costumbres de España. Barcelona, Martín, 1931, vol II: 169-418.
- CARO BAROJA, Julio. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid, Istmo, 1990.
- . De etnología andaluza. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1993.
- DAVILLIER, Charles. - DORE, Gustave. Viaje por España. Sevilla, Fundación Machado, 1988.
- DIEZ BORQUE. José María, Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Barcelona, Bosch, 1978.
- D' AULNOY, Marie Catherine. Relación del viaje de España. (García Mercadal ed.), Madrid, Akal, 1986.
- FLÓREZ, María Asunción. Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro. Madrid, ICCMU, 2006.
- GAMBOA, José Manuel. Una historia del Flamenco. Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- MARRERO, Vicente. El enigma de España en la danza española. Madrid, Rialp, 1959.
- MORENO MUÑOZ, María José. La danza teatral en el siglo XVII. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010.
- NAVARRO, José Luís. El baile flamenco. Una aproximación histórica. Córdoba, Almuzara, 2005.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX. Sevilla, El carro de la nieve, 1990.
- PLA, Roberto. La Baxa danza y la Alta (S. XV-XVI). Comentarios al CD del mismo título. Madrid, Hispavox, CDM 5 65725 2, 1995.
- PLAZA, Rocío. El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1999.
- ROMERO FERRER, Alberto. “La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX”. Scriptura (15), 1999: 77-88.
- ROMERO FERRER, Alberto / VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda. “El estudio del teatro andaluz del siglo XIX. Materiales y recursos bibliográficos”. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo (11), 2003: 67-93.
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “Espectáculos de baile y danza”. a) “De la Edad Media al siglo XVIII” (273-318); b) “Siglo XIX” (319-334). En AMORÓS, A. – DÍEZ BORQUE, J.M. (Coord.) Historia de los espectáculos en España. Madrid, Castalia, 1999.
- SUAREZ PAJARES, Javier. “El Bolero. Síntesis histórica”. En La Escuela Bolera. Encuentro Internacional. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992: 187-193.