

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA Y**  
**FILOLOGÍAS INTEGRADAS**



**BASES DEL BAILE FLAMENCO**  
**(LA ESCUELA BOLERA)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**ANA MARÍA MOYA CAMARENA**

**Directoras Dras. Eulalia Pablo Lozano y Macarena Navarro Pablo**

**Sevilla, 2015**





**TESIS DOCTORAL**

**BASES DEL BAILE FLAMENCO**

**(LA ESCUELA BOLERA)**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

**ANA MARÍA MOYA CAMARENA**

**Sevilla, 2015**



## ÍNDICE GENERAL

1. Introducción .....	11
1.1. Justificación .....	11
1.2. Objetivos .....	15
1.3. Metodología .....	16
1.4. Estado de la cuestión .....	16
1.4.1. Tratados de danza.....	16
1.4.1.1. Siglo XVI .....	17
1.4.1.1.1. <i>Orchesographie</i> de Thoinot Arbeau .....	17
1.4.1.1.2. <i>Il Ballarino</i> de Fabritio Caroso.....	20
1.4.1.2. Siglo XVII .....	24
1.4.1.2.1. <i>Le gratied'amore</i> de Cesare Negri.....	24
1.4.1.2.2. <i>Discursos sobre el arte del danzad</i> de Juan de Esquivel.....	36
1.4.1.3. Siglo XVIII .....	49
1.4.1.3.1. <i>Recueil de danses</i> de R-A Feuillet.....	49
1.4.1.3.2. <i>Arte de bailar a la francesa</i> de Pablo Minguet.....	51
1.4.1.3.3. <i>Reglas útiles para los aficionados a danzar</i> de Bartolomé Ferriol .....	67
1.4.1.3.4. <i>Trattato teorico-prattico di ball</i> de Gennaro Magri.....	68
1.4.1.4. Siglo XIX .....	68
1.4.1.4.1. <i>Compendio de las principales reglas del baile</i> de Antonio Cairón .....	68
1.4.1.5. Siglo XX .....	81
1.4.1.5.1. <i>La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène&amp;l'education</i> de E. Giraudet .....	81
1.4.1.5.2. <i>Dancing</i> de Lilly Grove .....	90
1.4.1.5.3. <i>How to dance the revived ancient dances</i> de Ardern Holt .....	96
1.4.1.5.4. <i>Traité pratique et teorique de la danse</i> de Edmond Bourgeois .....	99
1.4.1.5.5. Los Pericet .....	126
1.4.1.5.6. <i>Tratado de bailes</i> de José Otero .....	132
1.4.1.5.7. <i>La Danza Española</i> de Trini Borrull .....	166
1.4.1.5.8. <i>Teoría y Práctica del baile Flamenco</i> de Teresa Martínez de la Peña .....	198
1.4.1.5.9. Encuentro Internacional "La Escuela Bolera" .....	206

1.4.1.5.10. <i>La danza española. Su aprendizaje y conservación de R. Espada</i> .....	207
1.4.1.5.11. <i>Mis caminos a través de la danza de Mariemma</i> .....	213
1.4.1.6. Siglo XXI .....	234
1.4.1.6.1. <i>The Bolero School de Marina Keet de Grut</i> .....	234
1.4.1.6.2. <i>La danza española. Escuela bolera de María Victoria Serrano</i> .....	235
1.4.1.6.3. <i>Figuras, pasos y mudanzas de Eulalia Pablo y José Luis Navarro</i> .....	239
1.4.1.6.4. <i>Danzaratte</i> .....	270
1.4.1.6.5. Expediente de la Escuela Bolera .....	271
1.4.2. Historia de la danza .....	272
1.4.2.1. <i>Essai sur la danse antique et moderne de Élise Voiart</i> .....	272
1.4.2.2. <i>Manuel complet de la danse de Carlo Blasis</i> .....	272
1.4.2.3. <i>Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse de François Fertiault</i> .....	278
1.4.2.4. <i>The art of dancing, historically illustrated de Edward Ferrero</i> .....	282
1.4.2.5. <i>Eine Weltgeschichte des Tanzes de Curt Sachs</i> .....	285
1.4.2.6. <i>De Telethusa a La Macarrnade de José Luis Navarro</i> .....	296
2. Relación de pasos de Escuela Bolera .....	313
3. Relación de pasos de Escuela Bolera presentes en el Baile Flamenco.....	321
4. Posiciones y técnicas básicas .....	323
4.1. Posiciones de los brazos .....	323
4.1.1. Posición preparatoria .....	324
4.1.2. Primera posición .....	326
4.1.3. Segunda posición .....	327
4.1.4. Tercera posición .....	328
4.1.5. Tercera española .....	329
4.1.6. Cuarta posición .....	330
4.1.7. Cuarta posición detrás .....	331
4.1.8. Quinta posición .....	332
4.1.9. Sexta posición .....	333
4.1.10. Séptima posición .....	334
4.1.11. Octava posición .....	335
4.1.12. Novena posición .....	336
4.2. Las manos .....	337

4.3. Posiciones de los pies .....	340
4.3.1. Primera posición .....	342
4.3.2. Segunda posición .....	342
4.3.3. Tercera posición .....	344
4.3.4. Cuarta posición .....	345
4.3.4.1. Cuarta cruzada .....	345
4.3.4.2. Cuarta abierta .....	345
4.3.5. Quinta posición .....	347
4.3.6. Sexta posición .....	347
4.4. El zapateado .....	349
4.4.1. Tipos de golpeo .....	349
4.4.1.1. Punta .....	349
4.4.1.2. Planta .....	350
4.4.1.3. Tacón .....	351
4.4.1.4. Puntera .....	352
4.4.1.5. Talón raspado .....	352
4.4.2. Otras consideraciones .....	354
4.5. Otros elementos de percusión .....	354
4.6. El compás .....	355
5. Pasos flamencos procedentes de la danza española .....	357
5.1. Abrir y cerrar .....	357
5.2. Baloné .....	364
5.3. Bodorneo .....	370
5.4. Caballito .....	377
5.5. Careos .....	380
5.6. Cargado .....	388
5.7. Carretillas y retiradas .....	391
5.8. Cuatropeados .....	398
5.9. Cunas .....	402
5.10. Destaque .....	406
5.11. Embotados .....	410
5.12. Escobillas .....	412

5.13. Jerezanas .....	416
5.14. Lazos .....	420
5.15. Lisada .....	423
5.16. Llamadas y desplantes .....	429
5.16.1. Llamada de panaderos .....	429
5.16.2. Llamada de petenera .....	432
5.16.3. Llamada del vito .....	437
5.17. Matalaraña .....	443
5.18. Pasada .....	455
5.19. Paso de buré .....	458
5.20. Paso de rondón .....	460
5.21. Paso de sevillana .....	464
5.22. Paso de vasco .....	467
5.23. Piflax .....	478
5.24. Punta y tacón .....	483
5.25. Rastrón .....	485
5.26. Retortillé .....	489
5.27. Rodazán .....	496
5.28. Seasécontraseasé .....	500
5.29. Sostenido .....	503
5.30. Tombé .....	505
6. Vueltas .....	510
6.1. Vuelta normal .....	510
6.2. Vuelta girada .....	515
6.3. Vuelta de pecho .....	519
6.4. Vuelta quebrada .....	522
6.5. Vuelta de vals .....	527
6.6. Vueltas sostenidas .....	529
6.7. Tordín o salto tordo .....	531
6.8. Vueltas encadenadas .....	534
6.9. Vuelta de tornillo .....	537
6.9.1. Giro en actitud .....	537

6.9.2. Giro en cupé .....	542
6.9.3. Giro en passé .....	543
6.9.4. Giro en tombé .....	544
6.9.5. Giro en piqué .....	545
6.9.6. Giro en sexta .....	545
6.10. Vuelta y media .....	547
6.11. Otras vueltas boleras .....	547
6.11.1. Vuelta con degagé .....	547
6.11.2. Vuelta con destaque .....	548
6.11.3. Vuelta fibraltada .....	549
7. Conclusiones .....	551
8. Bibliografía .....	555
Glosario .....	561



## 1. Introducción

### 1.1. Justificación.

El flamenco presenta un panorama tan complejo en su contenido y construcción que para llegar a comprenderlo se hace necesario aislar sus elementos esenciales —guitarra, cante y baile— y estudiarlos por separado. Estos tres elementos forman una unidad a la que se adaptan, apoyándose entre sí, pero sin perder su fisionomía personal. Una unidad en la que lo fundamental es el ritmo, la clave, por tanto, de toda la estructura práctica del baile.

Las características generales del baile flamenco<sup>1</sup> han sufrido sucesivas transformaciones a lo largo de su historia. Por tanto, hay que buscar los rasgos comunes que se mantienen a través de todas las etapas. Son los siguientes:

- Un baile individual, de hombre o de mujer, indistintamente.
- Un baile introvertido, cuyos movimientos se dirigen de fuera a dentro y que concentra toda la fuerza hacia el suelo.
- Un baile abstracto, sin tema preconcebido, con libertad de expresión y cierta capacidad de improvisación personal.
- Un baile estático, en la que el intérprete se sumerge, llegando a un estado de inconsciencia que le lleva a olvidarse del mundo que le rodea.

El bailaor hoy día se puede expresar a través del flamenco:

---

<sup>1</sup> Utilizaremos indistintamente los términos "baile" y "danza".

- Improvisando o creando su baile en el momento de la actuación.
- Haciendo propio el trabajo de otro creador y reinterpretándolo de acuerdo a su propio lenguaje.
- Poniendo su técnica al servicio del coreógrafo sin imponer de antemano su manera de sentir.

En el baile flamenco no existe una gramática que defina posiciones fundamentales, ni clasificaciones de pasos a la manera de la danza clásica. La variedad de posiciones y de posibilidades es, pues, infinita. Aunque todos los movimientos que den forma al baile flamenco deben llevar implícita la estética del lenguaje flamenco.

Los bailes flamencos están formados por distintas fases de desenvolvimiento corporal que determinan diferentes acciones: llamar, cerrar, rematar, zapatear, marcar, pasear y plantarse.

Estas acciones están compuestas por movimientos sin sonidos y por movimientos con sonido de diferente intensidad y medida. Todos ellos remiten al bailar, cantaor y guitarrista a interpretar y diferenciar las distintas partes del baile: marcar una letra, pasearse entre letra y letra o pasear el cante, llamar el cante, rematar una secuencia de movimientos, plantarse, cerrar una letra, etc., etc. Estas acciones podemos decir que son las que constituyen los pasos del baile flamenco. Por eso, se denominan paso de llamada, paso de cierre, paso de remate, escobilla, marcaje y desplante.

Estos pasos flamencos están sujetos a la medida del compás y del cante. Su composición depende del compás, del cante, del acompañamiento guitarrístico, de la estructura del baile y de la inspiración de los artistas en el momento de la actuación. Solo es posible establecer un código o vocabulario de pasos lo más parecido a la manera del ballet clásico, en los bailes coreografiados. Esto es debido a que es necesario tener en consideración los acentos y la medida que llevan los movimientos que constituyen los pasos del baile dentro del compás.

Los profesionales, para diferenciar un paso de otro, lo identifican con nombres propios o acciones de la vida cotidiana. En la construcción de los movimientos que componen un paso flamenco se incorpora un lenguaje de denominaciones relacionadas con la forma, la utilización del espacio, la utilización del cuerpo, la actitud, y el sentimiento que el maestro o coreógrafo quieren imprimir en los movimientos. Estas denominaciones abarcan una amplia gama de posibilidades y provienen generalmente de otras modalidades de danza.

El baile flamenco es además el fruto de la simbiosis de una escuela de danza y una forma de interpretarla. Un encuentro en el que cristaliza una aleación trascendental en la historia de la danza en general y de la danza española en particular. Un diálogo que tiene por protagonistas a las bailarinas boleras y las calés andaluzas. Una fusión de mudanzas coreológicas con modos interpretativos caracterizados por el apasionamiento. Formas y sentimientos. El baile andaluz y la pasión racial del andaluz y del gitano andaluz.

Entendemos que el baile andaluz es el eje fundamental de lo que se denominó Danza Española, la versión académica de los bailes populares, es decir, los bailes populares codificados, sometidos por los maestros de danzar a normas fijas, reducidos a "principios y reglas sólidas", como decía Juan Antonio de Iza Zamácola "Don Preciso" al hablar del fandango en su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, 1799-1802:13). Un proceso de inspiración y depuración que se ha repetido una y otra vez. Los maestros de baile se han inspirado en los bailes populares y, a partir de ellos, han elaborado sus propias creaciones teatrales. Luego, el pueblo ha hecho a su manera los bailes que veía sobre las tablas de los teatros. Y, de nuevo los maestros de danzar se han vuelto a inspirar en esas versiones populares de sus propias creaciones para recrearlas a su entender. Un proceso que ya señala Aurelio Capmany (1931:173) cuando dice:

La categoría de *danza teatral* y de *danza popular* se confunde a veces, pues tal desde el teatro se convierte en familiar, y tal otra, procedente del pueblo, pasa, más o menos modificada, al teatro.

El diálogo entre baile popular y baile escénico se mantuvo hacia mediados del siglo XIX sobre las tablas de las academias de baile que ofrecían funciones o “ensayos públicos”. Allí bailaron codo con codo, compartiendo escenario y cartel, las más renombradas boleras de la época y las gitanillas de la cava trianera que, siguiendo una tradición centenaria de su etnia, querían ser también profesionales del espectáculo. En aquellos rudimentarios tablaos, como argumentan Carrasco, Gómez y Navarro (2011:2):

Allí unas aprendieron de las otras y unas influyeron en las otras. Las gitanas aprenderían el braceo, la técnica, el manejo de los palillos y, sobre todo, la elegancia de las boleras; las boleras la frescura y el temperamento de las gitanas. Y entre todas irían configurando las bases de lo que muy poco después empezó a ser conocido como baile flamenco.

Y así se expresó también José Blas Vega en el Encuentro Internacional "La Escuela Bolera" (1992:79):

A pesar de que estas dos escuelas de baile [bolera y flamenca] tienen una técnica muy diferente y características artísticas completamente opuestas, hay a lo largo de su historia, además de una común e intensa actividad paralela, un mutuo intercambio de motivos, prestaciones e influencias básicas para el enriquecimiento y desarrollo de ambas escuelas.

Desde entonces el baile flamenco ha seguido enriqueciéndose con todo tipo de pasos, músicas y estilos, aunque siempre desde la base de una columna vertebral formada por la danza española. Un patrimonio que se ha ido transmitiendo directamente de maestro a discípulo, pero que carece de tratados escritos extensos y eficaces, así como de registros gráficos que garanticen su permanencia fidedigna en el tiempo.

La danza española, como base fundamental del baile flamenco, constituye, pues, un patrimonio que es absolutamente necesario preservar para que pueda seguir siendo utilizado por los bailarines y los bailaores de nuevas generaciones.

Estamos convencidos de que la tradición oral no es suficiente para garantizar en el tiempo la conservación de este patrimonio. Por otro lado, también creemos que las descripciones escritas que existen son generalmente oscuras, escasas de detalle y, en ocasiones, bastante crípticas para que puedan resultar autosuficientes en el futuro. Circunstancias todas que nos incitan a emprender este trabajo. Nos estimulan además las palabras de María José Ruiz Mayordomo y Cristina Marinero (1992: 57):

Nuestro deseo, como el de tantos otros, suponemos, se convierte en una clamorosa petición a todos los maestros y profesionales de la danza que todavía hoy pueden obsequiarnos con el inestimable producto de su experiencia, con los conocimientos adquiridos durante sus años de dedicación al arte de la danza. Todos somos conscientes de que nuestro país, y en particular la danza, despierta gran interés en los estudiosos y artistas extranjeros. No pretendemos excluir a nadie; por el contrario, esta prerrogativa lleva implícito el deseo de adición de quienes mejor pueden instruirnos sobre la danza: nuestros maestros.

## 1.2. Objetivos

Contribuir en la medida en que podamos, a partir de nuestra ya larga experiencia como bailarina y bailaora (Repetidora con Matilde Coral, Compañía Andaluza de Danza y Ballet Nacional de España), estudiosa de la danza y ahora profesora (Conservatorio de Cádiz), a subsanar estas carencias y contribuir a garantizar la permanencia de nuestro patrimonio es, pues, el objetivo de la presente tesis doctoral, que podemos desgranar en los puntos siguientes:

1. Elaborar una relación completa de los pasos de la danza española presentes en el baile flamenco.
2. Realizar una descripción pedagógica y pormenorizada de dichos pasos.

3. Registrar fotográficamente las secuencias más relevantes de su realización.
4. Registrar en vídeo cada uno de ellos, tanto en la versión bolera como en la flamenca.

### 1.3. Metodología

1.3.1. En primer lugar, revisaremos cuanto se haya escrito sobre la danza española y, muy principalmente, sobre los pasos que en ellas se utilizan. Una información que buscaremos en los tratados de baile que desde el siglo XVI se han venido publicando en Europa, especialmente en los escritos por españoles (Juan de Esquivel, Pablo Minguet e Irol, Antonio Cairón, Ángel Pericet, José Otero y TriniBorrull), así como en las publicaciones recientes que en mayor o menor medida aborden esta temática.

1.3.2. Utilizaremos nuestra propia experiencia, así como las de las que son o han sido maestras en el arte de danzar.

### 1.4. Estado de la cuestión

#### 1.4.1. Tratados de danza

Desde el siglo XVI los principales tratados de baile publicados en las más importantes cortes y capitales europeas y americanas reconocen la singularidad de la danza española. Unos se limitan a destacar sus rasgos más llamativos; otros recogen sus principales bailes y algunos, incluso, detallan y describen sus pasos. Conocer con detalle estos antecedentes será, pues, la primera etapa de nuestro trabajo. Veamos cronológicamente lo que a este respecto nos dicen los textos más relevantes<sup>2</sup>.

---

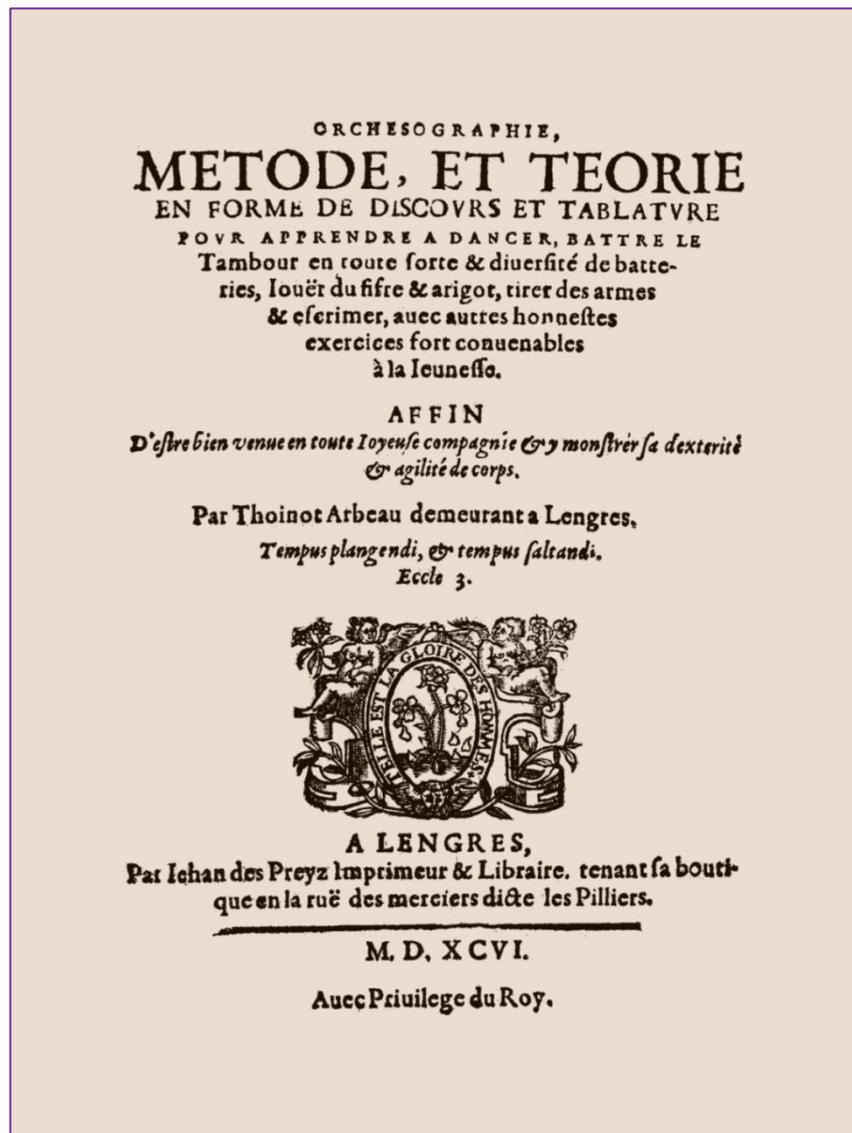
<sup>2</sup> No incluimos en este rastreo por nuestros bailes las danzas cortesanas alejadas o ajenas a sus posibles raíces populares, como la gallarda, pavana, folía de España, etc.

1.4. Estado de la cuestión.

1.4.1. Tratados de danza.

1.4.1.1. Siglo XVI

1.4.1.1.1. **Orchesographie de Thoinot Arbeau**



En 1589 Thoinot Arbeau (1519-1595), pseudónimo de Jehan Tabourot, publica en Lengres el que sería tratado fundamental de la danza renacentista. Su título completo es *Orchésographie: et Traicte en Forme de Dialogue, par Lequel Toutes Personnes*

*Peuvent Facilement Apprendre & Practiquer l'Honneste Exercice des Dances*<sup>3</sup>. En él, se describe el Canario (pág.96), la más conocida de las danzas españolas del día. Dice textualmente:

Aulcuns dient qu'és Isles des Canaries on use de cette dance, & qu'elle leur est ordinaire: Aultres, de l'opinion desquels iaymerois mieux estre, soustiennent qu'elle a pris source d'un ballet composé pour une mascarade, ou les danseurs estoient habillez en Roys & Roynes de Mauritanie, ou bien en forme de Sauvages, avec plumaches teintes de diverses couleurs. La façon de danser les Canaries est telle: Un jeune homme prend une Damoiselle, & danceans ensemble soubz les cadances de l'air qui y est la mene sister au bout de la salle: Ce fait il se recule ou il a commencé, regardant toujours sa Damoiselle, puis il va la retreuner, en faisant certains passages, quoy fait, il recule comme dessus: Lors la damoiselle en vient faire aultrant devant luy, & apres se recule en la place ou elle estoit, & continuent tous deux es allees & reculements, tant que la diversité des passages leur en administre les moyens, & notterez que les dits passages sont gaillards, & neantmoins estranges, bizarres. & qui resistent fort le savage: Vous les apprenez de ceux qui les savent, & en pourrez inventer vous mesmes de nouveaux. seulement ie vous donneray l'air de cette dance, & aulcuns mouvements des passages qu'on accoustumé de faire les danseurs, aveoir lesquels les spectateurs preignent plaisir.

Para, a continuación, detallar sus pasos:

tappement du pied gaulche, causant pied en l'air droite.

marque talon droit.

marque pied droit.

tappement du pied droit, causant pied en l'air gaulche.

marque talon gaulche.

marque pied gaulche.

---

<sup>3</sup>. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&reNum.=0>  
También en: <http://graner.net/nicolas/arbeau/>

tappement du pied gaulche, causant pied en l'air droite.

marque talon droit.

marque pied droit.

tappement du pied droit, causant pied en l'air gaulche.

marque talon gaulche.

marque pied gaulche.

e inclur la tablatura correspondiente:

*Air des Canaries.*



#### 1.4.1.1.2. *Il Ballarino* de Fabritio Caroso

En el XVI los bailes españoles no solo se hacían en la corte italiana, sino que los maestros de danzar o profesores de bailar montaban nuevas coreografías para ellos. Eso hace en 1581 Fabritio Caroso da Sermoneta (ca.1526/35-1605/20) en *Il Ballarino* (Venecia, 1581)<sup>4</sup>.



Así describe elCanario que le dedica a Vittoria Santacroce Borghese:

<sup>4</sup>.<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=199/musdi199.db&reNum.=0>

## IL CANARIO

### IN LODE DELL' ILLUSTRE SIG.(RA)

La Sig. Vittoria Santacroce Borghese,  
Gentildonna Romana.

Nel principiar questo Ballo, l'Uomo pigliarà la Dama per la man'ordinaria, & insieme faranno la Riuerenza minima, con due Continenze, una alla sinistra, l'altra alla destra; poi faranno otto Seguiti spezzati schisciati, quattro passeggiando innanzi, & quattro lasciandosi, volti alla sinistra, al fine de' quali trouandosi da un capo della Sala, & l'altro dall'altro, incontro l'uno all'altro faranno due Passi presti innanzi, & la Cadenza, principiando ogni cosa col piè sinistro, & poi col destro.

Mutanza dell'Uomo.

L'Uomo solo farà otto Seguiti battuti, & farà la Ritirata con quattro Passi graui schisciati indietro fiancheggiati: dopo ciò faranno insieme quattro Seguiti spezzati schisciati, due volti alla sinistra, & due in prospettive, con due Passi presti innanzi, & la Cadenza.

La medesima mutanza farà la Dama, & insieme faranno le dette attioni.

Seconda mutanza.

Nella seconda mutanza, l'Uomo farà due Seguiti battuti per piede otto uolte; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, tre Riprese, & un Trabuchetto col fianco sinistro in fuori: il medesimo farà col destro; & questo lo farà quattro volte sempre fiancheggiandosi: poi faranno insieme li detti Seguiti schisciati, con li Passi innanzi, & la Cadenza.

La medesima mutanza farà la Dama, & insieme le medesime attioni dette.

#### Terza mutanza

Nella terza mutanza, l'Uomo solo farà due battute de piedi preste, & un Seguito battuto, principiando col piè sinistro poi farà il medesimo principiando col destro: & questo lo farà quattro volte, & insieme faranno le attioni dette di sopra.

La medesima mutanza farà la Dama, & insieme faranno le Ritirate; dopo le quali faranno dodici Seguiti schisciata, quattro uolti alla sinistra, & quattro passeggiando innanzi, cambiando luogo, con quattro uolti similmente alla sinistra, & con due Passi presti innanzi, & la Cadenza.

#### Quarta mutanza.

Nella quarta mutanza, l'Uomo solo farà due Seguiti battuti sempre col piè sinistro, con tre battute preste, principiandole col piè destro, & un' altro Seguito battuto col sinistro, fiancheggiando un poco la persona il medesimo farà principiando col piè destro alla destra; & questo farà quattrovolte; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, due Passi graui schisciati, & tre presti, principiando col sinistro; il medesimo farà principiandoli col destro: & se hauerà campo assai nella Sala, gli farà quattro volte: poi insieme faranno le medesime attioni dette di sopra, cioè, quattro Seguiti schisciati uolti alla sinistra, & due Passi presti innanzi, & la Cadenza.

La medesima mutanza farà la Dama sola, & insieme le cose dette di sopra.

#### Quinta mutanza.

L'Uomo solo si voltarà un poco in prospettiva alla destra, & farà col piè sinistro due Schisciate, prima col calcagno innanzi, poi con la punta indietro, & uoltandosi all'incontro della Dama, farà una battuta con lo stesso piede; il medesimo farà per contrario: poi farà due Passi graui schisciati indietro per dritta linea, con un Seguito battuto, principiandoli col piè sinistro, con due battute preste, una col destro, l'altra col sinistro, fermandouisi una pausa; poi farà un Zoppetto col detto piede, & alzando il destro, nell'abbassarlo si uoltarà col fianco destro per dentro uerso la Dama, et farà quattro battute preste, con due Seguiti battuti in prospettiva alla Dama, principiando li Passi, & Seguiti detti col piè destro: il medesimo farà un'altra volta per contrario. Dopò ciò farà la Ritirata, cioè, due Passi schisciati, & un Seguito battuto, pauoneggiandosi sempre, principiando col piè sinistro, et poi col destro; & questo farà quattro uolte: poi uoltaranno insieme li detti Seguiti, & faranno due Passi preste innanzi, et la Cadenza.

La Dama sola farà la medesima mutanza.

#### Sesta mutanza.

L'Uomo solo farà cinque Schisciate preste innanzi, sempre col piè sinistro, principiando col calcagno; poi incrocicchiarà, & per dir meglio, sopraporrà il sinistro al destro, & farà due altre Schisciate, prima con la punta, poi col calcagno, & leuando detto piede, farà con l'istesso un'altra Schisciata con la punta per dritta linea: finalmente farà una battuta spianata tenendo tutto in terra il detto piè sinistro. Dopò ciò farà all'incontro due Seguiti battuti, uno col destro, l'altro col sinistro, con tre battute preste, principiandole col destro, & un'altro Seguito battuto col

sinistro. La medesima mutanza principiarà un'altra volta per contrario; poi farà la Ritirata in questo modo, cioè, una Ripresa col fianco sinistro in fuori, & tre Trabuchetti fiancheggiati, principiando col piè sinistro; & il medesimo farà un'altra volta per contrario, Insieme faranno li detti Seguiti schisciati uolti alla sinistra, con li due Passi presti innanzi, & la Cadenza.

La medesima mutanza farà la Dama sola; poi in sieme faranno quattro Seguiti schisciati volti alla sinistra, & altri otto scorsi, quattro pigliando la Fè destra, & quattro lasciandosi, & la Dama voltarà i quattro ultimi alla sinistra, & l'Uomo gli farà incontro; il quale poi pigliando la Dama per la man'ordinaria, finiranno il Ballo con il fare insieme la Riuerenza: al fine della quale l'Uomo posarà la Dama al suo luogo.

#### 1.4.1.2. Siglo XVII

##### 1.4.1.2.1. ***Le gratie d'amore de Cesare Negri***

A comienzos del XVII el Canario y el Spagnoletto continúan siendo danzas populares en la corte italiana y los maestros de danzar siguen montando nuevas coreografías para ellas. Así lo hace Cesare Negri "detto il Trombone, famoso et eccellente professoe di ballare" (1535-1605) en su *Le gratie d'amore. Nouve Inventioni di Ballo* (Milán, 1602/1604)<sup>5</sup>.

Esta es la que publicó para el canario (págs.198-199)<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup>. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=121/musdi121.db&recNum=0>

<sup>6</sup>. <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/transcription/>



# NUOVE INVENTIONI

DI

# BALLI

*Opera vaghissima*

DI CESARE NEGRI MILANESE

detto il *Trombone*,

*Famoso et eccellente Professore di Ballare.*

Nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, e di accommodarsi con leggiadria di movimento alle creanze, e grazie d'Amore,

*Convenevoli a tutti i Cavalieri e Dame per ogni sorta di Balletto, e Brando d'Italia, di Spagna e di Francia.*

Con figure in rame, Regola di Musica et Intavolatura di suono et di canto.



IN MILANO appresso Girolamo Bordone MDCIV.

*Con licentia de Superiori.*

IL CANARIO DELL'AUTTORE CON le sue mutanze.

In gratia dell'Illustriss. Signora la Signora Marchesa Giuliade Vecchi, è Cusana.

NEL principiare questo ballo, il cavaliere pigliarà la mano della dama, come si vede nella figure, & insieme faranno la .Rx. grave con due .Cc. alla sinistra, & alla destra. poi faranno dodicifioretti .SP. schisciati quattro, andando innanzi sino à mezo il ballo; piglieranno poi il braccio destro, & se ne faranno altri quattro attorno alla destra con una meza .Rx. si lasceranno, è faranno gl'altri quattro .SP. intorno alla sinistra. il cavaliere vada à piè del ballo, è la dama ritorna à capo, voltandosi à faccia, è fanno insieme la .Rx. la dama si ferma, il cavaliere fa quattro .SP. in saltino intorno alla sinistra, & due .P. presti andando innanzi, è la cadenza à piè pari. questo è il passeggio che faranno insieme amendue è poi si farà ancora innanzi, che si facciano le mutanze, avvertendo che come si faranno questi .P. si fa il medesimo passeggio, come di sopra. voltandosi nel far le mutanze, e l'altre attioni sempre all'incontro à dritta linea.

Prima mutanza del Cavaliere.

IL Cavaliere farà il passeggio intorno, come fece di sopra, è poi col piè sinistro quattro battute andando innanzi; e voltando esso fianco una alta da terra, & l'altra battuta si batte col mezo del piè sinistro nel calcagno del piè destro, & queste due battute si faranno un'altra volta con esso piede è poi due .S. battuti, & una .R. minuta, & un .S. battuto, & tutta questa mutanza si farà col piè sinistro, poi col destro altrettanto, come s'è fatto voltando il detto fianco. dopò si farà la ritirata battendo il piè sinistro indietro con una .R. doppia minuta. si fa il medesimo col piè destro fiancheggiando, poi si fanno cinque .P. indietro battuti, due adagio, & gl'altri tre presto col sinistro, è col destro si fa altrettanto col piè destro tornando al suo luogo, si fa poi il passeggio intorno alla sinistra, & insieme la .Rx.

### Mutanza della Dama.

LA Dama farà'l passeggio intorno, è poi otto .S. battute andando innanzi, è due .R. minute per fianco alla sinistra, & alla destra, & un .S. minuto scorrendo intorno alla sinistra, si farà altrettanto dalla parte destra, è la ritirata indietro, fiancheggiando con quattro .P. gravi battendo'l piede in terra. poi fa'l passeggio intorno e la .Rx. insieme.

### Seconda mutanza del cavaliere.

IL Cavaliere fa'l passeggio intorno, è li .P. innanzi, & il saltino, poi sette botte preste col piè sinistro, tre botte battendo'l calcagno, & la punta del pied'interra nel detto luogo, & due botte toccando con la punta del piè, e del calcagno in terra sopra'l piè destro, & una botte indietro, è la cadenza con esso piede, due .P. è due .S. battute, & due .R. minute alla destra, & alla sinistra, è poi due ricacciate con due .S. battuti si farà poi la medesima mutanza col piè destro, è la ritirata indietro con tre botte preste col sinistro, toccando col calcagno e con la punta del piede in terra. si fanno due .T. & un saltino à piè parivoltando'l fianco destro, & un .P. tirando indietro à terra'l piè destro, evoltando'l fianco sinistro, & questa ritirata si farà quattro volte indietro con un piede, & con l'altro. poi si fa'l passeggio intorno, e la .Rx. d'amendue insieme.

### Mutanza della Dama.

LA Dama farà'l passeggio intorno, è tre .T. innanzi, & indietro voltando esso fianco sinistro sopra'l detto piede, & sopra'l destro. poi fa due .R. minute una indietro, l'altra innanzi; & questa mutanza si farà quattro volte sempre innanzi con un piede, è con l'altro fiancheggiando poi quattro .S. scorsi minuti intorno alla sinistra, & alla destra, à modo di due circoli, e tornando al suo luogo si farà la ritirata indietro con quattro battute, tirando indietro'l piede per terra con quattro .R. minute col sinistro voltando'l fianco destro. e poi con esso destro, voltando'l sinistro, & questo si farà quattro volte.

Il passeggio insieme.

Faranno insieme'l passeggio intorno, è poi quattro .SP. schisciate andandol'uno verso l'altro toccando la man destra à mezo'l ballo con una meza .Rx.lasciano la mano, è fanno quattro altre .SP. andando l'uno al luogo dell'altro,e voltando alla sinistra faranno la .Rx. insieme.

Terza mutanza del Cavaliero.

IL Cavaliero farà'l passeggio intorno, e tre .S. battuti in prospettiva un colsinistro, & due col destro piede, & sei battute presto, tre innanzi, è indietrocol sinistro, & tre col piè destro, è poi altre tre battute indietro, è innanzi, è lacadenza col sinistro, ponendo'l piè destro di dietro al detto con esso piede, sifa un .P. & due saltini à piè pari per fianco alla detta mano, un saltino innanzisopra'l piè sinistro, & un .P. col destro è un .S. battuto col sinistro, &un saltino sopra à esso piede, & un .S. battuto col detto, si farà poi la medesimamutanza cominciando co'l piè destro. doppo si far la ritirata indietro duebotte gravi indietro, un saltino battendo in terra indietro'l piè sinistro, & duescambiate di piede in saltino andandoinnanzi, una col piè destro, l'altra col sinistro,& una .R. minuita con esso piede, è due .S. battuti, un col destro,& l'altro, è la cadenza col sinistro. doppo si fa'l medesimo, che s'è fatto cominciandocol piè destro. poi fatto'l passeggio faranno insieme la .Rx.

Mutanza della Dama.

LA Dama fara'l passeggio intorno, poi andandoinnanzi una .R. doppia minuitacol piè sinistro, voltandoesso fianco, è tre .T. uno sopra detto piede,l'altro sopra'l destro, un'altra .R. col sinistro. doppo col piè destro altrettantoandando innanzi, e voltando esso fianco fa poi otto .P. gravi intorno alla sinistravoltando due volte intorno à dritta linea, e tornando al suo luogo, e voltando'l fianco destro; doppò farà tornando innanzi altrettanto, come s'è giàfatto col detto piede, è col sinistro: poi si faranno le due volte intorno, alla destradue .R. indietro minuite

una col sinistro, l'altra col piè destro tornando al suo luogo poi fatto'l passeggio fanno insieme la .Rx.

#### Quarta mutanza del Cavaliero.

IL Cavaliero solo farà'l passeggio intorno. poi un .F. contratempo per fianco alla destra col piè sinistro, è due botte innanzi, una col destro alto; & l'altra con la cadenza col piè sinistro, è due battute col piè destro per fianco alla sinistra; una botta indietro, è un sottopiè col destro, & una capriuola spezzata col sinistro, è due .R. minute alla destra, & alla sinistra, è tre .P. presto andando innanzi col piede alto, e battendo tre volte'l piede innanzi, è indietro col sinistro, è col destro, e poi fa la cadenza col sinistro, è due .P. indietro adagio battendo'l piede in terra, è tre .P. presto anco indietro tirando adietro'l piè destro, & il sinistro, è la cadenza col destro, è tre scambiate di piede di tre bottel'una tenendosi sempre spianati li piedi in terra col piè destro, è col sinistro spingendodue volte'l piede innanzi à dritta linea, è poi indietro, è la cadenza col sinistro, è quattro battute, una alta da terra, & l'altra battendo una botta col mezo del piè destro nel calcagno del sinistro, & queste due botte si farannoun'altra volta con esso piede, & un sottopiede col detto, e poi una capriuola spezzata è la cadenza col sinistro, & una .R. innanzi minuta voltando'l fianco destro, è poi un'altro sottopiede con esso, è la capriola è la .R. minuta col destro voltando'l fianco sinistro si fanno doppò cinque botte adagio col sinistro, una battendo'l calcagno al paro del piè destro, è due botte dando della punta & del calcagno in terra sopra d'esso piè destro intorno alla detta mano, & una botta indietro è la cadenza col sinistro. tutta questa mutanza si tornerà à fare un'altra volta cominciando col piè destro. e dopò fatto'l passeggio intorno, fanno insieme la .R.

#### Mutanza della Dama.

LA Dama farà'l passeggio intorno poi cinque botte adagio col piè sinistro, una battendo del calcagno in terra al pari del piè destro, è due botte dando della

punta, & del calcagno in terra sopra al piè destro, e voltando'l fiancosinistro fa poi una botta battendo la punta del pie indietro, è la cadenza à piepàri col sinistro; è due .S. battuti col destro, e col sinistro; è due .R. minuitecon un piede è con l'altro. questa mutanza si farà quattro volte andandoinnanzi, e voltando'l fianco sinistro, & il destro. poi farà la ritirata. doppo si fanno cinque botte indietro, due adagio battendo'l piede indietro in terra, & nell'altre tre botte si fa'l medesimo, ma un poco più presto col piè sinistro. si fa poi altrettanto col destro un .P. battuto, è una .R. minuita col sinistro voltando'l fianco destro. poi si farà'l medesimo con esso piede voltando'l fiancosinistro. faranno insieme il passeggio intorno poi quattordici .SP. due andandoinnanzi, pigliano'l braccio à mezo'l ballo, & ne faranno sei altri attorno alla destra cambiando luogo. lasciano'l braccio con un poco d'inchino poi fanno altri sei .SP. la dama volta alla sinistra, e poi alla destra, e torna à capo del ballo. il Cavaliere in quel tempo si volta alla sinistra, & v'è à pigliare la mano della Dama. e fanno la .R. finendo'l Canario gratiosamente. Si potrebbero fare in questo ballo molte altre mutanze, ma per non esser troppo lungo con haver messe queste quattro mi pare d'haver fatto à bastanza.

Il detto Canario alcuni fanno'l passeggio à un'altro modo doppo fatto la Rx. & li quattro .SP. lasciano la mano, Il Cavaliere torna à capo e la dama a piè del ballo, dopo haver fatto le due mutanze, & il passeggio passano l'uno al luogo dell'altro toccandosi la mano, fatto l'altro passeggio e le due mutanze, vanno à pigliar il braccio destro, girando attorno alla sinistra cambiando luogo, si lasciano con un poco d'inchino, la dama volta alla sinistra, & alla destra, & torna à capo del ballo il cavalier volta alla sinistra è v'è à pigliar la mano, fanno la Rx. questi doi modi di passeggio stanno tutte due bene, & si potrà fare quello che più piacerà, è à me pare che'l primo passeggio sia più comodo per le Dame.

La Musica della sonata con l'Intavolatura di leuto del Canario, è una parte sola, è si fa sempre siu'al fin del ballo.



Y esta es la que le dedicó al Spagnoletto (págs. 115-117):

BALLETO A QUATTRO DELL'AUTTORE detto lo Spagnoletto, ballano due cavalieri, & due dame.

In gratia dell'Illustrissima, & Eccellentissima Signora patrona mia sempre osservandissima, la Signora Donna Giovanna della Lama, Duchessa Dalborquerque Governatrice di Milano.



PRIMA PARTE.

Tutti quattro si fermano in mezo del ballo in quadrangolo comesi vede nella presente figura; fanno insieme la .Rx. breve in saltino, un .S. due fioretti .SP. un .S. andando attorno à mansinistra, e voltandosi à faccia à faccia fanno insieme tre sottopiedi per fianco alla sinistra, e la cadenza sopra esso piede, uno .T. sopra il destro, uno .S. in volta alla sinistra; tre sottopiedi uno .T. e uno .S. per fianco intorno alla destra con esso piede; fanno insieme due .P. indietro rivolgendosi'l

fianco destro & il sinistro, uno .S. innanzico'l sinistro due .P. indietro co'l destro, come prima. uno .S. co'l detto,stando tutti al suo luogo.

Questi sottopiedi per fianco e .T. e .S. intorno si fanno in tutte le parti del ballo,con li due passi in dietro, e il seguito innanzi come di sopra.

#### SECONDA PARTE.

LE dame solo fanno due passi gravi e uno .S. innanzi col sinistro due .SP. uno .S. intorno alla destra, tre sottopiedi per fianco, uno .S. intorno allasinistra, si fa altre tanto alla destra; tutti insieme fanno li .P. indietro uno .S. innanzi, come di sopra con un piede, & con l'altro il medesimo che hannofatto le dame, fanno i cavalieri soli eccetto li .P. indietro, & .S. innanziche si fanno tutti insieme.

#### TERZA PARTE.

TUtti insieme fanno due .SP. uno .S. con il sinistro, e due .SP. uno .S.co'l destro andando attorno alla sinistra, e voltandosi à faccia à faccia fannoinsieme li sottopiedi, & il .S. intorno alla sinistra, & alla destra fanno insiemeli .P. indietro, & il .S. innanzi le due volte, come di sopra.

#### QUARTA PARTE.

LE dame sole fanno, alla sinistra, voltandosi il fianco destro due .P. due.T. uno .S. co'l sinistro fanno li .P. & il .S. co'l destro rivolgendo'l fiancosinistro, e tornando al suo luogo fanno i sottopiedi, & il .S. intorno allasinistra; & il medesimo alla destra. Fanno tutti insieme li .P. indietro e'l .S. innanzi due volte, come prima; li cavalieri soli fanno la medesima parte, c'hannofatto le dame, & insieme li duoi .P. indietro, & il .S. innanzi due voltecome prima.

## QUINTA PARTE.

I Cavalieri pigliano le lor dame per il braccio destro, è fanno due .SP. & uno.S. co'l sinistro in volta alla destra e voltando à faccia à faccia pigliand'il bracciosinistro dell'altra dama, è fanno due .SP. è uno .S. in volta alla sinistra, e tornando al suo luogo fanno insieme i sottopiedi, & li .S. intorno, & li .P.indietro, & .S. innanzi due volte, come di sopra. doppò fanno insieme la .Rx. & si finisce gratiosamente'l ballo.

La Musica della sonata con l'intavolatura di liuto della Spagnoletto. E tre partidi suono, & si fanno due volte per parte insino al fine del ballo.

Al describir estos bailes, Negri menciona un número importante de pasos que hoy conserva la Escuela Bolera, tales como scambiatas (pasos cruzados), siguito ordinario (pas de buré), siguito spezzatto (paso quebrado), sottopiede (embotado), capriole (cabriola), balzettini (carrerilla) y fioretto (florete).

**DISCURSOS**  
**SOBRE EL ARTE**  
**DEL DANÇADO,**  
**Y**  
**SVS EXCELENCIAS Y**  
**primer origen, reprobando**  
**las acciones desho-**  
**nestas.**

Compuesto por Iuan de Esquivel Nauarro,  
vezino y natural de la Ciudad de Seuilla, Dis-  
cipulo de Antonio de Almenda, Maestro de  
Dançar de la Magestad de el Rey nuestro  
Señor D. Phelipe Quarto el Grande,  
que Dios guarde.

**DEDICADOS**

*A Don Alonso Ortiz de Zuñiga Ponce de Leon y*  
*Sandonal, hijo primogenito del Marques de*  
*Valdenzinas, y suçessor en su Casa,*  
*Estado, y Mayorazgo.*

---

**CON LICENCIA,**  
Impressos en Seuilla, por Iuan Gomez de  
Blas. Año de 1642.

Apenas unos años después, en 1642, se publica en Sevilla *Discursos sobre el arte del danzado*, el primer tratado de baile escrito por un español. Lo escribe Juan de Esquivel Navarro, "vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, Maestro de Danzar de la Majestad de el Rey nuestro Señor D. Felipe IV el Grande".

Esquivel dedica el capítulo 2 (págs. 39-53)<sup>7</sup> a describir con detalle las principales mudanzas del baile. Su valor e interés para nuestro trabajo es, pues incalculable. Dice así:

## CAPÍTULO II

De los Movimientos del Danzado y calidades que cada uno ha de tener, y sus nombres.

Los movimientos del Danzado son cinco, los mismos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales. De estos cinco movimientos nacen las cosas de que se componen las Mudanzas, que son: Pasos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en vuelta, Encajes, Campanelas de compás mayor, graves y breves, y por dentro medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atravesadas, Sacudidos, Cuatropeados, Vueltas de pecho, Vueltas al descuido, Vueltas de folías, Giradas, Sostenidos, Cruzados, Reverencias cortadas, Floreos, Carrerillas, Retiradas, Contenencias, Boleos, Dobles, Sencillos y Rompidos. Las calidades que cada una de estas cosas debe tener, y por qué se les dan los nombres referidos, hay muy pocos que las ejecuten ni sepan, y especialmente los que no han cursado las Escuelas. Y porque no las ignore el aficionado, las daré a entender en este capítulo.

---

<sup>7</sup>. Utilizamos la edición publicada por Libros con Duende, Sevilla, 2012. Véase también: <http://www.pbm.com/~lindahl/navarro/>

## Floretas

A las Floretas se les da este nombre, por ser un movimiento que se halla en todas las Danzas, es la flor del Danzado, y el más suave y curioso de todos, y que siendo el más necesario, hay pocos que le den el punto. Han de ser las Floretas bien cortadas, y saltando un poco con ellas al empezarlas, sin pasar el pie que las comienza delante del otro, sino siempre siguiendo con el encaje del pie, mirando al talón del que va delante, sin tocar en él, recogéndolas, o alargándolas conforme al sitio en el que se hallare el que danza, obrándolas siempre de punta y talón, porque todo el Danzado de puntas solamente no vale nada. Hase de levantar el pie al comenzarla, lo que bastare, sin extremo; y más valdrá que se levante demasiado, que no que pequen de encogidas, no levantando el pie hacia un lado, sino adelante, las puntas de los pies afuera, y el rostro siempre al Maestro. Y esto de las puntas afuera, advierto se ha de obrar en todo el Danzado, porque si miran hacia dentro, es muy mal parecido; y el que obrare una Floreta bien, no es posible dejar de parecerlo en lo demás, si bien no hay regla sin excepción.

## Salto al lado y en vuelta

El Salto al lado le llaman algunos Maestros Altabajo, y ambos nombres apruebo, aunque el salto al lado es más propio, y el que mi Maestro y los demás de la Corte le han dado. Llámase salto al lado, porque si lo ejecuta el pie derecho, se ha de saltar al lado derecho; y por el contrario, saltando con el izquierdo, no se ha de saltar lejos de donde se halla el cuerpo, sino cerca; que más consiste el Salto en suspender el cuerpo, que en altar demasiado a lo largo, porque de saltar lejos nace la descompostura, y en cualquier término del Danzado y bailado es muy mal parecida, y lo que más se debe evitar. Hase de saltar sobre la punta, sentando inmediatamente todo el pie. Permítese en este Salto, que se salte con él atrás, o adelante, si conviene, para mejorar de puesto, por acabar la mudanza donde se empezó; y ello antes se atribuye a destreza, y lo es el

saberse mejorar. Tiene el salto en vuelta la misma calidad, salvoque se da vuelta con él, conforme su nombre.

## Encajes

Los Encajes ordinariamente se hacen después del Salto, aunque los hay después de Campanela, o Cargado y de una suerte y de otra, se ha de encajar saltando, y quitando el pie que está adelante, al mismo tiempo que se encaje; porque el Encaje que se obra sin saltar, es muy frívolo y mal parecido. Y todo el Danzado requiere obrarse saltando, o suspendiendo el cuerpo hacia arriba, cada cosa en su tiempo, para que sea airoso, porque el Danzado sin suspensión es muy zonco. Llámase Encaje, porque se encaja la punta del pie que se levanta, al lado del talón que está en el suelo por la parte de afuera y mientras más arrimada la punta al talón (como no se rocen) mejor será el Encaje, y más ejecutado; porque la gala del Danzar es ejecutar los movimientos como tienen su nombre: porque en el Salto se ha de saltar, en el Encaje encajar, en el Cruzado cruzar, y en el Sacudido, sacudir. Y ello importa más, que el saber muchas Mudanzas.

## Campanela

La Campanela ha de ser bien redonda, saltando sobre un pie, obrándola con el otro, de modo que el acabar el Salto y ejecutar la Campanela sea todo uno, y ha de salir el pie al comenzar la campanela por la punta del otro dos veces, haciendo un círculo redondo, cogiendo tanto circuito y compás de atrás, como de adelante, llevando la punta del pie bien derecha, sin encoger la pierna, sino lo más derecha que se pudiere, y suavidad en el obrarla. Y es muy esencial al Danzado, el danzar con suavidad, y que los pies no hagan ruido en el suelo, que parece muy mal el arrastrarlos, o hacerlos sonar. Llámase Campanela, porque mientras más redonda es mejor, y por un nivel, como un cerco de una campana; y ha de ser lo más baja que se pueda, porque la mayor fealdad que puede tener es ser alta y mal redonda, porque obliga la alta a encoger la pierna, cosa muy fea en cualquier parte que se haga Danzando; que ello se queda para

Danzas ridículas, como Matachines y Mojigangas. Y este mal modo de danzar y encoger de piernas, lo he visto ejecutar a algunos que no lo entienden, en actos públicos, y se les ha vitoreado, no por diestro ninguno, sino por otros que no han visto danzar de oposición, ni en Escuelas.

#### Campanela breve, de compás mayor, y por de dentro

La Campanela breve tiene la misma calidad, salvo que es menos campanuda, y más liberal, por lo cual tiene nombre de breve.

La Campanela de compás mayor se hace con su Salto, y dos Sostenidos, y tiene la misma circunstancia, y cogen mayor compás que las otras, y por eso se llaman de compás mayor.

La Campanela por de dentro ha de ser al revés de las otras, porque en lugar de salir el pie que la obra por la punta del pie, que está en el suelo, sale por el talón, y entra por la punta, haciendo el mismo círculo que con las otras, y se acaba de coz, como las otras de puntapié. Han de ser estas Campanelas también lo más bajo que se pudiere, porque estorbar la pierna, es cosa asentada, que no hay mayor fealdad en el Danzado, como queda dicho. Y estas Campanelas por de dentro, son dificultosas, por la brevedad y circunstancias dichas, y ha de ser muy diestro el que las obrare bien. Llámánle por de dentro, porque toda su ejecución es por la parte de adentro.

#### Vacíos

Los Vacíos son unos movimientos violentos y naturales, a modo de puntapiés. Llámolos violentos, porque se levanta el pie con violencia y natural porque consecutivamente sin hacer otro ningún movimiento, se baja naturalmente el pie al sitio donde estaba, sin que en medio de estos movimientos se obra ninguna otra cosa, por lo cual se llaman Vacíos. Este movimiento se ha de ejecutar con la pierna bien derecha, levantando bien los pies en proporción,

que se censuren de altos ni bajos, porque así en estos, como en los demás movimientos, siempre se han de escoger los medios para su mejor proporción, puntas afuera, tirando el puntapié adelante, y no a los lados. La brevedad la dará el compás. Donde estos Vacíos se hacen, caben medias Cabriolas, porque ocupan el mismo compás. Y muchos diestros las encajan en lugar de Vacíos y a mi ver, tan buen movimiento y bien parecido es uno, como otro; y lo que el Vacío tiene de más grave, tiene la media de más viveza, y necesita de más pies. Y el Danzado está tan limado, que no hay en él movimiento que no sea muy bueno, si se ejecuta con todas sus circunstancias.

### Cabriolas enteras

Las Cabriolas enteras han de ser bien tejidas, levantándolas lo posible, cayendo sobre las puntas, sin doblar las rodillas porque no se encojan las piernas, ni bajar las puntas de los pies mientras se teje, por no doblar los talones, sino derechos naturalmente; porque la Cabriola ha de ser derecha, tiesa y bien pasada. Y más vale que se rompa y pase bien y sea baja, que no que se levante mucho, y rompa y pase mal. El porqué se le da el nombre de Cabriola, no lo sé efectivamente, aunque lo he oído platicar; y lo que he visto conferir a algunos es darles el sentido por el mismo nombre de Cabriolas, porque como son saltos y no hay animal que más salte desde que nace que la cabra, haciendo corcobos y retozos con los pies y las manos, de aquí le vino el nombre de Cabriola. Sin embargo yo me reduzgo a la razón que otra persona diere, si llevare más fundamento que esta. Para que salga la Cabriola como ha de salir, se rompe con pie derecho; y no ha de ser el rompido atravesado, sino que quede el pie derecho tras el izquierdo, medio pie de claro. Y aunque digo uno tras otro, no tan a nivel el uno del otro, que se rocen los dos al pasar la Cabriola. Y ha de caer siempre quedando rompidas todas las que hiciese, como el rompido de la primera: porque unos caen con los pies juntos, y otros muy abiertos, y de ambas cosas se ha de tomar el medio más bien parecido.

## Cabriolas atravesadas

La Cabriola atravesada es un Salto con dos Cruzados en el aire, atrás y adelante. Cáese con ellas sobre las puntas, abierto y no rompido, y por eso se llaman Atravesadas, y porque naturalmente se atraviesan los pies con los dos Cruzados y también se podrán intitular Cabriolas cruzadas.

## Medias Cabriolas

La Media Cabriola es un movimiento muy gracioso, y menos trabajoso que la Cabriola entera, si bien hay movimientos donde se encajan, que por su violencia y presteza cuestan cuidado y hay pocos que en semejantes ocasiones las encajen. Y quien las ejecuta superiormente es Juan de Pastrana, discípulo de mi Maestro Antonio de Almenda, vecino de Madrid, que es uno de los que más han lucido. Y Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, Escribano Público de Sevilla, que le cogió este lucido movimiento, entre otros, ejecutándolo muy airosamente. Llámense Medias Cabriolas, porque se levantan y se cae en ellas con un pie, y se pasan menos que las enteras.

## Sacudidos

El Sacudido se obra con Salto, unas veces caminando con él hacia adelante, y otras saltando al lado; y de cualquier manera el pie que se levanta ha de ir derecho, sin doblar la pierna; levantar bien, y sacudir sobre la cinta del zapato del pie que está en el suelo. Llámase Sacudido, porque en el sacudir bien consiste su perfección. Otros Maestros los llamaron Cimbrados, porque se cimbra con la pierna. Apruebo el nombre que en Escuelas se practica, que es Sacudido.

## Cuatropeados

El Cuatropeado se ha de ejecutar con violencia y presteza, levantando los pies en buena perfección, y en sentando el pie que la comienza, alzar el otro, y con la misma presteza cargar sobre el pie que está en el suelo, quitándole de su lugar, ocupándole el que cae; esto sin doblar las rodillas, que en ningún movimiento se ha de hacer, sino en los Rompidos, que han de tener carrerilla, y en los pasos extraños y retiradas. Llámense Cuatropeados, porque es un movimiento atropellado, y de cuatro tiempos.

## Cuatropeados atrás

Hácese Cuatropeados atrás, y se han de ejecutar saltando con el pie derecho si eran para Folías; salvo si tal vez algún diestro las quiere acomodar en otra parte, puede, porque en el que danza bien, luce cualquier novedad, aunque parezca impropia.

## Vuelta al descuido

La Vuelta al descuido se obra, sentado el pie en la conformidad que se sienta para las Folías, cruzando luego el otro por encima, de tal manera que la punta del derecho esté al lado de afuera del otro pie, y levantarse sobre las puntas de ambos, y hacer un torno, quedando el rostro al Maestro con mucha gala y descuido, que con el descuido con que esta vuelta se da, sin prevenirla, antes con la atención que las otras, se llama Vuelta al descuido.

## Giradas

El movimiento de la Girada es el más peligroso que hay en el Danzado, y no ha habido ninguno a quien no le haya costado algunas caídas y vaivenes peligrosos. Es movimiento venturoso, que una veces sale más bien que otras. Y a quien yo le he visto obrar con excelencia, es a Joseph de Pastrana, y a Juan de

Pastrana, su hermano, en Madrid: y en Sevilla Antonio de Burgos, que iguala en sus ejecuciones a todos cuanto yo he visto danzar: y aunque en Sevilla han salido hasta hoy en estos tiempos muchos diestros, ninguno le haigualado hasta ahora, y solo en Madrid ha habido y hay algunos que puedan abordar con él. Es discípulo de Joseph Rodríguez Tirado, que tiene Escuela en Sevilla en la calle de Jimios; y él lo es de Antonio de Almenda y Francisco Ramos, que tales cepas no podían dar menos ramas y pimpollos que los dichos. Y aunque Joseph Rodríguez es Maestro moderno, es de los Maestros que mejor ejecutan cualquier movimiento, que yo conozca. Antonio de Burgos es de edad decatorce años, y de once ya hacía ruido por las Escuelas; es muy airoso, de muy acomodado cuerpo, buen rostro, y tan igual en todas las ejecuciones como en partes personales y así en nada ha tenido cavimento la censura contra él, si hay alguien que se escape de este rayo, que en su edad es mucho.

Alábanle todos los que lo entienden y lo ignoran, y en especial los Maestros y diestros antiguos, que son Juan de Pastrana, Escribano de su Majestad, Alberto de la Cuesta, Familiar del Santo Oficio, Don Damián de Monterroso, que también lo es, y Cristóbal Sánchez, que en aprobándole como lo han hecho estos sujetos, no necesita de más aprobación, porque son delos mejores de Madrid, y han aprendido y batallado en aquellas Escuelas, de las cuales es hija legítima la de Joseph Rodríguez. Hace pues Antonio de Burgos las Giradas de cinco vueltas, con tanta destreza y aire, que en medio de la violencia con que las obra (que es grande) las ataja: y si ha de ser de cinco vueltas, las reduce a dos, tres, o más, las que ha de menester para ajustar el tañido, quedando firme el rostro al Maestro; porque la Girada que sale del compás, aunque tenga muchas vueltas, no es de diestro, que la destreza es medirlas deteniéndose para acabarlas a compás, como lo hace este Niño. Alábolo por grandeza, y que solo una criatura que no se ha estragado, podrá obrar estas Giradas, porque son vueltas en un pie el cual ha de estar todo el cuerpo sobre la punta de él, y va girando y llevándose tras sí el otro pie en el aire, que es la razón por la que se llama Girada: y si no hay buena cabeza para obrarlas, habrá buen suelo sobre que tenderlas.

## Sostenido

El Sostenido se obra levantando el cuerpo sobre las puntas de los pies, breve o largo, como lo pide el compás. Es un movimiento grave, que se practica en Torneo, Hacha, Pie de Girado, Alemana, y otras Danzas a este tono, de que se fabrican lazos para máscaras y saraos. Llámense Sostenidos, por hacer en la ocasión que se obran paréntesis el compás, y no sirven de ocupar la suspensión del tañido para proseguir luego con el paseo, o mudanza. Y estos Sostenidos los hay en la vihuela, y en toda la música, y es gran destreza saberlos ejecutar en cualquier ocasión que se ofrece, así en la Danza como en la música.

## Cruzado

El Cruzado atrás y adelante ha de ser saltando, o sosteniendo mucho de modo que el Salto, o Suspensión y Cruzado ha de ser a un tiempo, y cruzar bien la pierna derecha sobre la izquierda, o al contrario, si puede una pierna hacer dos cruzados, uno por delante de la otra, y otro por detrás, con dos saltos, o suspensiones, y la pierna lo más derecha que se pudiere. Llámense Cruzados, porque se ha de cruzar lo más que se pudiere, para que parezcan bien, y no los censuren.

## Reverencia cortada

Para hacer la Reverencia Cortada, se levanta el pie derecho, como si se fuera a hacer una Floreta, o un Vacío. Suspéndese el cuerpo, y sin arrastrar el pie, se lleva detrás del derecho que quede en Cruz, y sobre la punta, haciendo al sentarle un Quiebro pequeño, y volverlo a sacar con un Salto, o Sostenido, dejándole en el aire para obrar lo que se sigue. Llámase Reverencia Cortada, por cortarle dos veces, una cuando baja el pie derecho, y otra cuando se saca con el Salto.

## Floreo

El Floreo se hace teniendo el pie izquierdo en el aire, dar un puntapié y una coz con salto, a entrambas cosas con el pie que está en el suelo. Hase de llevar la pierna bien derecha, jugándola con mucho aire, sin cargar el cuerpo, ni a los lados, sino jugar el Floreo de la cintura abajo, que es lo mismo que pide todo el Danzado y bailado, menos el Rastro, que algunos llaman Mariona, y en Sevilla Montoya, que con el desgarró que se obra, contiene el ladear, cargar y bajar el cuerpo; mas esto ha de ser dándole el alma y sainete que Juan de Pastrana y Antonio de Burgos, su arrendajo, le dan a estos meneos. Llámase Floreo por andar un pie en aire floreándose, dando puntapié y coz.

## Carrerillas

Las Carrerillas se obran con el pie izquierdo delante, o al contrario si son deshechas; y de una suerte, y de otra, el pie que va delante ha de ir atravesado un poco, y el otro tras él, e ir caminando menudamente de punta y tacón, desmuñecando bien el pie delantero con mucho donaire, haciendo una, dos, tres, o más, Carrerillas, las que pidiere la mudanza, y mientras más menudas son más aiosas. Llámanse Carrerillas, porque se ha de ir con ellas corriendo a modo de un galope menudo, sosteniendo el cuerpo cuando las hacen sobre las putas de los pies.

## Cargados

El Cargado se hace alzando el pie derecho como quien va a hacer un vacío, y cargar sobre el otro pie, de manera que le quite de su asiento, y se ponga él. Esto sin cargar el cuerpo adelante cuando se ejecuta con particular cuidado, porque en este movimiento y en el Floreo hay pocos que no se carguen, porque el movimiento parece que lo trae consigo. No se ha de torcer la pierna del que se lleva atrás, sino con mucho aire cargarla adelante para obrar lo que siguiere. Llámase Cargado, porque carga un pie sobre otro.

## Retiradas

Hácense las Retiradas de dos modos, una con Carrerilla, y otras sin ella. Hanse de obrar unas y otras sacando la punta del pie derecho adelante, como quien da un puntapié, y retirarle atrás lo mismo que se llevó hacia adelante, o poco menos, y sentarse con un Quiebro todo a un tiempo, y luego hacer una Carrerilla, si la hay. Y aquí solamente, y en los Rompidos que tienen Carrerillas, parecen bien los Quiebro de rodillas; mas se han de hacer con tanta destreza y primor, que se conozca que aquel movimiento no se hace de flojedad, sino de destreza: porque el que naturalmente fuese flojo de rodillas, no danzará bien. Llámense Retiradas, porque se retira el cuerpo caminando hacia atrás.

## Boleo

El Boleo se obra en el Villano. Es un puntapié que se da en algunas Mudanzas de él, levantando el pie lo más que se pueda tendiendo bien la pierna, y hase de ejecutar, levantando el pie con todo extremo.

Pónese tanta diligencia, que por levantar el pie lo posible, he visto caer a algunos de espaldas. Y para más exageración, en la Escuela de Joseph Rodríguez, un discípulo suyo con un boleo que hizo en el Villano, derribó con el pie un candelero que estaba colgado a manera de lámpara, más alto que su cabeza dos palmos. Hay también Mudanzas de Villano sin Boleo muy bien parecidas, haciendo Giradas en ellas, y las encaja Burgos muy bien. Llámense Boleos por ser movimientos que se ejecutan al vuelo en el aire.

## Dobles

Los Dobles se hacen en Fólías, en el Rey, en el Villano, en unas partes más apresurados que en otras. El Doble son tres Pasos, Graves y un Quiebro, después del Quiebro se hacen los Sencillos. El Sencillo es, habiendo quebrado, llegar con el pie que se halla detrás al delantero, y quitándole de su lugar, dar un

paso corto hacia delante con el delantero, que viene a ser dos pasitos breves. Llámense Dobles, porque se hacen dos, cuatro o seis veces continuadas. Y Sencillos, porque son dos pasos breves, y se hacen después de los Dobles. Los pasos de los Dobles han de ser ni muy largos ni muy cortos, sin abrirse de piernas al darlos, ni hacer garabatos con las piernas, sino de la misma manera que se va paseando por la calle; porque algunos hacen meneos, que parecen muy mal contoneándose y afectándose, cosa muy reprobada en las Escuelas. Y esta calidad tienen todos los pasos del Danzado. Y en todo caso las puntas de los pies afuera. Permítase en los Dobles, antes de asentar el postrer Paso, un sacudido muy bajo y breve, con mucho donaire, que si no se lleva este Sacudido, mejor fuera no hacerlo.

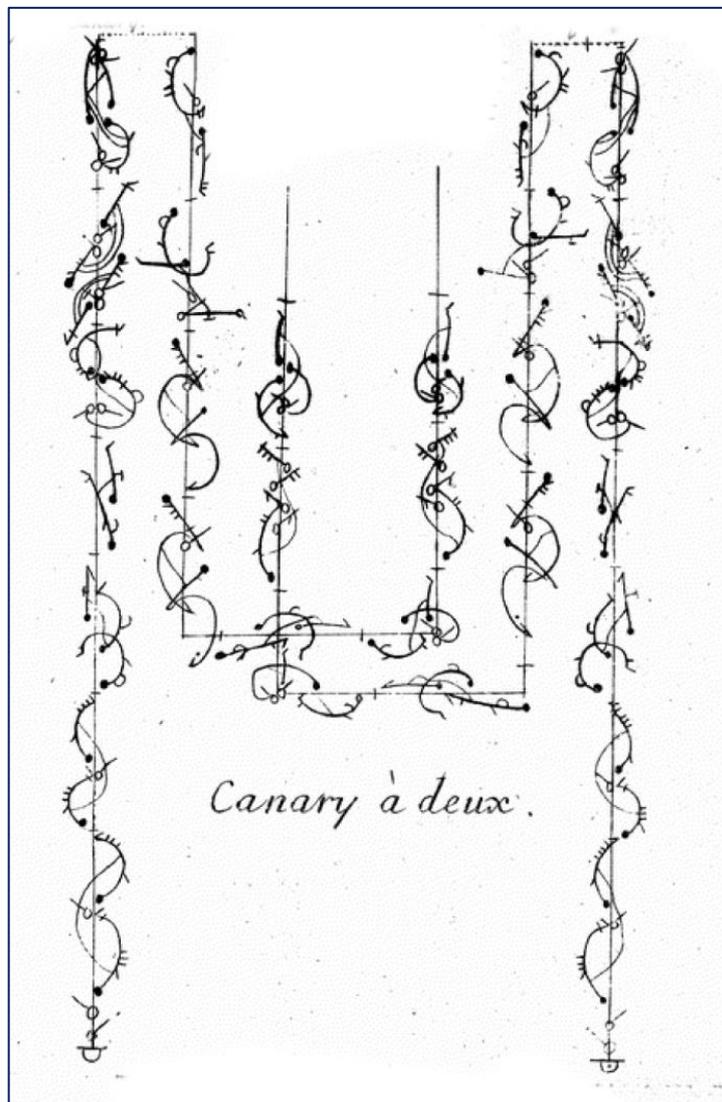
### Rompidos

El Rompido se ejecuta, alzando el pie derecho como que se va a hacer un vacío, y bajarle con un poco de fuerza a dar con él al izquierdo, y al mismo tiempo que cae, quitar el que está en el suelo, quedando plantado con ambos firmes, dejando de hueco medio pie de uno a otro, la punta del izquierdo algo atravesada, y la del derecho mirando al Maestro. Esto si el Rompido es postrero, porque hay otros Rompidos que se hacen con Carrerilla después, y tienen la misma circunstancia, y luego se hace un quiebro muy airoso y se obra la Carrerilla. Llámase Rompido, porque cuando el pie baja a romper, hacen ambos pies un modo de rompimiento, y al poner el pie derecho en el suelo, él rompe hacia atrás, y el derecho hacia adelante, al modo que si con las dos manos se rompiera un papel; con que el nombre es muy propio.

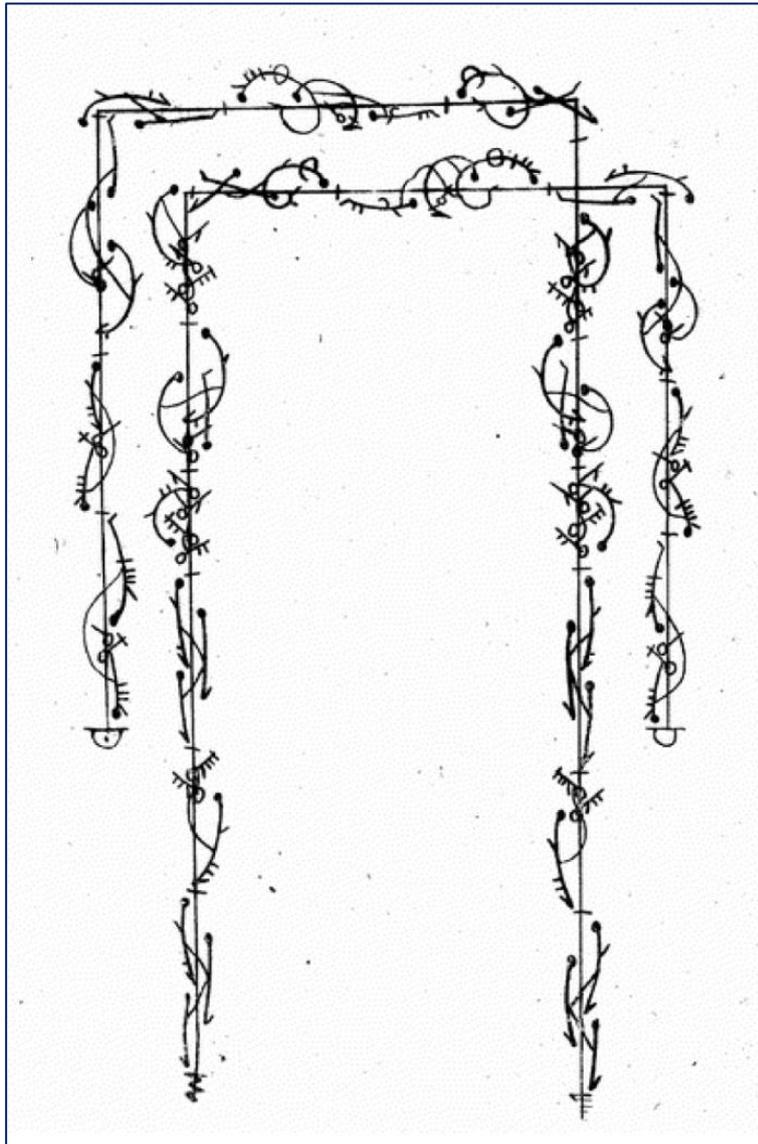
### 1.4.1.3. Siglo XVIII

#### 1.4.1.3.1. *Recueil de danses* de R-A Feuillet

Nada más iniciado el siglo XVIII, en 1709, Raoul-Auger Feuillet (ca.1659-1710) publica en París su *Recueil de danses*. En él, siguiendo las reglas de notación coreográfica expuestas en su *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures*, editado por John Weaver (Londres, 1706)<sup>8</sup>, incluye el canario (pág. 39-40) y la zarabanda (págs. 21-32).

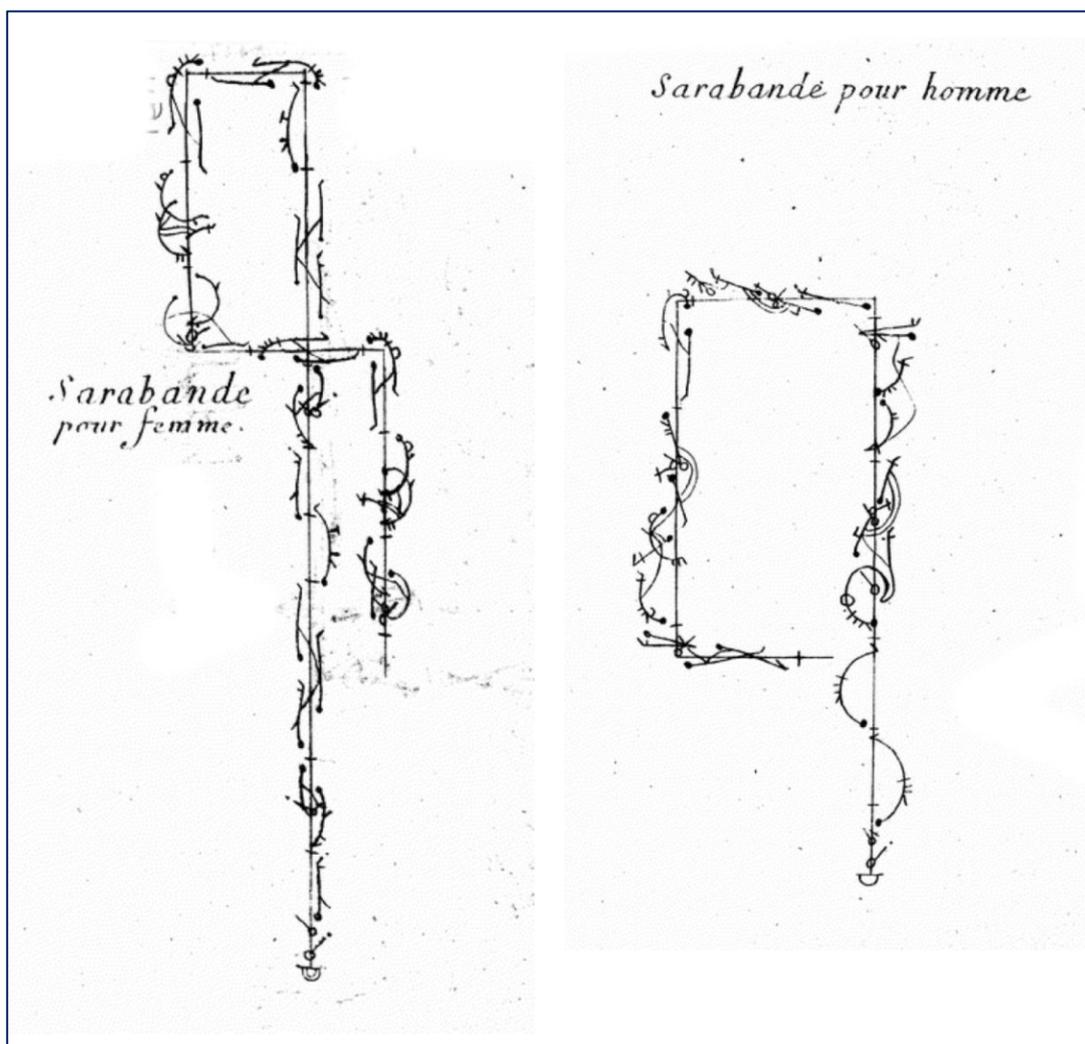


<sup>8</sup>. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=211/musdi211.db&recNum=0>



Estos son los gráficos correspondientes al canario en los que se indica: ubicación en la sala, colocación del cuerpo, trayectoria, posición de pies, pasos y cambio de posiciones.

Y estos los del comienzo de la zarabanda para mujer y para hombre:



#### 1.4.1.3.2. *Arte de bailar a la francesa* de Pablo Minguet

En 1737 publica en Madrid Pablo Minguet e Irol (ca.1700-1766) la tercera impresión de su *Arte de bailar a la francesa*<sup>9</sup>. En ella, añade "todos los passos, ó movimientos del

<sup>9</sup>.El título completo reza: *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo: y en quatro figuras, el modo de danzar los tres passapies. Tambien estan escritos en solfa, para que qualquier musico los sepa tañer*. Véase: <http://memory.loc.gov/cgi-in/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=0>

danzar à la española (...) sacados de los mejores maestros españoles". Un texto que, al igual que el de Esquivel, se ha convertido en lectura imprescindible para el conocimiento de la danza española.

# ARTE DE DANZAR A LA FRANCESA,

ADORNADO CON QUARENTA  
Figuras , que enseñan el modo de hacer todos  
los diferentes passos de la danza del Minuete,  
con todas sus reglas , y de conducir los brazos  
en cada passo : Y en quatro Figuras , el modo  
de danzar los tres Passapies. Tambien están  
escritos en solfa , para que qualquier  
Musico los sepa tañer.

SU AUTOR  
*PABLO MINGUET BIROL:*  
*Abridor de Laminas, y Sellos, &c.*

CON PRIVILEGIO:  
AÑADIDO EN ESTA TERCERA  
impresion todos los passos , ò movimientos  
del danzar à la Española , con seis danzas al  
ultimo , que son , Pabana , Gallarda , Espa-  
ñoleta , Villano , Impossibles , y la  
Hermosa ; sacado de los mejores  
Maestros Españoles.

Esta es la relación de pasos que nos ha legado:

#### EXPLICACIÓN DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA.

Definición de los pasos, o movimientos, y cualidades que cada uno ha de tener, y sus nombres.

Los movimientos del Danzado son cinco, los mismos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales. De estos cinco movimientos nacen las cosas, de que son: Planta natural, Bacío, Rompido, Carrerilla, Floreta, Salto, y Encaje, Vuelta al descuido, Cargado, Cruzar por detrás, Cruzar por delante, Sacudido, Sostenido, Salto, y Encaje en vuelta, y Reverencia cortada, &c. Las cualidades que cada una de estas cosas debe tener, y porqué se les da los nombres referidos hay pocos que los ejecuten, ni sepan, y especialmente los que no han cursado Escuelas, y porque no las ignore el aficionado, las daré a entender de la forma siguiente.

##### *Planta natural 1.*

Es la Planta natural tener el cuerpo perpendicular sobre el pie que sirve de base para sostenerle recto, y firme, y el otro pie un poco más apartado hacia delante, y que los dos talones miren a un centro, o punto fijo, como una escuadra, y así quedarán las puntas mirando afuera.

##### *Planta de cuadrado 2.*

La Planta de cuadrado es un movimiento violento, en el cual se forma una vuelta de pechos, o una cabriola cruzada; este movimiento se ejecuta de un salto, poniendo los dos pies al mismo tiempo en el suelo, procurando que estén al caer del salto un paso apartados abriendo las piernas, y queden los pies con igualdad, que ni uno quede más atrás, ni desproporcionado.

### *Vacío 3.*

El Vacío es levantar el pie que se ejecuta en el aire sin hacer movimiento con el cuerpo, y luego ponerle en el mismo lugar donde le tenía.

### *Rompido 4.*

El Rompido es mudar de planta, y este se compone de dos movimientos, aunque realmente no es más de uno, pero como se acompaña con el vacío, se computa por dos; en fin el rompido es levantar el pie en el aire, y volverle a bajar, y sacar el otro pie delante, mudando de planta a la parte contraria como al principio que estaba con planta natural.

### *Carrerilla 5.*

La Carrerilla es un movimiento compuesto de cuatro, unas veces se ejecuta natural, y otras violento, conforme en el tiempo que se aplica para aprovecharle de ella; el modo de su ejecución es este: hacer un rompido, luego doblar un poco las rodillas, y el que va delante ha de ir atravesando un poco, y el otro tras él, y así ir caminando menudamente de punta, y talón, desmuñecando bien el pie que va delante, con mucho donaire, haciendo una, dos, otras carrerillas, o las que el tañido pidiese, y mientras más menudas son más airosas; llámanse carrerillas, porque se ha de ir corriendo con ellas a modo de un galope menudo, sosteniendo el cuerpo cuando se hacen sobre las puntas de los pies.

### *Floreta natural 6.*

La Floreta se compone de cuatro movimientos naturales, que son vacío, rompido, paso, y arrimar; se ha de levantar el pie al comenzarla, lo que bastare sin extremo; y más valdrá que se levante demasiado, que no se peque de encogido, no levantando el pie hacia un lado sino adelante; las puntas de los

pies afuera, y el rostro siempre a los señores; y esto de las puntas afuera, se ha de obrar en toda la Danza, porque si miran hacia adentro es mal parecido, y el que obrare una floreta bien, no es posible dejar de parecerlo en lo demás, si bien no hay regla sin excepción.

#### *Floreta pasada 7.*

La Floreta pasada se compone de los mismos cuatro movimientos que la floreta natural que queda explicada; pero esta se diferencia de la otra, solo en que el paso que ha de arrimar al otro pie, no le arrima, sino que le pasa adelante, que por ese paso se llama pasada.

#### *Floreta pasada en vuelta 8.*

Esta Floreta se diferencia de la antecedente en que con los mismos movimientos se da una vuelta; a estas Floretas, y a la de más abajo se les da este nombre por ser un movimiento que se halla en todos los tañidos, y es la flor del danzado, y el más suave, y curioso de todos, que siendo el más necesario, hay muy pocos que le den el punto; han de ser las Floretas bien cortadas, y saltando un poco con ellas al empezarlas, sin pasar el pie que las comienza delante del otro, sino siempre siguiendo con el encaje del pie, mirando el talón del que hace la Floreta al talón del otro pie que va delante sin tocar en él, recogéndolas, o alargándolas conforme el sitio en que se halle el que danza, obrándolas siempre de punta, y talón, porque todo el danzado de puntas solamente no vale nada.

#### *Floreta en vuelta 9.*

Esta Floreta, y la de arriba, tiene una misma formalidad en los movimientos que las otras Floretas, y solo se distinguen en el modo de hacerlas, pues esta Floreta en vuelta tiene su formación dando con la ejecución de la natural una vuelta, quedando de la misma disposición.

### *Salto y encaje 10.*

El Salto y encaje es algo violento, compónese de dos movimientos, que son saltar con el pie hacia atrás, y encajar el otro detrás del pie que saltó, poniendo la punta del pie que hace el encaje en la medianía del que hizo el salto.

### *Salto, y encaje en vuelta. 11.*

Este Salto y encaje en vuelta se compone de tres movimientos, el uno natural, y los dos violentos, y se ejecuta de esta forma: dar un salto hacia un lado, cruzando el puesto de la misma suerte para hacer la vuelta al descuido, y luego con el otro pie hacia abajo, dando una vuelta en el aire con el salto, y encajar el otro pie detrás (apenas hay asentado el pie que dio la vuelta) quedando plantado de la misma suerte que en el salto y encaje de arriba.

### *Salto, y campanela. 12.*

Este salto y Campanela se forma de dos movimientos, uno como violento, y el otro compuesto; el violento es el salto que da hacia arriba, cayendo firme sobre el pie, el compuesto es la campanela que forma un círculo con el otro pie, que está en el aire; este movimiento es de los más aiosos que tiene la danza, si se ejecuta con arte.

### *Encaje. 13.*

El Encaje solo es un movimiento simple, pues no es más de levantar el pie y encajarle por detrás del otro; pero cuando se ejecutan algunos de ellos juntos, entonces se ejecutan con un salto hacia arriba que les adorna mucho; llámense encajes, porque se enaja la punta del pie que se levanta al lado del talón del que está en suelo por la parte de afuera, y mientras más arrimada la punta al talón (como no se rocen) mejor será el encaje, y más bien ejecutado, porque la gala del danzar, es ejecutar los movimientos como tienen su nombre; y así en el

salto se ha de saltar, en el encaje encajar, en el cruzado cruzar, en el sacudido sacudir, &c. y esto import más que saber muchas mudanzas.

*Reverencia cortada. 14.*

La Reverencia cortada se compone de dos movimientos, uno natural, y otro violento; el natural es el vacío que se hace, levantando el pie en el aire; este se ejecuta con violencia, por ser un movimiento tan instable, y violento, se le da el nombre de reverencia cortada; y para hacerla bien harás primero el vacío, o la floreta (que aquí lo mismo es uno que otro) suspender un poco el cuerpo, y sin arrastrar el pie, se lleva detrás del otro que queda en cruz, y sobre la punta, haciendo al sentarle un quiebro pequeño, y volverlo a sacar con un salto, o sostenido, dejándole en el aire para hacer lo que se sigue; llámase cortada por lo que arriba dije, y por cortarse dos veces, una cuando baja el pie derecho, y otra cuando sale con el salto.

*Vuelta al descuido. 15.*

Esta vuelta se compone de tres movimientos; dos naturales, y uno violento, que son, plantar un pie a un lado, cruzar el otro por encima, y volver el cuerpo brevemente, borneado siempre las puntas de los pies, y quedar plantado en planta natural.

*Vuelta de pechos. 16.*

La vuelta de pechos es un movimiento violento, que se forma de tres; el uno es la planta de cuadrado; el otro cruzar las piernas en el aire al tiempo de dar la vuelta; y el otro es dar la vuelta redonda, volviéndose a quedar en planta natural al tiempo de caer de la vuelta; llámase esta vuelta de pechos, por la violencia que tiene en la ejecución, y por diferenciarse de las demás vueltas.

### *Vuelta de tornillo. 17.*

La Vuelta de tornillo es un movimiento muy violento, se hace en un pie, el cual ha de estar todo el cuerpo sobre la punta de él, y va llevándose el otro pie en el aire, o encima de la punta de él, o en la pantorrilla, que es la razón porque se llama de tornillo; tiene dos movimientos, y ambos violentos; el uno es la llamada, que se hace con violencia para cojer aire, y el otro es la vuelta que se da, poniendo el pie que hizo la llamada, como llevo dicho, o encima de la punta del otro, o en la pantorrilla, o en el aire; y de esta suerte da una, dos, otras vueltas, y el que las ejecuta, si tiene buena cabeza para obrarlas, si no tendrá buen suelo sobre que tenderlas.

### *Cuatropeado. 18.*

El cuatropeado es un movimiento que se compone de cuatro, que so dos cargados paso y un vacío; todo esto ejecutado con violencia, es un movimiento airoso, y se hace de esta forma, levantando los pies en buena perfección, y en estado el pie que la comienza, alzar el otro, y con la misma presteza cargar sobre el pie que está en el suelo, quitándole de su lugar y ocupándole el que cae; esto se hace sin doblar ls rodillas, que en ningún movimiento ha de hacer, sino en los rompidos, que han de tener carrerilla, y en los pasos extraños, y retirados; llámanse cuatriopeados, porque es un movimiento atropellado, y de cuatro tiempos.

### *Cuatropeado atrás. 19.*

Hácense cuatropeados atrás, y se hacen saltando con el pie derecho, y cayendo sobre el mismo, y luego encajar el izquierdo tras él, y consecutivamente otro encaje con el derecho, dejando el izquierdo en el aire; esto, todo ha de ser con saltos, y muy breve, y con la mayor violencia que se pueda.

#### *Cuatropedo en vuelta. 20.*

El Cuatropedo en vuelta consta de los movimientos, que el que queda definido en el n.18. Salvo que la ejecución de este, es dando una vuelta, formando los mismos movimientos.

#### *Campanela. 21.*

La campanela sola de por sí y no acompañada no es más que un movimiento simple, y se hace bien redonda de esta forma: saltando sobre un pie, y obrándola con el otro, de modo que al acabar el salto, y ejecutar la campanela, sea todo uno, y ha de salir el pie al comenzarla por la punta del otro pie dos veces, haciendo un círculo redondo, cogiendo tanto circuito, y compás de atrás como de adelante, llevando la punta del pie bien derecha, sin econgner la pierna y ejecutándola con mucha suavidad en el obrarla; llámase campanela, porque mientras más redonda es mejor, y por un nivel, como un cerco de una campana.

#### *Campanela breve. 22.*

La campanela breve tiene la misma cualidad, salvo que es menos campanuda, y más liberal, por lo cual tiene el nombre de breve; han de ser estas campanela bajitas, lo más que se pueda; porque encorbando la pierna, es cosa asentada, que no hay mayor fealdad en lo danzado.

#### *Campanela de compás mayor. 23.*

La Campanela de compás mayor se hae con un salto y dos sostenidos, y tiene la misma circunstancia, y coge mayor compás que las otras, y por eso se llama de compás mayor.

#### *Campanela por adentro. 24.*

La Campanela por adentro es un movimiento violento, que se forma al contrario que la campanela por afuera, porque esta por adentro se ejecuta de esta suerte, metiendo la punta del pie hacia dentro, y formando un círculo hacia afuera, y vuelve a concluir el círculo hacia dentro; este modo de campanela usándola con un salto en vuelta es un movimiento muy airoso.

#### *Llamada. 25.*

La Llamada es un movimiento natural, que no es más de volver un paso atrás, o a un lado, conforme pide la disposición en el término que se ha de ejecutar.

#### *Floreo. 26.*

El Floreo se compone de dos movimientos violentos; el uno es saltando, que se da hacia arriba; y el otro es la llamada, que se hace violenta, y se hace de esta suerte, teniendo el pie izquierdo en el aire, dar un puntapié, y una coza con salto, y entrambas cosas sobre el pie que está en el suelo, se ha de llevar la pierna bien derecha, jugándola con mucho aire, sinargar el cuerpo a los lados, sino jugar el Floreo de cintura bajo, que es lo mismo que pide lo más del danzado; llámase Floreo por andar un pie en el aire floreándose.

#### *Contratiempo. 27.*

El Contratiempo se compone de dos movimientos, que son un salto, y encaje, ejecutado de esta forma: levantar el cuerpo recto hacia arriba, con un salto en un pie, y así que haya vuelto a caer en el suelo, el otro pie se encajará por detrás, quedando de la misma postura que salta; y advierto que este movimiento no se diferencia del otro del num.12. más de que se ejecuta brevemente, y ser el salto hacia arriba, como hemos dicho.

*Tropecillo. 28.*

El Tropecillo es un movimiento violento, que se forma de dos movimientos, de esta suerte: arrimar la punta del pie al talón del otro, y luego dar incontinentemente un salto hacia arriba, y volver el pie hacia atrás, y quedar plantado, y al caer del salto, a manera de paso, teniendo el cuerpo un poco vuelto de lado.

*Bofetón. 30.*

El Bofetón es un movimiento violento, que se compone de tres, con un paso de esta forma: cruzar brevemente con un pie por detrás, y por delante, y luego con la mayor violencia plantarle a un lado, borneándole de talones, y quedando plantada siempre la punta del pie.

*Quiebro por delante. 31.*

El quiebro por delante es un movimiento violento, con la reverencia cortada, porque hace la misma planta, solo en la formalidad de ella se diferencia, porque como la reverencia cortada pone la pierna por detrás de la otra, aquí la pone por delante, haciendo al cruzar las piernas un quiebro hacia abajo con ambas rodillas, de suerte que las dos piernas quedan de forma que no estriven más que las dos puntas de los pies en el suelo, y los dos talones levantados.

*Quiebro en vuelta. 32.*

El Quiebro en vuelta se compone de dos movimientos; el uno violento, y el otro natural, y se hace de forma, cruzando el pie por encima de el otro, y al tiempo de levantarse de la tierra dar un salto en el aire, y al mismo tiempo dar una vuelta redonda, quedándose plantado como empezó.

### *Paso en vuelta. 33.*

El Paso en vuelta, aunque es natural, se ejecuta con violencia en esta forma: levantar el pie para dar un salto hacia abajo, y al tiempo de quererle sentar, bornear la punta del que está en el suelo, como un tornillo, y se volverá todo el cuerpo, y sentará el paso hacia delante, con que por esta razón de dar la vuelta al tiempo de la ejecución se llama paso en vuelta.

### *Media cabriola. 34.*

La media Cabriola es un movimiento violento, y bien ejecutado es muy gracioso a la vista, y menos trabajosa, que la cabriola entera, y aunque la forma de obrarla se enseña más ejecutándola, que enseñándola, con todo eso procuraré declararla de modo que se pueda entender; parahacer la media cabriola se levanta un pie en el aire, y con el que está en el suelo se levantará en un salto hacia arriba, tegiendo los dos pies en el aire tres veces, ayendo en el salto en el pie que levantó primero, y quedando el otro en el aire; llámase media cabriola, porque se levanta, y se cae en un pie, y se pasan menos que las enteras.

### *Cabriola tejida. 35.*

La Cabriola tejida tiene dos movimientos violentos; el uno, en el suelo; y el otro, en el aire; el del suelo es el rompido, y el otro es el santo, y se hace de esta forma: levantándose lo posible, cayendo sobre las puntas de los pues, y sin doblar las rodillas, porque no se encogen las piernas, ni bajar las puntas de los pies mientras se teje, por no doblar los talones, sino derechos naturalmente; porque la cabriola ha de ser derecha, tiesa, y bien pisada, y más vale que se rompa, y pase bien, y sea baja, y no que se levante mucho, rompa, y pase mal. El por qué se le da este nombre no lo sé efectivamente, aunque lo he oído practicar, y loo que he visto conferir en algunos, es darles el sentido por el mismo nombre de cabriolas, porque como son saltos, y no hay animal que más

salte que es la cabra, haciendo corcobos, y retozos con los pies, y las manos, de aquí le vino el nombre de cabriola.

*Cabriola cruzada. 36.*

Es también la Cabriola cruzada compuesta de dos movimientos violentos, y diferentes de la tejida, porque como en la tejida hace un rompido para levantarse, en esta se hace una planta de cuadrado, como para dar una vuelta de pechos, y de ella se levanta tejiendo los pies por delante de las espinillas, y por detrás de ellas tres pasadas en el aire con el tiempo, y la violencia que pide, y permite el subir, y pasar el cuerpo, quedando al caer del cuerpo en planta natural, que si vuelve a caer en planta de cuadrado, queda imperfecta.

*Cabriola en vuelta. 37.*

La Cabriola en vuelta se compone de varios movimientos distintos entre sí, y según ellos toman su determinación, se llama en vuelta, porque se da al tiempo de la ejecución; compónese de tres movimientos; esta cabriola puede ser tejida, o cruzada; lo mismo es la una que la otra para hacerla en vuelta, y así podrá formarla de la planta de quebrado, o del rompido, añadiéndole el movimiento en la ejecución la vuelta, de forma que quede plantado en buena proporción.

*Borneo trinado. 38.*

El Borneo trinado se compone de dos movimientos, uno natural, y otro compuesto, y se ejecuta de esta conformidad: hacer un vacío, y al mismo tiempo que vuelva a poner el pie en el suelo, el otro que estaba fijo le bornea sobre la punta del talón hacia fuera, sin levantar el pie del suelo; este movimiento es muy airoso a la vista.

#### *Rastrón. 39.*

El Rastrón es un movimiento compuesto de dos, natural, y violento, y úsase de él en esta forma: arrastrar un pie por detrás del otro, y al mismo tiempo de arrastrar el pie, se levanta el otro, con un saltito hacia arriba, volviendo a sentar el dicho pie, que saltó hacia en el suelo antes que vuelva a sentar el pie que arrastró; este movimiento de arrastrar es como quien hace una cortesía, o reverencia, sin dejar el pie en el suelo hacia atrás, sino que quede en el aire, mientras que el otro se levanta en alto, y luego le vuelve a sacar, y plantar donde estaba al principio.

#### *Puntapié. 40.*

El Puntapie tiene dos movimientos, natural, y violento, porque se levanta el pie con violencia, y natural, porque consecutivamente, sin hacer otro ningún movimiento, se baja naturalmente el pie al sitio donde estaba, sin que en medio de estos movimientos se obre otra cosa, por lo cual tiene este nombre; este movimiento se ha de ejecutar con las piernas bien derechas, levantando bien los pies en proporción, que no se censuren de altos, ni bajos; porque así en esto, como en los demás, siempre se han de escoger los medios para su mejor proporción las puntas afuera, tirando el puntapié delante, y no a los lados, la brevedad le dará el compás. Donde estos puntapiés se hacen, caben media cabriolas, porque ocupan el mismo compás, porque el dnzado está tan limitado, que no ha en él movimiento, que no sea muy bueno si se ejecuta con todas sus circunstancias.

#### *Cargado. 41.*

El cargado se compone de dos movimientos, uno fijo, y otro inconstante; el fijo es poner el pie en el mismo sitio y lugar donde estaba el otro; y el que antes estaba fijo, queda atrás en el aire, y se hace de esta forma, alzando el pie derecho, como el que va a hacer un vacío cargado sobre el otro pie, de manera

que le quite de su asiento, y se ponga él; esto sin cargar el cuerpo adelante, cuando se ejecuta con particular cuidado, porque en este movimiento, y en el floreo, ahy pocos que se carguen, porque el movimiento parece que lo trae consigo; no se ha de torcer la pierna del que se lleva atrás, sino con mucho aire cargarla delante para obrar lo que se siguiere; llámase cargado, porque carga un pie sobre el otro.

#### *Cruzar por detrás. 42.*

El Cruzar por detrás es solo un movimiento, y ese inconstante, porque no puede serlo este, ni otro cualquier movimiento, que tuviere un pie en el aire, de forma que viene a ser este de esta cualidad, cruzar el pie, que forma el movimiento por el medio de la pantorrilla del que está en el suelo, y por delante una, o dos veces, según el tañido lo requiere, o pide.

#### *Cruzar por delante. 42.*

Estos dos géneros de Cruzados, uno por detrás, y otro por delante, viene a ser lo mismo el uno que el otro, no habiendo más diferencia que el uno cruza por la pantorrilla, y el otro por la espinilla; llámense cruzados, porque se ha de cruzar lo más que se pudiere, para que parezcan bien, y no los censuren.

#### *Sacudidos. 44.*

El Sacudido se obra con salto, unas veces caminando con él hacia delante, y otras saltando con él, al lado, y de cualquier manera el pie que levanta ha de ir derecho, sin doblar la pierna, levantando bien, y sacudiebdo sobre la hevilla del zapato del pie que está en el suelo; llámase sacudido, porque en el sacudir bien consiste su perfección; tiene dos movimientos, uno natural, y otro violento; el natural es levantar el pie, y cruzarle, y el violento, es cuando salta.

*Sostenido de un pie. 45.*

El sostenido viene a ser el mismo movimiento que el sacudido, y se compone de dos movimientos, salvo que no se levanta con el salto, sino que así se haya cruzado la pierna, se levanta el pie que está en el suelo, y se queda en puntilla, y luego le sienta naturalmente como se estaba al principio, y luego el que cruzó le planta en el mismo lugar donde le sacó.

*Sostenido de los dos pies. 46.*

El Sostenido de los dos pies se obra levantando el cuerpo sobre las puntas de los dos pies, breve, o largo, como lo pide el compás. Es un movimiento grave, que se practica mucho en la Mariona, y otros tañidos, y de estos se fabrican lazos para Máscaras y Saraos; llámanse sostenidos por hacer en la ocasión que se obran paréntesis al compás, y no sirven de ocupar la suspensión del tañido para proseguir luego con la mudanza, y estos sostenidos los hay en la Vihuela, y en toda la Música, y es gran destreza saberlos ejecutar, en cualquier ocasión que se ofrece, así en la danza, como en la Música.

Muchos diestros hay en obrar de pies, que llevan mal el cuerpo, y no saben hacer una cortesía bien hecha, con que deslucen toda su destreza; y así, porque no se ignore la compostura que se debe tener, se valdrán de la explicación que doy en el danzar a la Francesa, que en lo de dicha cortesía, que en lo de la dicha cortesía, y las conco oposiciones lo mismo sirven para el danzar a la Española.

#### 1.4.1.3.3. *Reglas útiles para los aficionados a danzar* de Bartolomé Ferriol



En 1745 publica en Málaga<sup>10</sup> Bartolomé Ferriol y Boxeraus su *Reglas útiles para los aficionados a danzar*<sup>11</sup>. Poco nos dice, a pesar de ser español, de nuestros bailes. Tan solo una breve descripción del paso de Canario. Dice así (122-123):

Este se ejecuta estando en tercera posición, con el pie izquierdo atrás; se arrastra el derecho adelante a la cuarta, luego se da un golpe con el izquierdo en el mismo sitio, esto es para caminar hacia atrás.

<sup>10</sup>. Ese mismo año hay también ediciones en Nápoles y Capua.

<sup>11</sup>. [http://imslp.org/wiki/Reglas\\_utiles\\_para\\_los\\_aficionados\\_a\\_danzar\\_\(Ferriol,\\_Bartolom%C3%A9\)](http://imslp.org/wiki/Reglas_utiles_para_los_aficionados_a_danzar_(Ferriol,_Bartolom%C3%A9))

Para hacerlo con el izquierdo, se pondrá este adelante, y se seguirán las mismas Reglas; y para caminar hacia adelante se hará de la misma forma, solo que el golpe se dará en la tercera postura.

Para formarlos de lado, se seguirán las mismas Reglas, exceptuando que el segundo movimiento se da en la segunda posición.

#### 1.4.1.3.4. ***Trattato teorico-prattico di ballode Gennaro Magri***

En 1779 publica Gennaro Magri en Nápoles su *Trattato teorico-prattico di ballo*. En él hace una relación bastante extensa de pasos, entre los que incluye la llamada "Cabriola a la española". La describe así (120):

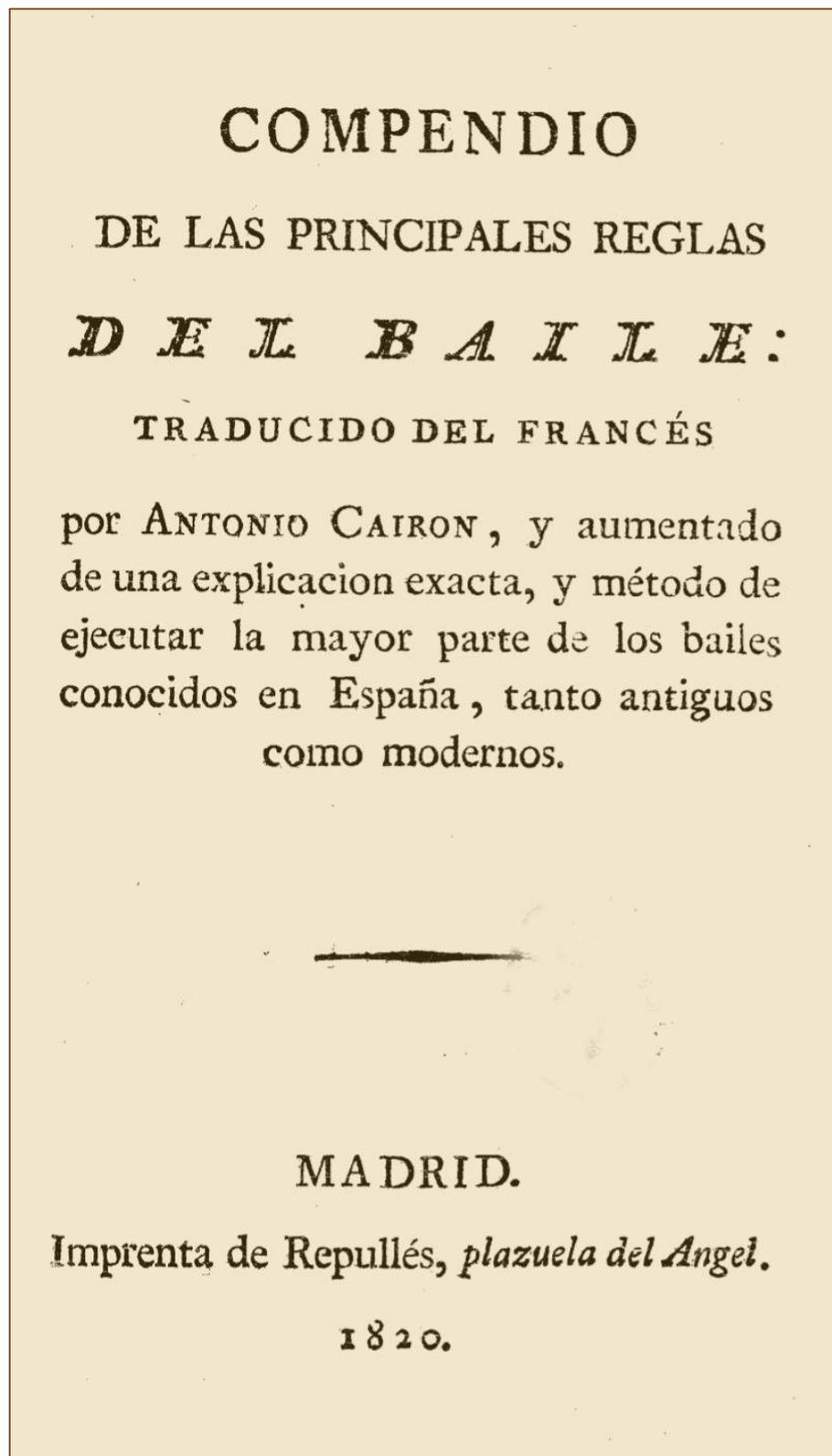
I tagli delle Capriole alla Spagnuoli van para marcati in due Tempi. Principiano esse a piedi pari, cioè in posizione Spagnuola. Si ponghi per esempio el destro piede dietro al sinistro alla seconda Spagnuola, il secundo farà il portare del destro in secunda Spagnuola avanti, il terzo con tornarlo altra volte in prima, il quarto alla seconda indietro pur Spagnuola, e seguirassi con tal ordine a contare tutti i tagli.

#### 1.4.1.4. Siglo XIX

##### 1.4.1.4.1. ***Compendio de las principales reglas del baile de Antonio Cairón***

A comienzos del siglo XIX, en 1820, Antonio Cairón publica en Madrid su *Compendio de las principales reglas del baile*. Lo anuncia como "traducido del francés", pero inmediatamente añade: "aumentado de una explicación exacta, y método de

ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos"<sup>12</sup>. Es, pues, otro texto imprescindible para este trabajo.



<sup>12</sup>. Utilizamos la edición de Libros con Duende, Sevilla, 2013.

Con respecto al bolero, escribe (2013:73-77):

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 bien-parados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas; y en fin, todas las gracias naturales 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 bien-parados graciosos, en donde quedándose inmóvil el cuerpo, descubre con tranquilidad y descanso hasta la más pequeñas gesticulaciones del rostro. La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se debe observar en este baile: nada hay más ridículo que el ver a un bailarín haciendo esfuerzos y contorsiones para ejecutar cualquier paso, y particularmente en el bolero, en donde es preciso poner todo el cuidado para que las mudanzas sean de una composición de pasos brillantes, pero de naturaleza corrientes, suaves y vistosos: muchos se persuaden que con ejecutar una multitud de pasos ligados y costosos, y otras tantas cabriolas y saltos forzados, es lo bastante para bailar bien: ¡cuánto se engañan! ¿Cómo es posible que en una mudanza encadenada de pasos dificultosísimos y apretados se puedan mover los brazos con dulzura y suavidad? y no moviendo los brazos con suavidad, ¿cómo se puede bailar bien el bolero? pretenderá hacer un imposible el que no combinando los movimientos de los pies con el de los brazos, y queriendo solo poner todo su cuidado en los pasos únicamente, se persuade que podrá ejecutar con perfección este célebre baile. A los franceses, ingleses, italianos y todas las naciones de la Europa les sirve de placer el ver bailar el bolero: todos lo aprenden, y pocos son los que llegan a ejecutarlo medianamente.

Aunque se gastasen mucho pliegos en hacer una exacta explicación de todas las gracias, de todos los encantos y perfecciones de este baile, aún creo que se olvidarían muchísimos requisitos; por lo tanto describiremos exactamente el método y las reglas de bailarlo, dejando al arbitrio de la fantasía del que aprende, el imitar después a aquel de quien más se haya prendado habiéndolo visto ejecutar antes. El bolero consta de tres partes iguales, que se llaman coplas, y en cada copla se hace una suspensión, a la que se llama bien-parado, que sirve para descansar entretanto que repite el ritornelo. Cada copla se divide también en tres partes, llamándose cada una de ellas un estribillo; también hay en cada una de las dichas coplas dos mudanzas de puesto, cambiando el lugar el hombre con la mujer, a las que se da nombre de *pasadas*. Cada estribillo de por sí consta de nueve compases de un tiempo de tres por cuatro; y cada pasada de tres compases del mismo tiempo: quiere decir, que en cada estribillo se invierten doce compases; porque aunque en el tercero no se hace esta como en los dos antecedentes; se invierten los tres compases que ella vale, antes de principiar el primer estribillo; de este modo viene a constar cada copla de treinta y seis compases del referido tiempo de tres por cuatro. Los pasos que se ejecutan en la extensión de los nueve compases que contiene cada estribillo se llaman ordinariamente mudanzas, porque después de cada pasada se hace una mudanza; es decir, una ligación de pasos, que mudando de unos a otros, formen un todo que debe durar los nueve compases de que se compone el estribillo. Las mudanzas se forman de dos maneras distintas, a saber, dobles y sencillas: las dobles consisten en llenar cuatro compases y medio con la ligación de pasos ejecutados hacia un lado, y repitiéndolos después hacia el otro, lo que llena el número determinado para la construcción de la mudanza. Las simples no constan más que de los pasos que caben en dos compases y un cuarto; por lo que es necesario repetirlo cuatro veces para llenar los dicho nueve compases, repitiéndolos alternativamente con un pie y con otro. El primer estribillo que se baila en la primera copla se llama paseo, porque regularmente es un paso simple y bajo que sirve únicamente para demostrar la destreza del braceo, que así se llama el arte de manejar los brazos. supongamos pues que estáis colocado en frente de vuestra pareja, y siendo en el teatro

donde bailáis, estaréis en el lado izquierdo, reservándole como es costumbre la derecha a la mujer: principiáis bailando los tres compases, que equivalen a una pasada, y que en este lugar se les da el nombre de vuelta, porque comúnmente se hacen algunos pasos girando : acabados que son, principiáis vuestro paseo; pero debéis advertir que al acabar habéis de quedar en frente de vuestra pareja, a quien daréis la derecha para ejecutar la pasada; bailáis después el estribillo, y acabado que sea, volvéis de nuevo a pasar, dándole siempre la derecha a la mujer, y bailáis últimamente el estribillo, que pone fin a la copla, la cual se debe acabar en una graciosa actitud, en la que debéis permanecer por corto espacio, sin hacer el más leve movimiento, porque como se ha dicho esta actitud es lo que se llama bien- parado, y es uno de los principales requisitos del bolero. Esta es la regla invariable del bolero, y de la cual no se debe nadie apartar, pues en cerca de cuarenta años que hace se baila, aún no ha tenido alteración alguna; pues solo 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 se llaman vueltas de pecho, sota de bastos, y otros que para mogigangas serían solo buenos, si es que semejantes saltos lo pueden ser alguna vez

Del fandango (2013:77-79):

Baile antiguo español, y el que se ha conservado más tiempo en uso sobre el teatro: el fandango, como la mayor parte de los bailes españoles, es de un tiempo ternario, alegre y vivo: no tiene marcada precisamente su duración; y según el capricho de quien lo baila, puede ser más larga o corta. El fandango tiene mucha gracia: no es un baile de tanta capacidad como el bolero, ni se requiere tanto arte para bailarlo, pues aunque el bolero sea en parte una imitación del fandango, con todo, este último es mucho más fácil, quiere decir que los pasos que le son característicos, son rastreros, y su compás precipitado y veloz, lo que no da lugar a que en él se puedan ejecutar pasos desplegados y majestuosos, como se pueden hacer en el bolero: a pesar de todo lo dicho, las mudanzas simples del bolero se combinan muy bien en el fandango: la regla

que se debe observar en él es la siguiente. Colocados que estén los bailarines uno en frente de otro como en el bolero, principiarán con el paseo, el cual no se debe hacer mas que cuatro veces alternativamente una con cada pie, pues las repeticiones siempre son molestas; en seguida se hará una mudanza, después de la cual se vuelve a repetir el paseo al que se le seguirá otra mudanza, y principiarán a pasar mudando el puesto; bien entendido que el hombre dará siempre la derecha a la mujer: esta pasada se hace con ciertos paso de burea abiertos, batiendo la planta del pie en tierra, doblando un poco las rodillas, teniendo el cuerpo bien derecho, y alzando o bajando los brazos: el dicho paseo se sigue siempre, hasta haber pasado y dado un giro, quedándose uno en frente de otro: desde cuya situación se rompe de nuevo con el paseo, haciéndolo dos veces intermediado de dos mudanzas, como antecederamente hizo cada uno en su primitivo sitio, al cual vuelven de nuevo a pasar para ejecutar tercera vez otros dos paseos con sus respectivas mudanzas, con una de las cuales se concluye. Ninguna provincia hay en España en que no se conozca el fandango; ya con el nombre de rondeñas, de malagueñas, &c. queriendo cada Reino o provincia que se le deba la invención del referido baile; con efecto, es el más característico de los bailes españoles; y el célebre don Tomás de Iriarte en su poema de la música, hablando del chiste y gracia que tiene el aire del fandango, dice así:

“¿En qué bárbaro clima  
al baile no se anima  
con diversos tañidos,  
por costumbre heredados, no aprendidos?  
dígalo solamente  
el más usual en la española gente,  
que en dos compases únicos, ceñidos  
a medida ternaria,  
admitir suele exornación tan varia,  
que en ella los primores  
del gusto, ejecución y fantasía

apurán los más diestros profesores:  
el airoso fandango, ¡qué alegría infunde en nacionales y  
extranjeros,  
en los sabios y ancianos más severos!”

Canto 5.º página 113 79

De las seguidillas manchegas (2013:79):

Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estribillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación y en igual número de compases del mismo tiempo de *tres por cuatro*. \* Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitación, y el serles más características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia así se bailaba el bolero al principio de su invención.

\* Aunque las manchegas se bailan sobre el tiempo o compás de *seis por ocho*, para los ejecutores es igual su movimiento.

y del Canario (2013:79-81):

El canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre, pues todos tres constan de la misma especie de pasos, que deben ser rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos, todos tres los baila una persona sola, y esta puede acompañarse a sí misma con la guitarra: en el zapateado han introducido últimamente las castañuelas en un movimiento, que toma repentinamente el tañido del mismo zapateado, y que llaman los *panaderos*. Estos bailes, como se ha dicho, son muy graciosos bailados particularmente; pero para el teatro son poco vistosos, además que son nocivos al bailarín; pues no hacen sino llenarle de defectos a causa de sus pasos retorcidos, en que necesariamente es preciso volver muy a

menudo las puntas de los pies hacia adentro; y cuando esto se evitara, queda también la dificultad de que es indispensable el estar continuamente con las rodillas dobladas, a fin de poder ejecutar los pasos redoblados de que están llenos. Nada más podemos decir sobre ellos, puesto que la cantidad de pasos de que se componen, no son más que movimientos forzados y enredosos, que no tienen nombre alguno en el arte de bailar. Solo diremos que el *canario* vino de las Islas Canarias: que se llamó después guaracha, y últimamente zapateado: puede que dentro de poco mude de nombre, aunque no mude de género.

*Toinet Arbeau* nos da esta idea del canario: “ Un joven toma a una dama de la mano, y danzando sobre las cadencias de la música, que es propia de este baile, la conduce al instante a la extremidad de la sala; esto hecho retrocede al lugar en donde ha principiado, mirando siempre a la dama; después va a buscarla ejecutando ciertos pasos; inmediatamente vuelve a retroceder como antes: entonces la dama se retira para ejecutar lo mismo delante del hombre, y vuelve a quedarse en su puesto. Continúan después uno y otro yendo y viniendo mientras que la diversidad de los pasages les administran medios; y notareis que son gallardos, extraños y bizarros, imitando cuanto se puede el método de bailar de los salvajes. “No sé a qué deba atribuir la explicación que el citado *Toinet Arbeau* hace del *canario*, a no ser que esta danza, como es muy probable, llegase desfigurada a Francia, en donde poco a poco la reducirían a bailar del modo expresado.

Cairón incluye además las descripciones de tres bailes de negros bien aclimatados en España en su día: la zarabanda (2013:70-73), el zarambeque (2013:85) y el cumbé (2013:88). Esto escribe de ellos:

#### Zarabanda

Fue inventada la danza de la *Zarabanda* (canción o tocata, y poesía acompañada de su canto o baile) por los años de 1588, y la inventó alguna istrionisa, según lo insinúa el padre Juan de Mariana que la describe así. “Entre otros ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo

en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas más honestas: llámanle comúnmente Zarabanda; y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de este nombre ninguna se tiene por averiguada y cierta: lo que se sabe es que se ha inventado en España”.

Este autor da a entender que este baile se llamaba zarabanda del nombre de su inventora; pero añade después, que otros creían había venido de las Indias; y con efecto Gerónimo de Huertas, médico bien conocido por su traducción castellana de Plinio, hace mención de una jácara (o romance cantado, que es lo que se llama jácara) que andaba en público por los años 1588 a 1590: titulado la vida de la zarabanda ramera pública del Guayacán, de lo que se colige que la *zarabanda* se inventó en este tiempo: que se inventó en España, o que vino de las Indias; y que con alguna probabilidad se llamó *zarabanda* del nombre de su inventora.

Asombra, pues, que sobre una materia tan frívola hayan desperdiciado tanta y tan voluntaria erudición autores de la primera nota. Dice Gil Menagio y Mr. Boudelot (y tan arbitrariamente el uno como el otro) que zarabanda se dijo de un instrumento músico llamado *zarabanda* con que se acompañaba aquel género de baile, y que se originó de la voz persiana *Serbend*, que significa un especie de canto. El célebre obispo de Abranches, Daniel Huesio, dice, que zarabanda o Sarabanda se deriva de la voz *sirventez*, con alusión, acaso, a que las sirvientas eran las que se bailaban con frecuencia la zarabanda, para divertir a sus señoras. Don Sebastián de Cortarrubias deduce en su la palabra *zarabanda* de la raíz hebrea *zara*, que significa andar a la redonda, fundado en que la mujer que baila la zarabanda, cierne con el cuerpo a una parte y a otra, y va rodeando el teatro o lugar donde baila.

Marcial hace mención de los bailes deshonestos que bailaban las Gaditanas o naturales de Cádiz en Roma, encareciendo su destreza y habilidad; y el erudito canónigo don Francisco Hernández de Córdova, dice que había resucitado en

sus días después de tantos años, ya con el nombre de zarabanda, y ya con el de chacona.

Este baile fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, los cuales recopiló un poeta, cuando prohibió el Consejo bajo graves penas, que nadie cantase ni bailase la zarabanda. Los bailes populares y truanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo, fueron muchos. Tales eran la carretería, las gambetas, el pollo, la papona, el rastrojo, la gorróna, el guineo, la pipironda, el polvillo y una infinidad que no se ponen aquí, porque como se ha dicho, todos ellos eran parecidos unos a otros, y todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongo, el hole, la cachucha y otros que no son más que zarabanda continuada, y que sin estudio ni regla alguna se bailan al capricho del maestro, el cual coloca cuantos movimientos le ocurren en su imaginación. Estos bailes con efecto no son tan deshonestos como los arriba nombrados; pero son tan sencillos y de tan poca dificultad, que una mujer, aunque jamás haya bailado en su vida un paso de danza, ni sepa lo que ella es, basta que tenga un poco de gracia natural, para que inmediatamente sin dificultad pueda aprender en pocas lecciones cualquiera de los referidos bailes: ellos no constan como se ha dicho, más que de media docena de movimientos (que ni siquiera se deben llamar pasos) unos rastreros y otros retorcidos, que no sirven sino es para deshacer lo que el estudio y las verdaderas reglas del baile mandan; pues hasta los movimientos de los brazos, que la misma naturaleza nos enseña a moverlos siempre con oposición a los pies, en estos bailes está obligado el que los ejecuta a moverlos casi siempre al contrario; razón porque semejantes bailes no solo no deberían ser aplaudidos, sino es que ninguno cuya idea fuese la de dedicarse al baile debería perder su tiempo en aprender semejantes bagatelas; pues todas ellas no valen (como se decía) las coplas de la zarabanda.

Zarambeque.

Tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros. *Aetiopumfestiva saltatio. Dic. castellano.*

Cumbé.

Un baile y tañido también de negros, que lo bailan y cantan al mismo tiempo, haciendo mil figuras extravagantes, gestos y contorsiones.

Asimismo describe los que llama "Pasos y movimientos de la danza española" (2013:104-107):

Derrengada.

Mudanza o movimiento que usan los manchegos en sus bailes, que consiste en doblar una o las dos piernas, fingiendo lastimarse los lomos o el espinazo.

Girada.

Movimiento de la danza española, que consiste en dar una vuelta sobre la punta de un pie, llevando el otro al aire.

Golpe y encaje.

Movimiento de la danza española, que consiste en dar un golpe en el suelo con un pie, y levantar el otro en el aire doblado, para encajarlo detrás del primero en la quinta posición: viene a ser un cortado, y un encajado.

Fayanca.

Postura del cuerpo, en que hay poca firmeza para mantenerse: viene a ser un equilibrio irregular.

Despernada.

Cierta mudanza en el villano y otros bailes, que se hace con un salto, cayendo con las piernas abiertas y volviéndose a levantar con ligereza: los italianos la usan en el género grotesco.

Cuatropeado.

Movimiento de la danza antigua española, que se hace levantando la pierna izquierda y dejándola caer, cruzando la otra encima con aceleración, sacando la que primero se sentó, y dando con ella un paso hacia adelante.

Cimbrado.

Cierto movimiento de la danza española, que viene a ser un paso latigueado.

Voleo.

Movimiento de la danza española: es un puntapié que se da en algunas mudanzas, levantando el pie lo más alto que se puede: llámase voleo por ejecutarse al vuelo en el aire.

Mata la araña.

Movimiento también de la danza española: es un golpe que se da con la punta del pie en el suelo; bien sea de atrás adelante, o bien de adelante atrás. (1)

1. En el 2.º tomo se colocarán otros muchos paso de la antigua danza española.

## Batidos.

Comúnmente, en términos del arte, se llaman batidos todos aquellos pasos en que los pies, tanto por alto, como por bajo, se dan golpes, o se baten uno contra otro, una o mas veces; los hay de diferentes especies, y siendo ejecutados en el aire, toman el nombre femenino, llamándoselos entonces batidas (2): las batidas derechas se ejecutan lo mismo que las cabriolas; es decir elevándose perpendicularmente, y batiendo una pierna con otra en la quinta posición, sin cambiarlas de atrás adelante, si no es batiéndolas en la misma posición: en las batidas de lado, se observará siempre la misma regla que en la cabriola de esta especie: hay otras, *voladas* del mismo género que las cabriolas de esta clase, y hay otras a que llaman batidas encogidas propias del género grotesco: se hacen batiendo las dos plantas de los pies, volviendo bien las rodillas a los lados, y encogiéndolas lo que fuere bastante, para que las dos plantas de los pies puedan juntarse: ordinariamente se concluyen en la quinta posición; pero algunas veces se pueden acabar también en la segunda, cuando el paso o salto que se siga, lo requiera para formar la ligación más visual: hay otras en fin que se llaman del mismo modo batidas encogidas; pero en estas no son las plantas de los pies las que se baten, sino las pantorrillas, las cuales se abren y cierran de la misma manera que en las batidas derechas; pero las más dificultosas de las batidas encogidas, son aquellas en que los dos pies unidos en la quinta posición, a un tiempo mismo, y sin separarse, se encogen y extienden repetidas veces, conservando como en las otras, las rodillas bien vueltas a los lados, y las puntas de los pies bajas, cuanto fuere posible.

2. Parecióme oportuno distinguirlas así para diferenciarlas de los pasos batidos que se hacen por bajo.

## Trenzado.

Es lo que llamaríamos en clase de cabriola de lado, una tercera: pues consta de tres movimientos a causa de caer el cuerpo en el trezado primero sobre un pie

y luego sobre el otro: es necesario no confundir el trenzado con la cuarta de lado, pues en esta se cae sobre ambos pies, y consta de cuatro tiempos.

#### 1.4.1.5. Siglo XX

##### 1.4.1.5.1. *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation* de Eugène Giraudet

El siglo XX se inicia con la publicación en 1900, en París, de *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation* de Eugène Giraudet<sup>13</sup>. En él, se describen con algún detalle los movimientos del bolero, del fandango y de la cachucha (196-202).

#### LE BOLÉRO

Se danse par deux personnes vis-à-vis, Dame et Cavalier.

Le Boléro est la danse la plus noble de l'Espagne; il se danse sur une mesure à 2 temps et comporte 5 figuresdiverses.

1re figure: La Promenade.

2e fig.: Traversé, Cavalier et Dame changent de place.

3e fig.: L'avant-deux, en avant, en arrière, puis reviennent à leurs places.

4e fig.: La Finale, ils décrivent un grand cercle complet.

5e fig.: L'attitude.

---

<sup>13</sup>.<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=247/musdi247.db&recNum=0>

# La DANSE, la TENUE, le MAINTIEN L'HYGIÈNE & L'EDUCATION

SEUL GUIDE COMPLET approuvé par l'Académie

Renfermant 1.000 Danses de tous les Pays du monde

POUR

Salons, Grands Bals, Sociétés, Théâtre, Concert, Bals publics  
Province & Étranger (500 Dessins et Figures)

2,000 Pas Chorégraphiques avec Théories et 1,800 Figures explicatives de Cotillon



Suivi des Devoirs des Mariés, Garçons et Demoiselles d'honneur  
et des Invités et Amphytrions  
dans toutes les circonstances de la vie, etc.

PAR

**Eugène GIRAUDET**

AUTEUR-PROFESSEUR DE DANSE A PARIS

**39, Boulevard de Strasbourg, 39**

**PARIS**

CINQUANTE-CINQUIÈME ÉDITION

(Tous droits réservés)

Après avoir fait quelques pas sur place, pendant 32 mesures, ils terminent, en prenant une attitude noble, agitant le tambour des deux mains, élevées au-dessus de la tête d'abord, puis frappant le tambour, sur les mains, les coudes, les genoux, etc., suivi des ports de bras, et en faisant des pas coupés, des battements, des glissades allongées terre à terre, glissés, frappés et liés, le tout accompagnant la musique et en mesure.

Boléro, vient du nom de Voléro, à cause de la grâce et de la légèreté des figures.

#### LE BOLÉRO (autre)

120 mesures à 3/4

Musique de Rubio

Cette danse s'exécute par un Cavalier et une Dame se faisant vis-à-vis, et ayant chacun un tambour de basque qu'ils tiennent d'abord dans la main droite, et élevé au-dessus de la tête, et la main gauche sur la hanche; dans cette position, ils décrivent un grand cercle en marchant et en agitant leurs tambours (8 mesures. mesures.)

Cavalier et Dame: Glisser le pied droit sur le côté droit, rapprocher le pied gauche au pied droit, en penchant un peu le corps et la tête sur le côté gauche, et en agitant les tambours (4 mesures).

Idem du pied gauche, en changeant les tambours de mains (4 mesures) puis reprendre les tambours de la main droite.

Ils vont à la rencontre l'un de l'autre, et se donnent la main gauche; le cavalier fait tourner sa dame sous son bras gauche, puis, ils se quittent la main, et le cavalier, tout en courant, tourne autour de sa dame qui ne bouge pas (en attitude) puis s'arrête devant elle, en donnant un coup de tambour de la main gauche, et prenant une attitude analogue à celle de sa danseuse (16 mesures).

Répéter tout ceci, mais la dame fait le rôle du cavalier et le Cavalier, celui de la dame (16 mesures).

Dans cette dernière position d'attitude, ils se donnent pendant 32 mesures des coups de tambour, ils le prennent dans la main gauche et en frappent ensemble leur main droite, le coude, la main, la tête côté gauche, la main, le coude, la main; un coup de tambour les deux mains derrière le dos, un devant la figure, sur le genou gauche, sur le genou droit, puis lever la jambe gauche et passer les deux mains dessous, en donnant un coup de tambour avec la main, idem de la jambe droite; lever les pieds en arrière l'un après l'autre, et donner un coup de tambour sur les talons, idem sur les pointes en avant, etc.

Ils se donnent main droite à main droite, glissent le pied gauche devant eux, et allongent la jambe droite en avant et le pied en l'air; changent le tambour de main en se donnant la main gauche, idem de l'autre pied; idem encore 3 fois de chaque pied; 8 fois en tout pour 8 mesures et se quittent la main.

Ils courent l'un autour de l'autre, puis reculent à leurs places premières, et tournent chacun sur place, en pivotant sur un pied, pendant que l'autre pied, glisse sur le parquet en décrivant un cercle en arrière, puis ils vont à la rencontre l'un de l'autre et se font face, ils font un genre de pas de valse sur place sans tourner et partent ensemble du pied gauche sur le côté gauche, en transportant le corps et les deux bras sur le côté gauche, et en agitant leurs tambours; donner un coup sur la main gauche.

Répéter du côté droit, puis côté gauche, puis du droit.

Ici la dame met le genou droit à terre, et fait quelques attitudes gracieuses, pendant que son cavalier tourne autour d'elle, en donnant des coups de tambour sur toutes les parties de son corps, puis lorsqu'il entend les dernières notes de la musique, il vient se placer derrière sa danseuse, en attitude, ses

deux mains tenant le tambour au-dessus de sa tête. Cavalier et Dame se regardent mutuellement pour le salut du point d'orgue final.

NOTA. -- Le Pas de Boléro, qu'on emploie en courant et en marchant, etc., est un pas analogue à celui dont on se sert pour arrêter la valse lorsqu'on va en avant et en arrière, genre Boston.

Le tambour de basque doit être agité du commencement de la danse à la fin.

Le Boléro peut se danser par 2, 4, 6, 8, etc., couples.

## FANDANGO AU SALON

126 Mesures à 3/8, dont 5 d'introduction. dansé par 4, 8, 12 et 16 couples.

Introduction 5 mesures

*1re figure, 16 mesures jouées 4 fois (64 mesures)*

Tous les danseurs et danseuses ont une paire de castagnettes dans chaque main, et s'en servent pour accompagner la musique en faisant les figures.

Pas du Fandango de Salon.

Glisser le pied droit en avant, rapprocher le talon du pied gauche près de la cheville droite, et glisser le pied droit en avant. idem à gauche (2 mesures).

1° 16 mesures. -- Cavaliers et dames jouent des castagnettes sans interruption, en faisant ce qui suit en pas de fandango. Tous les messieurs en se suivant l'un derrière l'autre, décrivent un grand cercle en dehors, et les dames en dedans font de même, mais les messieurs partent du côté droit et les dames du côté gauche. A la rencontre du cavalier et de sa dame, ils tournent l'un autour de l'autre, puis ils reviennent à leur place par le même chemin parcouru; arrivés à leur place, ils tournent encore l'un autour de l'autre.

2° 16 mesures. -- Les cavaliers vont au centre (dos à dos) par des pas de fandango et font face à leurs dames, qui n'ont pas dû bouger de place; (4 mesures) les dames et cavaliers, partent tous du pied droit par un pas de fandango à droite, idem à gauche, idem à droite et à gauche, avec jeu des castagnettes, (4 mesures) les cavaliers donnent main droite à main droite à leur dame, et font deux tours de main droite, en faisant le pas du fandango, en alternant de pieds, mais en commençant du pied gauche et en jouant des castagnettes seulement de la main gauche (8 mesures).

3° 16 mesures. -- Les dames en faisant le pas du fandango, font un grand cercle entre les cavaliers (en synousoïdant) 8 mesures revenues à leurs places, ce sont les cavaliers qui répètent ce qu'ont fait les dames (8 mesures). Grand salut des cavaliers à leur dame: Les dames ont dû partir du côté gauche pour décrire ce grand cercle, et les messieurs à droite. Les messieurs seuls jouent des castagnettes pendant le mouvement des dames et vice versa.

4° 16 mesures. -- Les messieurs mettent un genou à terre, les dames vont se placer au centre, dos à dos, puis viennent tourner autour de leur cavalier, toujours, en faisant le pas du fandango, et jeu de castagnettes; dames et cavaliers. Grand salut.

### *2<sup>a</sup> figure (32 mesures)*

Tous les cavaliers prenant la main gauche de leur dame dans leur main droite, font un pas de fandango à gauche et un à droite, puis les cavaliers font passer leur dame devant eux, de leur droite à leur gauche, pour qu'elle change de danseur; les messieurs continuent avec la dame de droite, les deux pas de fandango et cette passe, et ainsi de suite avec toutes les dames. Les dames de retour auprès de leur cavalier, ceux-ci leur font faire une ou plusieurs pirouettes sur place, selon le pas de la mesure et le nombre de couples qui prendront part à cette danse (cette figure est réglée pour huit couples seulement). Si on le dansait à 16 couples, il faudrait supprimer un pas de

fandango et n'en faire qu'un seul à droite et ensuite la passe. Le jeu des castagnettes d'une main, ne doit pas être négligé dans cette figure, que l'on termine par un grand salut.

### *3<sup>a</sup> figure (25 mesures)*

Chaque cavalier donnant main droite à main gauche à sa dame, décrivent un grand cercle autour du salon; puis font 2 pas de fandango (2 mesures) là, ils s'arrêtent et se quittent; jeu de castagnettes des deux mains, en les frappant l'une contre l'autre (sur les castagnettes), après chaque mesure (2 mesures). Répéter ces 4 mesures jusqu'à la fin, puis le cavalier fait faire une pirouette à sa dame, et grand salut et révérence (final).

## LE FANDANGO

Cette danse qui signifie " aller danser " se danse par un cavalier et une dame vis-à-vis.

Sa musique est à  $\frac{3}{4}$  et vive, avec accompagnement de castagnettes. Pour les espagnols c'est la danse la plus charmante, et la plus exquise qu'on puisse rêver; ils disent du boléro, qu'il enivre, et du fandango, qu'il enflamme.

Il s'exécute donc par deux personnes séparées, s'accompagnant de vifs roulements de castagnettes, en mesure; mouvements qui ont fait dire, que tout est vie et actions dans le fandango.

Il y a malgré tout trois genres de fandango.

Le vrai fandango se danse dans les villes, par un couple qui va en avant et en arrière, tournant l'un autour de l'autre, et n'oubliant pas le port des bras, des castagnettes, des jeux de la physionomie, qui inspire tantôt l'amour, la passion, la joie, etc.

Dans les salons ce sont plutôt des accompagnements avec les castagnettes, suivis de pas simples et posés, que la danse proprement dite.

Au théâtre, il varie à l'infini, on y ajoute à chaque pièce où l'on danse un fandango, quelques pas nouveaux, qui donnent un brio nouveau, et c'est ce qui ne cessera qu'avec le déluge.

## LE FANDANGO AU THÉÂTRE

mesure à  $\frac{3}{4}$ .

Cette danse s'exécute par un cavalier et une dame placés en face l'un de l'autre; ils s'accompagnent avec des castagnettes, en faisant des pas et gestes qui dépeignent toutes les passions de la terre, aussi cette danse est-elle un genre de pantomime, dans laquelle le cavalier fait une déclaration d'amour à sa danseuse; celle-ci le repousse, alors il cherche à la séduire, alors elle s'enfuit. Lui se met en colère, et en trépignant des pieds, il mime qu'il l'aura à tout prix. Elle, tourne autour de lui d'un air moqueur, lui dont la rage est à son extrême, lui renouvelle sa déclaration.

Cette fois elle cède et l'accepte pour mari, après quelques gestes d'amour et de contentement, ils exécutent ensemble et vis-à-vis les pas et les figures qui suivent:

1<sup>re</sup> Ils décrivent un grand cercle, puis changent de place en pas glissés, en alternant de chaque pied.

2<sup>e</sup> Ils tournent l'un autour de l'autre, et reviennent à leur place en pas glissés chassés du même pied.

3<sup>o</sup> Elever le pied droit en 2<sup>e</sup> en l'air, idem à gauche; répéter 8 fois ces pas avec des attitudes et jeu des castagnettes; tourner sur soi-même avec une fléxion du

buste sur le côté, et les mains décrivant un cercle. Répéter 4 fois de chaque côté.

4e Elever le pied droit en avant en 4e en l'air, assemblé, glisser le pied gauche 3 fois en arrière en ramenant le droit après chaque glissé. Répéter 4 fois la 4e, reprendre au primo et refaire les 2e, 3e, 4e. Puis le cavalier met un genou à terre, et la dame vient s'asseoir sur l'autre genou, en prenant une attitude pour finir.

### LA CACHUCHA (80 mesures)

Mesure à  $\frac{3}{4}$ .

Danse espagnole exécutée par un cavalier ou une dame, seul, muni de castagnettes lesquelles accompagnent la musique. J'ajouterai qu'en Espagne on la chante, sans oublier les ports de bras et mouvements de corps, qui doivent être d'accord avec les pas qui suivent:

Promenade en pas marchés sur les pointes avec ports de bras à droite et à gauche, et jeu de castagnettes (8 mesures). Port de bras (sans bouger) en avant, en arrière, à droite et à gauche, avec les mouvements du corps et de la tête (8 mesures).

Pas tournés: Glisser le pied gauche, tourner à gauche sur la pointe du pied gauche, balancer le corps à droite et à gauche, puis glisser le pied droit, et tourner un tour à droite sur la pointe (4 mesures). Glisser le pied gauche en arrière, ramener le pied droit au gauche, idem de l'autre pied. Répéter ces deux mouvements encore 6 fois (8 mesures). Ne pas oublier dans ces pas, l'opposition des bras, et l'inclinaison du buste pour chacun d'eux.

Répéter toute la danse (32 mesures), ensuite contorsions du corps sur toutes les faces, avec le jeu des bras promenade, pirouettes et attitudes, final (24 mesures).

1.4.1.5.2. *Dancing* de Lilly Grove

# DANCING

BY

MRS LILLY GROVE, F.R.G.S.

AND OTHER WRITERS

*WITH MUSICAL EXAMPLES*



ILLUSTRATED BY PERCY MACQUOID

AND BY NUMEROUS REPRODUCTIONS OF ENGRAVINGS  
PRINTS AND PHOTOGRAPHS

*New Impression*

LONGMANS, GREEN, AND CO.

39 PATERNOSTER ROW, LONDON

BOMBAY AND CALCUTTA

1907

*All rights reserved*

En 1907 se publica en Londres uno de los tratados de mayor popularidad y vigencia en la primera mitad del siglo XX. Se titula *Dancing* y lo firma Lilly Grove y otros<sup>14</sup>.

Dedica varias páginas a tratar en términos generales los bailes españoles (317-320) y describe con algún detalle el fandango, la malagueña y el bolero (320-331).

Everyone dances in Spain, and everywhere the dance is seen-in streets or on mountains; in courts or by gutters; in squares or narrowlanes; in Churches or theatres; by sunlight, by moonlight, by candlelight. It belongs essentially to the country, like the rocks and orange groves and vineyards. There is little exaggeration in the traveller's assertion that, if at any moment one entered a church or law-court of Spain, playing a fandango, those present would forget their prayers or business, no matter how grave the meeting, and begin to dance. All those who have been to Spain know how contagious becomes the excitement of the dance. I have even seen a Presbyterian minister sway his body rhythmically to the Bolero , quite unaware of his own performance. Spain is the true home of the dance. Here everyone dances naturally, it comes as easily as the very life-breath; there is nothing taught, nothing artificial, nothing that speaks of difficulties overcome to the senses of the spectator. The bodies of the native dancers are as flexible as reeds. They move with the ease of birds; they dance as the sunbeams dance amidst the sweet-scented acacias, as the wave dances on the green plain of the ocean. Cervantes expresses my feeling most truly when he sums up the dances of the Spanish as ' the bounding of the soul, the bursting of laughter, the restlessness of the body, and the quicksilver of the five senses.' There is nothing indecorous in this dance, because it is entirely devoid of affectation, and because there is always present a certain dignity, no matter how brisk the measure. It never tires, but rather it rests spectator and performer alike.

The dance in Spain is an unchanged pastime of antiquity, and in speaking of it I feel constantly inclined to quote Martial and Juvenal. The performances of

---

<sup>14</sup>. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=077/musdi077.db&recNum=0>

Cadiz-girls are often described by Roman authors. At that time, as to-day, Betica , now Andalusia, was the classic home of the art. In spite of all the invectives hurled against women dancers, we know that in Rome men forgot their cares-consuls, pro-consuls, and wise senators forgot their meals even-when their hearts were held captive by the foreign sirens. Did not Pliny's friend, Claro, leave his olives and his tunny in order to go and applaud the Gaditanian dance? These dances, performed especially to gratify luxurious Rome, were forbidden on the advent of Christianity.

But the dance was a passion too deeply rooted in the Spanish nature: prohibitive measures availed nothing. Even during the terrible Inquisition priests, Friar Marti of Alicante and others, ventured to write treatises on. They generally pointed out in erudite essays the connection between Spanish dances and those of classic periods, and drew parallels between each of the celebrated ancient forms and those of their own country. There is no doubt that in Spain, even more than in Russia or Italy, we find up to our day survivals of Greek dances modified by Roman manners and customs. (...)

Countless are the provincial dances of Spain, but there are three which are national . They are the Fandango , the Bolero , and the Seguidillas; and of all the dances in the country the Fandango is the most important.

The word Fandango means 'go and dance.' The movements have been described by Burette as a 'regular and harmonious convulsion of all parts of the body.' It is of extreme antiquity, and may be assumed to be the prototype of all Spanish dances. Marini, the modern Ovid, accurately described the Fandango as it was danced in his time, and Dr. Yriarte speaks of the 'melodious fandango which charms the soul of natives and of strangers, of wise men and of old men.'

Danced by two people in slow 6/8 time, accompanied by castanets, the clicking of the wooden instruments, the song, the movement of feet and arms, all work together into a harmonious whole. Everything is life and motion in this dance,

beginning tenderly and gently, and gradually reaching the highest pitch of exaltation. Every part of the body is alive. The feet stamp the time accents, in the absence of castanets the fingers and thumbs are snapped. When the first couple are tired, their place is immediately taken by a second. 'The fury and ardour for the dance,' writes a traveller, 'with which Spaniards are possessed on hearing the Fandango played, recall to my mind the impatience of the Italian racehorses standing behind the rope which, being fixed across the street breast high, restrained them, and the velocity and eagerness with which they set off without riders the instant that barrier is removed.'

Possibly the Fandango was even known in ancient Rome, for Pliny writes in a letter: 'Come to-night, we will sup together, we will drink excellent wine. The peacocks, the nightingales, the thrushes of Malta, the wild boar in Trojan fashion, nothing will be forgotten, and above all I will procure for you the diversion of the Spanish dance.'

There is a curious little story connected with the Fandango and related by the Chevalier Bourgoing, a traveller in 1700. It has given rise to ballads, comedies, and pictures called 'The Trial of the Fandango.'

The Consistory Court of Rome was indignant that in such a very pious country as Spain so godless a dance as the Fandango should still be in vogue. The ecclesiastical authorities were going to condemn it when a judge remarked that it was not fair to censure what one did not know. Two celebrated dancers were sent for, accordingly, to perform the Fandango before the Court. They danced to such effect that everyone joined in, and the proposed condemnation of the dance was entirely forgotten.

The Malaguena shares with the Fandango the rank of the principal dance of Andalusia. It is sometimes called the Flamenco, a term which in Spain signifies gay and lively when applied to song or dance. It is said to have originated with the Spanish occupation of Flanders. Spanish soldiers who had been quartered

in the Netherlands were styled Flamencos. When they returned to their native land it was usually with a full purse; generous entertainment and jollity followed as a matter of course.

The Bolero is shorter than the Fandango , and is comparatively modern in Spain, where it was introduced from Provence. The name is supposed to come from volar, 'to fly,' because a Manchega expert had danced the Seguidillas so wonderfully and lightly that he seemed to fly. The Bolero is performed to guitar and castanet accompaniment. The woman's part is very lively and diversified, and in no other dance do you see such a great Variety of arm movements. In all these Spanish dances the fulness of expression is amazing. Eyes and features emphasise the postures, and every human passion is thereby, depicted. It is therefore not astonishing, as we have remarked before, that unconsciously the spectator falls to imitating the performers.

The Boleras is different from the Bolero , although the time is taken from the latter. It is generally used in the theatres when it is wished to represent Andalusians or gay and animated people. The Boleras is rather a dance-song than a dance proper.

Some authorities assert that the Bolero is the outcome of the Seguidillas . Be that as it may, it is generally understood that when the Bolero or Fandango is danced in ballet form by eight people, it is called the Seguidillas .

In the Seguidillas the voice generally accompanies the dance and the women mark the rhythm with their heels- taconeo , a movement which adds a piquant effect. This is a quicker dance than the Bolero . A prelude on the guitar allows the pairs to group themselves in two files, with a space of three or four steps between them. On the fourth bar of the dance tune the movements begin simultaneously with song and a castanet accompaniment. On the ninth bar a pause is made, and the guitar plays alone. Then all change places and afterwards go through a solemn walk, dance again, and go back to their places.

The third part of the Seguidillas is suddenly interrupted on the ninth bar. Tradition requires every performer to remain immovable, as if he were petrified, in the attitude in which the last beat has surprised him. This is the most interesting feature of the dance, and 'Bien parado!' (well stopped) is the exclamation which greets the successful dancer.

I wish I were able to describe the fairy-like charm of this dance, performed with all the suppleness, elegance, and harmony of the Andalusian. The best I can do is to refer the reader to the Venere Callipige of the Naples Museum. The model was a Cadiz dancing-girl.

Then there is the Cachucha, quite a modern dance, which was first brought into fashion by Fanny Elssler on the stage of the Paris Opéra, and many others which we must pass over in silence, such as the sword dance, the pathetic Malagueña, the Jaleo, the Tirano, the Vito, the Habas Verdes, and countless others, which take their names either from the place they come from, or from the first line of the accompanying song. The songs are mostly extempore, but the beautiful language and the poetic temperament of the Spanish lend themselves easily to spontaneous poetry. It is not, however, always of the highest order; for instance, the couplet quoted in Grove's 'Dictionary of Music:' 'On Monday I fall in love; on Tuesday I say so; Wednesday I propose; Thursday I am accepted; on Friday I cause jealousy; and on Saturday and Sunday I seek a fresh love.' But there is nothing forced, either in words or movements; plenty of scope exists for individual skill. The steps and figures are executed with great care and precision, and yet with spontaneous grace. The girls find no difficulty in getting partners, the old folk keep time to the music with hand clapping, and all is good-nature and happiness; nevertheless dignity is never entirely laid aside, be the movement never so quick.

#### 1.4.1.5.3. *How to dance the revived ancient dances de Ardern Holt*

También en 1907 publica en Londres Ardern Holt su *How to dance the revided ancient dances*<sup>15</sup>. Entre las danzas de los siglos XVI a XVIII describe el Canario e incluye la partitura de Henry Purcell. Asimismo, menciona algo de pasada a las seguidillas.

#### Canaries

Canaries was a very popular dance in England in old days; no doubt it came to us from Spain, and from the Canary Islands, and underwent many changes in the course of its history. It was originally a stage dance; we know but little about it. It contributed to the masque and was danced by savages in the Canary Islands. Shakespeare speaks of "canary-it with your feet." It is said to have originated in a ballet composed for a masquerade, the costumes those of the kings and queens of Morocco. It is danced as follows:

1. Pas jetté.--Throw the right foot over the left, and the left over the right. The cavalier takes the lady's hand, and advances with four steps, and then wheels round, and continues for fourteen bars. During the bars fifteen and sixteen the cavalier turns the lady, and they end holding each other by both hands, vis-à-vis. The first movement occupys sixteen bars.

2. Pas de basque (diagonal tract).--Four bars forward, and four bars back. Repeat, making sixteen bars altogether. Hands remain as in figure 1.

3. Pas sauté. Pas de basque. Tract round.--Hold both hands vis-à-vis. The cavalier springs on the right foot, and makes a pas de basque to the left, turning back to back. The lady jumps on the left foot, takes a pas de basque to the right. The cavalier holds the lady's left hand the whole time, the other hands touch in turn. This occupys fifteen bars. At bar sixteen, the cavalier turns the lady to the left and poses, still holding hands.

---

<sup>15</sup>.<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=200/musdi200.db&recNum=0>

4. Pas jetté.--Cross hands, pas jetté forward and back-ward once during two bars. The cavalier turns the lady across from left to right, performs a pas jetté again, and turns the lady from the right to left.



5. Pas jetté.--Repeat this for six bars. The cavalier turns the lady during the seventh bar, and poses during the eighth bar. Repeat pas jetté for six bars, turn and pose as before. Sixteen bars in all.

6. Coupé temps levé.--For this, hold hands vis-à-vis, coupé and pirouette in opposite directions, meeting face to face again; repeat four times. In turning, the hands are raised over the head.

7. Hold hands vis-à-vis. Turn each other without separating hands (one bar), pose vis-à-vis (one bar); Canaries. repeat four times. The hands are never loosed during the whole figure. Eight bars only.

The music may be taken from Purcell's "Masque of Love" (Diocletian), published by Novello, and there are other versions.

**CANARIES.**  
**HENRY PURCELL.**

*Allegro.*

From the Masque in "Dioclesian."

Each figure occupies sixteen bars, being a repetition of eight bars. The seventh, however, is only the second part once through (eight bars).

The dance made its way to England, where it was greatly appreciated. It is most graceful both in leg and arm movement.

The pretty dresses in our illustration are: the boy's, grey satin with a yellow sash; the girl wears a yellow, canary-coloured skirt of satin and a ruby red jacket in velvet, with lace and muslin collars and cuffs, the colour repeated in the hair (43-48).

The Seguidillas is a Spanish dance, with a guitar as well as a castanet accompaniment, the dancers singing the while, and one of its features is the instantaneous stopping of all movement for a few moments, when the fancy costumes can be seen to great advantage. National life in Spain is closely allied to dancing (136).

#### 1.4.1.5.4. *Traité pratique et teorique de la danse de Edmond Bourgeois*

Otro tratado aparecido en París a principios del XX (¿1909?) es el *Traité pratique et teorique de la danse*<sup>de</sup>Edmond Bourgeois<sup>16</sup>. En él se da una visión global de la danza en España (363-374) y un extenso tratamiento al canario (219-221), fandango (375-387), bolero (388-393), cachucha (394-395) y seguidillas (395-396), recogiendo además parte de los tópicos que sobre estos bailes corrieron de libro en libro.

#### LE CANARIE

La Canarie est une ancienne Danse que les uns disent originaire des lies Canaries, et qui, selon d'autres écrivains, viendrait d'une ballade ou d'une mascarade dont les danseurs étaient habillés en fois de Mauritanie, autrement dit en sauvages. Dans cette Danse, on s'approchait et on se reculait les uns des

---

<sup>16</sup>. <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=235/musdi235.db&recNum=0>

autres en faisant plusieurs passages en des attitudes très gaillardes, très bizarres, qui représentaient des sauvages dans ce qu'ils ont de plus sauvage, surtout dans le costume. L'air de cette Danse était encore plus vif, comme mouvement, que celui de la gigue ordinaire; c'était pourquoi on la marquait quelquefois en 6/16, mais, plus tard, son air à danser baissa de ton et ne fut plus qu'une espèce de gigue un peu lente, écrite en 6/8. Le rythme de la Canarie n'a pas le moins du monde une allure africaine, puisqu'il procède toujours par six croches, et, à chaque triolet, la première croche pointée, la seconde double croche et la troisième croche, ce même rythme ne change pas un instant. Puisque les figures de cette Danse étaient si étranges, ne peut-on pas admettre qu'avant Cambert et Lully, dans un bal princier, on ait vu des danseurs, même des danseuses, ceux-là la tête couverte de plumes, celles-ci simplement vêtues d'oripeaux...très légers et de verroteries...très transparentes?...Quand on veut ressembler à des sauvages, serait-on roi ou altesse, il n'y a pas de sacrifice qu'on ne fasse, et nous ne serions pas surpris autrement qu'à la Cour, en cet excellent d'âge d'or tant vanté, quelques seigneurs, entourés de hautes et nobles dames, aient mimé un pas soi-disant sauvage et ainsi vêtus, pas que l'on aura nommé: Air des Canaries. Et de là, comme à l'habitude, suivant la routine, le nom vint au rythme comme à la figure. Comme modèles de ce genre de Danse, en ce qui en concerne la musique, on peut citer la Canarie, de l'Europe galante, de Campra, celle d'Armide, de Lully, et celle d'Amadis de Grèce, de Destouches.

Quant à la théorie proprement dite de la Canarie, la voici comme nous l'explique ThoinotArbeau en son vieux "françois" mis en clair.

Un jeune homme prend une demoiselle et ils dansent ensemble la Canarie sous les cadences de l'air qui lui est propre. Il la mène d'abord s'asseoir au bout de la salle, puis il recule où il a commencé, regardant toujours sa demoiselle, puis il va la retrouver en faisant certains pas. Cela fait, il recule comme tout à l'heure; alors, la dame en vient faire autant devant lui et après se recule jusqu'à la place où elle était. Ils continuent tous les deux ces allées et ces reculements tant que

la diversité de leurs pas leur en fournit les moyens, et il est bon de noter que ces pas sont gaillards et néanmoins étranges, bizarres, et qu'ils sentent bien le sauvage à voir le plaisir qu'y prennent les spectateurs.



Voici les mouvements indiqués:

Tapement du pied gauche et pied en l'air droit, marque talon droit, marque pied droit. Tapement du pied droit causant pied gauche en l'air, marque talon gauche, marque pied gauche. Tapement du pied gauche, causant pied en l'air droit. Marque talon droit. Marque pied droit. Tapement du pied droit causant pied en l'air gauche. Marque talon gauche. Marque pied gauche.

Le reste de cet air est continué à danser comme il vient d'être dit, tant et si longtemps que le danseur met à aller jusque devant sa demoiselle et à rétrograder devant sa première place. Notez que pour un second pas au lieu d'un tapement de pied que l'on a fait sur les minimes blanches de cet air, on peut faire une grue fort haute, rabaisée en tapement de pied traîné en arrière comme si on "marchoit dessus un crachoit, ou qu'on voulust tuer une araignée".

Nous avons laissé les derniers mots exprès au vieux "françois" pour que Thoinot-Arbeau air seul auprès de nos lecteurs la responsabilité de quelques images triviales dues au langage de nos pères, ces francs gaulois, et nous finissons ce chapitre en constatant que la Canarie était, suivant Jean-Jacques Rousseau, d'un mouvement encore plus vif que la Gigue. Ce serait le 6/16 dont nous avons parlé en commençant.

## LA DANSE EN ESPAGNE

L'Espagne est le pays du monde où l'on danse le plus assurément et peut-être le mieux; c'est l'occupation favorite des habitants, leur plaisir de prédilection, leur passion nationale pour ainsi dire. Personne n'a voyagé dans la Péninsule Ibérienne sans avoir constaté ce que nous disons ici, et, depuis l'Antiquité la plus reculée, tous les écrivains sont d'accord sur ce sujet. Les auteurs romains nous ont décrit le Pas des danseuses de Cadix, qui ressemblait beaucoup, paraît-il, au Fandango et au Boléro, ayant déjà les traditionnelles castagnettes. Dès cette époque reculée, la Bétique--l'Andalousie d'aujourd'hui--était considérée comme la terre classique de la Danse, et, actuellement encore,

chaque contrée, chaque ville y a sa Danse toute particulière et qui la caractérise à merveille: le Jaleo à Xeres, l'Ole gaditano à Cadix, la Rondena à Ronda, etc. Il ne faudrait pas croire qu'en plein xvie siècle, alors que l'Inquisition sévissait dans toute son horreur, les Espagnols dansassent moins sous ce régime de terreur qui pesait sur eux; ce serait real connaître leur tempérament et leur passion pour la Danse. Les érudits du temps rapprochaient le Meneo de la Crinatura romaine et le Zalpateado ou le Taconeo du Lactisma. Il est certain. en tout cas, que les Crotalia de l'Antiquité ne sont autre chose que les castagnettes si chères aux Espagnols. De même on rapproche du Timpanum des Anciens le tambour de basque que nous connaissons aujourd'hui. Les Danses des Basques ont été décrites par un auteur espagnol, en langue basque, sur les anciennes Danses du Guipuzcoa et leurs règles. Nous, ne pouvons pas le traduire ici au long quelque intéressant qu'il soit. Disons seulement que l'auteur y expose trente-six Danses en détail, avec le chant et les attitudes. Une des principales est la Danses des Lances, exécutée à la fête de Saint-Jean-de-Tolosa, en souvenir de la bataille de Beotibar, par des hommes maniant des britons en guise de lances. Ils s'alignent, chantent et gesticulent vivement.

La Danse tient encore une place essentielle dans les cérémonies du pays basque, et, jusque de nos jours, on ouvrait par un bal l'assemblée provinciale de Guipuzcoa. La Danse nationale des Basques est le Saut basque, qui comporte de nombreuses variantes.

Lorsque les Maures eurent conquis l'Espagne, ils y apportèrent leurs Danses et leurs mélodies, qui ont conservé jusqu'aujourd'hui beaucoup de leur caractère, notamment dans le sud de la Péninsule. Mais il faut dire aussi que les populations à demi phéniciennes de ces pays avaient déjà des Danses voluptueuses à peu près semblables à celles qui avaient fait la réputation des femmes de Cadix (Gadès à l'époque) du temps de l'empire romain. On regarde la plupart de ces Danses comme des formes affaiblies de la fameuse Chica, cette grande Danse des nègres que l'on trouve partout en Afrique.

On peut distinguer en Espagne deux groupes de Danses; celles du Nord dont le type est donné par les Danses basques, et celles du Midi que l'on fait dériver des Danses mauresques. Parmi les premières il faut citer celle du roi Alphonse que l'on fait remonter au xe siècle et dont l'accompagnement était une romance qui lui'a valu son nom. Les ion gleurs et ménestrels jouant souvent des airs de Danse ne se bornaient pas à chanter, mais aussiaccompagnaient des Danses. On peut citer, parmi ces Danses du moyen âge en Espagne, qui sont généralement tombées en oubli dès le xvie sont la Gibadana, l'Allemanda, venue d'Allemagne, de laquelle nous parlons dans une autre partie de notre ouvrage, et le Tourdion, que nous avons aussi traité.

La principale Danse de société des Espagnols, au xvie siècle, était la Pavane ou Pavana d'Espagne, Danse solennelle qualifiée par excellence de grande Danse. A la même époque, parmi les Danses plus populaires, on distinguait deux catégories: les Bayles et les Danzas. Dans les premières, on remuait autant les bras que les jambes. A cette catégorie appartenaient les Danses les plus légères, où l'on cherchait surtout la souplesse et l'agilité. Il faut noter que, tandis qu'en Italie la Danse dramatique eut pour origine des ballets organisés par les archéologues de la Renaissance; en Espagne, elle eut, comme le Théâtre, une origine populaire. Dès le moyen âge et principalement au xvie siècle, à l'occasion des fêtes religieuses, on joint aux autos des Danses. C'est le cardinal Ximenès qui restaura à Tolède l'ancien usage des Danses dans le chœur de l'église pendant le service divin. Cet usage se perpétua d'ailleurs jusqu'à nos jours, et, à Séville, par exemple, un corps de danseurs est encore attaché à la cathédrale. Il est composé d'enfants de chœur âgés de douze à dix-sept ans et quel'on nomme Seises. Ils portent encore l'ancien costume bleu et blanc avec feutre orné de plumes, le manteau et l'écharpe. Ils exécutent devant le maître-autel une Danse grave au son de castagnettes d'ivoire accompagnée de chants religieux.



En même temps que ces Danses d'un mouvement calme et d'un caractère presque austère, s'en développent d'autres plus vives, plus entraînant, plus voluptueuses, que le peuple préfère, bien entendu, se souciant fort peu, ayant même complètement oublié les anciennes, au grand désespoir des philosophes et des critiques qui ne peuvent qu'énumérer beaucoup de ces nouvelles Danses dont ils blâment si énergiquement, mais en pure perte, l'allure capiteuse au delà du possible: las gambellas, el pollo, le rastroso, la gorrana, la perra mora, el zapateado, la gira, etc. La plus en vogue de toutes ces Danses était la Gallarda ou Gaillarde. On appréciait surtout sa gaité, son entrain endiablé. Elle se dan salt sur la mesure trois-quatre et comportait cinq pas. Comme laPavane elle avait trois reprises de quatre, huit ou douze mesures. Elle était constamment accompagnée de chants, parfois sans instruments de musique. Avec la Gaillarde, il faut encore citer la Sarabande, la Chaconne et l'Escarraman,

d'un caractère encore plus voluptueux, qui eurent une vogue enthousiaste sur toutes les scènes espagnoles, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle.

La Sarabande était considérée par les gens graves comme une invention diabolique. On avait obtenu une interdiction contre elle. On ne l'observa pas. Le public ne l'en dansa qu'avec plus d'acharnement. Cette Danse était exécutée par des femmes seulement. La Chaconne l'était par des couples de danseurs et de danseuses. Celle-ci avait été empruntée aux Basques, et, accueillie avec une faveur exceptionnelle, elle se propagea avec rapidité pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle en Espagne et y remplaça la Sarabande. Cervantès, dans ses Nouvelles, en fait le plus bel éloge et elle triompha jusqu'au jour où elle fut détrônée par le conquérant Fandango. D'Espagne, la Sarabande s'était répandue en France et de là dans l'Europe entière. Encore une fois accusée d'immoralité, elle fut proscrite par le pouvoir; mais, énergiquement réclamée par le peuple espagnol tout entier, il fallut continuer à la tolérer sur la scène, le public goûtant surtout la Danse dans une représentation dramatique.

Cependant, ces Danses populaires ne devaient pas rester longtemps encore en possession du Théâtre. En effet, elles en furent chassées par les Danses scéniques proprement dites, les grands ballets à la mode italienne, surtout à partir du règne de Philippe IV.

Ceux-ci, donnant lieu à des divertissements plus variés, à des mouvements d'ensemble et des combinaisons qui s'accordaient mieux avec une action dramatique, triomphèrent et restèrent maîtres de la scène.

Une description, quelque talent qu'en aurait l'auteur, quelque détaillée, documentée qu'elle fût, ne saurait rien rendre de la grâce féerique que déploient dans leurs moindres mouvements les danseuses andalouses.

Leur souplesse et leur élégance dans ces attitudes surpassent, infiniment le charme des mouvements trop géométriques de nos meilleurs ballets. Là, au

contraire, nul saut, nul effort ni tour de force, rien que de la grâce, de l'élégance et du goût.



Parmi leurs autres Danses, on peut nommer la Guaracha, exécutée par une seule personne qui s'accompagne elle-même, pinçant sa guitare sur la mesure trois-huit. La rapidité croissante de l'allure rapproche la Guaracha des Danses

italiennes. Citons enfin, la Vito, le Calaferas de Cadix, le Chairó, le Panaderos, le Jaleo, etc. L'Olé, de Cadix, paraît être la même Danse qu'admiraient les Romains de l'Antiquité. Elle doit ce nom à l'exclamation "Olé!" dont on encourage la danseuse.

Celle-ci y déploie plus que dans aucune autre sa souplesse. Elle se ploie jusqu'à toucher la terre des bras et des épaules, se renverse comme pâmée et semble flotter sur le sol, puis se redresse d'un bond en faisant claquer ses castagnettes. La Danse sera toujours ce qu'elle a toujours été: le divertissement favori, le plaisir de choix de l'Espagne.

Au théâtre, souvent on donne une Danse après la représentation dramatique; mais c'est dans les bals, et surtout dans les académies populaires, qu'il faut voir et admirer le Fandango et le Boléro.

La Danse, en Espagne, eut d'abord une excellente réputation, mais ayant ajouté à son caractère si entraînant, si léger, et aussi si correct, des sauts, des gambades, des contorsions, et enfin les mouvements les plus extravagants et les moins gracieux, peu à peu elle se dégrada et se corrompit.

Cette corruption de goût et de style parmi les Espagnols doit s'attribuer, nous l'avons dit, au Chica, Danse très immorale dont nous parlerons tout à l'heure, que les Maures apportèrent de l'Afrique. Le naturel de la Péninsule, sous l'influence du climat où il est né, et avec la chaleur et la vivacité de sa constitution, reçut avec empressement le Chica qui devint bientôt son plaisir le plus favori. C'est à cette Danse qu'il faut attribuer l'indélicatesse--on peut dire au moins l'indécence--si commune dans les Danses espagnoles. Le Chica changea ensuite son nom pour celui de Fandango.

La Danse, loin d'être chez les Espagnols, comme chez les autres nations, un amusement innocent, les excite au vice et à l'immoralité.

Si vous comparez les Danses des premiers à celles des autres, vous verrez que le Chica, le Fandango, le Sarao et quelques autres viennent de la passion la plus forte, la plus profonde et la plus immodérée, pendant que la Tarentella, la Furlane, la Provençale, la Mazourka, appelée ordinairement la Russe, l'Écossaise, l'Allemande, la Hongroise, Danses populaires bien connues, ont certaines formes, certaines limites plus convenables pour les sociétés de gens bien élevés.

Les Danses espagnoles, par leur caractère et leur variété, excitent toujours la curiosité des hommes de goût et surtout des amateurs de la Danse. De l'aveu de bien des gens, la jolie pièce du Procès du Fandango, que nous racontons un peu plus loin, est une des preuves qui, appuyées par la décision des Espagnols, établissent le Fandango la première Danse de l'Espagne et celle qui est la mieux estimée.

Leurs autres Danses ne sont presque que des imitations de celle-ci et sont regardées comme de second rang. Les attitudes et les groupes gracieux et voluptueux du Fandango, les cadences et le son de la musique ont un effet très sensible sur chaque spectateur, et les Espagnols donnent l'essor à un sentiment d'extase quand ils voient cette Danse.

Dans les pas du danseur et de la danseuse, c'est la légèreté, la grâce, l'élasticité, le balancement, qui sont remarquables, et les mouvements majestueux expriment ces sentiments qui déterminent le caractère national, c'est-à-dire la hauteur, l'orgueil, l'amour et l'arrogance.

Dans l'exécution des Danses espagnoles, les bras sont toujours étendus et leurs mouvements sont toujours ondulants de tous côtés. Ils représentent quelquefois le sentiment généreux d'une entière protection de l'objet aimé; d'autres fois ils décrivent avec vivacité le tendre sentiment qu'elle inspire et la sincérité de l'aveu.

Les yeux, souvent dirigés vers les pieds, regardent chaque partie du corps et montrent le plaisir que la symétrie de forme leur inspire.

L'agitation du corps, les pieds, les postures, les attitudes, les balancements, qu'ils soient vifs ou graves, représentent le désir, la galanterie, l'incertitude, l'impatience, la tendresse, le chagrin, la confusion, le désespoir, le accommodement, la satisfaction et enfin le bonheur.

C'est par ces différents degrés de passion que la description et la nature des Danses espagnoles sont caractérisées, Danses dans lesquelles l'esprit et les mœurs de ceux qui les inventèrent sont si fidèlement représentés.

Ainsi nous voyons un Rodrigue amoureux aux pieds d'une Chimène et une héroïne bohémienne de Cervantès ou les galanteries respectueuses des héros des anciens romans espagnols.

## LE FANDANGO

Le Fandango est une Danse espagnole aussi célèbre sur l'autre versant des Pyrénées que la Cachucha, la Segueville, le Boléro, le Jaleo ou le Zapateado.

Le Fandango s'exécute par un couple de danseurs, homme et femme, sur un air à trois temps, vigoureusement rythmé et d'un mouvement assez rapide.

Les allures de cette Danse sont vives, entraînantes, voluptueuses, et elle est toujours accompagnée des castagnettes, qui plaisent énormément leurs oreilles si éprises de la mesure et du rythme.

Le Fandango rappelle certainement le souvenir des Danses voluptueuses de l'Antiquité. Il produit sur les danseurs un effet que l'on pourrait qualifier de magique, tant il excite leur tempérament.

Aux premiers accents de la musique, hommes et femmes se sentent saisis d'un entrain et d'une animation inconnus dans nos Danses, et, suivant les endroits où ils le pratiquent, savent lui donner tel ou tel caractère.

Le bruit des castagnettes, l'agitation des bras, le frémissement général et les trépidations des pieds ajoutent à l'originalité de la Danse un caractère tel qu'elle devient vie et action.

Un poète, fervent adorateur de la Danse, Tomas d'Yriarte<sup>(1)</sup> s'écrie, dans un élan d'enthousiasme que lui inspire le Fandango:

1. Blasis dit ici à propos du Fandango: La Chica changea ensuite son nom pour celui de Fandango, dont le "docteur?" Yriarte parle dans les termes suivants: "Le mélodieux Fandango qui charme les âmes des naturels et des étrangers, des sages et des vieillards... " Quel est ce "docteur " Yriarte? auteur d'un livre intitulé Abrégé de l'histoire d'Espagne? S'agit-il du poète Tomas d'Yriarte? Un docteur et un poète ne peuvent avoir le même nom. Blasis confond assurément, ce qui prouve une fois de plus que les maîtres de Danse, qui n'ont pas généralement la réputation d'être très éduqués ni d'avoir beaucoup d'esprit, feraient beaucoup mieux de ne s'occuper que de Danse et jamais de littérature.

"Quel est le peuple barbare où chacun ne frémit pas en écoutant les airs des Danses nationales? Aux accents du Fandango toute l'Espagne frissonne. C'est l'air national par excellence, qui accompagne la Danse la plus gracieuse et la plus enflammée, celle qui aurait été digne d'être exécutée à Paphos ou dans le temple, à Gnide.

"La musique du Fandango, comme une étincelle électrique, frappe, anime tous les coeurs. Femmes, filles, jeunes gens, vieillards, tout paraît ressusciter, tous respectent cet air si puissant sur les oreilles et l'âme d'un Espagnol.

"Les danseurs s'élancent dans la carrière, les uns armés de castagnettes, les autres faisant claquer leurs doigts pour en imiter le son. Les femmes surtout se signalent par la mollesse, la légèreté, la flexibilité de leurs mouvements et la grâce de leurs attitudes. Elles marquent la mesure avec beaucoup de justesse en frappant le plancher de leurs talons.

"Les deux danseurs s'agacent, se prient, se poursuivent tour à tour; mais, tout coup, la musique cesse et l'art du danseur est de rester immobile. Quand l'orchestre recommence, le Fandango se premda à renaître aussi.

"Enfin, la guitare, les violons, les coups de talon, les cliquetis des castagnettes et des doigts, les mouvements souples des danseuses remplissent l'assemblée de délire, de joie et de plaisir."

Le Fandango ne se danse qu'entre deux personnes qui jamais ne se touchent, même de la main. Mais en les voyant s'agacer, s'éloigner tour à tour et se rapprocher; en voyant comme la danseuse, au moment où sa langueur annonce une prochaine défaite, se ranime tout à coup pour échapper à son vainqueur; comment celui-ci la poursuit et en est poursuivi à son tour; comment les différentes émotions qu'ils éprouvent sont exprimées par leurs regards, leurs gestes et leurs attitudes, on ne peut y méconnaître la cause de la séduction qu'il exerce et les raisons qui le font rejeter des danseurs scrupuleux que la pudeur et la délicatesse empêchent de l'accueillir.

C'est sans doute au charme capiteux de leurs souvenirs antiques qu'il faut attribuer le goût très prononcé que les Espagnols ont pour le Fandango, qu'il aiment passionnément à voir danser, mais que très peu d'entre eux savent.

Chose assez curieuse, d'ailleurs, et que beaucoup de voyageurs ont observée, la Danse n'est pas populaire en Espagne; ni le peuple, ni les villageois ne dansent dans la véritable acception du mot.



Dans les fêtes champêtres, à la fin d'un réfrasco, on voit patois un couple de danseurs s'avancer et exécuter, au son des castagnettes, le Fandango ou le Boléro.

Les assistants applaudissent avec transport, partagent l'ivresse des saltateurs, mais personne ne les imite.

Il faut aux Espagnols des spectacles qui l'émeuvent profondément et non des exercices qui le fatiguent. Celui de la Danse, en tant qu'exécutant, n'est pas compatible avec son amour pour le repos.

Le Fandango a été aussi décrit, en vers fort gracieux, par un autre poète, italien celui-là: Marino, connu en France sous le nom de "Cavalier Marin", dans son célèbre poème d'Adonis.

Il y raconte la vraie manière dont on le dansait de son temps, qui était presque celui de son origine, c'est-à-dire au commencement du XVIIe siècle, vers 1623. Nous allons donc en donner la théorie. Une théorie de Danse écrite par un poète, et par un poète italien, compatriote de Dante, on avouera que le fait n'est pas commun.

Malheureusement, nous sommes obligé de traduire ces jolies perles du beau ciel de l'Italie en notre mauvais français:

Une jeune fille, d'un caractère hardi, tient dans ses mains deux castagnettes de bois sonore. A l'aide de ses doigts, elle produit un bruit assez fort pendant lequel elle bat la mesure avec les mouvements gracieux de ses pieds.

Le jeune homme tient un tambour de basque (1). Il en agite les petits grelots, paraissant inviter sa compagne à l'accompagner dans ses gestes. En dansant, ils jouent le même air et en battant la mesure.

1. Il y a ici, dans le texte original, entre parenthèses: "(qui cependant n'est plus en usage)", ce qui tendrait à dire que le tambour de basque avait disparu vers 1620 de la musique dansante. On sait qu'il s'y est rétabli.

Tout ce qui est lascif, tout ce qui offense la modestie et qui peut corrompre l'innocence et l'honnêteté est représenté par ces danseurs.

Ils se saluent alternativement, échangent des regards amoureux. Ils donnent à leurs hanches un mouvement immodeste, puis ils se rencontrent et se pressent mutuellement; leurs yeux paraissent à demi fermés, et ils semblent, même en dansant, approcher d'une amoureuse extase.

On a dû remarquer que notre célèbre cavalier Marin dit que ses danseurs de Fandango se "rencontrent et se pressent", alors que nous avons rapporté, quelques lignes plus haut, l'affirmation d'écrivains dishes de loi assurant que le Fandango "ne se danse qu'entre deux personnes qui jamais ne se touchent, même de la main".

Cette contradiction peut paraître bizarre au premier abord; elle disparaît tout de suite si on réfléchit un instant que le poète italien pouvait avoir, et avait certainement raison quand il écrivait, c'est-à-dire à l'origine du Fandango qui jouissait alors, cela ne fait pas de doute, de toute liberté, voire de toute licence, étant données les mœurs du temps.

Que, d'autre part, ces regrettables excès d'une Danse si originale, si gracieuse, si appétissante en elle-même sans le secours de tant de piment rouge, que ces abus déplorables, disons-nous, aient peu à peu disparu avec la marche de la civilisation et le poll des coutumes, c'est ce qui est aussi certain.

On a dit avec raison que ni les Pyrrhiques voluptueuses, tant connues, tant aimées des Grecs et des Romains -- surtout des femmes -- ni les Danses des Saliens, tant célébrées par Denys d'Halicarnasse qui s'enivrait d'allégresse et de

passion au spectacle affolant de leurs brûlantes provocations charnelles; ni les Danses des Bayadères aux ardentes effluves, aux regards enfiévrés de flammes suppliantes, aux hanches agitées des vagues de la possession la plus désordonnée; ni même les Danses des nègres des tropiques, au sang et aux sens brûlés par le soleil, aux Danses lubriques du ventre bondissant en secousses aphrodisiaquement éhontées; rien, rien, n'a jamais approché du Fandango.

L'observation est si juste qu'un autre écrivain célèbre a pu ajouter que l'anachorète le plus fervent et le plus consciencieux, qui mange le plus de laitue, qui jeûne le plus, ne saurait le voir danser sans soupirer, sans désirer, et sans enfin donner au diable ses vœux, sa continence et ses sandales.

Tout n'est que vie et action dans le Fandango, et un proverbe espagnol dit: "Le Boléro enivre et le Fandango enflamme."

Cette Danse, en honneur déjà depuis des siècles, a conservé jusqu'à nos jours une telle influence dans le pays où elle est cultivée avec frénésie, que, seule avec le Boléro, elle a conservé le privilège d'être dansée sur les théâtres, aux applaudissements des spectateurs.

Mais, pour qu'il plaise vraiment, pour qu'il exerce tout son prestige, tout son pouvoir, il faut que le Fandango soit très bien dansé, très bien exécuté, que la tête, les pieds, les bras, le corps de la danseuse se meuvent avec un ensemble parfait et semblent se tordre sous une étreinte violente pour exciter le trouble et la volupté.

Le Fandango doit être fort ancien, si l'on en croit le témoignage de Callimaque, qui affirme que Thésée l'aimait à la folie. Pline en parle aussi dans plusieurs passages de ses lettres. Il écrit notamment ceci à un ami:

"Venez ce soit, nous souperons de compagnie, nous boirons d'excellents vins. Les paons, les rossignols, les grives de Malte, le sanglier à la troyenne, rien ne sera oublié, et je vous procurerai, par-dessus le marché, le divertissement de la Danse espagnole."

Cette "Danse espagnole" à laquelle Pline faisait allusion était-elle le Fandango?

C'est possible. Cela prouverait tout simplement qu'à la décadence romaine elle aurait disparu, avec toute la Danse latine et grecque, sous le souffle du Christianisme, et qu'elle aurait revécu, avec tant d'autres, à l'époque de la Renaissance, plus brillante, plus alerte, plus vive que jamais, ce qui a pu faire croire au poète Marino, comme ses contemporains, qu'elle n'en était encore qu'à son origine au temps où il l'encensait.

S'il faut en croire une légende que tous les historiens, tous les chroniqueurs ont racontée -- et qui tendrait pour le moins à prouver son ancienneté -- le Fandango aurait donné lieu, jadis, en Italie, qui serait alors son pays de naissance, à un procès bien singulier et dont le fut plus encore le dénouement.

Voici les faits, narrés d'après... les Espagnols:

La cour de Rome, scandalisée un jour de voir une nation réputée pour l'austérité de ses mœurs et la pureté de sa foi, non seulement tolérer, mais admirer une Danse aussi voluptueuse, aussi lascive, résolut de la proscrire à tout jamais, sous peine d'excommunication pour qui enfreindrait la défense.

Le Sacré Collège est convoqué, et, une fois les cardinaux assemblés, le procès du Fandango s'instruit en règle. La sentence va être mise aux voix, et celui-ci va être condamné sans appel, lorsqu'un des juges fait observer qu'on ne peut condamner un coupable sans qu'il ait présenté sa défense. L'observation est accueillie.

On fait donc comparaître devant l'austère assemblée un couple espagnol dûment armé des castagnettes traditionnelles et on l'invite à déployer en plein tribunal toutes les séductions du Fandango.

Devant les grâces de cette Danse enchanteresse, la sévérité des juges disparaît rapidement, les fronts se dérident, les lèvres s'entr'ouvrent pour laisser Passage à un sourire de contentement, les visages, leurs Eminences se lèvent enfin, et des pieds et des mains battent la mesure avec frénésie. La salle du Consistoire se transforme en salle de bal, le Sacré Collège en masse cherche à imiter les poses, les mouvements des danseurs, et le Fandango, devenu général, estabsous à l'unanimité.

On pense bien que nos hommes de Théâtre, nos joyeux vaudevillistes ne pouvaient laisser passer pareille anecdote sans s'empresser d'en tirer profit. Ce qui fut fait.

Mais, par respect pour la robe rouge, la scène fut transportée en France, à Saint-Jean-de-Luz, de l'autre côté de la Bidassoa, et l'aréopage cardinalesque céda la place au tribunal de commerce.

La pièce prit le titre de Procès du "Fandango", et fut jouée, on le devine, avec un énorme succès, à Paris, sur une de nos scènes de genre.

Le vaudeville fit fureur, surtout lorsque des acteurs de province s'avisèrent de le jouer du côté septentrional des Pyrénées, à deux pas du pays où cette aventure est encore, de nos jours, sérieusement racontée comme un fait arrivé.

Certes, le Fandango ne pouvait être mieux décrit que nous ne l'avons montré par les deux poètes, Marino et Tomas d'Yriarte.

Cependant, le premier de ces deux écrivains nous apprend aussi que le Fandango qu'il vante tant est une Danse obscène.

Il déclame contre son immoralité et l'abus qu'on en fait en Espagne et en Italie. Il s'écrie même: "Périssent ceux qui ont introduit cette Danse indécente parmi nous!"

Et il nous annonce que cette Danse profane vient de changer de nom pour les habitants de la Nouvelle-Castille, qui l'appellent Sarabanda et Siaccona.

Si le Fandango change de nom, il ne varie pas quant à l'exécution. Introduit en Italie, on l'y danse cependant avec un peu plus de pudeur qu'en Espagne.

D'ailleurs, presque toutes les Danses espagnoles, comme le Boléro, la Cachucha, les Seguidillas, d'origine maure pour la plupart, sont imitées du Fandango ou du Chica. C'est pourquoi elles ont toutes la volupté -- pour ne pas dire davantage -- qui caractérise leur modèle.

En espagnol, Fandango signifie aller danser. D'abord, les personnes de qualité le dansaient plus généralement d'après les règles faites pour le Théâtre, ce qui introduisit plus de formalités, plus de dignité dans cette Danse, et ce qui fit qu'elle ne fut pas accompagnée par le plus petit mouvement qui pût offenser la modestie ou choquer le bon goût.

Les peuples, chez qui cette Danse est très estimée, l'accompagnent d'attitudes qui se ressentent des moeurs habituelles dans les pays où brûle le soleil, et leurs mouvements extravagants ne cessent jamais jusqu' à ce qu'ils soient entièrement épuisés.

Le Fandango vient des Seguidillas, et il est remarquable surtout par la précision de ses mouvements qui suivent exactement la musique et qui est très grande. Il séduit aussi par sa mimique, tendre et abandonnée au début, passionnée à la fin.

Il n'a, d'ailleurs, pris toute sa grâce que lorsqu'il est devenu une Danse populaire, affranchie de la correction sévère et d'une pudibonderie ridicule que lui avait imposée et que s'obstinait à lui maintenir ce qu'il est convenu d'appeler dans toutes les langues, sous n'importe quelle forme: la "bonne société".

On peut rapprocher du Fandango, la Tirana, Danse andalouse qui lui ressemble beaucoup et dont l'air n'a que quatre vers.

Il en est de même de la Jota aragonaise, exécutée par trois personnes qu'accompagnent deux chanteurs.

## LE BOLÉRO

Le Boléro, que l'on regarde, ainsi que le Fandango, d'ailleurs, comme un reste des Danses mauresques, pourrait bien être plutôt une tradition de ces Danses voluptueuses qui, dans l'Antiquité, valurent aux saltatrices de Cadix la célébrité dont tous les historiens témoignent.

Le père Marti, doyen du chapitre d'Alicante, n'écrit-il pas, en 1712:

"Vous connaissez cette danse de Cadix, célèbre depuis tant de siècles par ses pas principaux, qu'on voit encore exécuter aujourd'hui dans tous les faubourgs et dans toutes les maisons de cette ville, aux applaudissements de tous les spectateurs.

Elle n'est pas seulement en honneur parmi les négresses et autres personnes de basse condition, mais parmi les femmes les plus honnêtes et de la plus haute naissance."Ce pas est dansé tantôt par un homme, tantôt par une femme, tantôt par plusieurs couples, et les danseurs suivent la mesure de l'air avec les plus molles ondulations du corps.

Eh bien, qu'était cette Danse de Cadix, sinon le Fandango ou le Boléro?



Donc, selon les écrivains les plus autorisés, ces femmes dangereuses de Cadix possédaient tellement l'art d'exciter les passions que les poètes n'ont pas trouvé d'expression assez forte pour peindre la volupté, les transports qu'elles inspiraient.

Leur saltation se divisait en trois parties que l'on nommait: Chironomie, le jeu des mains; Halma, le jeu des pieds; et Actisma, l'art des sauts élevés.

D'ailleurs, les danseuses ibériennes ont encore aujourd'hui les mêmes attraits et leur Danse exerce encore le même pouvoir, le même charme.

Aussitôt que l'on joue un Boléro ou un Fandango dans un bal, tous les visages s'épanouissent.

Sur une mesure à trois temps, la Danse vole en tourbillons de soie et de dentelles au retroussis capiteux, au claquement des castagnettes et des doigts, au frémissant et passionné cri: Olé!... Olé!...

Tous les visages s'épanouissent, les yeux s'animent et les personnes mêmes que leur âge ou leur état condamnent à l'immobilité ont peine se défendre du charme de la cadence.

Le Boléro, dérivé, lui aussi, des Seguidillas, a été inventé, dit-on, par le fameux danseur don Sebastian Zerezo, en 1780.

Comme le Fandango, il est dansé par deux personnes qui enchaînent leurs mouvements, mais il a conservé plus de retenue et de décence. La tendresse y prévaut sur la passion.

La mesure trois-quatre et le temps sont ceux du Menuet. Le rythme est très accentué. Les différentes parties du Boléro sont la Promenade ou Paseo, qui

sert de prelude, les Traversias, ou changements de place; les Diferencias, où l'on exécute les pas de Danse proprement dits.

Après un nouveau changement de place, vient le Finale, selon la règle posée pour la Seguidilla. Souvent le Boléro est chanté avec accompagnement de guitare.

Une des principales difficultés de cette Danse tient à la précision du rythme. L'air ou la mélodie peut se changer, mais son rythme particulier doit être conservé, ainsi que son temps et ses préludes, qu'on appelle aussi feintes pauses.

Les pas du Boléro se font terre à terre; ils sont glissants, battus ou coupés, mais toujours bien frappés.

Au théâtre, le Boléro est ordinairement dansé par plusieurs parejas, ou couples, mais dans les réunions particulières, on le danse le plus souvent à deux.

C'est ainsi, d'ailleurs, qu'il est représenté dans une suite d'assez jolies gravures espagnoles du siècle dernier, où sont figurées les différentes postures du fameux pas national.

Une des plus gracieuses est celle où le danseur et la danseuse, les mains armées de castagnettes, se retrouvent face à face après avoir fait un demi-tour, figure que l'on appelle dar la vuelta.

Les danseurs, vêtus d'un élégant costume, ont des poses quelque peu maniérées qui font penser aux personnages des fêtes galantes de Watteau.

Au bas de l'estampe se lisent ces quatre vers:

Viva el baile bolero,  
Pues es con gracia,  
Natural regoujo  
De nuestra Espana.

Ce qui veut dire: "Vive la Danse du Boléro! car c'est naturellement le gracieux divertissement de notre Espagne."

#### LA CACHUCHA

La Cachucha est dansée par un cavalier seul, ou plutôt par une dame seule, avec accompagnement de castagnettes.

Les mouvements des bras et du buste lui donnent, comme aux autres Danses espagnoles, sa grâce et son expression. Fanny Eissler y fut inimitable. Par la combinaison du Boléro et de la Cachucha, on a créé les Seguidillas toleadas.

Le nom de cette Danse est un mot appliqué aux bonnets, aux éventails, à une belie ou à un oiseau, et à beaucoup d'autres choses que l'on nomme ainsi par abréviation, en un mot à tout ce qui est joli et gracieux.

La Cachucha-solo est calculée pour accompagner la musique particulière à cette Danse, qui est quelquefois calme et gracieuse, d'autres fois gaie ou passionnée. Dans le langage des gitanos andalous, le mot Cachucha signifie or Dans un style plus élevé, il indique la partie du carquois où l'Amour met ses dards.

Les vers suivants, que nous traduisons en français, peuvent donner une idée du sens général que les Espagnols appliquent à ce mot:

Ma Cachucha, Zéphyr, de son haleine,  
Aplanira les mers, hâte-toi de venir;

Mais si l'onde mugit, si l'autan se déchaîne,  
Ma Cachucha, garde-toi de venir.

Le buste joue un grand rôle, ainsi que la tête, dans les mouvements expressifs qui caractérisent cette Danse.

Les Seguidillas sont des danses combinés avec du chant, sur la mesure trois-quatre généralement.

Elles ressemblaient beaucoup au Boléro, qui a conservé leurs figures, leurs refrains et leurs pauses, mais en ralentissant l'allure.

De ces Seguidillas sont dérivées la plupart des Danses actuelles de l'Espagne.

En voici la théorie décrite en ses principaux traits:

Aux accords de laguitare, les danscurs, groupés en paires, s'alignent face à face, séparés les uns des autres par une distance de trois à quatre pas. Après un prélude, lorsque le guitariste attaque l'air de Danse, à la quatrième mesure, on commence les mouvements accompagnés de chants et de claquement des castagnettes.

A la neuvième mesure se place une pause où l'on n'entend plus que la guitare; puis on change de place.

Après une Promenade accomplie avec une silencieuse grayité, la Danse recommence.

On revient à ses places. La troisième partie de la Seguidilla est brusquement interrompue à la neuvième mesure et l'usage veut que chaque danseur s'arrête instantanément, comme figé dans l'attitude qu'il prenait à cet instant.

Les pas de Seguidilla sont très variés. On emploie notamment ceux du Fandango, de la Jota et d'autres Danses dans lesquelles on cambre le corps et les bras.

Danseurs et danseuses se rapprochent alors et s'écartent alternativement. De temps à autre, ils frappent le talon bruyamment.

#### 1.4.1.5.5. Los Pericet

Durante tres generaciones (Pericet-Carmona, Pericet-Jiménez y Pericet-Blanco) la familia Pericet ha sido la depositaria y principal transmisora de los pasos y danzas de la danza española. Exactamente lo que enseñaba el primer Pericet dedicado a la danza. Así se lo dijo Eloy Pericet a Paula Durbin y así lo recogió ella en la revista *Jaleo* (Enero-febrero, 1984):

Nosotros, los Pericet hemos preservado exactamente el estilo de nuestro abuelo, tal como él nos lo enseñó. No hemos cambiado un solo paso. Simplemente hemos adaptado la expresión del cuerpo. Hoy en día, el cuerpo del bailarín es muy diferente de lo que era en el siglo XIX. Los bailarines de hoy tienen más facilidad, elevación y gran flexibilidad.

Ellos terminaron imponiendo hacia 1940 el término, Escuela Bolera, con el que ha llegado a nosotros.

En 1942 ponen por escrito las bases de su modelo de enseñanza de los pasos de danza basado en una secuencia de pasos de acuerdo con la dificultad de los mismos. Así lo cuenta Marta Carrasco Benitez en *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet* (2013:53):



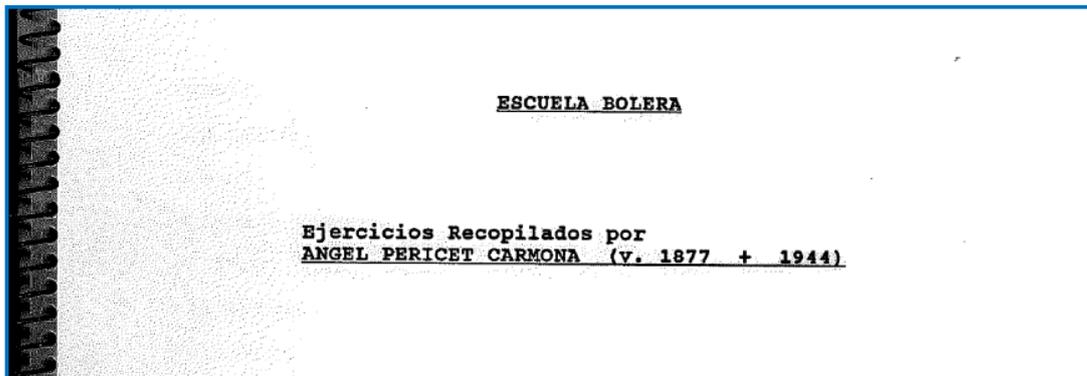
**Ángel Pericet Carmona, el primero que se dedicó a la enseñanza**

## LA REDACCIÓN DEL MANUAL

En el año 1942 se produce un acontecimiento que será histórico en el devenir de la Escuela Bolera Sevillana: Ángel Pericet Carmona y su hijo, Ángel Pericet Jiménez, se reúnen y recogen en un "cuadernillo" los distintos cursos y pasos de la Escuela Bolera. Este es un hecho fundamental en la historia de la Danza Española. Por primera vez se codifica y normaliza la disciplina académica de la Escuela Bolera, convirtiéndose así en un método de danza inédito hasta la fecha en nuestro país. Ambos, padre e hijo, se ponen en el empeño y escriben a máquina los distintos cursos y en cada uno de ellos las figuras y pasos que los componen. Están organizados perfectamente en tres anualidades, o tres cursos, reflejando en el capítulo preparatorio las diez vueltas básicas del baile español: la vuelta normal, la vuelta con destaque, la vuelta quebrada, la vuelta fibraltada, piruetas... Y luego, ordenadamente, los pasos que alimentan las coreografías boleras sobre todo los de repertorio. Van desde lo más simple a lo más difícil, siempre en ascenso para el aprendizaje del alumno: abrir, cerrar, primera, segunda posición, quinta..., todo estará recogido. Este vital testamento para la danza española fue creado por la necesidad de la Familia Pericet de dejar testimonio de su escuela y conseguir que no se perdiera en la tradición oral, como hasta la fecha se había transmitido. Además, de esta forma, ambos profesores, padre e hijo, quisieron clarificar algunos malentendidos que daban como boleros pasos y movimientos que no lo eran. Esta clarificación y método Pericet ha llegado hasta nuestros días.

Y este es el manual:

## Ejercicios del “cuaderno” de Ángel Pericet



### Grupo de vueltas (preparatorio)

Vuelta normal

Vuelta con destaque

Vuelta girada

Vuelta volada o saltada

Vuelta de vals

Vuelta fibraltada

Vuelta de pecho

Vuelta quebrada

Pirueta

Vuelta tordín o salto tordo.

### Primer curso

Grupo Primero

Abrir y cerrar (Segunda y Quinta).

Tres cambiamentos bajos y tres altos.

Golpe punta y talón, tres embotados, step y vuelta fibraltada.

Sease, contrasease y vuelta de pecho.

### Grupo Segundo

Lisada por delante.

Lisada por detrás.

Retortillé, dos pas de basque y vuelta fibraltada.

Escobilla hacia delante, tres destaques y vuelta quebrada.

### Grupo Tercero

Pifla y padeburé.

Sobresú y bordoneo.

Vuelta de vals, batararaña (matalaraña) y vuelta con destaque.

Sisol, dos jerezanas bajas y dos altas.

## **Segundo curso**

### Grupo Primero

Echapé y tercera.

Rodazanes en vuelta.

Rodazán hacia dentro, rodazán hacia fuera, asamblé y foete.

Rodazán hacia dentro, destaque y cuna.

### Grupo Segundo

Hecho y deshecho.

Lazos, dos bordoneos y dos cambios bajos.

Tres pas de basque, echapé y dos steps.

Cuatro ballonnés, dos pas de basque y vuelta fibraltada.

### Grupo tercero

Asamblé, tres cuartas y cambio alto.

Tamdecuip.

Tijera.

Gorgollata.

## **Tercer curso**

### Grupo Primero

Rodazán hacia dentro, destaque, assemblé y cuarta volada.

Cuatro assemblés con padeburé y cuatro sostenidos en vuelta.

Lisada con tercera por delante.

Lisada con tercera por detrás.

### Grupo Segundo

Assemblé y batuda.

Espacada, punta y talón.

Ballonné y pirueta.

Espacada doble y tordín.

### Grupo Tercero

Tercera y cuarta volada.

Rodazán hacia fuera, tercera y cuarta volada.

Briseles sencillos.

Briseles dobles.

Briseles del susú.

Cuarta italiana.

Quinta.

1.4.1.5.6. *Tratado de bailes* de José Otero



En

1912 se publica en Sevilla el *Tratado de bailes* de José Otero Aranda (1860-1934), una

obra capital para conocer los bailes que constituían a comienzos del XX el repertorio de lo que poco después comenzó a llamarse Escuela Bolera. Otero describe minuciosamente cada baile, ilustrando con fotografías sus principales secuencias e incluyendo interesantísimas noticias y comentarios históricos de sus más conocidos intérpretes, así como partituras arregladas para piano de muchos de ellos que firman Otero y Sopeña.

Es cierto que esas descripciones corresponde en la mayoría de los casos a versiones personales del propio Otero, pero aún así, poseen un valor incalculable, ya que son el último testimonio escrito de que disponemos.

El libro consta de dos partes; la primera dedicada a los "bailes de sociedad" y la segunda a los "bailes regionales españoles". De estos comprende la sevillana (96-127), las peteneras (127-140), las Manchegas (140-152), las Soleares de Arcas (152-164), el Ole Bujaque (164-174), La Gracia de Sevilla (174-179), el Vito (179-197), Los Panaderos (198-211), el Garrotín (211-219), la Farruca (219-223), el Tango (223-228), las Marianas (228-232) y las Guajiras (232-239).

Estas descripciones nos facilitan además una completísima relación de los pasos y mudanzas que se practicaban en estos bailes con detalladas instrucciones para su ejecución.

María José Ruiz Mayordomo y Cristina Marinero las entresacan y las relacionan por orden alfabéticos (1992:52-55). Son las siguientes:

*Actitudes:* Coincide con la Planta Natural de Esquivel y Minguet.

*Asamblé:* Se levanta la pierna derecha y se deja caer el pie derecho delante del izquierdo, plegando un poco al caer. (...) Al hacer el asamblé adelante, siempre se dará un pequeñito salto para que al caer el pie en el suelo, el otro pie que es el que ha dado el pequeño salto, concluyan el movimiento los dos pies a un mismo tiempo y al volver a hacer el asamblé atrás vuelve a dar otro pequeño salto.

*Batiman*: El baliman tiene tres tiempos: primero, elevar el pie derecho atrás, a la altura de la pantorrilla, con la punta hacia fuera; segundo, se pasa delante en la misma forma que estaba detrás; tercero, sacarlo al costado, con la punta del pie dando en el suelo; estos tres tiempos se hacen con rapidez y finura.

*Caballo*: Es un destaque al costado, o sea, dar un golpe con el pie derecho, levantar la pierna izquierda al costado avanzando un poco con el pie derecho en el momento de levantar la izquierda; se coloca el pie de ésta en el suelo, retirado todo lo que sea posible, sin hacer feo ni violento el movimiento.

*Careos*: Se dan dos golpes abiertos con el pie izquierdo, colocándose después el derecho detrás; golpe el izquierdo suave para esperar el tiempo de la música; se retira el derecho cruzándose de espaldas como en la segunda parte y otro golpe suave con el derecho; se retira el pie izquierdo a la izquierda, colocando el derecho detrás y dando un golpecito el pie izquierdo se retira el pie derecho cruzándose, para quedar en su sitio y frente el uno del otro, colocando detrás el izquierdo y girando, y van hechos cuátro careos; se hacen otros cuatro careos, volviendo a hacer otros cuatro como se ha hecho, así que para hacer los ocho careos que tiene esta parte (3º de la 4ª Sevillana) hay que hacerlo el uno de cara en su sitio, el dos de espalda, cruzándose para cambiar de sitio; el tres, de cara, el cuatro, cruzándose de espalda, para ocupar su primitivo sitio; el quinto, de cara en su sitio; el sexto, de espalda, cambiándose para cambiar de sitio; el séptimo de cara y el octavo, cruzándose para terminar en su sitio. Los brazos, cuando se dan las vueltas se bajan y suben los dos al mismo tiempo al levantar la pierna que le toque y ponerla delante; cuando se levanta para volverla a colocar detrás; entonces se le da la vuelta al brazo de la misma pierna que se levanta. Se dará la vuelta al brazo de la pierna que se arrastre para colocarla detrás de la otra; así que se mueve el brazo al meter el pie detrás y antes de dar el golpecito lento para esperar el compás de la música. Cuando se hace el careo, los dos de frente, deben doblar las cinturas y que las caras, mirándose los dos, pasen cerca la una de la otra con gracia y coquetería.

*Carrerita*

*Ceasé*: Se mueve un poco el izquierdo, pero sin quitarlo de su sitio; deslizar el derecho al costado con la punta del pie, dejándolo retirado, el izquierdo se

coloca detrás, esto es el ceasé, y el contreceasé es mover un poquito el derecho; deslizar el izquierdo al costado con la punta; se coloca el derecho detrás y se cruza encima, pero sin levantar la pierna y se da una vuelta a la izquierda.

*Desplante, Destaque.*

*Embotados:* El pie izquierdo que está delante, se levanta, subiendo el talón a la altura casi de la rodilla, doblando esta pierna un poco por la rodilla para que el talón pase por delante de la pierna derecha; cuando haya subido se pasa atrás y se baja quedando detrás; la pierna derecha, que ha quedado quieta en el momento de pasar el pie izquierdo atrás, avanza un poquito el pie derecho hacia delante para dejarle el sitio al pie izquierdo.

*Escobillas:* Dando un pequeño salto, retrocediendo con el pie que ha quedado en el suelo al mismo tiempo que la pierna que está encogida desliza o arrastra la punta del pie por el suelo; tiene que sonar esto al oído en esta forma: Sa-sa.

*Escobillas por delante y por detrás:* se hacen, siendo a la derecha, en esta forma: golpe con el derecho, que está delante y arrastrando el pie sobre la punta pasa el izquierdo delante, quedando las piernas un poco cruzadas; otro golpe con el derecho, avanzando un poco a la derecha y pasa el izquierdo, arrastrándolo detrás del derecho.

*Gorgollata en vuelta:* golpe delante con el izquierdo; rodazán para adentro con el derecho dando la media vuelta y rodazán para afuera con el izquierdo dando la otra media vuelta. Este movimiento de los dos rodazanes a un mismo tiempo y la vuelta se llama gorgollata en vuelta.

*Jerezana:* El pie derecho, que es el primero que lo hace, se coloca el tacón encima del otro pie por delante y que la punta del pie esté apoyada en el suelo; se levanta y se lleva el pie derecho hacia atrás, doblando la pierna por la rodilla, dejándolo levantado en el aire; se pasa adelante del izquierdo; éste se arrima detrás para que en enfranke de adentro toque el talón del derecho; éste se retira otra vez hacia adelante y el izquierdo se monta encima del derecho como ha hecho antes el otro para hacer la segunda jerezana.

*Matalaraña:* Primer tiempo: se retira el pie derecho al costado; segundo tiempo: se pone el izquierdo delante del derecho: estos dos tiempos tienen que

hacerse sobre un saltito suave y ligado un tiempo con el otro; así que al hacer el primer tiempo se saca el pie derecho, y al hacer el segundo caen los dos pies al mismo tiempo en el suelo y pasando el izquierdo delante del derecho. El tercer tiempo de la matalaraña es sacar el pie derecho al costado, con la punta del pie en el suelo y el talón levantado.

*Media Tijera:* (ver Sobresut. que es la otra denominación).

*Pas de Buret:* Se trae detrás el izquierdo; se retira el derecho y se coloca el izquierdo delante.

*Pas de Buret al costado a la derecha:* Levantar la pierna izquierda al costado izquierdo y se deja caer colocándola detrás de la derecha, ésta se retira a la derecha un poco y se coloca el pie izquierdo delante del derecho.

*Pas de Buret por delante:* Se levanta la pierna derecha al costado y la punta baja; se deja caer delante del pie izquierdo; éste se retira un poco y el pie derecho se une al izquierdo, que son tres tiempos.

*Pas de Buret por detrás:* Son tres tiempos; primero: colocar el derecho detrás; segundo, retirar un poco el izquierdo. y tercero: colocar el derecho delante.

*Pas de Buret en vuelta:* (Peso sobre pie derecho) pie izquierdo se coloca detrás, girando un poco a la izquierda; se saca el derecho hacia el centro de los dos (hacia adelante), con la punta vuelta y se dan dos golpes con el pie izquierdo delante del derecho que ha quedado detrás y los bailarines han dado media vuelta, efectuando este «que pas de buret», en vuelta, que es lo que se ha hecho para cambiar de frente.

*Pas de vasco:* Se retira el pie derecho a la derecha y un paso adelante; pasa el izquierdo por delante del derecho, cruzándolo un poco y un golpe con el derecho detrás.

*Pasada de Manchegas:* Primer tiempo: retirar el pie izquierdo hacia delante; segundo tiempo: acercar el derecho colocándolo delante del izquierdo; tercer tiempo: retirar el pie izquierdo otra vez hacia delante, con la punta vuelta y procurando colocar el pie en el sitio que estaba antes su pareja; cuarto tiempo: colocar el pie derecho delante en tercera posición, girando sobre la punta del pie izquierdo para quedar frente a la pareja.

*Pasada en cuatro tiempos:* Avanza el pie izquierdo delante, se coloca el derecho delante del izquierdo en tercera posición sobre las puntas de los pies; en este baile (Manchegas) nunca se sientan los talones en el suelo, nada más que cuando se dan los dos golpes; se vuelve a retirar el pie izquierdo con la punta vuelta hacia dentro y en el sitio que tenía la pareja, volviendo a colocar el pie derecho delante y girando al hacer el cuarto tiempo para quedar los dos bailadores de frente y ocupando cada cual el sitio del otro y concluyendo así la pasada en cuatro tiempos.

*Pasada Sencilla:* Como se hace en la tercera copla del Bolero, con Cachucha, que es levantar la pierna izquierda; dar un pequeño salto sobre la derecha, cruzándose con la pareja y dando media vuelta tocándose el hombro derecho. y habiendo cambiado de sitio, repiten el levantar la pierna derecha y dar el saltito sobre la derecha, volviendo a cambiar de sitio y quedando los dos uno junto al otro, pero en el sitio cambiado que le corresponde.

*Pasadas de Sevillanas:* Primer tiempo: retirar el pie derecho del izquierdo, abriéndolo a la derecha. Segundo tiempo. Arrimar la punta del pie izquierdo al enfranque del pie derecho y describir medio círculo con la punta del pie izquierdo, dejándolo retirado. Tercer tiempo: colocar el pie derecho delante del izquierdo en tercera posición, o sea el talón del derecho en el centro del izquierdo con las puntas para afuera. Cuarto tiempo: retirar el pie izquierdo, con la punta un poco vuelta hacia dentro y avanzando para ocupar el sitio que tenía la pareja. Quinto tiempo. Colocar el pie derecho detrás del izquierdo, girando un cuarto de vuelta a quedar cada uno en el sitio que tenía el otro y haciéndose frente la pareja.

*Paseo de Cachucha:* Las cachuchas son un rodazán con el pie que le toque; se coloca al costado, un poco abierto, del otro; el que ha quedado quieto se cruza por delante del que ha hecho el rodazán, deslizando la punta del pie por el suelo; al quedar cruzado el pie que ha hecho el rodazán, que ha quedado detrás, se da un golpecito detrás con la punta del pie y se repite el rodazán con el que está delante, dejándolo retirado y al costado del otro, y el golpe detrás cada tres tiempo, bien sea a la derecha o a la izquierda, es un paseo de cachucha.

*Paseo de Manchegas:* Primer tiempo: dar un saltito pequeño al costado que le corresponda, pasando el pie que estaba detrás delante; segundo tiempo: un piflax pasando el pie que estaba detrás delante y retirando el otro al costado; tercer tiempo: deslizar el pie que le corresponda hasta montarlo con la punta del pie tocando el suelo; cuarto tiempo del paseo de Sevillanas; quinto tiempo: levantar la pierna del pie que está montado encima del otro y colocar el pie izquierdo detrás: quinto tiempo del paseo de Sevillanas.

*Paseo de Sevillanas:* Sacar el pie izquierdo con la punta baja y vuelta para fuera a la izquierda, sin abrir mucho los pies para que la posición no resulte violenta. Segundo tiempo: el pie derecho se acerca al izquierdo, poniendo el empeine del pie derecho en el talón del pie izquierdo. Tercer tiempo: Se vuelve a colocar el pie derecho en el sitio que estaba, o sea retirado del izquierdo. Cuarto tiempo: el pie izquierdo se trae y con la punta en el suelo se monta encima del empeine del pie derecho. Quinto tiempo: el pie izquierdo se levanta, llevando la pierna al costado izquierdo y se deja caer hacia abajo, colocando el pie izquierdo detrás del derecho y quedando en tercera posición, así que cada paseo tiene cinco tiempos.

*Paseo de Manchegas:* El pie derecho está delante se saca al costado y se da un saltito a la derecha pasando el pie izquierdo delante y al caer lo hacen los dos pies a un mismo tiempo y sobre las puntas sin que los talones se sienten en el suelo, un piflax sin saltar mucho a la izquierda, pasando el pie derecho por encima del izquierdo que está delante; después de haber dado el saltito, al hacer el piflax y caer el pie derecho en el sitio que estaba el izquierdo, éste, para dejarle el sitio al otro pie, se retira encogiendo la pierna izquierda un poquito por detrás, esto es un piflax; después el pie derecho se arrastra un poquito con la punta del pie izquierdo por el suelo y se hace el cuarto tiempo de un Paseo de Sevillanas, que es montar el talón del pie derecho encima del empeine del pie izquierdo y se sigue como si se hiciese un Paseo de Sevillanas haciendo el quinto tiempo, que es levantar la pierna derecha al costado, con la punta del pie baja y colocarlo detrás del pie izquierdo.

*Piflax:* Pies en tercera posición, y el pie izquierdo delante del derecho. El pie derecho se cruza por encima del izquierdo y un momento antes de caer en el

suelo, se levanta el izquierdo doblando un poco la pierna izquierda y hacia atrás por la rodilla y se deja caer.

*Punta y Talón:* Pie derecho delante del izquierdo; se saca este pie al costado y se vuelve la pierna para que la punta del pie esté dando en el suelo y el talón vuelto hacia el techo, se le da la vuelta al pie y se coloca el talón en el suelo y la punta levantada mirando hacia el techo y se vuelve a acercar el derecho en tercera posición. Tiene tres tiempos: primero, dar con la punta; segundo, dar con el talón en el suelo, y tercero, el acercarlo al otro pie.

*Redobles o zapateados o taconeos:* Deben hacerse dando dos golpes con el pie que le toque empezar y seguir cuatro golpes combinados como si se hiciera una pasada de Sevillana zapateada. (...) Estos redobles tienen que sonar con los pies en la forma que yo lo voy a explicar con la boca, como si lo estuviese repiqueteando con los pies: ta-ta-ria-ta-ria-ti-tan.

*Retortillés:* El pie derecho empieza el retortillé, voy a explicarlo empezando el primero hacia la derecha; (...); se da un golpe con el derecho que está detrás; un salto pequeño hacia la derecha con los dos pies a un mismo tiempo, pasando el izquierdo delante y dando un golpe con el derecho que está detrás.

*Rodazón:* Se hace levantando una de las piernas y doblándola de forma que desde el muslo a la rodilla esté la pierna horizontal y vertical de la rodilla para abajo, y llevándola al costado sin sacarla adelante, se le hace dar una vuelta como si fuese un látigo a la parte de la rodilla al pie, llevando éste con la punta baja.

*Salerito:* Se describe medio círculo con la punta del pie, bien sea a la derecha o a la izquierda.

*Sobresut:* Pie derecho delante. Se levanta el pie izquierdo por detrás, doblando la pierna por la rodilla se deja caer el pie izquierdo en el suelo y antes que llegue a tocarlo se levanta el derecho por detrás en la misma forma que estaba antes el otro y se deja caer en el suelo, arrastrando la punta del pie derecho por el suelo hasta colocarlo un poco retirado del pie izquierdo y delante de éste; el verdadero nombre de este movimiento es el de un sobresut. aunque muchos le dicen media tijera.

*Sostenidos: (Tres)* es deslizar el pie derecho hacia afuera, o sea, acercar el pie derecho del uno hacia el pie derecho del otro tres veces, así que se dice uno y con la punta del pie y el talón levantado se acercan las puntas de los pies derechos de los dos bailarores deslizándolos; antes de decir dos, se acerca el pie derecho a colocar el tacón encima del empeine del pie izquierdo y al decir la palabra dos se vuelve a quedar retirado el pie derecho del izquierdo y cerca las puntas de los pies derechos de los dos bailarores; se dice tres y se repite lo mismo que se ha hecho en el uno y en el dos que son los tres sostenidos.

*Sostenidos en vueltas.*

*Tiempo de Jaleo:* Actitud sobre la punta del pie izquierdo; éste da un golpe en el mismo sitio en que está y otro golpe retirándolo a la izquierda un poco: se arrastra el derecho a la izquierda pasando por delante del izquierdo y quedando las piernas cruzadas y dando un golpe con el pie izquierdo en el mismo sitio en que está.

*Tiempos de Olé*

*Tiempo de Panaderos:* Sacar el pie derecho, arrastrando el tacón por el suelo, dejándolo algo levantado; al caer queda sobre la punta y después se deja caer el talón, así que son tres tiempos, primero, sacar el pie arrastrando el tacón; segundo, poner la punta en el suelo y levantar el talón, y tercero, dejar caer el talón.

*Valoné:* Se anda de costado sobre un saltito muy pequeño y suave y con la otra pierna muy flexible y con la punta del pie baja, se trae el pie a la altura de la rodilla, doblando la pierna, con el pie vuelto y la punta para abajo bajándola al suelo cada vez que se dobla la pierna y deslizando la punta del pie por el suelo, se dobla la pierna, se da el paso avanzando hacia adelante o al costado, según para donde se haga el valoné.

*Vodoneos:* Cuando el pie derecho esté delante, se levanta la punta del pie, dejando el talón dando en el suelo y girando sobre él con el pie muy suelto, sentándolo con la punta hacia la izquierda; se pone la punta en el suelo y se levanta el talón y gira el pie sobre la punta a colocarlo en la forma natural y el pie izquierdo, dando un golpecito, avanza a colocarse detrás del derecho como estaba antes; así que el vodoneo tiene tres tiempos; primero: girar sobre el

talón, volviendo el pie hacia la izquierda; segundo: girar sobre la punta, llevando el talón un poco más a la izquierda que está la punta para que el pie no resulte vertical, sino un poco la punta hacia la derecha; tercero: dar el golpe con el izquierdo colocándolo detrás del derecho para poder seguir avanzando a la izquierda.

*Vuelta en cuatro tiempos:* Primero: pasar el pie derecho por delante del izquierdo con la punta vuelta a la izquierda, colocando el pie derecho el enfraque de adentro cerca de la punta del pie izquierdo; segundo: volver el pie izquierdo colocando el talón en donde antes estaba la punta, o sea, con el talón en el centro del pie derecho por la parte de adentro, y se va volviendo el cuerpo al mismo tiempo que los pies; tercero: colocar el pie derecho delante de la punta del pie izquierdo en la misma forma que el primer tiempo, o sea, el enfraque del pie derecho junto a la punta del pie izquierdo; cuarto: colocar el talón del pie izquierdo en el centro del pie derecho y al concluir el cuarto tiempo han dado una vuelta quedando otra vez de frente los dos bailarines.

*Vuelta girada.*

*Vuelta de pirueta:* Para dar una vuelta o dos de pirueta a un mismo tiempo, para darla a la izquierda se trae el pie derecho con la punta baja a la rodilla de la pierna izquierda y haciendo un círculo en el aire con la punta del pie derecho se vuelve a colocar en el suelo, un poco retirado al costado del pie izquierdo, pero dando en el suelo solamente con la punta del pie; los dos brazos se han llevado en la misma dirección que la pierna; el pie derecho se coloca en la pantorrilla izquierda, todo de plano y tomando fuerza y vuelo con los brazos se gira con velocidad sobre la punta del pie izquierdo y según la práctica que se tenga y la facilidad para girar se darán una o más vueltas en una sola vez; ayudará mucho para poder tomar dos o tres vueltas el colocar el pie derecho en la pantorrilla izquierda y este pie ponerlo, lo más posible que se pueda, de punta, pues comprenderán que es mucho más fácil hacer dar la vuelta a cualquier objeto que gire sobre un punto pequeño que girar sobre todo el pie; así que depende de la base del pie para girar con más facilidad sea lo más pequeña posible y esto se consigue colocando el pie de punta.

*Vuelta saltada. Vuelta de wals.*

Veamos finalmente, a modo de muestra, dos de estas descripciones: las soleares de Arcas y el vito.

### ***Soleares de Arcas***

Al ocuparme de este famoso baile, haré constar que precisamente casi no tiene importancia para ninguna bailarina, que no lo aprenden hoy con entusiasmo sin saber por qué: pues casi me atrevo á asegurar que las *Soleares* de Julián Arcas, que así se llamaba el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos conceptos, por ser las personas que lo han dado á conocer de los más reputados maestros y artistas.

El autor de las *Soleares*, como digo antes, fué el famoso concertista de guitarra de Vélez Blanco, provincia de Almería, llamado D. Julián Arcas, que murió en Ronda en 1878. Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: *Seguidillas gitanas* de Arcas; *Malagueñas, javeras ó granadinas* de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas. Estuvo desde muy niño en Málaga, y dicen que fué su maestro don José Asensio, discípulo del maestro Aguado, autor del célebre método de su nombre.

Do Julián Arcas recorrió con su guitarra. dando conciertos, toda España y Portugal, estuvo en París por dos veces contratado, y en Italia estuvo muchísimas, dando conciertos.

En el reinado de D<sup>a</sup>. Isabel II, ésta protegió mucho á dicho tocador y era el predilecto de aquella época, y á la reina le agradaba mucho el oírle ejecutar sus composiciones, y la primera vez que fué á Italia D. Julián, Su Majestad, en su deseo de que vieran un gran artista español en el país del canto y la música, ella de su bolsillo particular le costeó todos los gastos. Cuando destronaron á la reina, se retiró á Málaga D. Julián y estuvo un poco de tiempo hasta que se

marchó á Ronda y allí concluyó sus días tan famoso guitarrista. Si famoso es el autor de la música de las *Soleares*, no son menos los que la pusieron en baile. La primera artista que bailó las Soleares de Arcas, fué la Cuenca, como zapateado flamenco; después la arreglaron para piano y el famoso D. Eduardo Vázquez, fué el primero que se las enseñó á las bailarinas de Málaga, que las había muy excelentes y que en aquella época compartían con las sevillanas en el café de Silverio y del Burrero los aplausos de los parroquianos que á diario concurrían á dichos establecimientos. El maestro Vázquez, que así es como todos le llamábamos en mis tiempos de aficionado, (hoy lo reconozco mucho más que era un buen bailarín, un gran maestro y quizá el mejor director de bailes que hubo en el transcurso de 40 á 50 años), nació en Granada el 13 de Octubre de 1839; empezó á bailar á los ocho años y fué su primer maestro don Francisco Guerrero; el segundo, D. Antonio Badillo; después estuvo con la Petra Cámara, con Juanito Alonso y con Antonio Oliver, y por último con D. Marcos Díaz; con éste hizo su presentación en Granada ganando 10 reales de sueldo y llevaba ocho años aprendiendo. Con don Marcos Díaz, que era un gran bailarín y un reputado director, estuvo varios años como bailarín, recorriendo muchas poblaciones de España y Portugal. En 1866 fué contratado para el Brasil ganando seis duros diarios como bailarín y director de un cuerpo de baile, en donde estuvo dos años; pero por cuestiones políticas y la guerra de la República Argentina y el Uruguay la empresa quebró, que era los Campanolazos escoceses que fueron los que le llevaron. En esta situación tuvo que trabajar en lo que podía, unas veces en los caminos de hierro de San Pablo, otras en las embarcaciones, hasta que reunió dinero para volver á España, llegando á Granada el 8 de Mayo de 1869, con 52 duros, dos loros y un guacamayo (!i). Al pocotiempos de volver á Granada salió contratado para Madrid, después vino y debutó en Sevilla en el teatro San Fernando con el gran baile de espectáculo La Tertulia. Siguió su carrera artística por España y las Canarias; de aquí fué á las islas Azores, de donde salió contratado por segunda vez para América ganando once duros de sueldo y cuando se creía rico tropezó con una americana que concluyó por dejarle sin un cuarto, llegando á Granada en 1883, esta vez peor que la primera, pues no traía ni un gorrión. Vino á Sevilla contratado al poco

tiempo al café Filarmónico; después pasó al teatro del Centro y más tarde al café de Silverio y el Burrero; en estos cafés se bailó por primera vez las Soleares Arcas. El maestro Vázquez hace 22 años que no puede bailar, pero sí dirigir cuadros de baile; en 1898 estuvo en Sevilla en el Suizo; después marchó á Barcelona, estando allí hasta 1909 que fué á Granada, donde tiene una academia de baile en la plaza de Mariana número 41. El maestro Vázquez, entre las muchísimas primeras bailarinas que ha tenido de pareja en su larga carrera artística, las mejores han sido Petra Cámara, hija de una de sus maestras; Rosa Espero, Dolores Grande, Isabel Osorio, Carolina Quintana, Pepa Gallardo, Antonia Carrillo, Natalia Jiménez, Manuela Valle y Manuela Alver.

Siendo imposible detallar con todos sus pormenores la vida de este antiguo maestro, pues sería demasiado cansado, pasemos á dar algunos detalles de las primeras artistas que bailaron las *Soleares*. Después de la Cuenca, que bailaba vestida de hombre con pantalón corto y botines y arregladas para baile de palillos por el maestro Vázquez, los primeros que la bailaron en Málaga, fueron Paco Ramos y la Juana Ruíz, ambos malagueños, siguiéndolos todos los bailadores de aquella capital. Los primeros que las bailaron en Sevilla, fué la misma pareja, siguiéndola después la Cándida, la Isabel Espinosa, María Piteri y todas las bailarinas malagueñas que venían á los cafés cantantes. En 1894 vino á Sevilla *Fernandillo el del Ba ratillo*, que había estado mucho tiempo en Málaga, y puso una academia de baile en la calle del Espíritu Santo, y éste fué el primero que las enseñó en academia en Sevilla, siguiéndole después Joselito Castillo, Segura y todos los, que estábamos en aquella época dedicados á la ensefianza,

En Málaga hubo una época en que existían muy buenos maestros de baile como eran Juan Manuel Reguero, Carlos Galán, Antonio Recio y Carmen Parejo, madre del primer actor cómico Bernardo Zabala. Málaga ha dado tan buenas bailarinas como Sevilla, pero hoy ni en Sevilla, ni en Málaga, ni en ninguna parte puede haber bailarinas que tengan conciencia de lo que hacen ni que puedan

dar la más pequeña explicación, de por qué hacen este movimiento ó aquel con este pie y no con el otro.

Concluído de dar á conocer los autores de la música y del baile de las *Soleares*, pasaré á describir las dos coplas que es costumbre enseñar, aunque me resultan un poco largas de bailar las dos, pero se puede bailar una y variar la primera y la segunda y resulta menos cansado y tiene más variación.

La música de las *Soleares* está escrita á un compás de 3 por 8 y sus partes están escritas á 8 compases, repitiéndolas todas las partes; así que después de haber hecho un movimiento con un pie y se han hecho 8 compases, se tiene que repetir con el otro pie y hacer otros 8. La colocación de los bailadores es uno frente al otro, el pie izquierdo delante y en tercera posición y empiezan con tiempo de *jaleo* á la izquierda; después á la derecha, otro á la izquierda y otro á la derecha; estos 8 compases primeros se repiten, porque se sale bailando la segunda vez y la primera sirve como introducción; después de hechos los cuatro tiempos de *jaleo* que supongo que recordarán en la primera copla de *Peteneras* lo tiene y que es así: un golpe ~on el izquierdo delante del derecho y otro golpe retirando el pie izquierdo, así que son dos golpes; se cruza el pie derecho por delante del izquierdo y quedando las dos piernas cruzadas y un golpe con el pie izquierdo detrás, otro con el derecho en el sitio que está y otro retirando á la derecha y cruzando el izquierdo por delante y el golpe detrás con el derecho; se repite con los dos pies dos veces; concluído, golpe con el izquierdo retirándolo á la izquierda; tiempo de *panadero* con el derecho por la izquierda; otro tiempo de *panadero* en la misma dirección con el izquierdo; pasada de *Sevillanas* á la derecha para volver á su sitio; rodazán con el izquierdo, con el derecho y vuelta á la derecha levantando el pie izquierdo y cruzándolo por encima del derecho; 8 compases. Se repiten los dos tiempos de *panadero*, el primero con el izquierdo y por la derecha, y el segundo con el derecho; la pasada de *Sevillanas* á la izquierda; rodazán con el derecho, con el izquierdo y vuelta á la izquierda; ocho compases. De frente los dos, golpes el derecho y se saca el izquierdo delante, sobre la punta; golpe el izquierdo y sale

el derecho hacia delante sobre la punta; golpe el derecho y se saca el izquierdo; éste se retira al costado izquierdo y el derecho se coloca por delante con la punta en el suelo; se retira el derecho al costado y el izquierdo se monta encima con la punta en el suelo; un golpe con el izquierdo detrás del derecho y otro golpe retirado; se arrima el derecho al izquierdo por detrás; se vuelve á retirar el izquierdo y se coloca el derecho delante del izquierdo; ésto se llama un «pas de buret» al costado, pero que se tiene que hacer redoblando con los pies á compás de la música; 8 compases; se repiten estos 8 compases, haciéndolos todos con los pies cambiados; así que el golpe se da con el izquierdo y sale el derecho la primera vez; de los asambles el primero se hace á la derecha, el segundo á la izquierda y el «pas de buret» redoblado á la derecha y repite la música el primer motivo y se hace un tiempo de *jaleo* á la izquierda, otro á la derecha y otro á la izquierda; así que son tres tiempos de *jaleo* y un tiempo de *Ole* con el derecho, quedando este pie delante en actitud; 8 compases; se repiten los tres tiempos de *jaleo*, el primero á la derecha y el tiempo de *Ole* con el izquierdo, quedando en actitud; 8 compases. El tiempo de *Ole*, si es con el derecho, se hace en esta forma: traer el pie derecho por delante del izquierdo, con el talón levantado y la punta dando en el suelo; se coloca en su sitio y el izquierdo se trae por delante del derecho en la misma forma que el otro, colocándolo en su sitio y se saca el derecho adelante y un poquito al costado derecho en actitud, con la punta dando en el suelo y el talón un poco levantado: cuando se tiene que hacer el tiempo de *Ole* con el izquierdo, es el mismo movimiento, pero el primer tiempo de pasar el pie por delante, lo hace el izquierdo y quedando éste en actitud; supongo que se habrán fijado que son tres tiempos: primero, traer el pie derecho delante del izquierdo con el talón levantado y retirándolo un poco, dejándolo quieto; segundo, hacer con el izquierdo lo que antes ha hecho el derecho; tercero, sacar el pie derecho en actitud, con la punta vuelta para afuera y dando en el suelo. El pie izquierdo, que ha concluído delante, se arrastra y se coloca detrás dando un golpe; después el derecho dando otro golpe, y por último, otra vez el izquierdo y una carrerita adelante y á la derecha, dando dos golpes con cada pie para hacer un desplante y quedando un momento con las dos manos en la

cintura y el pie derecho un poco más adelante que el izquierdo y en posición; éstos son cuatro compases y los tres hacia atrás, la carrerita y desplante tiene que hacerse á compás de la música que lo marca muy bien. Se repite esto empezando el primer golpe con el derecho y la carrerita á la izquierda, que son otros cuatro compases; haciendo una rueda se hacen 8 compases con redoble con los dos pies ó taconeó ó repiqueteo, como quieran llamarle, á compás de la música; ésto puede hacerlo cada persona en la forma que le parezca más fácil y más bonita con tal que suenen á compás la combinación de los redobles con los dos pies al llegar á su sitio; 8 compases, y de frente los dos, desplante y redoble hacia atrás; otra vez desplante y redoble, así que son dos veces; rodarán con el derecho, otro con el izquierdo y vuelta; 8 compases, haciendo sostenido con el pie izquierdo, se hace una rueda las dos de costado hasta llegar á su sitio, que se dará una vuelta; 8 compases; se repite la rueda, haciendo el sostenido con el pie derecho y dándose el hombro derecho al contrario que antes, y al llegar á su sitio se dará una vuelta, ocho compases. El sostenido recordarán que se hace en la primera copla de *Peteneras*, que es: primer tiempo, montar el pie izquierdo encima del derecho por delante, con la punta en el suelo; segundo tiempo, retirar el mismo pie al costado, sentándolo en el suelo; tercer tiempo, avanzar con el derecho un poco hacia adelante, así que son tres tiempos, y que lo mismo es si se hacen con un pie como con el otro. Después de quedar los dos bailarores uno frente al otro, se hacen tres tiempos por delante; el primero, el pie derecho, se cruza por delante del izquierdo; segundo, éste se cruza por delante del derecho; tercero, se cruza el derecho por delante del izquierdo y se da una carrerita hacia atrás con desplante, quedando con las manos en la cintura; cuatro compases; se vuelven á hacer los tres tiempos, cruzando los pies por delante empezando el izquierdo y la carrerita hacia atrás y el desplante con la actitud; cuatro compases. Redoble ó repiqueteo con los dos pies en rueda, igual que antes, hasta llegar á su sitio, uno frente al otro; ocho compases, dos desplantes y los dos redobles, una vuelta de pecho, colocando el pie derecho detrás y la vuelta á la derecha; otra vuelta á la izquierda, colocando el pie izquierdo detrás; 8 compases y final. Este baile lo mismo lo puede bailar una persona sola que dos juntas. Si lo baila una sola y lo baila en un escenario, con

hacer toaos los movimientos frente al público sola, son los mismos pasos, no teniéndose que variar en nada.



*Soleares de Arcas. —Posición al empezar una «jerezana»*

*Segunda copla.*—Colocada la pareja uno frente al otro empiezan con dos golpes con el pie izquierdo, estando éste delante; deslizar el dórecho pasándolo delante y un golpe con el izquierdo que ha quedado detrás; se dan los dos golpes con el derecho; deslizar el izquierdo pasándolo delante y golpe atrás con el derecho; se repire ésto otra vez, quedando el derecho delante; así que se hace tres veces este movimiento; dos golpes con el derecho; otro dos con el izquierdo sin variar de sitio y actitud, colocando el pie derecho, que está delante, sobre la punta y el talón levantado. Se repite esta parte otra vez, pero empezando con el pie derecho los dos golpes y concluyendo la actitud con el izquierdo, hacen una pasada de *Sevillanas* á la derecha de cara los dos; otra de

espaldas á la izquierda, cambiando de sitio, poniéndose de costado, .con el hombro izquierdo hacia adentro; hacen una *jerezana* con el pie derecho y un «pas de buret» en vuelta; rodazán con el izquierdo y vuelta, quedando los dos de frente y cambiados de sitio; se repite esta parte igual que lo que se ha hecho para quedar cada uno en su sitio. Como he dicho en la primera copla, cada parte de la música tiene ocho compases repetidos y el baile va explicado en la misma forma: asamble á la derecha, retirando el pie derecho y montando el izquierdo encima, con la punta puesta en el pavimento; se retira el izquierdo y se monta el derecho; éste se retira, avanzando algo hacia adelante; el izquierdo pasa por delante del derecho, con los talones unidos; éste pasa también por delante del izquierdo; redoble hacia atrás; rodazán con el derecho; otro con el izquierdo y vuelta hacia la izquierda. Se repite esta parte, pero cambiados los pies; así que el primer asamb]e se hace á la izquierda y]a última vue]ta á ]a derecha; golpe con el izquierdo y tiempo de *panadero* con el derecho, avanzando para cambiar de sitio el tiempo de *panadero* (véase el principio de la segunda copla de *Peteneras*, en la que está la explicación); golpe el derecho y tiempo de *panadero* el izquierdo, siguiendo avanzando; golpe el izquierdo y tiempo de *panadero* con el derecho, siguiendo avanzando, habiendo cambiado de sitio y se ha hecho tres veces y en el último se da media vuelta para hacer frente los dos; un desplante, dos golpes el izquierdo, dos el derecho y dejar el izquierdo en actitud. Se repite esta parte, pero sin cambiar los pies, pues se ha cambiado de sitio y en la misma forma se repite para quedar en el sitio que le corresponde; cruzando el derecho sobre el izquierdo; éste sobre el derecho; éste sobre el izquierdo; se hace tres tiempos ade]ante, doblando un poquito las piernas sobre las rodillas; una carrerita hacia atrás quedando en una posición graciosa y con coquetería; se repiten los tres tiempos, cruzando los pies hacia adelante y la carrerita atrás, quedando en posición; estos desplantes. ó carreritas hacia atrás, se pueden hacer la primera vez, retrocediendo un poco á la derecha, y la segunda á la izquierda; *jerezana* con el derecho de costado, dándose el hombro izquierdo, avanzando para cambiar de sitio; otra *jerezana* con el izquierdo con un «pas de buret» en vuelta, habiendo cambiado de sitio y los hombros derechos por dentro; una actitud con los brazos derechos arriba,

mirándose por debajo de éstos; dos golpes con el dereého; dos con el izquierdó, dando media vuelta y quedando en actitud, pero con el pie izquierdo por dentro y el brazo de este lado en alto, mirándose por debajo, el brazo derecho se coloca detrás, la mano á la altura del talle; lo mismo se hará con el brazo izquierdo, cuando se haga la actitud con el derecho arriba; se repite esta parte de las dos *jerezanas* para volver á su sitio; *caballo* al costado, haciendo frente los dos para donde esté la música y si es hombre y mujer ésta á la derecha de él; *caballo* al costado se hace en esta forma: un golpe con el de afuera; con la pierna de adentro se levanta y se avanza de costado, cambiando de sitio, pero en un tiempo; se arrastra el pie que antes estaba fuera y que al cambiar de sitio ha quedado dentro, para colocarlo detrás del que ha quedado por fuera; se levanta la pierna de adentro, ó sea la que se ha arrastrado el pie para colocarlo detrás y montándola por encima se da una vuelta para fuera, otra vuelta de hombro, dándose el derecho; el brazo de este mismo lado á la altura del pecho y el izquierdo atrás con la mano á la altura del talle; esta vuelta se dará completa, uno alrededor del otro, para repetir el *caballo*, y la vuelta de hombro pasando con el pie de adentro, para volver cada cual á su sitio; concluida de repetir esta última parte con el pie de afuera, se cruza por encima del otro; éste por encima de aquél y éste por encima del que está por dentro; así que son los tres tiempos adelante, crilizando los dos pies y la carrerita hacia atrás con el desplante, quedando en una posición bonita. Se repite ésto, pero cruzando el pie de adentro por encima del de afuera la primera vez. Zapateado ó redobles con los dos pies en rueda hasta llegar á su sitio y haciendo frente los dos al mismo lado; desplante, redoble hacia atrás dos veces seguidas; una vuelta llevando la pierna de adentro hacia atrás y doblando el cuerpo hacia adelante, dejando caer los brazos y la cabeza para el mismo sitio; así que de cintura para arriba el movimiento es adelante y de cintura para abajo es hacia atrás. Se repite esta vuelta llevando el pie de afuera y colocándolo detrás y en la misma forma que se ha hecho la otra, quedando en actitud. Los brazos se mueven en la misma forma que en las *Peteneras* y en todos los bailes flamencos, y todos los movimientos, tanto de brazos como de cabeza y cintura, hay que procurar que resulten graciosos y que lleven el sello de Andalucía, que

es mucha flexibilidad en la cintura y gracia en el cuerpo, para buscar el buen efecto y el adorno del baile, sobre todo en la mujer que es la que debe doblar la cintura y ser graciosos los movimientos. El toque de palillos es lo mismo que en las *Peteneras*: cuando se dan golpes con los pies, por razón natural, hay que darlos con los palillos al mismo compás; así que lo principal es tocar en armonía con los pies para que el sonido resulte al mismo compás.

## El Vito

Los orígenes de *El Vito* son los siguientes: lo bailaba por las calles uno de esos seres que viven en el mundo para servir de distracción á los muchachos y á los desocupados y á quien llamaban *Vito*; era éste un tipo parecido á *Peluquín*, el *Tío de los cuadros vivos*, *Zambrano* y *Nicolás el de los estropajos*. Ninguno de éstos ha logrado como *Vito*, que en teatros y salones se haya representado, aunque sea modificando su producción y que se haya hecho célebre ninguna artista como ha ocurrido con el baile de *El Vito*. Este, como digo antes, lo cantaba y bailaba por las calles de Sevilla el tal, que era de Jerez y gran borrachín, de esta manera:

Yo soy Vito,  
yo soy Vito,  
yo soy frito de Jerez;  
yo me llamo D. Pepito,  
y me achispo alguna vez.

Y repetía la letra y hacía cuatro mogigangas para hacer reír á la gente. Según mis referencias el pobre *Vito* andaba por el mundo allá por los años de 1842 al 48; yo á la primera que he visto bailar *El Vito* fué á *María Cazuela*. A esta bailarina callejera la recordarán mucho, por la popularidad que alcanzó en los años desde el 1870 al 78, en todos los corrales ó casas de vecinos como se llaman hoy. Era un tipo muy original: fea y contrahecha, era á más tuerta de un puntapié que le dió el novio estando pelando la pava y que más tarde tuvo que

casarse con ella é indemnizarla. Era gitana por los cuatro costados y todos sus alltepasados también y vivían en la Cava Vieja de Triana. Era muy desvergonzada y usaba un lenguaje tabernario. En los corrales que frecuentaba para dar sus representaciones en medio del patio, cuando salía pidiendo con su pandereta alrededor del círculo que formaban las vecinas y recogía pocos ochavos y ninguna moneda de dos cuartos, era cuando más se reían con las cosas que se le ocurrían. María en sus expresiones á. veces era graciosa; yo lo recuerdo, y como siempre fuí muy aficionado al baile, la seguía siempre que me la encontraba en la calle, y muchas veces se me olvidaba que el maestro me había mandado á. algún recado, costándome algún que otro coscorrón cuando llegaba al taller. Entre los varios bailes que ejecutaba *María Cazuela* uno de ellos era *El Vito*. Este baile era una parodia del toreo; tanto el creador del baile como *María Cazuela* hacían todas las suertes del toreo y finalizaban matando al toro. Después el maestro Carreto, cuando tenía la escuela en la calle Arrayán en 1879, lo enseñaba á sus discípulas y entre éstas estaba la que recordarán muchos en 1886 estuvo de primera bailarina en el antiguo Teatro del Centro con el maestro Bermúdez, conocida por Matilde la *Palatina*, aunque su verdadero apellido era Palatín. En esta época Sevilla tuvo á dos muchachas de Villamanrique que se llamaban Rosario y María y que viven aún, como también vive *La Palatina*. Estas dos jóvenes, hijas del Tío Miguel, aprendieron á bailar en el pueblo por gusto con el maestro Giralde, que tuvo en Sevilla con el maestro OlmediJla una escuela en la calle Ciegos y más tarde con el maestro Arriaza en la calle Bancaleros y, por último, se marchó por los pueblos desde Sevilla á Palma del Condado dando lecciones á los jóvenes del lugar donde ponía accidentalmente su residencia; en su excursión estuvo en Villamanrique y enset1ó á las hijas del *Tío Miguel* entre varios discípulos á quienes daba lecciones en dicho pueblo. Reveses de la fortuna obligaron al *Tío Miguel* á trasladarse con su familia á Sevilla, y teniendo necesidad de ocuparse en alguna cosa, le dijeron varios amigos que concurrían al Teatro del Centro, que conocían á las hijas y las habían visto bailar en el pueblo, que le hablarían á D. Antonio Real, que era el dueño, para que las colocara en el cuerpo de baile ganando diez reales cada una. El padre no quería; pero por fin, ante la

necesidad accedió, y las hijas del *Tío Miguel* ingresaron en el cuerpo de baile del maestro Bermúdez, que en aquella época era de ocho bailarinas y Consuelo *la Valenciana* de primera. Pronto el público se fué fijando en las dos jóvenes, y cuando bailaban bolero robado, que es como se llama cuando bailan entrando uno y saliendo otro, las aplaudían mucho, y pasando el tiempo, se llegaron á crear dos partidos numerosos, haciendo que diariamente bailara María las sevillanas con *briseles*, ó sean las *Sevillanas boleras*, con el maestro, las *Manchegas* con Rosario y todas las noches rendían de cansancio á las dos muchachas y en particular al maestro, que sostuvo aquella competencia por el amor propio que tenía y lo duro que era bailando; yo no he visto con botines puestos hacer á ningún bailarín lo que hacía Bermúdez. Al año de estar las niñas de Villamanrique en el Centro, eran las dueñas del público y del escenario; se habían hecho dos bailarías muy buenas; con muchísima fuerza en las piernas y muy finas de pies, en particular la María. Las dos hermanas *Valencianas* sostuvieron la competencia como mejor pudieron, pero al año siguiente se fueron Las *Valencianas* y entró de primera bailarina Matilde Palatín, bailarina excelente, muy fina bailando y mucho más graciosa que las niñas de Villamanrique, pero era imposible ganarle la pelea bailando á aquellas dos muchachas llenas de salud y con piernas de acero; en todos los movimientos que se podía hacer una cabriola ó tejido, ellas no lo dejaban pasar sin ejecutarlo, y como bailaban con el maestro las dos hermanas sin corresponderle, porque el público lo pedía todas las noches, *La Palatina* decidió bailar *El Vito*, y con la gracia que tenía consiguió crearse un partido y compartir los aplausos con las niñas de Villamanrique. Desde entonces se fué extendiendo de nuevo el baile de *El Vito*, pero ningún maestro lo pone en la forma que yo lo hago; ninguno de los que hoy lo enseñan lo han modificádo de como lo ponían los maestros más antiguos que ellos; no se han salido de lo que vieron, y en este baile no estoy conforme en la forma que lo ponen, pues siendo una mujer graciosa, poniéndolo por mi plan, le saca mucho partido, y de un baile que no tjene trabajo ninguno acarrea más aplausos que la que baile un paso de bolero difícil, y esto fué lo que ocurrió con *La Palatina*, y pasemos ahora á dar la explicación del baile tal como yo lo enseño.



*El Vito.*—Posición para empezar el pasa-calle

Lo baila una mujer sola y se hace un paseo, bien sea con un mantón bordado ó con un capote de torero, y colocado éste en forma graciosa, como cuando hacen los toreros el paseo y marcando el paso a compás de la música, se hacen 8 compases, haciendo una rueda alrededor del sitio donde lo vayan á bailar, queda en el centro y sigue el mismo paseo; 4 compases adelante y otros 4 marchando hacia atrás á compás, y aquí la música tiene una parte y se hacen 4 tiempos de redoble, concluyendo con un golpe con cada pie tal como lo marca la música y marchando de costado, doblada la cintura á la izquierda y cogida con dos dedos el ala del sombrero con gracia, se hacen 4 compases marchando á la derecha, pero haciendo golpe con los dos pies á contratiempo que resulte á compás de la música; con coquetería y gracia, al llegar al quinto compás, se hace un movimiento gracioso para ponerse derecha, soltándose el sombrero, y

hacer otros 4 compases haciendo la marcha del paseo, pero volviendo á la derecha y haciendo un pequeño círculo vuelve á colocarse en la misma posición que antes y haciendo el taconeo con los pies á contratiempo avanza á la izquierda con el pie izquierdo delante; otros 4 compases cogida con dos dedos de la mano derecha el ala del sombrero y otros 4 compases marcando el paseo, dando la vuelta á la izquierda en un círculo pequeño, viniendo al centro á concluir la parte. En la misma forma en que se ha hecho antes al costado los 4 compases de taconeo se hacen hacia adelante, poniendo el cuerpo de costado, cruzando el pie izquierdo por delante del derecho, con el hombro derecho hacia adelante y los dos dedos cogiendo el ala del sombrero; se hacen 6 compases y 2 para dar una vuelta en el mismo sitio; ésto se hace doblando el cuerpo para que resulte una posición bonita y con coquetería.

Concluida la vuelta coge el sombrero con la mano derecha quitándoselo de la cabeza y taconeando retrocede 4 compases atrás; saludando al quinto compás hace un movimiento gracioso enderezando el cuerpo y marcha; otros 4 compases adelante con el sombrero en la mano y al concluir el último compás ó acorde de la música del pasacalle hace una reverencia saludando. Final del paseo: se quita el capote y se coloca el sombrero; tiene 4 compases de introducción y empieza *El Vito*, ó sea la música, y se hacen los 16 compases primeros, haciendo ocho veces destaques y dos golpes detrás; ésto se hace haciendo una rueda grande, procurando coger todo el terreno que dé de sí el local ó escenario en que se baile, haciendo el primer destaque el pie derecho y dando los dos golpes detrás con el izquierdo, da un golpe el derecho y hace el destaque el izquierdo y los dos golpes con el derecho detrás y así, alternando los dos pies, se va cambiando hasta hacer las ocho veces y llegar al sitio en donde se empezó; los brazos, cada vez que se cambie un pie se cambia el brazo en la posición de los bailes flamencos; cuando se lleva un brazo alto arqueado para adentro á la altura de la frente, el otro se lleva detrás á la altura de la cintura, con la mano vuelta hacia afuera; cuatro tiempos de *jaleo*, el primero hacia la izquierda, que son 8 compases; cuatro pasadas de *Sevillanas*, la primera á la izquierda, llevando el sombrero en la mano, y cada vez que se hace una, se

cambia el sombrero de mano, pero dando la vuelta al brazo, con el sombrero hacia adentro y llevando la otra mano ó brazo hacia atrás; así que la primera pasada es á la izquierda y el sombrero se coge con la mano derecha, dándole vuelta á este brazo; concluída esta pasada, se cambia el sombrero á la mano izquierda y se hace la pasada á la derecha, siguiendo hasta hacer las cuatro pasadas, que son 8 compases; así que llevamos hechos 32 compases, y la música siempre es lo mismo. Tiempo de *Panadero* con el pie derecho por la izquierda llevando el sombrero en la mano derecha; otro tiempo de *Panadero*



*El Vito.*—Posición para empezar las *jerezanas*

con el izquierdo en la misma dirección y cambiando el sombrero á la mano izquierda; pasada de *Sevillanas* á la derecha; tiempo de *Panadero* con el izquierdo por la derecha; otro tiempo de *Panadero* con el derecho en la misma

dirección y cogiendo el sombrero con la mano derecha y pasada de *Sevillanas* á la izquierda y se repiten los dos tiempos de *Panadero* y otra pasada de *Sevillanas*; otros dos tiempos de *Panadero* por la derecha, y esta última pasada se haciendo una vuelta á la izquierda; así que son cuatro veces las que se tienen que hacer este movimiento; 16 compases, Cogido el sombrero en la mano derecha se hace una *jerezana* con el pie derecho y el «pas de buret» hacia adelante; otra *jerezana* con el pie izquierdo y otro «pas de buret» adelante; ésto se tiene que hacer ocho veces, haciendo una rueda hasta volver á su sitio; 16 compases. La *jerezana* recordarán que se hace en las Peteneras, pero voy á explicarla aquí: el pie derecho, que es el primero que lo hace, se coloca el tacón encima del otro pie por delante y que la punta del pie esté apoyada en el suelo; se levanta y se lleva el pie derecho hacia atrás, doblando la pierna por la rodilla, dejándolo levantado en el aire; se pasa delante del izquierdo; éste se arrima detrás para que el enfranque de adentro toque el talón del derecho; éste se retira otra vez hacia adelante y el izquierdo se monta encima del derecho como ha hecho antes el otro para hacer la segunda *jerezana* y el «pas de buret» hacia adelante; ésto se hace ocho veces, como antes he dicho, cuatro con un pie y cuatro con el otro y cambiándose de mano el sombrero por detrás en el momento de montar el pie encima del otro; para hacer la *jerezana*, tiene que estar el brazo del mismo lado con el sombrero un poco más alto que la cabeza y ésta vuelta con gracia mirando el sombrero.

Concluidas las *jerezanas* y estando en su sitio, con el sombrero en la mano derecha, en la misma forma que se ha tenido para hacer la *jerezana*, se da un golpe con el pie izquierdo y destaque adelante con el derecho y al ponerlo en el suelo se da un golpe, dando dos con el izquierdo que está detrás, uno con el derecho delante y dos con el izquierdo; se repite, uno con el que está delante y dos con el de atrás; así que se han hecho tres veces un golpe delante y dos detrás, que son 4 compases. Golpe el derecho y destaque con el izquierdo hacia adelante, cambiándose el sombrero á la mano izquierda por detrás y llevándolo



*El Vito.*—Posición al concluir la parte del sombrero

á la misma posición que antes; se repite el golpe delante y los dos detrás; este movimiento se tiene que hacer cuatro veces, que son 16 compases, alternando los dos pies y el sombrero, haciéndolo en rueda para que se esté en su sitio al concluir el último golpe y al concluirse la música de esta parte. Se coge el sombrero con las dos manos; se llevan los dos brazos hacia la izquierda y que resulte un poco más alto que la frente para que vuelva la cabeza á la izquierda y mirarlo con coquetería y el sombrero no lo llevarán cogido más que con los dos dedos para poderlo mover al mismo tiempo que se van moviendo los pies; se da un golpe con el derecho en su sitio y otro retirado á la derecha y avanzando hacia este lado se hacen tres sostenidos (véase en la primera copla de *Peteneras* la explicación del sostenido), asamble á la izquierda retirando este mismo pie, otro asamble á la derecha y vuelta á la derecha montando el pie derecho por encima, ocho compases. Se repiten los sostenidos y los asambles á

la izquierda cambiando los pies para poder marchar hacia el otro lado y la posición de los brazos y el sombrero que sea á la derecha, ocho compases; al dar la última vuelta de esta última parte se tira el sombrero en el suelo.



*El Vito.*—Posición de la parte del toreo haciendo la suerte de «frente por detrás»

*Segunda parte.*—Se coge un capote apropósito para poderlo manejar y la música toca la señal de salida del toro á la plaza, y cogido el capote con las dos manos y moviéndolo como si fuera alegrando al toro, va hacia el sombrero haciendo un redoble ó repiqueteo con los pies á compás de la música; al llegar cerca del sombrero, que figura ser la res, se hace una *verónica* llevando los brazos á la derecha; otra á la izquierda y una *navarra* dando la vuelta á la derecha; en todo lo que se ha explicado no puede invertirse más de 8 compases. Comprendiendo que la mayoría de las señoritas que bailen el *Vito* no

sabrán lo que es una *verónica* ni una *navarra*, voy á explicarles lo que yo enseñé á mis discípulas. Las *verónicas* son así: cogido el capote con las dos manos y entre los dedos índice y corazón, retirada una mano de la otra poco más de medio metro y figurando que el toro está á la izquierda del que va á torear por *verónicas*, pues así es como figura en el baile, con los dos brazos á un mismo tiempo los lleva á la derecha, llevando el capote y el toro hacia al mismo lado; así que se ha hecho esto, se gira un poco sobre la punta de los pies para prepararse á hacer la otra *verónica*, llevando brazo, capote y toro á la izquierda para que pase otra vez el bicho á este lado, y al hacer el mismo movimiento con



El Vito.—Conclusión de la parte toreando con el capote  
terminando con una larga

los brazos y el capote á la derecha, no se estira del todo, sino en el momento de llevar los brazos á la derecha y en los vuelos del capote figura que la cabeza del

toro está fuera y lleva hecho el viaje á la derecha, con un movimiento rápido se traen los brazos hacia el cuerpo dando una vuelta girada sobre los talones, volando la parte baja del capote alrededor de la que está bailando, ésto es uua *navarra*, quedando en posición para empezar la otra parte después de concluídos los ocho primeros compases. Se repite otra *verónica* á la izquierda;



*El Vito.*—Posición para empezar la parte de banderillas

otra á la derecha, y al hacer la tercera á la izquierda se lleva el capote atrás, colocando el brazo derecho en el talle y el izquierdo estirado que es una *defrente por detrás* en ésto se han invertido 4 compases, y dando una vuelta alrededor del sombrero, se hace un círculo hasta volver á su sitio, pero como si fuese toreando por detrás. Vuelve á sacar el capote por delante; dejando caer el brazo izquierdo y levantando el derecho para poderlo pasar; repite otra

verónica hacia la derecha; otra á la izquierda, y al hacer la tercera se lleva el capote atrás, pero haciendo la posición al contrario que antes se ha hecho, el brazo izquierdo colocado en el talle por detrás y el derecho estirado; se repite la rueda igual que antes hasta llegar á su sitio, como si fuese toreando por detrás; 8 compases; dejando el capote por detrás, se hace un tiempo de *jaleo* á la derecha, cambiando los brazos para sacar el izquierdo y que el capote esté frente al sombrero; otro tiempo de *jaleo* á la izquierda, volviendo á cambiar los brazos; un golpe con el pie derecho; se suelta el capote de la mano izquierda y se da una vuelta á la derecha haciendo una larga, quedando el capote cogido con la mano derecha y en este mismo hombro colocado el cuerpo de costado con una posición graciosa, como debe quedar un torero al rematar una larga; éstos son ocho compases. Así que se ha invertido las cuatro partes á 8 compases que tiene la música, se suelta el capote y la música toca á banderillas, y cogidas las dos unidas, la parte que tiene las púas con la mano izquierda y por el sitio que se debe coger con la mano derecha, con los brazos altos para que las banderillas aparezcan horizontales por encima de la cabeza, en esta forma se hacen ocho redobles á la derecha y á la izquierda; cuando se hace empezando con el pie derecho se hace frente al sombrero, y cuando se haga con el izquierdo, volviendo el cuerpo para quedar casi de espaldas y haciendo los ocho redobles se tiene que hacer una rueda alrededor del sombrero.

Estos redobles ó zapateados deben hacerse dando dos golpes con el pie que le toque empezar y seguir cuatro golpes combinados como si se hiciera una pasada de *Sevillanas* zapateada; estos son 16 compases. Al llegar á su sitio y teniendo el sombrero delante, pero quedando retirada de él, coge cada banderilla con una mano, y como si tuviese á un toro delante, con los brazos altos, avanza hacia el sombrero taconeando hasta llegar á él; 4 compases. Al llegar, para un momento, y haciendo un desplante, sacando algo el vientre, retrocede, poniendo el pie derecho detrás dando un golpe, luego el izquierdo, hasta cuatro veces; se retira otra vez; 4 compases; vuelve á avanzar hasta el sombrero en la misma forma que antes, taconeando; 4 compases; quiebra el cuerpo á la derecha; á la izquierda llevando los brazos para el mismo sitio que

lleve el cuerpo y levantando los codos clava las banderillas, procurando que queden derechás y el sombrero en medio de las dos; 4 compases, y se han vuelto á hacer otros 32 compases. Toca la música maten al toro, y coge en la



*El Vito.*—Posición para empezar la parte de los pases de muleta

mano derecha la espada y muleta en la misma forma que un torero; si quiere hacer el brindis, tiene que ejecutarlo con la muleta recogida en la mano izquierda y la espada en la misma mano, la música esperará á que lo haga y á que se coloque la muleta y la espada para pasar de muleta con la derecha, la espada por la parte baja de la Tmuleta y transversalmente colocada, y en esta forma se hacen los 8 zapateados alrededor del sombrero, con el cuerpo siempre de frente y moviendo el brazo derecho para darle pases de muleta naturales y cambiados á compás de la música; los zapateados son de derecha á izquierda y el movimiento de los pies el mismo que se hace en la suerte de

banderillas, no varía más que no se vuelve el cuerpo, sino que siempre se va de cara al sombrero. Cuando el zapateado se practique á la derecha se hará el pase de muleta cambiado, que es darle vuelta al brazo derecho, y dicho está que la muleta dará la misma vuelta; cuando el zapateado es á la izquierda se da el pase natural con la derecha, y así alternativamente siguen hasta llegar á su sitio; se han invertido 16 compases en los ocho pases de muleta y los ocho zapateados; se coge la muleta con la mano izquierda y en la derecha la espada y se hace un pase redondo, otro ayudado de pecho, otro redondo, otro de molinete, que son 8 compases. Los pases de muleta en redondo son así: teniééndola en la mano izquierda se gira un cuarto de vuelta y con la muleta se hace un círculo arrastrándola por el suelo; concluido el pase redondo, con la espada que se tiene en la mano derecha se ampara la muleta, y casi unidas las dos manos se llevan los dos brazos á la izquierda; ésto es un pase ayudado de pecho. El pase de molinete: al dar el pase redondo se deja caer la muleta y el palo que lleva hacia abajo, dando una vuelta rápida, y al dar ésta la muleta se le lía alrededor del cuerpo, pero sin soltarla, cogiéndola con la mano izquierda por la parte superior del palo; otro redondo, otro cambiado por bajo y se cuadra ó perfila para matar, liando la muleta para adentro y á compás de la música hace la demostración de dar una estocada; en el momento de concluir la parte de los ocho compases últimos, al dar la estocada, pasa la espada á la mano izquierda y coge con la derecha el sombrero, haciendo ocho «pas de vasco» en rueda ó círculo hasta llegar á su sitio, concluyendo de rodillas ó en una posición graciosa. En toda esta parte del baile deben moverse los pies lo menos posible; el cuerpo y los brazos son los que tienen que moverse con gracia para que este baile guste y sea aplaudido.



*El Vito.*—Posición para simular la suerte de matar

En Noviembre de 1849 se estrenó en el teatro San Fernando, de Sevilla, la ópera cómica española en dos actos de don José Sanz Pérez y música de don Mariano Soriano Fuentes, titulada *El tío Canillita ó el mundo nuevo de Cádiz*. En el primer acto, escena quinta, aparece una tienda de bebidas y varias gitanas y gitanos bebiendo alrededor de una mesa, sobre la cual una de las gitanas baila *El Vito*, que casi me atrevo á asegurar fué la primera vez que se bailó en escena. Después he visto otras partituras que han tenido algunos motivos de la música del *Vito*.

#### 1.4.1.5.7. *La Danza Española* de Trini Borrull



En 1946 publica Trini Borrull (1914-2006) en Barcelona *La Danza Española*. Consta de tres partes. En la primera hace un breve resumen histórico de la danza en las distintas regiones de España. A Andalucía le dedica el siguiente texto (20-22):

ANDALUCIA.— Es la fuente de la danzagenuinamente española. Todas sus provinciastienen su baile peculiar, en el que predominala gracia, el nervio, la

pasión y la desenvoltura propia del carácter andaluz. Su influencia se extiende a las comarcas limítrofes, y así observamos como en Murcia y Extremadura espopular el Fandanguillo, derivado del andaluz, con ligeras modificaciones introducidas en cada una de las regiones. En Murcia se bailaba la *Parranda*, ya en desuso, y hoyes muy popular la *malagueña*, y en Extremadura tiene gran arraigo la llamada *jota extremeña*.

El baile andaluz no se sujeta, por lo general, a unas reglas determinadas que impidan la propia iniciativa. Como baile temperamental, tiene una gran parte de improvisación en los ademanes, movimientos y gestos, que ponen de manifiesto la viveza y gracia de este pueblo. Se suele bailar a guitarra y con castañuelas y a veces con acompañamiento de canto.

Entre los bailes antiguos, de los que luego han nacido otros, destaca la *Zarabanda*, muy en uso, aunque se tachaba de obsceno por los movimientos y poses que adoptaban los bailarines. En él jugaban papel principal los brazos y caderas.

Otro baile antiguo es el denominado *Panaderos*, que sigue siendo del agrado del público, y el *Vito*, cuyo nombre proviene del que se le daba a una especie de vago, individuo desocupado que servía de diversión a los demás. Actualmente lo baila sola la mujer y viene a resultar una parodia del toreo, por lo que la bailarina suele vestir con chaquetilla de torero y capa. En la danza se hacen todas las suertes y se termina simulando la muerte de un toro imaginario.

El *Olé de Jerez*, *Olé gaditano*, *Olé de la Curra*, son de parecida construcción y similar coreografía, siendo necesarias desenvoltura y flexibilidad para su ejecución. Su terminación peculiar consiste en arrodillarse con la pierna izquierda e inclinar el cuerpo hacia atrás todo lo posible.

*La Maja y el Torero*, como su nombre indica, es una danza en la que intervienen estos dos personajes. La Maja aparece cubierta con la mantilla y el Torero

envuelto en su capa. Éste, girando en torno de la Maja, pretende descubrir su rostro, que tapa con un abanico, y la danza se termina cuando logra contemplarlo, retirándose ambos bajo la capa del Torero.

Las *Sevillanas* es el baile más popular y seguramente más conocido en España. Se baila con castañuelas y consta de siete coplas; de éstas suelen bailarse únicamente las cuatro primeras, dividiéndose cada copla en tres partes.

El *Zapateado*, como su nombre indica, es un baile a base de zapateado; su dificultad estriba en conseguir gran claridad y limpieza en el sonido.

La *Malagueña* y *Rondeña* se hallan muy difundidas; sobre todo la primera ha sido adoptada en varias regiones como baile popular, introduciendo pequeñas variantes, pero conservando su estructura de origen.

El *Tango*, la *Farruca*, las *Bulerías*, las *Soleares* y las *Alegrías* son bailes que requieren la posesión de temperamento para interpretarlos adecuadamente. El bailarín debe comprometerse y sentir la música, para que no resulten faltos de emoción. Estas danzas se acompañan de guitarra y de castañuelas, y una de las condiciones esenciales para su ejecución es la posesión de un gran sentido del ritmo, ya que la música, compuesta de rasgueos y falsetas de guitarra, nos señala concretamente los pasos y cambios que componen los bailes.

No es raro ver como la misma danza, al ser repetida, cambia y se diferencia de la anterior, lo que es motivado porque estos bailes no tienen una coreografía determinada y el bailarín improvisa o introduce pasos distintos e incluso adapta pasos de otras danzas, que, como ellos dicen, caben dentro del ritmo de la que interpretan.

En estos bailes flamencos, el hombre permanece muy rígido y su baile es a base de zapateados; no así en la mujer, que realiza movimientos muy marcados de caderas y, sobre todo, variadas poses de brazos.

En la segunda parte (27-102), describe los pasos de danza correspondientes a los bailes cuya coreografía describe en la última parte. Antes, da las siguientes recomendaciones para su correcta ejecución (28):

MANERA DE ADQUIRIR LA APARIENCIA.— En el baile se hace necesario en todo momento observar la apariencia. Para adquirirla es preciso mantenerse derecho, sin rigidez. Las caderas abiertas, es decir, hacia atrás, así como los muslos y las ingles. El bajo vientre hundido. Las rodillas y las puntas de los pies hacia atrás, en dirección paralela a la de los hombros, de modo que se descubra siempre la parte interna del muslo y del tobillo. Esta apariencia ha de conservarse constantemente, porque en todos los movimientos, en todas las posiciones, saltando, dando vueltas y en tierra, es necesario no abandonarla un solo instante, pues es la base de la precisión, fuerza y equilibrio.

La cabeza debe estar alta, apoyada en la nuca.

El espejo, que debe tenerse delante al realizar los ejercicios o danzas, indica la posición del público en una sala.

La posición *de frente*, es mirando al espejo.

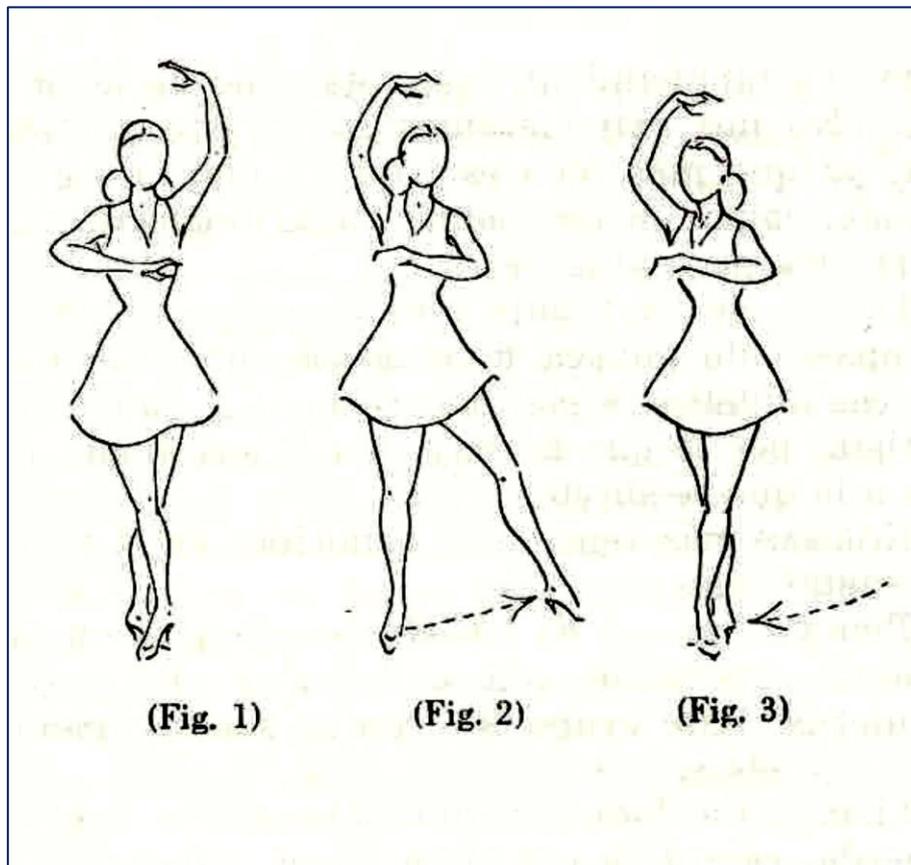
*A la segunda*, indica los extremos laterales.

*Atrás*, se refiere al fondo de la sala.

Las posiciones *tercera* de pies y *cuarta* de brazos, son las esenciales y primordiales en las danzas que se exponen.

Al hablar de *deshacer un paso*, nos referimos a ejecutarlo a la inversa, partiendo de la posición final para terminar en la inicial.

Esta parte la subdivide en "ejercicios". Describe brevemente cada paso y lo ilustra mediante figuras. En cada caso describe también la posición de los brazos. Veamos el primero con las figuras que lo acompañan:



#### EJERCICIO N.º 1

ASSAMBLE a la segunda izquierda. - Tercera posición. La pierna izquierda se eleva, haciendo resbalar el pie a la segunda izquierda, y al bajarla se sitúa delante del pie derecho.

A continuación relacionamos solo las descripciones escritas de los restantes pasos:

ASSAMBLE saltado. - Tercera posición en *semi plié*. Alevar la pierna izquierda a la segunda se salta cayendo en tercera con pie derecho delante.

BRAZOS. - En cuarta.

## EJERCICIO N.º 2

BALLONNE. - Se inicia en tercera posición y en *semi plié*. Se levanta la pierna derecha a la segunda derecha, dando un pequeño salto y se baja la pierna en *semi plié*, quedando separado el pie unos 25 cm. del izquierdo y éste se acerca al derecho quedando en tercera. Al efectuar este último movimiento se avanza hacia el frente.

De continuar el paso, como se ha finalizado en tercera, se volvería a las figuras 2 y 3.

Si el paso se ejecuta a la izquierda se invierten las posiciones y movimientos.

BRAZOS. - Se mantienen en cuarta posición durante todo el paso.

## EJERCICIO N.º 3

BODORNEO. - En tercera. El pie izquierdo se lleva en diagonal atrás. El derecho gira de tacón hacia dentro sin levantarlo del suelo y apoyando su planta, se gira sobre ésta para quedar en tercera.

El cuerpo se inclina de cintura al lado contrario del pie que se lleva atrás.

BRAZOS. - En cuarta.

## EJERCICIO N.º 4

BRACEO. - Brazos en cuarta. El izquierdo baja entre el frente y la segunda y el derecho sube al mismo tiempo de forma que al finalizar el movimiento quede la posición invertida.

El brazo no baja rígidamente, debe dársele una pequeña curvatura sin que el codo sobresalga. Su nivel máximo de bajada es el vientre, elevándose hasta la altura del pecho.

El brazo que sube adopta la misma curva que el anterior, elevándose por el centro del cuerpo.

El antebrazo no debe rozar el cuerpo.

#### EJERCICIO N.º 5

BRISES. - Tercera posición. La pierna izquierda se levanta hacia la segunda izquierda. Con rapidez y antes de bajar la pierna, saltando se le acerca la derecha cruzándola por detrás de la pantorrilla izquierda. Al caer se queda en tercera.

El cuerpo se inclina de cintura hacia el lado de la pierna que se levanta.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 6

CABALLO (*Ballonne a terre*). - Tercera posición. Se eleva la pierna izquierda al frente y se flexiona ligeramente en el aire, se apoya en el suelo delante, separada unos 25 cm. de la derecha, sin dejarla de flexionar y se le acerca el pie derecho, volviendo a la tercera.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 7

CAMBIOS (Changements). - En tercera posición y en *plié*. Con impulso se eleva uno estirando completamente las piernas y en el aire se hace el cambio, pasando el pie derecho detrás. Al caer se adoptará la tercera posición con pie izquierdo delante y *plié*.

BRAZOS. - En quinta durante todo el paso.

#### EJERCICIO N.º 8

CAMPANELAS (embotados a la segunda derecha). - Posición tercera. El pie derecho pasa detrás y se levanta la pierna flexionada a la segunda derecha. Se baja y al apoyar el pie derecho detrás, se da un golpe con el izquierdo, que habrá quedado delante. Partiendo de esta posición se levanta de nuevo la pierna derecha, volviendo a la tercera.

Todo este paso puede repetirse con la pierna izquierda.

BRAZOS. - Por lo general, durante todo el paso, su posición es la cuarta. A veces suele invertirse al iniciar una nueva campanela o sea al efectuar el cambio de pie de delante atrás o viceversa.

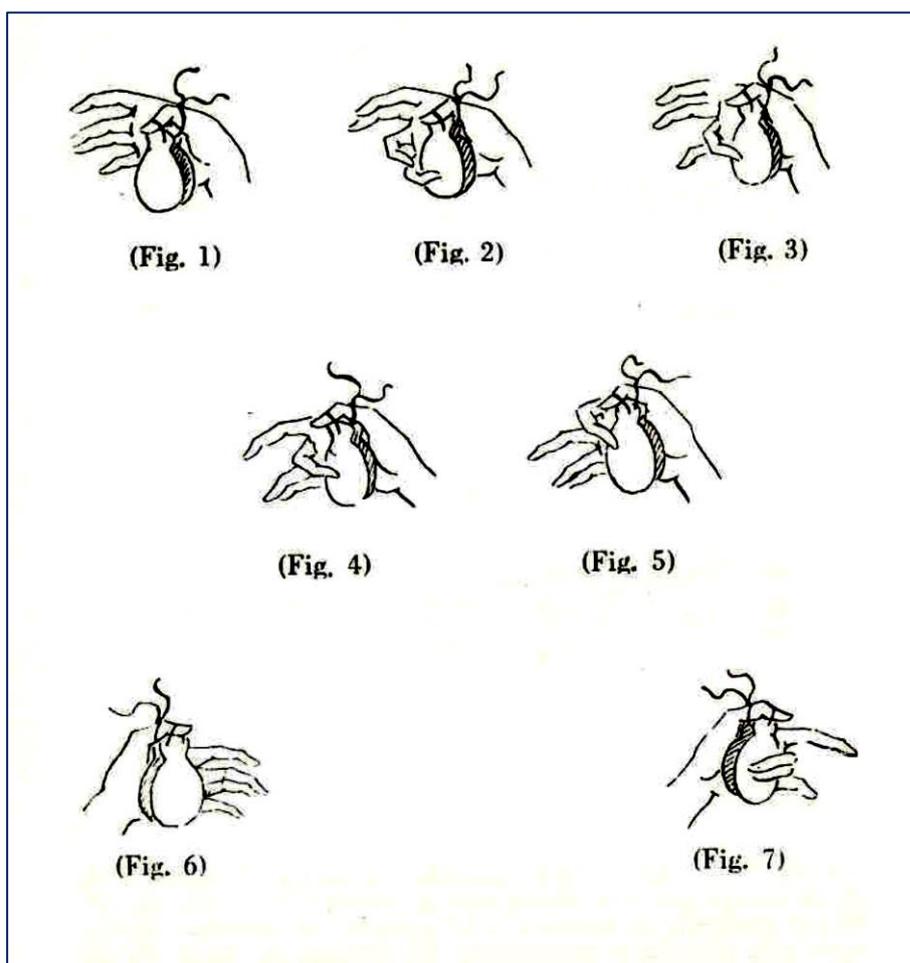
#### EJERCICIO N.º 9

CAREO. - En tercera posición. La pareja A frente a la B, de forma que esta última esté de espaldas al espejo. El pie izquierdo se adelanta a la segunda, inclinándose de cintura a la derecha y permutando las parejas de lugar. El pie derecho se desliza uniéndolo al izquierdo por delante. Partiendo de esta posición, el pie derecho se adelanta al frente y dando media vuelta las parejas vuelven a la posición inicial.

Los que componen la pareja no deben distanciarse mucho uno de otro, ya que con un solo paso que se da al adelantarel pie, las figuras intercambian sus puestos.

BRAZOS. - En cuarta con derecho en alto. Aladelantar el pie a la segunda, se invierten, volviendoa la posición del principio al dar la media vuelta.

#### EJERCICIO N.º 10



CASTAÑUELAS. - Las castañuelas se sujetan bien conel cordón a los pulgares (fig. 1).

CARRETILLA. - Se hace con la mano derecha y consiste en golpear la castañuela con el meñique (fig. 2), golpeándola sucesivamente con los tres dedos restantes (figuras 3, 4 Y 5).

GOLPE. - Con los dedos anular y medio de la mano izquierda se da a la vez un solo golpe (fig. 7).

La carretilla va seguida de golpe, al dar éste se abre inmediatamente la mano, con el fin de tenerla preparada para repetir el golpe una vez finalizada la segunda carretilla.

Con la mano derecha se ejecuta la carretilla, el golpe y demás variaciones de castañuelas. En cambio con la izquierda suele hacerse la carretilla.

POSTISEO. - Consiste en abrir las dos manos y hacer que ambas castañuelas choquen.

#### EJERCICIO N.º 11

COUPÉ. - En tercera posición, levantar el pie de atrás flexionando la rodilla, y dejarlo caer en el mismo sitio.

#### EJERCICIO N.º 12

CUNA. - Se cruza el pie derecho y, en *semi plié*, se levanta el talón del derecho, se deja caer en el mismo sitio, levantando esta vez el talón del izquierdo, sin mover las plantas. Esto se repite varias veces, según los tiempos que se indique. El cuerpo se mueve de izquierda a derecha de ambos lados.

BRAZOS. - En cuarta.

### EJERCICIO N.º 13

ECHAPPE. - Consiste en separar las piernas unos 35 cm. con un ligero *plié*, debiendo las puntas de los pies mirar hacia la segunda derecha e izquierda respectivamente.

ECHAPPE saltado. - Posición tercera. Se da un pequeño salto precedido de *plié*, cayendo en echappé. Partiendo de esta posición se da un nuevo salto y al bajarse adopta la posición inicial.

ECHAPPE saltado con cambio. - Tercera posición, seguida de un pequeño salto, precedido de *plié*, cayendo en echappé. Partiendo de esta posición, se da un nuevo salto y en el aire se cambian los pies de forma que al bajar quede el derecho detrás.

BRAZOS. - En quinta. Pueden también ir en cuarta.

### EJERCICIO N.º 14

EMBOTADO (*emboité*) atrás. - Tercera posición sobre las plantas, con pie derecho delante. Se eleva éste a media altura para colocarlo seguidamente detrás del izquierdo y a continuación se levanta éste a la segunda para situarlo detrás del derecho y así sucesivamente.

BRAZOS. - En quinta.

PUNTA TACÓN y dos embotados. - Tercera posición con las piernas en *semi plié*. Se apoya la punta del pie derecho en el suelo en diagonal a la segunda, de forma que las rodillas se enfrenten la una a la otra. Se da un pequeño salto y al bajar, el pie derecho se apoya de tacón en el mismo sitio que ocupó la punta, manteniendo la pierna estirada. Nuevo salto y se va a la tercera posición con el

pie derecho apoyado de punta. Se repite el salto pasando el pie derecho detrás y luego con otro salto el izquierdo, que se halla delante, se sitúa detrás.

BRAZOS. - En cuarta posición, invirtiéndolos cada vez que se principia un embotado. Como sucede al pasar el pie derecho detrás.

Este paso suele hacerse en *semi plié*, menos los saltos.

#### EJERCICIO N.º 15

ENTRECHAT. - En tercera en *semi plié*, se salta estirando las piernas y los pies hacia abajo y durante el salto la pierna izquierda pasa delante y en seguida se la lleva detrás para volver a su posición inicial al caer.

BRAZOS. - En quinta.

#### EJERCICIO N.º 16

ESCOBILLA. - Tercera posición. Se adelanta el pie izquierdo en diagonal y el derecho, que ha quedado detrás, pasa delante. Se avanza de nuevo el izquierdo y se levanta el derecho manteniendo la pierna ligeramente flexionada en el aire. Se baja la pierna, situándola en la posición de partida y la izquierda la cruza, quedando en tercera posición.

La escobilla se suele hacer para ambos lados. En este caso, partiendo de la posición final antes indicada, se adelanta el pie derecho en diagonal y se repiten todos los movimientos para finalizar en tercera.

BRAZOS. - En cuarta. Si la escobillase repitiera para el lado contrario, se invertiría la posición de los brazos.

## EJERCICIO N.º 17

DESTAQUE a la segunda izquierda. - En tercera posición con pie derecho delante y pierna derecha sin flexionar, se levanta la izquierda todo lo posible hacia la segunda izquierda, manteniéndola completamente estirada. Se baja y vuelve a la posición inicial.

DESTAQUE a la segunda derecha. - Idéntico al anterior, siendo la pierna derecha la que se eleva a la segunda derecha.

DESTAQUE adelante. - Comienza en tercera posición y el pie derecho que estará delante es el que se levanta, bajándolo de nuevo a la tercera.

BRAZOS. - Cuarta posición, invirtiéndose en el destaque a la segunda derecha.

En el destaque adelante hay dos posiciones de brazos. Si se inicia con el pie derecho, el brazo derecho se situará al nivel del pecho y el izquierdo en alto. Y al contrario si se principia con el pie izquierdo.

## EJERCICIO N.º 18

JEREZANAS. - Tercera posición. Se adelanta el pie derecho al frente. A continuación el izquierdo se sitúa delante del derecho, inclinando el cuerpo a la izquierda. Se hace un *jeté* detrás con el izquierdo. Mientras el derecho gira de planta hacia la derecha. Se baja la pierna izquierda que pasa delante y se le acerca el pie derecho para terminar en tercera.

Para repetirlo al lado contrario se parte de la posición tercera, adelantando el pie izquierdo al frente y se continúa invirtiendo las posiciones precedentes.

BRAZOS. - En cuarta. Al adelantar el pie izquierdo, se invierte esta posición.

## EJERCICIO N.º 19

JETE. - Tercera posición. El pie derecho se desliza unos 30 cm. a la derecha en diagonal, quedando en *semi plié*. La pierna izquierda se flexionará (formando un ángulo 'recto'), muy abierta de muslo hacia la segunda izquierda, de forma que la planta del pie izquierdo quede a la altura del tobillo y por delante.

JETE atrás. - Posición tercera. Se desliza el pie derecho con un pequeño salto a la segunda izquierda quedando en *semi plié*. Con la pierna izquierda se siguen los movimientos que para ella se indican en el *jeté*. Al hallarse la pierna izquierda a la altura del tobillo, se hace resbalar hacia la segunda izquierda y con la derecha se efectuarán los movimientos ya indicados para la izquierda.

Al ejecutar los saltos a la segunda derecha o izquierda, se procurará retroceder.

JETE adelante. - Posición tercera. El pie derecho, con un pequeño salto se adelanta a la derecha en diagonal. La izquierda adoptará las mismas posiciones que en *jeté*, pero el pie izquierdo se situará detrás en vez de delante. Partiendo de esta posición la pierna izquierda se hace resbalar hacia la diagonal izquierda y con la derecha se ejecutan los movimientos antes realizados por la izquierda.

BRAZOS. - En quinta.

## EJERCICIO N.º 20

LAZOS. - Tercera posición. Elevándose sobre las plantas, se giran los pies hacia fuera. El pie izquierdo se sitúa delante de la punta del derecho al mismo tiempo que éste vuelve a su primitiva situación deshaciendo el giro.

Para ejecutar varios seguidos, se irán alternando los pies después de la elevación y giro de plantas.

BRAZOS. - En quinta.

#### EJERCICIO N.º 21

LIZADAS o Glissade a la segunda derecha. - En tercera posición. El pie derecho que se halla delante se desliza de planta unos 30 cm. hacia la segunda derecha. Se apoya en el suelo y se le acerca el pie izquierdo para volver a la tercera.

Al deslizar el pie deberá hacerse un poco de *plié*.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 22

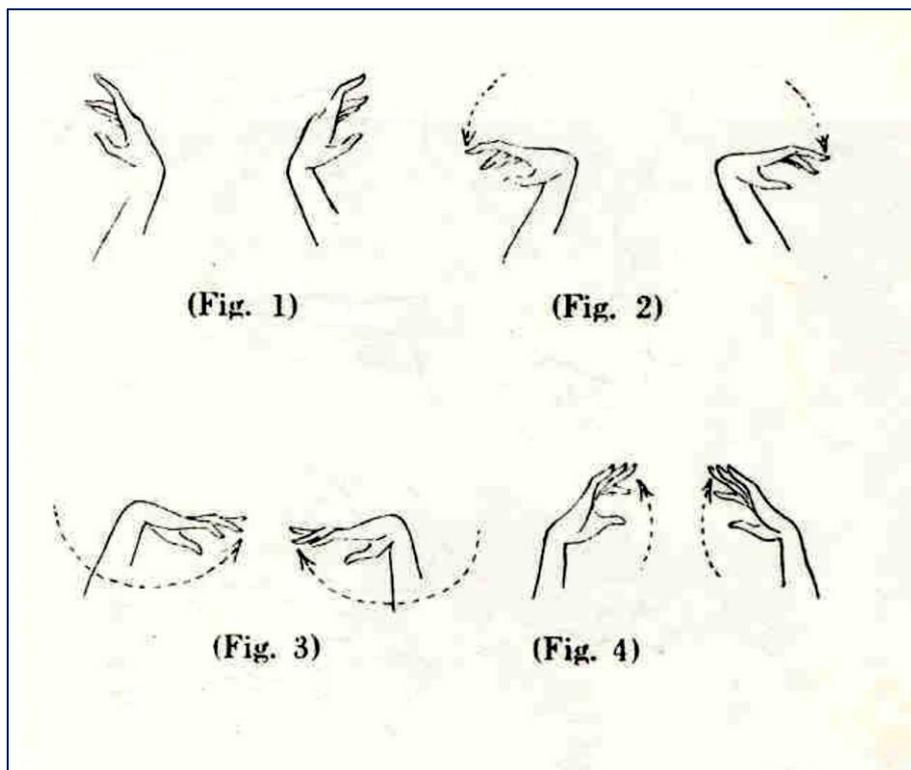
MATALARAÑA. - Tercera Posición. Se eleva a la segunda el pie izquierdo, con pierna estirada, se apoya en el suelo y se le acerca el derecho cruzándolo por delante con las piernas en *semi plié* y se lleva el pie izquierdo a la segunda izquierda, sin elevarlo.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 23

MOVIMIENTOS DE MANOS en Flamenco y Danza Andaluza. - Con las palmas hacia fuera y los brazos en alto, se doblan las muñecas y se giran hacia dentro, subiendo las manos con las palmas enfrentadas. Se vuelven de nuevo las manos hacia fuera para seguir con todo el movimiento expuesto, que será continuo durante la ejecución de los pasos.

Las referidas posiciones se ejecutan en todos los movimientos de brazos.



#### EJERCICIO N.º 24

PANADEROS O PASADA DE SEVILLANAS. - Este pasose ejecuta hacia la segunda, manteniendo el cuerpo mirando al frente.

En tercera posición. Se da un golpe con pie derecho en la segunda, inmediatamente se eleva la pierna izquierda flexionada y al bajarla se sitúa delante del pie derecho. Se adelanta, siempre a la segunda, la pierna derecha y mientras ésta gira para dar media vuelta a la derecha, la izquierda pasa delante. A continuación girala izquierda para dar otra media vuelta y quedar de frente con el pie derecho detrás.

De continuar este paso, se iniciaría el golpe con el pie izquierdo.

BRAZOS. - Derecho en alto en forma de corona e izquierdo al nivel de la cintura y por detrás. En la primera media vuelta empezará a invertirse esta posición, hasta terminar el paso con izquierdo en alto y derecho en cintura.

## EJERCICIO N.º 25

PAS DE BASQUE. - En tercera posición, se levanta la pierna derecha en diagonal a la derecha y al bajarla para ser apoyado el pie en el suelo, se da un pequeño salto, levantando la pierna izquierda en diagonal izquierda, al bajar queda en cuarta o sea distanciada unos 20 cm. de la derecha, a la que se unirá pasando a la tercera.

Si se continuara con otro pos de basque, partiendo de la última posición indicada, sería la pierna izquierda la que se elevaría en diagonal a la izquierda, prosiguiendo con los demás movimientos a la inversa.

BRAZOS. - Se principia en cuarta posición, invirtiéndola al efectuar el cambio de pierna.

## EJERCICIO N.º 26

PAS DE BOURRE. Tercera posición, con el pie izquierdo se hace *coupé* en *semi plié*, se levanta la pierna derecha estirada, en diagonal a la derecha, sosteniéndose sobre la planta del pie izquierdo. La pierna derecha pasa detrás en *semi plié*, se retrocede con la izquierda, que estará separada de la derecha por un espacio de unos 20 cm. y se baja el pie derecho hasta quedar en tercera.

Si el *pas de bourré* fuera a la derecha, el *coupé* se haría con el pie derecho, levantando la pierna izquierda hacia la izquierda y repitiendo a la inversa los movimientos anteriores.

BRAZOS. - Su posición es la cuarta. Y se invertirían si se repitiese el paso a distinto lado del que se empezó.

El *pas de bourré* explicado se denomina a la segunda. Poro emplearlos en las coreografías que se exponen, no detallamos su ejecución hacia delante y detrás.

#### EJERCICIO N.º 27

PASADA DE SEGUIDILLAS y DE BOLERO. - Consiste en una vuelta en tres tiempos. La pierna sobre la que éstase da, ya sea la derecha o la izquierda, únicamente gira deplanta.

Empieza en tercera posición. El pie derecho se lleva en diagonal detrás, apoyándolo de planta. El izquierdo gira el primer tercio de los tres en que se divide la vuelta y el derecho se lleva hasta este tercio. Sigue girando el izquierdo y adelantando el derecho hasta el segundo tercio y se repiten los movimientos de ambos pies hasta completar la vuelta.

Como suele hacerse a ambos lados, se continuará girando sobre el derecho y apoyando el izquierdo en diagonal detrás. Ejecutando, asimismo, la vuelta en tres partes que denominamos tercios.

BRAZOS. - En cuarta o bien el uno a la altura del pecho y el otro por detrás a la altura de la cintura, posición a la que daremos el nombre de cuarta baja.

#### EJERCICIO N.º 28

PASEO DE SEVILLANAS (VALENCIANAS). – Tercera posición, se adelanta el pie derecho al frente. Se acerca el izquierdo al talón del derecho y aquél retrocede a su primitiva situación. Ahora se acerca el derecho al izquierdo para volver a la tercera. Se levanta el derecho ligeramente, al frente y se lleva detrás quedando en tercera.

De continuar el paso sería el pie izquierdo el que se adelantase al frente, prosiguiendo con los movimientos anteriores a la inversa.

BRAZOS. - En cuarta, invirtiéndose al pasar el pie derecho detrás.

#### EJERCICIO N.º 29

PASO DE PLANTA. - Tercera posición con ambas piernas en *semi plié*. Se adelanta el pie izquierdo apoyándolo sólo de planta (visto el paso lateralmente).

PASO DE TACÓN. - Tercera posición con ambas piernas en *semi plié*. Se adelanta el pie izquierdo apoyándolo solamente de tacón (visto lateralmente).

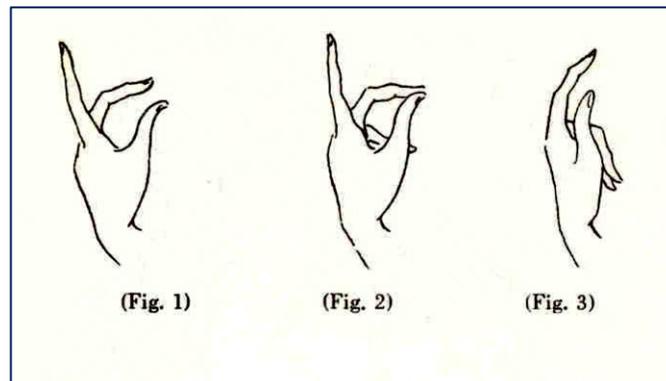
#### EJERCICIO N.º 30

PIFLAX. - En tercera, se da un pequeño salto llevando el pie izquierdo a la segunda izquierda. Al bajar la pierna izquierda cruza a la derecha por delante y ésta queda flexionada.

El cuerpo adopta la posición de la figura 3. De forma que el costado izquierdo mire al espejo, manteniendo el torso ligeramente inclinado a la izquierda.

BRAZOS. - En cuarta. Al iniciar el salto y retirar la pierna de detrás, se invierte la posición.

### EJERCICIO N.º 31



PITOS. - Se presiona fuertemente el pulgar con el medio, haciendo resbalar éste hasta que choca con la palma de lamano (fig. 3).

### EJERCICIO N.º 32

PLIE. - Consiste en flexionar las piernas ligeramente, debiendo mirar las puntas de los pies hacia la segunda derecha e izquierda respectivamente.

Cuando en las danzas descritas a continuación se señala un *plié*, no quiere decir que las puntas de los pies deban dirigirse a la segunda. De antemano se indicará si el *plié* (o sea flexión), debe hacerse en tercera u otra posición.

### EJERCICIO N.º 33

#### POSICIONES DE BRAZOS

PRIMERA POSICION. - Brazos a la altura del talle, por delante, sin rigidez. Los extremos de los dedos casi tocándose.

SEGUNDA POSICION. - Brazos estirados en prolongación de los hombros, con las palmas hacia abajo.

TERCERA POSICION. - El brazo derecho se eleva por encima de la cabeza formando media corona o sea ligeramente curvado y el brazo izquierdo se estira hacia la segunda.

Existe asimismo la posición inversa.

CUARTA POSICION. - Brazo derecho formando una semicorona, por encima de la cabeza y el izquierdo en primera.

Se hace asimismo esta posición invertida.

QUINTA POSICION. - Ambos brazos formando corona, por encima de la cabeza, mirando las palmas hacia abajo.

CUARTA baja. - Denominaremos así la posición que consiste en mantener el brazo derecho en primera, por delante del talle y el izquierdo en idéntica forma por detrás. La palma del derecho mira hacia dentro y la del izquierdo hacia fuera.

#### EJERCICIO N.º 34

#### POSICIONES DE PIES

PRIMERA POSICION. - Los dos pies colocados en la misma línea, tocándose los talones. Las puntas paralelas a los hombros y las piernas completamente estiradas.

SEGUNDA POSICION. - Ambos pies en una misma línea, con los talones separados por un espacio de unos 35 cm. aproximadamente. Las piernas completamente estiradas y las puntas de los pies paralelas a los hombros.

TERCERA POSICION. - Se coloca un pie delante del otro, cruzándose los talones y tocándose las rodillas, manteniéndolas piernas bien estiradas.

CUARTA POSICION. - Mirando las puntas de los pies hacia fuera, se colocan éstos uno enfrente del otro, separados por una distancia de unos 35 cm. aproximadamente. Piernas estiradas y el cuerpo apoyado por igual en ambas.

QUINTA POSICION. - Con las puntas hacia fuera, se cruzan los pies, colocando uno delante del otro tocándose, de forma que la punta tienda a acercarse al talón del otro. Las piernas estiradas.

#### EJERCICIO N.º 35

POSICION PIE EN DIAGONAL. - Aunque en la danza clásica no se conoce con este nombre, aquí se lo daremos para indicar la posición intermedia entre la segunda y el frente.

#### EJERCICIO N.º 36

PUNTA, TACON. - Tercera posición con las piernas en *semi plie*. Se apoya la punta del pie derecho en el suelo, enfrentando las rodillas. Gira la pierna hacia fuera y se apoya el tacón.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 37

RETORTILLE. - Tercera posición. Con el pie izquierdo que se halla detrás, se da un golpe, al mismo tiempo que el pie derecho se eleva al frente y de aquí se lleva a la segunda derecha, hacia cuyo lado gira el cuerpo. Se apoya el referido pie en la segunda derecha y se da un nuevo golpe con el izquierdo, levantando

el pie derecho a la segunda derecha, o sea en sitio, y bajándolo, se pasa delante la pierna izquierda, quedando el cuerpo de perfil.

De repetirse el paso a la izquierda, será el pie derecho el que marque el golpe y el izquierdo el que se eleve al frente y a la segunda izquierda, repitiendo todos los movimientos anteriores.

BRAZOS. - En cuarta con el pie izquierdo en alto y al final, cuando la pierna izquierda pasa delante, se invierten.

#### EJERCICIO N.º 38

ROND DE JAMBE a la derecha hacia fuera. - Comienza en tercera posición, la pierna derecha se adelanta en diagonal derecha, volviendo el cuerpo un poco hacia esta dirección. La pierna izquierda pasa delante de la derecha, haciendo con ésta *coupé* detrás. Con la izquierda se describe un círculo hacia fuera, girando el pie derecho de planta y el cuerpo hacia la derecha, se baja el pie izquierdo, que termina en tercera.

ROND DE JAMBE a la izquierda hacia fuera. - En tercera posición, siendo la pierna izquierda la que se adelanta, siguiendo con los movimientos anteriores. Cuando el *rond de jambe* a la derecha y a la izquierda van enlazados, no terminará el primero en tercera, sino que el pie izquierdo que ha efectuado el *rond de jambe*, baja a la segunda izquierda. Volviendo el cuerpo hacia ésta, la pierna derecha pasa delante de la izquierda. Haciendo *coupé* detrás con la misma. La pierna derecha inicia el *rond de jambe* (al lado contrario), girando el pie izquierdo de planta y el cuerpo hacia la derecha.

ROND DE JAMBE a la derecha hacia dentro. - En tercera posición se adelanta el pie derecho hacia la segunda derecha. Con el izquierdo se ejecuta el *rond de jambe* hacia dentro o sea a la inversa, girando de planta el pie derecho y quedando de espaldas al espejo en tercera.

ROND DE JAMBE a la izquierda hacia dentro. - Posiciones inversas al que precede.

BRAZOS. - En cuarta.

#### EJERCICIO N.º 39

SEASE CONTRA-SEASE. - (Composición de *glissade ypas de bourré*) - Comienza en tercera posición con el pie derecho delante, deslízase la planta de éste unos 30 cm.hacia delante, procurando hacer *plié* con ambas piernas. Se apoya totalmente en el suelo el pie derecho, acercándole el izquierdo que quedará detrás y partiendo de aquí se pasa el derecho detrás. Se inicia con el izquierdo el deslizamiento de planta (unos 30 cm.) hacia la izquierda. Se apoya en el suelo el pie izquierdo acercándole el derecho que se situará detrás y luego se pasa el izquierdo detrás. En esta segunda fase se invierten las posiciones de las figuras.

BRAZOS. - En cuarta posición y a la inversa al comenzar el paso hacia la izquierda.

#### EJERCICIO N.º 40

SISSONE. - Con ambas piernas en *semi plié* se adelanta la derecha hacia la segunda, apoyando el pie de punta.

SISSONE detrás. - Con las piernas en *semi plié* se pasa la derecha detrás, apoyando el pie de punta.

SISSONE adelante o Reverencia. - Las piernas en *semi plié* se adelanta la derecha al frente, apoyando el pie de punta.

Todos estos pasos se hacen con la pierna derecha o izquierda, según se indique.

BRAZOS. - Para el primer ejercicio en cuarta posición. En el segundo cuarta invertida. Y en el tercero en cuarta o cogiendo la falda con ambas manos para la reverencia.

#### EJERCICIO N.º 41

SOSTENIDOS. - En tercera. El pie derecho marca punta próximo a la punta del pie izquierdo y se desliza en diagonal a la derecha apoyándolo de planta.

BRAZOS.- En cuarta.

#### EJERCICIO N.º.42

SOUSSOU. -. Tercera posición sobre las plantas. El pie derecho se desplaza a la segunda, acercando el izquierdo por detrás y así sucesivamente.

Todo este paso se ejecuta sobre las plantas y puede ser a la derecha, izquierda, delante y detrás.

BRAZOS. - En cuarta o en quinta.

#### EJERCICIO N.º 43

VUELTAS. - MOVIMIENTOS DE CABEZA. - La cabeza se mantiene recta y mirando hacia el lugar donde se inició la vuelta hasta poco antes de que el cuerpo llegue a estar de espaldas, o sea que haya dado media vuelta. Ya aquí, la cabeza se vuelve y mira hacia el sitio donde ha de finalizar la vuelta.

#### EJERCICIO N.º 44

VUELTA CON DESTAQUE a la segunda. - En terceraposición. Se levanta la pierna izquierda todo lo posible y completamente estirada hacia la segunda izquierda, manteniendo la pierna izquierda sin flexionar. Se baja la pierna y se cruza el pie derecho. En esta actitud se gira igual que en la vuelta normal (Ejercicio 45), terminando en tercera.

BRAZOS. - En cuarta, al iniciar el destaque se invierte la posición y a medida que se gira para dar la vuelta, se va cambiando hasta volver a la posición inicial.

#### EJERCICIO N.º 45

VUELTA NORMAL a la derecha. - Se inicia en tercera de frente al espejo, con el pie derecho delante. El pie izquierdo pasa de detrás a delante cruzando al derecho y apoyando la planta solamente. Dando impulso al cuerpo y cabeza, ambos pies se giran de planta hacia la derecha, volviendo de nuevo a la tercera.

VUELTA NORMAL a la izquierda. - Es la misma que la anterior invirtiendo las posiciones y movimientos.

BRAZOS. - Existen dos posiciones para los brazos en la vuelta normal:

1.ª En quinta, bajándolos por fuera hacia detrás y a medida que gira suben, hasta adoptar la posición inicial.

2.ª Idéntica posición a la de destaque y vuelta (Ejercicio 44).

#### EJERCICIO N.º 46

VUELTA DE PECHO. - Posición tercera. Se saca el pie izquierdo de detrás cruzándolo con el derecho y apoyándolo de planta en el suelo. Dando impulso

al cuerpo y cabeza, ambos pies giran de planta hacia la derecha, doblando todo lo posible el torso y terminando en la posición inicial.

BRAZOS. - En quinta.

#### EJERCICIO N.º 47

VUELTA QUEBRADA. - Empieza en tercera posición con pie derecho delante, el izquierdo lo cruza y apoyándolo de planta pasa delante. Se inclina el torso hacia el lado izquierdo. Dando impulso al cuerpo y cabeza. ambos pies giran de planta hacia la derecha. Según se va girando, el torso sigue quebrado hacia detrás, volviendo a la posición inicial con inclinación de cintura.

BRAZOS. - En cuarta. Al sacar la pierna de detrás para cruzarla se invierte la posición. A medida que se gira va cambiando para quedar en la posición inicial.

#### EJERCICIO N.º 48

VUELTA Y MEDIA PARA SEVILLANAS, A LA IZQUIERDA. - Tercera posición. El pie derecho cruza por delante al izquierdo. Ambos giran de planta hasta dar una vuelta completa, idéntica a la normal. El pie izquierdo, que habrá quedado delante, se coloca detrás y el cuerpo gira media vuelta a la izquierda.

BRAZOS. - En cuarta baja o sea el brazo derecho a la altura del pecho y el izquierdo detrás al nivel de la cintura manteniendo esta posición durante la vuelta. Para la media vuelta se sube el izquierdo.

Estas posiciones se invertirán al ser la vuelta a la derecha.

## EJERCICIO N.º 49

ZAPATEADO SENCILLO. - La planta del pie izquierdo se apoya al frente y sin mover el pie se baja el tacón dando un golpe. Se adelanta al frente el piederecho con un golpe, quedando apoyado de tacón. Se levanta dicho pie marcando al frente de planta y de nuevo se baja el tacón con golpe.

Debe procurarse hacer sonar los golpes de planta y tacón.

Finalmente, bajo el título "Coreografías" incluye las correspondientes a las sevillanas, el tango andaluz, la malagueña, el bolero, las seguidillas, la seguidilla manchega, la jota aragonesa, el Ole de la Curra, la muñeira, la rapsodia valenciana y la sardana. A modo de ejemplo incluimos las que dedica al bolero (117-120) y al Ole de la Curra (126-127):

BOLERO. - Es uno de los bailes más extendidos por toda España y ha adoptado nombres y características especiales de las distintas regiones en que se baila. En sus principios fue una danza privativa de la nobleza, pasando con el tiempo al dominio público.

El *bolero* empieza con una parte que llamamos "salida" y, al igual que las Sevillanas y Seguidillas, se divide en coplas, de las que suelen bailarse tres y cada una de ellas va precedida de una "pasada".

Salida. - *Piflax* con el pie derecho, terminando con el izquierdo delante; éste se eleva ligeramente marcando un *sissonne* delante, y luego se lleva atrás para señalar otro *sissonne*, vuelve a situarse delante y se acerca el pie derecho al tacón del izquierdo. Retrocede de nuevo el derecho al lugar que ocupaba y el izquierdo pasa atrás; se ejecuta un *pas de bourré* a la segunda derecha, finalizándolo con el pie izquierdo delante.

Pasada. - Dos golpes con el pie izquierdo y vuelta de *seguidillas* a la izquierda, en dos tiempos y en sitio, o sea con dos *sostenidos* atrás. Se adelanta el pie derecho

dando dos golpes y repitiendo la vuelta de *seguidillas* a la derecha. El pie izquierdo se eleva al frente para hacer un *caballo* y a la derecha se ejecuta un *pas de bourré*.

1.ª Copla. - Dos golpes con el pie izquierdo, que habrá quedado delante. Tres *brisés* a la segunda derecha. Con el derecho se marca un *sissonne*, pasando dicho pie atrás para hacer un *pas de bourré* hacia la izquierda, y en esta dirección se ejecutan tres *brisés*. El *pas de bourré* y los tres *brisés* se repiten a la derecha, luego a la izquierda y de nuevo a la derecha, o sea cuatro veces, dos para cada lado. Sigue un *glissade* a la derecha, haciendo resbalar el pie izquierdo por detrás y *pas de bourré* hacia el mismo lado, quedando el pie izquierdo delante para la

Pasada. - 2.ª Copla. - Dos golpes con el pie derecho. *Matalaraña* a la izquierda. Dos *battements* bajos con el pie izquierdo y *pirouette*, finalizando con el izquierdo delante. Dando con éste dos golpes se repite lo anterior a la derecha y luego dos veces más a izquierda y derecha, respectivamente.

Pasada. - 3.ª Copla. - Dos golpes con el pie derecho. *Lizada* a la derecha, ídem a la izquierda. En sitio, tres *cambios*, *échappé* y dos *entrechats*. *Lizada* a la izquierda, ídem a la derecha y otra a la izquierda. En sitio, tres *cambios*, *échappé*, dos *entrechats* y *vuelta normal* a la derecha.

BRAZOS. - Salida. - En el *piflax*, los brazos en cuarta con el derecho en alto, manteniendo esta posición durante toda la salida.

Pasada. - Al dar la vuelta de *seguidillas* a la izquierda, el brazo derecho se sitúa atrás al nivel de la cintura, y al repetirse la vuelta a la derecha, se invierte la posición. En el *caballo*, los brazos en cuarta, con el derecho arriba, ya la inversa para el *pas de bourré*.

1.ª Copla. - Sigue la posición anterior, y al llegar al *pas de bourré* de la copla, se invierten los brazos. Como el *pas de bourré* se repite cuatro veces, en cada repetición se hará el consabido cambio de brazos.

Pasada. — 2.ª Copla. - Los brazos en cuarta, con el derecho en alto, manteniéndolos en esta posición hasta la *pirouette*, adoptando entonces los brazos la posición primera. Al finalizarla, los brazos vuelven a la cuarta, con el izquierdo en alto. Como se repite cuatro veces, cada una de ellas supone una inversión de posición.

Pasada. - 3ª Copla. - Brazos en cuarta con el izquierdo en alto, y a la inversa al hacer *lizada* a la izquierda. En los *cambios, echappé y entrechats*, los brazos en quinta. Cuando se ejecuta la *lizada* a la izquierda, los brazos van en cuarta con el derecho en alto, y se invierten en las dos restantes *lizadas*, volviendo a la quinta posición en los pasos restantes. En la vuelta final, su posición es la de la *vuelta normal*.

OLÉ DE LA CURRA. - Se sale con vuelta, esperando 17 compases para empezar la danza. Se marcan con el pie derecho tres *sostenidos y carrerita* a la derecha; con el pie izquierdo se marcan otros tres *sostenidos y carrera* a la izquierda. En el sitio se ejecuta un *rond de jambe* con el pie derecho y otro con el izquierdo, un *caballo* con el derecho, un *destaque* con el izquierdo y *vuelta sencilla* a la derecha, invirtiendo en esta parte 16 compases.

Se repite lo anterior, empezando con el pie izquierdo los *sostenidos* e iniciando la primera *carrerita* a la izquierda, empleando otros dieciséis compases. Terminada la última *vuelta sencilla*, que será a la izquierda, se marcan dos *seasés contraseasés* a la derecha, manteniendo el cuerpo frente al espejo y caminando de lado, o sea a la segunda, en esta misma dirección. En el sitio se hace un *sissonne* con el pie derecho, dando un *postiseo* de palillos, y con el mismo pie derecho que marcó el *sissonne* adelante, se pasa atrás, sin mover el izquierdo, efectuando como una especie de reverencia.

El *sissonne* y reverencia se realizan cuatro veces, dos adelante y dos atrás.

Con el pie derecho se marcan dos *batterments*, se vuelve el cuerpo y se hacen dos nuevos *battements* con el izquierdo. Gira otra vez el cuerpo a la derecha y con el pie derecho se marcan en círculo cuatro *sostenidos*. Se baja con siete *pas de basque* y *vuelta sencilla* a la izquierda, subiendo con otros siete *pas de basque* y *vuelta*.

La parte comprendida entre los *seasés controseasés*, ahora marcados a la izquierda, hasta los siete *pas de basque*, subiendo, se repite en su totalidad, empleando 64 compases.

Continúa con una parte más lenta iniciada con cuatro *sostenidos*, que se andan para la segunda izquierda y otros cuatro a la segunda derecha, y se da una *carrerita* a la izquierda, de 12 compases; terminada ésta, se hacen dos *pasos de tijera*, siete *jerezanas* y *vuelta*.

Se repite la parte comprendida entre los cuatro *sostenidos* y las siete *jerezanas* con *vuelta*. La llegada de las *jerezanas*, después de la *carrerita* y *tijera*, se percibe porque la música vuelve al tiempo más ligero.

Al terminar la última *vuelta* de las *Jerezanas*, se ejecuta un *rond de jambe* con el pie derecho y un *caballo* con el izquierdo; nuevo *rond de jambe* con el izquierdo, *caballo* con el derecho, *destaque* con el derecho y con el izquierdo y *vuelta con destaque* a la izquierda.

Arrodillado sobre la pierna derecha, se dan tres vueltas de torso. Se levanta uno del suelo, se da una *vuelta con destaque* y termina con *actitud*.

A esta danza hay que darle mucha alegría y gracia.

## BRACEO

Antes de la salida hay 17 compases de espera, durante los cuales los brazos se colocan en cuarta. Al empezar los *sostenidos* y *carrerita* con el pie derecho delante, el brazo derecho estará a la altura del pecho y el izquierdo en alto, o sea en cuarta. Sigue esta posición en el primer *rond de jambe*, invirtiéndose en el segundo. La posición de los brazos en el *caballo* continúa siendo la cuarta, con el izquierdo arriba. Al repetirse toda esta parte, los brazos siguen con las mismas posiciones, pero a la inversa.

Para los *seasés*, irán los brazos en cuarta. En *El sissone* y la *reverencia*, como son en sitio, los brazos quedan: el derecho delante del pecho y el izquierdo detrás, a la altura de la cintura, no moviendo más que el torso y marcando una vez a un lado y otra vez al otro.

Para los *battements*, se coge la falda con ambas manos, quebrando mucho la cintura hacia el lado que se hace el paso. En los *sostenidos* la posición es la misma.

Los *pas de basque* abajo y hacia arriba, llevan los brazos altos en quinta, bajándolos por el centro del cuerpo y subiéndolos por fuera de él. La parte lenta de *sostenidos* que viene a continuación, se hace con la falda cogida por ambas manos, siguiendo en igual forma en las *carreritas*. Al llegar las *jerezanas*, los brazos se colocan en cuarta, cambiando a cada *jerezana*.

La repetición de parte lenta de *carreritas*, etcétera, hasta nuevamente las *jerezanas*, tiene idénticas posiciones que la anterior.

Sigue un *rond de jambe* con el pie derecho, con posición de brazos en cuarta, el izquierdo arriba. Al hacer el *caballo*, cambia la posición, pasando el derecho arriba. Igual para el lado izquierdo.

De rodillas, los brazos se colocan en alto y se dobla todo el torso, bajándolos casi unidos y girando en círculo. La *vuelta* y el *destaque* terminan en cuarta.

El libro lo adorna Borrull con numerosas fotografías que, en realidad, nada tiene que ver con el texto.

#### 1.4.1.5.8. ***Teoría y Práctica del baile Flamenco de Teresa Martínez de la Peña***

En 1969 publica en Madrid Teresa Martínez de la Peña su *Teoría y Práctica del baile Flamenco*, un análisis personal específicamente flamenco que dista mucho de los tratados al uso. Se divide en tres partes. En la primera, trata aspectos históricos. La segunda, sin duda la más interesante, está dedicada a las características generales del baile flamenco y a su técnica. Distingue lo que llama "estilos" y los identifica como "pasos". Así los explica (56-57):

##### 1. Punteado

Consiste en un juego de pies suave, ligado, que se ejecuta sin ruido, haciendo filigranas o figuras de adorno. A veces se reduce a pasos sencillos de avance y retroceso, pero en la mayoría de los casos los pies se enlazan y separan, se cruzan, haciendo verdaderos arabescos, que sirven de entretenimiento mientras se centra el interés del baile en la expresión de los brazos, cuerpo y cabeza.

Existen dos tipos: el Paseo consiste en andar acompasadamente siguiendo la melodía de la música. Las Mudanzas, estos juegos de pies descritos antes.

El punteado se corresponde, en la música de la guitarra, con las falsetas.

Técnica semejante aparece en las civilizaciones antiguas de Grecia y Roma, y adquiere pleno desarrollo en la época cortesana del Renacimiento en una serie de bailes elegantes y cadenciosos.

## 2. Desplante

Se denomina desplante a una serie de golpes fuertes del pie, dados contra el suelo sin ningún refinamiento ni matiz, lo que, refiriéndose a las danzas primitivas, se denomina pateo, pero que en flamenco recibe este nombre especial.

Su fin es descargar la motriz; la expresión más primitiva de desahogo físico.

Este estilo, sin duda alguna, corresponde a las primeras manifestaciones de danza que existen. Se encuentra en las culturas prehistóricas y también en las danzas de primitivos actuales, negros, australianos, etc.; pero mientras que en las culturas menos desarrolladas se observa este pateo en forma monótona y continua, el flamenco lo emplea solamente como remate de otros pasos.

El desplante pone fin de forma violenta a la serenidad de un punteado o al virtuosismo de un zapateado. De una forma más amplia, los desplantes sirven también como remate a una parte completa del baile.

El desplante se corresponde en la guitarra con los rasgueados sencillos que van al final de la melodía.

## 3. Zapateado

Es el paso más característico del baile flamenco. Consiste en un juego sonoro que se efectúa por la percusión de las puntas y tacones de los zapatos contra el suelo, por lo que se llama también Taconeo.

Existen dos tipos: cuando el zapateado es de breve duración se llama Redoble, nombre dado porque se asemeja al redoble de un tambor. Cuando el zapateado se prolonga durante un tiempo bastante largo, entonces no recibe ninguna denominación especial, sino simplemente Zapateado o Taconeo. Pero cuando el zapateado y el redoble se combinan y juntos prolongan su acción

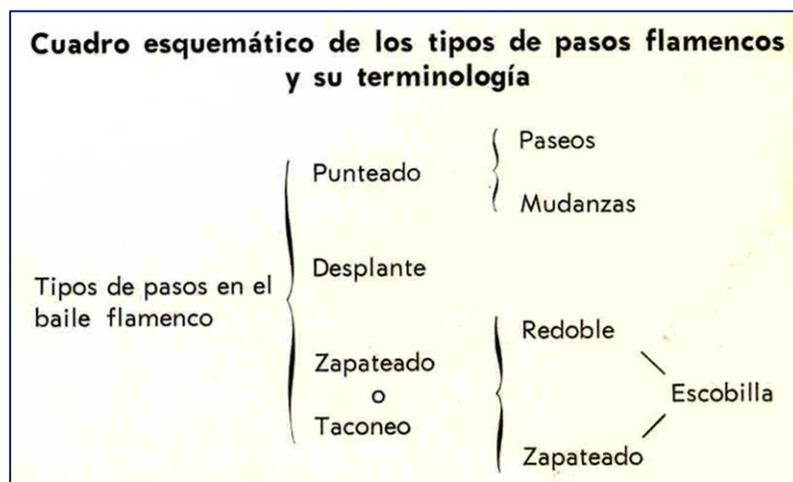
durante una parte completa del baile, entonces esta combinación recibe el nombre de Escobilla.

Escobilla, por tanto, es el nombre específico de una parte del baile durante la cual se suele prescindir de la actuación de brazos y demás partes del cuerpo para centrar el interés en el sonido rítmico de los pies.

La Escobilla comienza por zapateados fáciles y continúa con otros más complicados, al mismo tiempo que aumenta progresivamente la velocidad.

El Zapateado es una forma moderna que requiere el empleo de zapatos de tacón, y sobre todo necesita un conocimiento evolucionado del ritmo-aunque solo sea intuitivamente-para llegar a dominar la técnica del contratiempo. Es propio de la cultura medieval y viene a ser como el contrapunto en la música.

Lo resume todo en el cuadro siguiente:



Analiza también los movimientos y actitudes del tronco que clasifica en:

1. Movimientos reservados únicamente a la mujer.
2. Actitudes características del hombre.

### 3. Movimientos comunes a los dos.

Estas son sus palabras (67-69):

#### **Movimientos y actitudes del tronco reservados únicamente a la mujer**

Se caracterizan porque van de acuerdo con su tendencia natural, tanto física como psicológica.

Son estos movimientos que Curt Sachs denomina movimientos cerrados porque parten de un foco central y se dirigen más hacia el cuerpo que hacia el exterior. Se caracterizan porque centran su interés más en la gracia que en el poder muscular. Dominan en ellos la delicadeza, el encanto, la flexibilidad, y están provistos de un poder sugestivo enorme.

En términos generales se les puede definir como movimientos ondulatorios, y adoptan la forma del

#### **Balanceo y vaivén**

Los movimientos de este tipo que comprende el flamenco son:

1. Inclinaciones del tronco en todas direcciones.
2. Movimientos ondulatorios de caderas, a veces en suave balanceo, y otras va aumentando en progresión creciente hasta producir un vaivén acentuado a derecha e izquierda.
3. Temblor de hombros como remate a otros movimientos. Su ejecución es de corta duración.

En general se observa una suave ondulación en todos los movimientos femeninos, y una posición del tronco inclinada hacia atrás, con evidente flexibilidad de la cintura.

Estos movimientos se corresponden en la música con las falsetas.

Las actitudes del tronco en la mujer se caracterizan por una sensación de reposo y quietud, ideal estático altamente femenino.

### **Actitudes características en el hombre**

Los movimientos del tronco exclusivos del hombre son prácticamente nulos. Esta ausencia total de movimiento se explica por un factor psicológico: el hombre tiende al relevamiento, a lo ascensional, y sabemos que en el flamenco no existe salto. Por otra parte, los ejercicios de habilidad que le son propios se centran exclusivamente en los pies.

Así, pues, hablaremos solamente de actitudes cuya estética y plástica es lo que define plenamente su baile.

Las actitudes del hombre en el flamenco se caracterizan por su sobriedad y la inmovilidad de sus partes inferiores, cadera y pelvis. Domina la elegancia, y su adorno se centra en brazos y cabeza.

El tronco, absolutamente inmóvil, se mantiene erguido, sin inclinaciones hacia atrás o hacia adelante.

### **Movimientos comunes a los dos sexos**

Estos movimientos, llamados de torsión y convulsión, son los más significativos dentro de la acción que despliega el tronco.

Técnicamente representan una rotura a la serie de movimientos ondulatorios de la mujer y la actitud estática del hombre. En cuanto al mundo expresivo del flamenco,

la torsión y la convulsión significan la rotura del equilibrio espiritual del hombre. Es la explosión de fuerzas primitivas, desencadenadas dentro de él, furia incontenida, desesperación, exaltación frenética. En una palabra, es la nota salvaje del flamenco.

### **La Convulsión**

Se denomina convulsión a una sacudida violenta del cuerpo que se produce en el individuo de forma instantánea; como una descarga, un sobresalto ajeno a su voluntad.

En el flamenco se manifiesta bajo dos formas distintas:

1. Convulsiones que afectan solo a la parte superior del cuerpo. Consisten en un movimiento rápido y violento del tórax, que se extiende hasta los hombros, y a su vez impulsa la cabeza hacia atrás y hacia adelante con fuertes sacudidas del cabello.

2. Convulsiones que afectan a todo el cuerpo y consisten en una contracción y estiramiento de todos los músculos. El cuerpo se dobla como en un síncope, o se encrespa, tensos los nervios, en actitud torturante.

Es la forma más pura de convulsión la que provoca la entrada en trance del bailarín; pero, al igual que los movimientos estudiados anteriormente, no se produce de forma continuada, sino que se sucede periódicamente.

La convulsión se corresponde con pasos de avance y retrocesos, detenciones sobre una pierna, etc. Rítmicamente marca un contratiempo con la música que le acompaña.

Estos movimientos, lo mismo que los ondulatorios, van involucrados al origen del flamenco. Son típicos de culturas primitivas y se relacionan sobre todo con la cultura sahariana. Así, pues, pueden pertenecer a etapas remotas de formación del flamenco, como una supervivencia de antiguos ritos de la población primitiva de Andalucía o, por el contrario, ser una aportación gitana que conservaron de la India y trajeron aquí.

### **La Torsión**

Consiste en un retorcimiento del cuerpo en escorzos violentos. El movimiento tiene como eje la cintura y, partiendo de ella, las restantes partes del cuerpo se orientan en distintas direcciones, componiendo una figura estéticamente bella, pero difícil y forzada.

El flamenco, en realidad, emplea la torsión constantemente, y bien podemos decir que, merced a ella, se consigue la extraordinaria plasticidad de sus figuras. Si observamos cualquier postura en este baile, vemos que no hay equilibrio ni relación proporcionada entre sus miembros. Si un brazo se mantiene erguido por encima de la cabeza, el otro permanece caído delante del cuerpo o retorcido al lado de las caderas. Un hombro tiene más elevación que el otro y, al mismo tiempo, el cuerpo se inclina hacia adelante, mientras la cabeza se echa hacia atrás.

Existe en todas las figuras una imperceptible pero total asimetría. Es corriente la posición de marchar hacia los lados con las piernas y la cabeza dirigidas en este sentido, mientras el cuerpo se mantiene en posición frontal.

Figuras como estas vemos representadas en la pintura y escultura de antiguas civilizaciones: etruscos, griegos y, sobre todo, en las danzas funerarias del Antiguo Imperio egipcio, cuyo ejemplo más representativo se halla en un relieve ejecutado en piedra caliza perteneciente a la XVIII Dinastía, que se conserva en el Museo de El Cairo.

Junto a estas formas moderadas de torsión encontramos en el flamenco otra mucho más violenta, más acentuada, que se produce solo en determinados momentos. El cuerpo se descoyunta como si no tuviera huesos, y rompe por completo la armonía que debiera existir entre sus miembros.

Lo mismo que en todo baile flamenco es imprescindible la existencia de tres tipos de pasos fundamentales en el movimiento del tronco, se exige también la combinación de estas tres formas descritas. Solamente existe una excepción: la ausencia de movimientos ondulatorias en aquellos bailes que son propios del hombre.

Por otra parte, el predominio de uno u otro tipo depende del baile que se interprete y del temperamento del artista.

Martínez de la Peña completa este análisis con los apartados que dedica al gesto, los brazos y sus posiciones básicas, las manos y los estilos.

En la tercera parte hace una propuesta metodológica para la enseñanza del baile a base de claves para el uso, posiciones y movimientos de pies, brazos y manos, que completa con ejercicios.

Finalmente, dedica los últimos apartados a presentar y proponer coreografías esquemáticas para la seguiriya, la soleá y el zapateado.

#### 1.4.1.5.9. Encuentro Internacional "La Escuela Bolera"

Del 16 al 22 de noviembre de 1992 se celebra en Madrid el Encuentro Internacional "La Escuela Bolera". En él participan con importantes aportaciones al conocimiento de nuestra danza, entre otros<sup>17</sup>, Roger Salas ("Escuela bolera y ballet clásico" y "La escuela bolera y su esplendor"), Marta Carrasco ("Las academias de baile en Sevilla: los Pericet"), José Blas Vega ("La escuela bolera y el flamenco"), Javier Suárez Pajares ("El bolero, síntesis histórica") y, muy especialmente para nuestro trabajo, María José Ruiz Mayordomo y Cristina Marinero ("La escuela bolera. Coreología").

En su ponencia Ruiz y Marinero, definen en primer lugar el "concepto de danza bolera" (1992:41):

El concepto «Escuela Bolera» aparece en nuestro siglo. Hemos constatado, eso sí, que desde el siglo XVI existen danzas netamente españolas en las que ya se aprecian las características que van a definir una escuela española de danza cuyo punto culminante se encuentra en el Bolero.

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

---

<sup>17</sup>. Otras ponencias fueron las de Roger Salas "Iconografía y estilo en la escuela bolera"), Antonio Álvarez Cañibano ("La compañía de la familia Lefebre en Sevilla"), Marina Keet de Grut ("Dos boleros valencianos: El Mortixtol y el bolero de la Alcudiade Carlet"), Carme del Val ("Rosita Mauri"), Montse García Otzet ("Joan Magriñá y la escuela bolera en el Gran Teatre del Liceu"), Ann Hutchinson Guest ("Notación de la danza española"), Erik Aschengreen ("Pasión y fuego depurados hasta la belleza. Augusto Bournonville y la danza española"), Igor Guest ("La escuela bolera en Londres en el siglo XIX"), Ángel Fumagalli ("A propósito de la danza escénica y del baile español en el antiguo Buenos Aires. Su proyección en el siglo XX"), Olga J. Rozanova (Tradiciones españolas en el ballet ruso"), Natalia Zozulina ("La temática española en la obra de Marius Petipa"), Javier Suárez Pajares ("El repertorio bolero en la primera mitad del s. XIX"), Celsa Alonso González ("Pervivencia de las boleras en la música de salón"), María Encina Cortizo ("La pervivencia del repertorio de la escuela bolera en la zarzuela restaurada del siglo XIX"),

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.

A continuación, revisan con algún detalle lo que de la danza española se ha dicho en los principales tratados de baile (Caroso, Negri, Magri, Arbeau, Feuillet, Pecour, Rameau, De Lauze, Esquivel, Jaque, Minguet, Cairón, Otero, Borrull).

#### 1.4.1.5.10. **La danza española. Su aprendizaje y conservación de Rocío Espada**

Cerca del final del siglo XX publica Rocío Espada *La danza española. Su aprendizaje y conservación* (Madrid, 1997). Lo más interesante para nuestro trabajo es el capítulo que titula "La base académica en el aprendizaje de la danza española". En él describe las posiciones básicas de pies, manos y cabeza y dedica un apartado a la Escuela Bolera, en el que aborda su historia y evolución y en el que describe las seguidillas, el fandango, la jota, los boleros, los panaderos, el zapateado, el vito, el ole, el jaleo de Jerez, las malagueñas y las sevillanas boleras. A título de ejemplo, incluimos la que hace de los boleros.

##### **Los Boleros**

Nacieron de las Seguidillas. El Bolero es el baile que da el nombre a su propia Escuela y podemos decir que ya sea el inventor de este baile **Sebastián Cerezo (Maestro Requejo)** o **Antón Boliche**, aquél en La Mancha o éste en Sevilla, lo cierto es que se propagó con gran rapidez, empeñándose en enriquecerlo con sus invenciones y mudanzas los mejores danzarines de Triana, Valencia, Murcia, Cádiz y Madrid. Antón Boliche no fue, en verdad, gran inventor de pasos y mudanzas, contentándose con acoplarse al compás y medida del bolero lo que encontró de gracioso y notable en bailes anteriores y de su tiempo. Pero poco a poco, los discípulos enmendaron el descuido del maestro. El murciano Sebastián Cerezo más conocido como **Maestro Requejo** asombró

con su destreza y agilidad en sus giros, saltos y vueltas; ajustó los pasos a compases más lentos y pausados, acabando por dejar el bolero en el lugar que le correspondía, creando escuela, tanto en el ambiente particular como en los salones de la corte.

La actuación del Maestro Requejo fue en las direcciones siguientes:

1. Aumentar la distancia entre los bailarines estableciendo pasos que requerían mayor espacio.
2. Se prohibían los movimientos violentos (como podía ser la vuelta de pecho) y estrepitosos, como de hecho era el taconeo.
3. No se podía levantar los codos por encima de los hombros.
4. Las manos no deberían sobrepasar nunca la altura de la cabeza y raramente debían alcanzar esta altura.

Este Maestro se encontró con grandes obstáculos; los amigos del bolero disparado y rabioso se convirtieron en enemigos suyos. Entonces aparecieron el Zorongo, el Fandanguillo de Cádiz, el Charandé, el Cachirulo y otras combinaciones del movimiento perpetuo que pusieron en peligro el Bolero, pero este triunfó sobre todos y adquirió mayor relieve, se extendió por todas partes se afianzó y dió al traste con todos los demás bailes y sino dió al traste con ellos quedó como Rey de los mismos, en especial en el Teatro, y hasta nuestros días.

Durante la primera mitad del siglo XIX era costumbre general terminar las funciones teatrales con el llamado baile nacional, consistente en pasos de bolero bailado por varias parejas. Tal costumbre originó la frase proverbial de que el baile era «la salsa de la comedia».

En el bolero, la parte del bailarín es menos importante que la de su pareja. Los dos ejecutan casi juntos el mismo paso, pero los movimientos de la mujer son mucho más expresivos, más apasionados, y mientras sus brazos se tuercen con severidad, sus ágiles pies no están en reposo ni un momento. Los pasos del hombre suplen la expresividad de la mujer por la fuerza y la elevación.

Al principio bailaba el bolero la Nobleza, pasando luego al dominio del pueblo y de los bailarines de teatro. También es muy importante en el bolero el «Bien Parao», que se aplica como se ha dicho al fandango y a otros bailes de pareja.

Se dice que el bolero consta de entrada, paseo, copla y final y al terminar cada copla se hace el desplante o bien parao, que es una suspensión durante la cual descansan los bailarines, mientras la música repite el ritornello. Cada copla tiene tres estribillos y consta en total de treinta y seis compases, puesto que la copla y su estribillo son doce y se tocan tres veces cada una. En esto, el bolero es igual a las seguidillas sevillanas y a las manchegas pero el Bolero, si bien en su coreografía es una variación rápida de las Seguidillas, en su concepción musical es a .tempo» más lento, con textura melódica más densa, esto es, más notas en cada compás para lograr mayor coherencia en el acompañamiento del baile, porque según el compositor Fernando Sor «lo que constituye el Bolero es el aire sólo y no el ritmo del acompañamiento».

El bolero fue bailado por los mejores bailarines del siglo XVIII; tuvo el rango de baile de corte con Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, y el bailarín, en determinadas épocas fue considerado como alarde de españolismo, aunque tanto las seguidillas como los boleros, en una época dejaron de ser baile popular pasando a las academias de baile y al teatro. El bolero se extendió por toda España quedándonos muestras de él en Zamora, con el bolero de Algodre, Aragón, con el de Caspe, Burgos, con el bolero de su nombre. La Puebla de Montalbán con el bolero Pueblano, Vinaroz con el bolero Vinarocenc, el de Castellón, el de la Alcudia de Carlet, en Valencia, el Mallorquín, etc... Hasta en Extremadura existe un baile al que conocen como «rondeña» pero que,

verdaderamente, es un bolero. En Asturias, en Llanes, se baila de tiempo inmemorial una melodía a la que el pueblo da el nombre de Bolero y que efectivamente es un auténtico bolero andaluz, por lo que seguramente esta melodía fue importada.

El esplendor de esta Escuela Bolera, como moda, implicó no sólo a artistas españoles sino a otros europeos como las bailarinas clásicas, Elssler, Taglioni, Grisi, y a los bailarines y coreógrafos Didelot, Angliolini, Vestris y Viganó, entre otros.

Desde principios del siglo XIX las compañías teatrales contaban con artistas de danza, especializadas en bailes boleros. Hay que reseñar que en ese momento, el repertorio de Escuela Bolera tiene el formato ideal para los intermedios de ópera en varios actos o para piezas teatrales de mayor envergadura.

Completa esta parte con unos cuadros-resumen dedicados a la cronología de los bailes boleros, sus pasos y sus elementos coreográficos, unos posibles objetivos para su estudio, unos contenidos y una metodología para su enseñanza, una relación de artistas célebres y una serie de ejercicios.

## **PASOS DE ESCUELA BOLERA**

ARABESCOS  
ASSEMBLÉS  
ATITUDES: PASOS Ó COLOCACIÓN DE BRAZOS  
BATTEMENTS O DESTAQUES  
BATTU  
BIEN PARAO (POSE)  
BRISÉ  
BRISÉS DESSUS-DESSOUS  
CABALLOS  
CAMPANELAS Ó ROND DE JAMBE EN L'AIR:  
    ALTAS O BAJAS/SEGÚN TRAYECTORIA:  
    POR FUERA, POR DENTRO, DE COMPÁS MAYOR,  
    MEDIAS, BREVES  
CAREOS  
CUNA  
DESLIZADA O GLISSADE  
DESPLANTE, DESTAQUE: (PUNTAPIÉ/VACIO/VOLEO)  
DÉVELOPPÉS  
ECHAPPÉ  
EMBOTADOS  
ENCAJES  
ENCAJES (Y ABRIR) O EMBOITÉ  
ESCOBILLAS  
JEREZANAS Ó FLOREO: (BAJAS/ALTAS/SALTADAS)  
MATALARAÑA  
PANADEROS  
PORT DE BRAS (BRACEO)  
RODAZAN (ROND DE JAMBE)  
SALTOS  
SOSTENIDOS: EN SERIE/DE LADO/GIRANDO  
TORDIN (TOUR EN L'AIR)  
TORTILLÉ: (BORDONEOS/LAZOS/PUNTA Y TALÓN)  
TRENZADOS O ENTRECHAT  
VOLADAS

## ESCUELA BOLERA

### ELEMENTOS COREOGRÁFICOS

<b>CASTAÑUELAS</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• CARRETILLAS</li><li>• POSTICEOS</li><li>• GOLPES</li></ul>
<b>PIES</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• REDOBLES: SENCILLOS O COMPLEJOS DE PLANTA DE TACON MIXTOS</li><li>• GOLPES</li><li>• GOLPES DOBLES</li><li>• TRIOS, etc.</li></ul>
<b>VUELTAS</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• NORMALES</li><li>• NATURALES</li><li>• A TIEMPO</li><li>• QUEBRADAS</li><li>• DE PECHO/TORDIN/TOUR EN L'AIR</li><li>• GIRADAS</li><li>• TORDINES</li><li>• PIROUTTE O VUELTA GIRADA</li><li>• A LA CORVA</li><li>• POR DETRAS</li><li>• DE TORNILLO (en dehors o en dedans)</li></ul>

1.4.1.5.11. *Mis caminos a través de la danza de Mariemma*

Tratado de Danza Española

**Mariemma**  
*Mis caminos a través de la danza*



*Dibujos de Liliane Lees*

el oficio de la  
creación

El siglo XX lo cierra Guillermina Martínez Cabrejas con *Mariemma. Mis caminos A través de la danza. Tratado de Danza Española* (Madrid, 1997). La segunda parte de este libro constituye el Tratado que anuncia en el título. En él, muestra una especial preocupación por la nomenclatura de los pasos, hace un glosario de los mismos, que acompaña con dibujos y ejercicios, y le dedica un apartado a la castañuela.

Esta es la descripción que incluye de los pasos (144-150):

#### DESCRIPCIÓN DE LOS PASOS POR ORDEN ALFABÉTICO

##### 1. ATABALILLO

Son saltados. Se da un golpe con el pie que está detrás al tiempo que la pierna de delante hace un *passé* saltado hacia atrás. Va seguido de *pas de bourré dessous-dessus*. Se pueden ejecutar varios seguidos con el mismo pie. (Ver dibujos.)

##### 2. ATABALILLO SIMPLE

Desde quinta posición mientras la pierna de delante hace *demi-plié*, la de atrás hace un *dégagé* a la segunda posición, con violencia se flexiona y seguidamente se vuelve a estirar (como un *puntapié* energético), mientras que la que soporta sube a relevé en el momento de volver a estirar. Al abatir la pierna que está en el aire y ha realizado el atabalillo simple, cierra a quinta posición delante en *demi-plié*. La pierna que queda detrás está preparada para hacer el paso del otro lado. Se pueden hacer dos *puntapiés*, que sería el atabalillo doble. (Ver dibujos.)

##### 3. BORDONEO

Varios pasos se denominan con este nombre. El paso de escuela se ejecuta posando el pie de delante a segunda desde quinta; el otro gira toda la pierna

por el talón hacia dentro y vuelve a girar, por la punta esta vez y levantando el talón, para cerrar en quinta plié. En bailes regionales se ejecuta con los dos pies al mismo tiempo.

- Uniendo y deslizando primero puntas y luego talones (jota)

- Desde quinta, separando y deslizando talones y luego puntas (vasco)

Cierra en quinta.

#### 4. CABALLITO.

Se realiza en anacrusa. Es un saltito gracioso, es decir, una gracia o un pellizco que empieza saltilleando ligeramente con el pie derecho delante, para empezar las escobillas ligadas. Es la primera parte del mal llamado retortillé, cuando se hace empezando el saltito hacia delante. El *re* de la palabra *retortillé* se inventó sin tener sentido. Se resuelve este último con pasode vasco para repetir del otro lado.

#### 5. CARGADO

Según Esquivel, el pie derecho realiza un vacío y seguidamente pasa a ocupar el sitio del pie izquierdo, que resbala hacia atrás elevándose en *attitudeo arabesque* bajos y atrás.

#### 6. CIMBRADO/SACUDIDO

Paso gracioso que suele hacerse tanto en el baile de zapatillas como en el de zapatos. Consiste en sacar la pierna extendida delante para venir a resbalar sacudiendo sobre el pie que soporta. Se hace alternando los pies. Paso que se emplea en las danzas charras, específicamente en la charradapicada o en las jotas castellanas: los barrenillos.

7. CUNA. Ver dibujos.

#### 8. CRUZADO

*Relevé* en quinta posición realizada al mismo tiempo que se salta. Pueden ser por delante o por detrás, o por ambas partes, realizando en este último caso dos pequeños *assemblés* y vuelta de pecho, como en el baile de los panaderos.

#### 9. DESLIZADA

Traducción literal del francés *glissade*. Llamada a veces incorrectamente lisada o lizada. Este paso sirve de puente para otros, normalmente saltados. Se realiza deslizando el pie en el suelo y algunas veces ligeramente en el aire.

#### 10. DESTAQUE.

*Grand battement* de la escuela clásica, delante o a la segunda posición. Sería el vacío de Esquivel o baleo.

#### 11. ENCAJES.

#### 12. FLOREO

Antecedente de la jerezana

#### 13. FLORETA

Paso de vasco. Familia de la floreta. Ligeros desplazamientos con tres apoyos en el compás. El primer apoyo es una llamada con el pie derecho atrás. El pie izquierdo cruza y apoya la planta (segundo apoyo). El pie derecho, que está detrás, sube y apoya en el suelo en vertical sin desplazarse (tercer apoyo).

También pertenece a la familia de la floreta el pas de basque rural o regional, que se realiza saltilleando en el sitio. Puede ser también avanzando o retrocediendo en sexta posición.

Es un paso que se hace en los estribillos de las jotas.

#### 14. JEREZANA

Proviene del antiguo floreo de Esquivel y es un paso típicamente español, que consiste en un puntapié y una coz con el mismo pie. Desde quinta el pie de atrás hace una llamada (golpe), el de delante puntea en *écarté* delante y hace una coz violenta hacia atrás, flexionando la rodilla.

Pueden ser:

##### **Bajas:**

Golpe del pie derecho junto al izquierdo en media punta, golpeando de nuevo en *écarté* detrás y dando un puntapié delante seguido de tres pasitos. Se repite con el pie izquierdo.

##### **Altas:**

Coz al aire, ya sea a pie plano o a relevé.

##### **Saltadas:**

La misma saltando sobre el pie que soporta.

15. LAZOS. Ver dibujos.

16. MATALARAÑA. Ver dibujos.

## 17. PAS DE BOURRÉE

Se efectúan varios pas de bourrée (Danza Académica):

### **Normal:**

Por coupé (de un lado y de otro).

### **Pas de bourrée couru:**

Carrerilla hacia delante o hacia atrás. El pie derecho que está atrás cierradelante, el pie izquierdo adelanta y el derecho le persigue dos veces.

### **Pas de bourrée dessus-dessous:**

El pie derecho que está atrás hace un *dégagé* en l'air ti la seconde, cierra delante. La izquierda pasa a segunda y la derecha cierra atrás.

## 18. PASEO DE MALAGUEÑAS. Ver dibujos.

## 19. RETIRADA

Es el rastrón, pero retrocediendo. Consiste en una llamada con el pie izquierdo detrás, seguido de puntapié o *dégagé* pie derecho delante, puntilleadas hacia atrás (*pas de bourrée couru*).

## 20. PASO DE RONDÓN

También llamado paso de espera. Se realiza en folklore, flamenco y Escuela Bolera cambiando el aire según se utilice en uno u otro.

Consiste en:

Llamada (golpe en el suelo, en el tiempo fuerte o principio del compás) con el pie derecho delante, media campanela baja por dentro con el pie

izquierdo, que comienza detrás y acaba delante. Con el pie derecho, paso oblicuo retrocediendo a écarté atrás. Recoge el izquierdo y se une al derecho mediante un encaje delante para repetir del otro lado.

**En Folklore:**

Vacío (petit battement), pas de bourrée en el sitio.

**En Flamenco:**

**Tangos.** Golpe con el izquierdo, pequeño vacío delante y apoyo detrás con el derecho, golpe con el izquierdo.

**Bulería.** Golpe con el izquierdo, rastrea el derecho hacia atrás, golpea el izquierdo, pequeño vacío delante y apoyo detrás con el derecho y golpe con el izquierdo.

## 21. PASO DE VASCO

Proviene de la floreta. Se puede descomponer en cuatro partes aunque normalmente se ejecuta en compás temario.

Comienza haciendo un demi-rond de jambe en dehors en relevé con la pierna de delante, que queda a la segunda plié mientras que la otra queda punteando también en segunda. Ésta arrastra por primera a cuarta posición, cierra en quinta quedando el otro pie delante.

Los brazos parten de quinta. Al hacer el *rond de jambe* abre el brazo contrario de la pierna que salió a la segunda, pasa por preparatoria y primera para terminar en quinta al mismo tiempo que los pies.

Hay quiebro hacia el lado del brazo que abre, que va incorporándose para terminar el paso con el cuerpo de frente. La cabeza acompaña al brazo que hace el movimiento.

## 22. PASO VALENCIANO

Paso saltado. Consiste en un *échappé* con encaje delante de cada pie, saltando los tres pasos.

Se hace en las valencianas y en algún otro baile.

## 23. PISTOLEA

*Tombé en sissonne ouvert*, a la segunda o a la cuarta. En el baile vasco se utiliza en el *tombé luchía con moucheté*. También en seguidillas.

## 24. RASTRÓN

Se hace avanzando. Desde relevé se golpea con la media punta del pie de atrás, y al tiempo que este mismo baja a *demi-plié*, se despide la pierna de delante a *dégagé*. Se repite varias veces avanzando. (Ver dibujos.)

## 25. ROMPIDO

Salto. *Jeté* que se continua con *chassé* al *écarté* atrás. Normalmente seguida de un *pas de bourrée couru* (corrido), para concluir con vuelta de pecho.

## 26. SOSTENIDOS

Es un paso muy antiguo (Esquivel). Consiste en pasar a *relevé* una pierna a la segunda y colocar la otra delante con la punta estirada encajando sobre el

cuello del pie (*cou de pied*). Se puede ejecutar en serie, de lado o girando. (Ver dibujos.)

## 27. TOMBÉ LUCHÍA

Se saltilla en media punta sobre la pierna que soporta, mientras la que trabaja, desde segunda extendida baja en el aire, se flexiona desde la rodilla (como en atabalillo sin saltar), para encajar el pie sobre al cuello del piede la que soporta delante. Vuelve la pierna extendida en el aire para en la flexión desde rodilla encajar el pie extendido sobre el *cou de pied* detrás.

Durante esas dos ejecuciones se saltilla cuatro veces, dos para la ejecución delante y dos para la de detrás. Al extender, el primer saltillo; al flexionar y encajar, el segundo saltillo. Posa el pie que trabaja, y la otra se abre a la segunda, pie y rodilla flexionan para realizar un tombé, elevando atrás la otra pierna en pequeño arabesque.

Se realiza del otro lado mediante un pas de bourrée.

Y estas las correspondientes a las vueltas:

## RELACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE VUELTAS CON NOMBRES GENUINAMENTE ESPAÑOLES

### 1. VUELTA CON DESTAQUE

#### **Grand battement suivi d'un soutenu**

Desde quinta posición, derecho delante, la pierna izquierda, que está detrás, efectúa un destaque a la diagonal o a la segunda, baja a colocarse en media punta delante del derecho que también sube a media punta formando con las dos piernas una quinta *relevé* para girar a la derecha. El *relevé* se mantiene

hasta finalizar el giro, que acaba en la posición inicial. Esta es una vuelta con destaque hacia dentro.

## 2. VUELTA GIRADA DE TORNILLO

Antiguamente se denominaban "vueltas de tornillo". En francés es *lapirouette*. Se hace hacia fuera o hacia dentro (*en dehors* o *en dedans*) y en distintas posiciones. *Pirouette*, una danza académica. Sin embargo, se han entendido en este siglo como pasos en vuelta con recorrido.

## 3. VUELTA DE PECHO

Consiste en una vuelta sostenida hacia dentro con una serie de quiebros ligados del talle que comienza quebrando delante, a un lado, atrás, a otro lado, y delante, teniendo por eje las caderas. Las piernas, estiradas en las vueltas. Es importante que los hombros lleven la dirección de los quiebros. Muchas veces se ejecuta erróneamente, donde el tronco queda recto y sólo flexionan las rodillas, lo que sería una vuelta quebrada de rodillas pero no de pecho. Se puede empezar desde cualquier posición.

No la he visto descrita en ningún tratado, se conoce que es un ejercicio tan genuino español que puede ser que no viniera en los tratados franceses; sin embargo aparece la vuelta quebrada (*tour renversé*).

## 4. VUELTA QUEBRADA ("TOUR RENVERSÉ").

Consiste en una vuelta sostenida hacia fuera con quiebros ligados del talle, de lado, atrás, del otro lado y delante. Los hombros llevan la dirección de los quiebros. Las piernas, estiradas en la vuelta. Puede ir precedida de una campanela de compás mayor hacia atrás, empezando entonces con un *tombé*, cuarta delante, para que la campanela, según Esquivel, sea más campanuda.

En Danza Académica se denomina *renversé*. En cuanto a la cabeza, tanto en la vuelta de pecho como en la quebrada, tiene que girar en la misma posición que lo haría si fuese una vuelta normal, es decir, que no tiene que inclinarse ni delante ni detrás, sino quedar bien colocada encima de los hombros para evitar que al paso por el quiebro atrás, la cabeza quede descolgada.

## 5. VUELTA SOSTENIDA ("TOUR SOUTENU")

Antiguamente, vuelta al descuido, o normal según Esquivel y Minguet.  
Ver Danza Académica.

### HACIA DENTRO

Partiendo desde quinta posición, derecho delante. El pie izquierdo que está detrás se eleva a *petit dégagé* a la segunda y pasa cruzando delante del derecho, al mismo tiempo que éste sube a relevé. Se gira hacia la derecha y acaba en la posición inicial. Ésta es la vuelta sostenida hacia dentro.

### HACIA FUERA

La vuelta sostenida hacia fuera se ejecuta elevando el pie derecho a *dégagé*, que está delante, y se cruza hacia atrás al tiempo que el izquierdo se eleva a media punta, girando para terminar en la posición inicial.

(En ambos casos se mantienen los dos pies en media punta durante el giro.)

## 6. VUELTA CON TIJERA

Antiguamente "vuelta de folía", según Esquivel y Minguet. Hoy la denominan fibraltada. También recibe el nombre de ribaltada.

Desde quinta posición, pie derecho delante. Al tiempo de levantar la pierna derecha hacia delante, la pierna izquierda flexiona e impulsa el salto para elevarse violentamente, por encima de la derecha. Una vez posado el pie derecho en el suelo (a demi-plié, puesto que es un salto), la pierna izquierda que estaba en el aire cruza delante de la derecha en quinta a relevé para efectuar una vuelta sostenida hacia dentro. Danza Académica.

## 7. TORDÍN

Es el *tour en l'air* de Danza Académica. Llamado por Esquivel "vuelta de pechos" y por Magri "tordichamp" (ver Magri, Tratado I, pág. 41). Danza Académica.

## 8. VUELTA VOLADA/VOLADA GIRADA

Es el *grand jeté en tournant* de Danza Académica. Típicamente española. Puede ir precedida de *grand pas de bourrée* o de *chassé*. (Ver dibujos.) Danza Académica.

Incluimos también, como muestra de los dibujos firmados por Liliane Lees, los pasos que remiten directamente a estos.

## 7. Lazos

*(Familia del "tortillé". Rotación de las Piernas)*

Descripción: desde quinta posición, *relevé* (derecho delante, fig. 7.1), se realiza una rotación hacia dentro de las dos piernas al mismo tiempo (fig. 7.2).

Seguidamente se realiza otra rotación hacia fuera de las dos piernas al mismo tiempo haciendo pasar, ahora, la pierna izquierda delante (fig. 7.3).

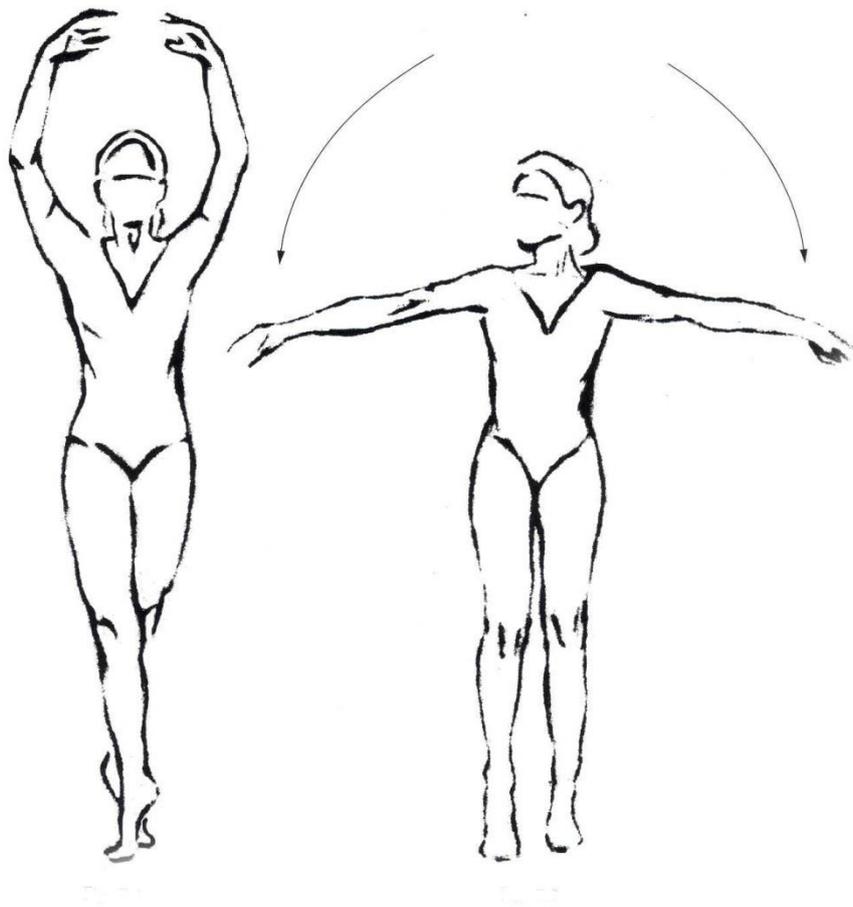
Haciendo estos movimientos repetidamente se consigue el efecto que da el nombre al paso. Las rotaciones se hacen de toda la pierna desde el encaje del fémur.

Actitud: braceo hacia fuera con dos brazos, en movimiento continuo, como se indica en las figuras 3.7 a 3.12.

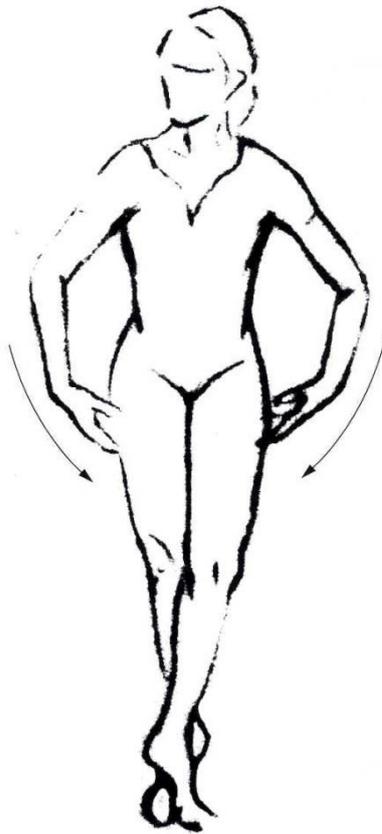
Escorzos (*épaulés*): el talle ligeramente hacia delante.

La cabeza sigue el movimiento de uno de los brazos.

Equilibrio: sobre la pierna que está delante.



**Figs. 71 y 72**



Fig, 73

## 9. Cuna

El paso entero se puede repetir varias veces. En Francia toma el nombre de *gigue*, paso que efectuaban los marineros ingleses desde sexta posición. Se llama cuna por el balanceo que producen las flexiones de pies y rodillas en el transcurso del paso.

Descripción: Desde quinta posición! fig. 4.1 (pág. 276)

Fig. 9.1. El talón del pie izquierdo, que está detrás, se eleva hasta media punta que queda en el suelo, al mismo tiempo que se flexionan las piernas hacia fuera, cambiando el peso del cuerpo.

Fig. 9.2. Para cambiar el balanceo se extienden las dos piernas hasta *relevé*.

Fig. 9.3. Se flexionan las dos piernas, quedando el pie izquierdo apoyado en el suelo, mientras el derecho hace el balanceo.

### Actitudes

Fig 9.1. En cuarta baja, brazo derecho abajo.

Fig 9.2. Sube por dentro el brazo derecho a cuarta alta.

Fig 9.3. El brazo sigue subiendo hasta quinta, fig. 4.3 pág. 277



Figs. 91 a 93

### 13. Matalaraña

POSICIÓN INICIAL: Fig. 4.4 (pág. 277)

Fig. 13.1. Descripción: con ambas piernas en media flexión el pie izquierdo golpea dos veces el suelo (llamada).

Actitud: en quinta.

Escorzos (*épaulés*): talle ligeramente quebrado a la derecha.

Cabeza: gira hacia la derecha.

Equilibrio: sobre la pierna derecha.

Fig. 13.2. Descripción: el pie izquierdo baja formando una quinta posición flexionada.

Actitud: los brazos en quinta.

Escorzos (*épaulés*): talle ligeramente quebrado hacia la derecha.

Cabeza: sigue girando hacia la derecha.

Equilibrio: sobre las dos piernas.

Fig. 13.3. Descripción: pierna derecha sale para hacer un *glissade* hacia el lado derecho.

Actitud: en tercera baja.

Escorzos (*épaulés*): talle quiebro lado derecho.

Cabeza: sigue girada hacia la derecha.

Equilibrio: sobre la pierna izquierda.

Fig. 13.4. Descripción: la pierna derecha resbala y se posa en segunda, mediaflexión. La pierna izquierda estirada.

Actitud: en cuarta.

Escorzos (*épaulés*): talle quiebro lado derecho.

Cabeza: sigue girada hacia la derecha.

Equilibrio: sobre la pierna derecha.

Fig. 13.5. Descripción: pierna izquierda arrastrando cierra a quinta delante, ambas media flexión.

Actitudes: en cuarta.

Escorzos (*épaulés*): talle quiebra a la derecha.

Cabeza: sigue girada hacia la derecha.

Equilibrio: sobre las dos piernas.

Fig 13.6. Descripción: la pierna derecha sale de quinta atrás para puntear en segunda.

Actitudes: brazo derecho está en cuarta.

Escorzos (*épaulés*): Cabeza hacia la dirección de la pierna extendida.

Equilibrio: sobre la pierna izquierda.

PARA REPETIR FIGURA 4.3 (pág. 277)

COMPASES DE MATALARAÑA SEGÚN FIGURAS

## Compás 3/4

Anacrusa: fig. 13.1.

1 er compás:

Fig. 13.2                    1ª parte del compás.

Figs. 13.3 y 13.4        2ª parte del compás.

Fig. 13.5                    3ª parte del compás.

2º compás:

Fig. 13.6                    1ª y 2ª parte del compás.

Fig. 13.1                    3ª parte del compás.



**Figuras 13.3, 13.2 y 13.1**



**Figuras 13.6, 13.5 y 13.4**

15. Encaje con "chassé' pas de bourrée"

POSICIÓN INICIAL: Fig. 4.1 (pág. 276)

Fig. 15.1. Descripción: pierna izquierda resbala hasta tendu a la segunda, mientras que la derecha está estirada.

Actitud: brazo izquierdo baja por dentro a preparación y el derecho se queda en quinta. Ambos forman una cuarta.

Escorzos (*épaulés*): quiebros, del lado izquierdo.

Cabeza: girada hacia el lado izquierdo.

Equilibrio: sobre la pierna derecha.

Fig. 15.2. Descripción: ambas piernas se van flexionando al tiempo que el pie izquierdo arrastra en media punta hasta encajarse en el cuello del pie que soporta.

Actitud, escorzos, cabeza y equilibrio: como en la figura 15.1.

Las figuras 1 y 2 se repiten como se indica en la figura 2 con las flechas.

Los encajes suelen ir seguidos de un *chassé pas de bourrée*.

Fig. 15.3. Descripción: la pierna izquierda resbala a segunda para trasladar el movimiento, empezando un *chassé*.

Actitud: el brazo izquierdo que estaba en cuarta sube a tercera.

Escorzos (*épaules*): hacia el mismo brazo.

Equilibrio: sobre las dos piernas, en *relevé*.

Fig. 15.4. Descripción: pierna derecha se traslada pasando a quinta atrás en *relevé*.

Actitud: brazo derecho baja para formar segunda actitud.

Escorzos (*épaules*): cabeza y escorzos, de frente.

Equilibrio: sobre las dos piernas.

Fig. 15.5. Descripción: la pierna izquierda pasa a segunda.

Actitud: brazo izquierdo sigue subiendo a quinta y el derecho queda formando tercera actitud.

Escorzos (*épaulés*): cabeza y escorzos"de frente.

Equilibrio: sobre las dos piernas.

Fig. 15.6. Descripción: el pie izquierdo baja a pie plano, el pie derecho puntea a segunda.

Actitud: el brazo derecho baja por fuera formando una cuarta.

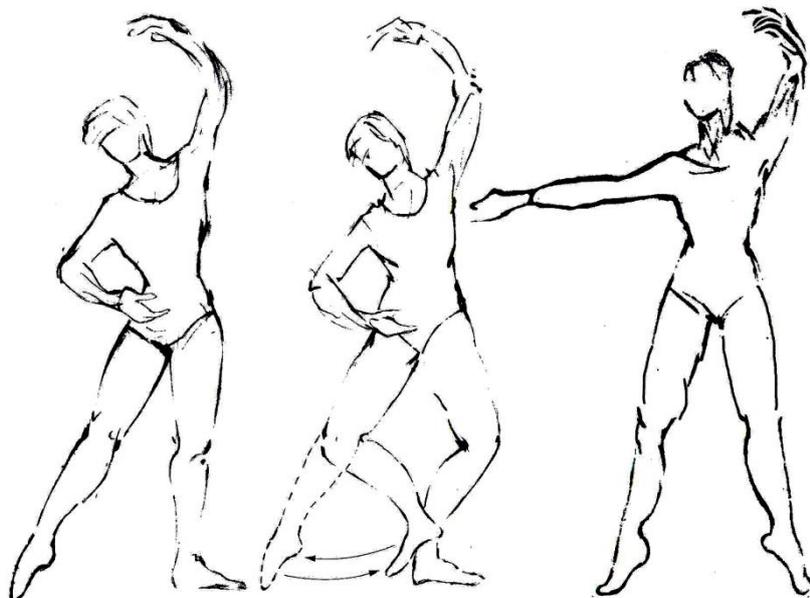
Escorzos (*épaulés*): talle: torso quiebra lado derecho.

Equilibrio: soporta el peso del cuerpo la pierna izquierda.

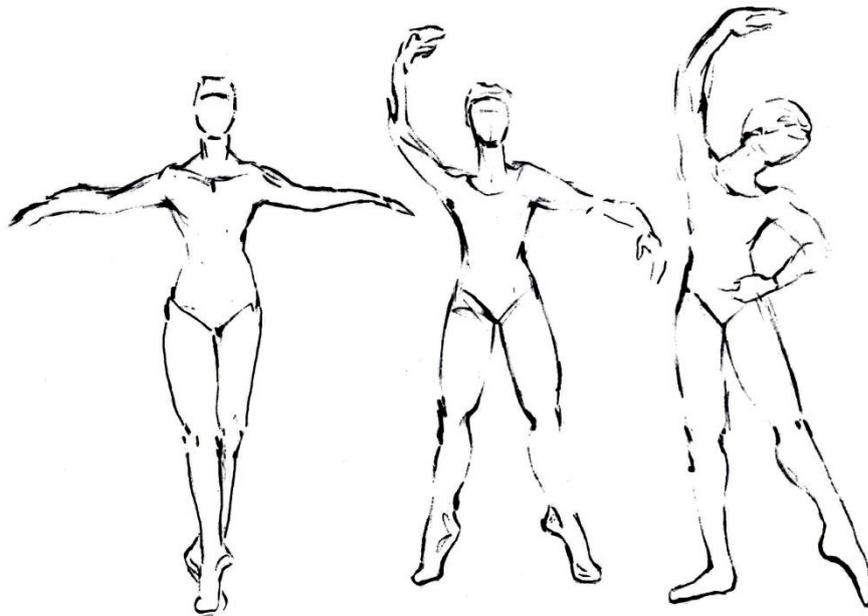
Está preparado para hacer los encajes del otro lado.

#### OBSERVACIONES

También se puede hacer el braceo hacia fuera, con un brazo.



**Figuras 15.1, 15.2 y 15.3**



**Figuras 15.4, 15.5 y 15.6**

#### **1.4.1.6. Siglo XXI**

##### **1.4.1.6.1. *The Bolero School* de Marina Keet de Grut**

El nuevo siglo se abre con un libro bastante voluminoso (416 páginas) y arto pretencioso. Se trata de *The Bolero School* (Londres, 2002) de Marina Keet de Grut. Es un texto muy bien ilustrado en el que, sin embargo, abundan los errores e inexactitudes, por lo que resulta muy poco fiable como referencia para nuestro trabajo. En realidad, sus páginas son un cajón de sastre en el que casi todo cabe en cualquier sitio.

Acompaña al libro, sin embargo, una grabación de vídeo en la que se registran interesantes ejercicios y danzas interpretados por Conchita del Campo, Paul Rooney, Francesca Frölich, Gillian Hurst, Claire Matthews y Rhys George.

#### 1.4.1.6.2. *La danza española. Escuela bolera* de María Victoria Serrano

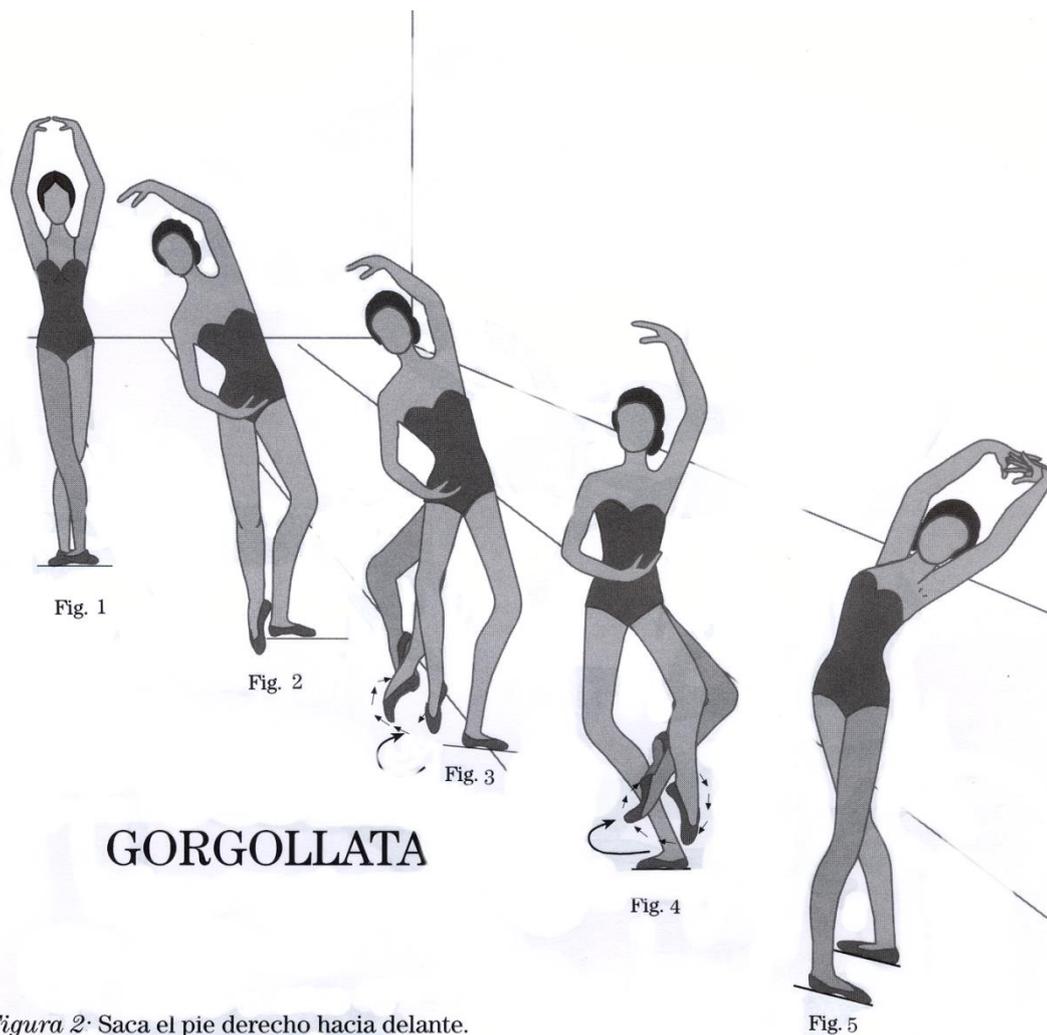
Un año después María Victoria Serrano publica *La danza española. Escuela bolera* (Madrid, 2003). En él detalla paso a paso cada movimiento y lo acompaña de ilustraciones para cada uno de ellos. Se inspira básicamente en las enseñanzas de Luisa Pericet, aunque cambia algo su orden, porque:

A mi juicio, es mejor aprender primero los pasos desglosados y una vez sabidos estos, hacer las composiciones conforme al enunciado que conocemos según la familia Pericet que los ha recopilado y conservado (16).

Estos son los pasos que describe: Vuelta normal, Vuelta con Destaque, Vuelta Girada, Vuelta de Vals, Vuelta Volada, Vuelta Fibraltada, Vuelta de Pecho, Vuelta Quebrada hacia delante, Vuelta Quebrada hacia atrás, Pirueta desde Quinta, Pirueta desde Segunda, Tordin, Paso de Vasco, Lazos, Bodorneo, Sobresú, Punta y Talón, Baloné, Tandecuí, Piflás, Padeburé, Gorgollata, Jerezana, Tijeras, Escobilla, Embotado, Campanela, Espacada, Matalaraña, Retortillé, Asamblé, Batuda, Cuna, Rodazán, Abrir y Cerrar, Cambiamentos en quinta, Tréscambiamentos bajos y Tréscambiamentos altos.

Completa estas descripciones con las posiciones y movimientos de brazos. Veamos, a título de muestra, cómo trata la subida de brazos por dentro, la gorgollata, y el paso de basco.





## GORGOLLATA

*Figura 2:* Saca el pie derecho hacia delante.

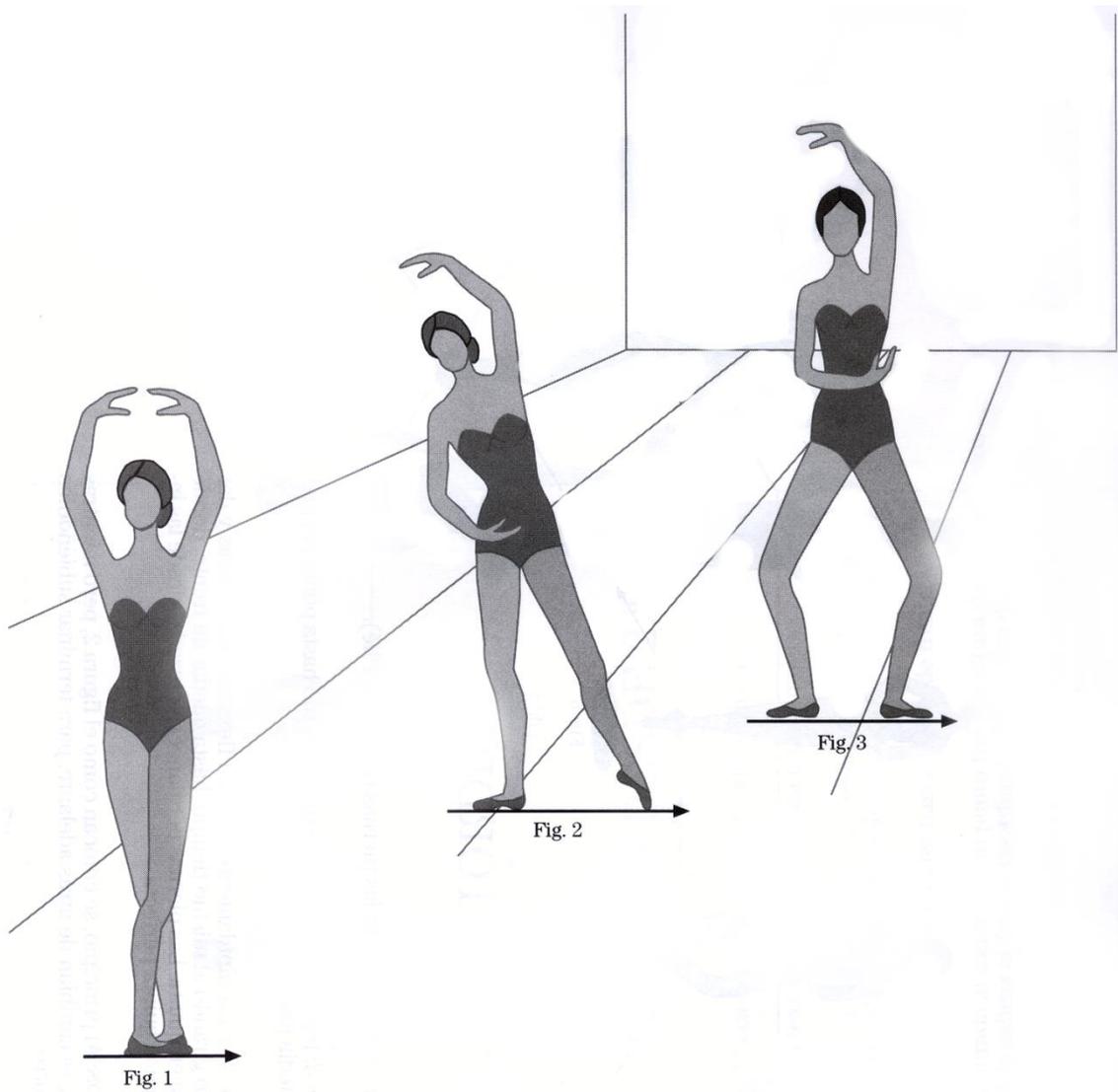
*Figura 3:* Se hace un pequeño rodazán.

*Figura 4:* Después de un pequeño salto para cambiar de pie se repite el rodazán con el pie izquierdo hacia dentro para quedar en cuarta.

A continuación, se repite con el otro pie.

**BRAZOS:** Se mueve el brazo derecho en la primera parte del ejercicio y se sube en la segunda parte.

**NOTA:** AUNQUE ESTE PASO ES UN SALTO, SE EJECUTA CASI EN EL MISMO SITIO.



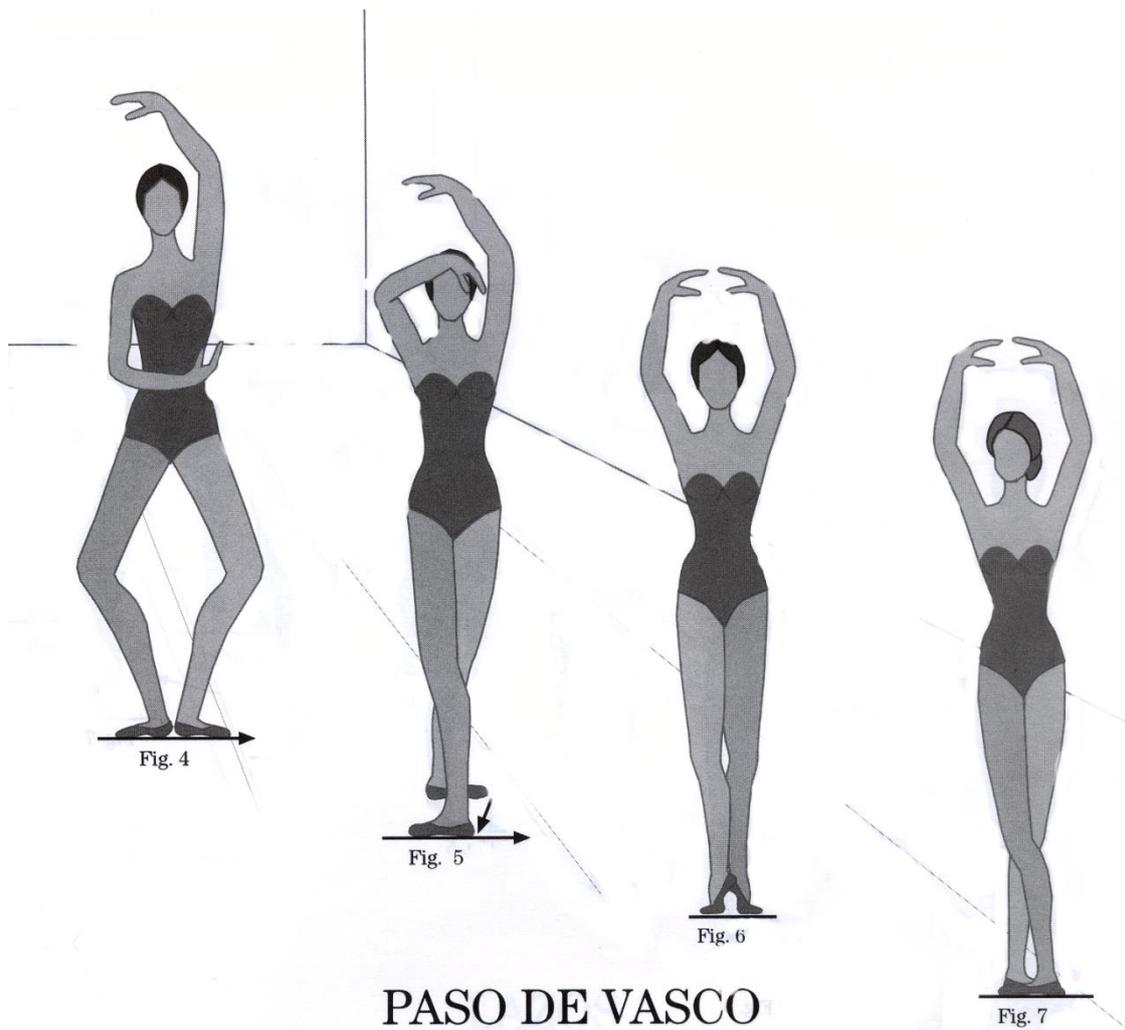
## PASO DE VASCO

*Figura 1:* Partiendo de quinta izquierda...

*Figura 2:* Desliza el pie izquierdo hacia la izquierda...

*Figura 3:* Ya en segunda, flexiona las rodillas...

Continúa →



## PASO DE VASCO

(Continuación)

*Figura 4:* En primera, con las rodillas flexionadas (Plié, en ballet).

*Figura 5:* Pasamos a cuarta el pie derecho ya en media punta.

*Figura 6:* Para, acercando el pie izquierdo detrás del derecho, quedarse en media punta en quinta. Finalizar en quinta (Figura 7).

Casi nunca se hace un paso de vasco solamente, por lo que para hacerlo con el otro pie, se parte desde la Fig. 6 y así sucesivamente, tantas veces como se repita, siempre alternando ambos pies.

**BRAZOS:** Sólo se mueve un brazo: El contrario al pie que inicia el paso, baja por fuera y sube por dentro.

#### 1.4.1.6.3. **Figuras, pasos y mudanzas de Eulalia Pablo y José Luis Navarro**

En 2007 publican Eulalia Pablo y José Luis Navarro *Figuras, pasos y mudanzas*, casi un tratado a la antigua usanza en el que tratan desde el compás, las palmas, el zapateado, la compostura y el carácter de cada baile hasta la diferencia entre el baile de hombre y el de mujer, la improvisación y los complementos. Por lo que a este trabajo respecta, nos interesan especialmente los capítulos que dedican a las posiciones y movimientos de manos (35-36), brazos (37-52) y pies (53, 57-60) y los pasos y adornos (53-81), vueltas y saltos (85-94) que describen, todo ilustrado con fotos de conocidos bailaores.

Recogemos aquí los textos más relacionados con nuestro trabajo. Son los siguientes:

##### MOVIMIENTOS DE LA MANO

Los movimientos de la mano comienzan con una torsión de muñeca y pueden hacerse hacia dentro o hacia fuera. En los movimientos hacia dentro, la mano derecha gira hacia la izquierda y la izquierda hacia la derecha. Cuando se hacen hacia fuera, la mano derecha gira a la derecha y la izquierda a la izquierda.

En este tipo de movimientos no hay diferencia entre el hombre y la mujer. Esa distinción se basa en la posición y movimiento de los dedos. El bailar no suele separarlos ni jugar con ellos. Normalmente únicamente separa el pulgar o lleva el índice y el corazón juntos, el pulgar y el anular perpendiculares a ellos y el meñique completamente doblado y recogido.

Cuando zapatea, el bailar suele cogerse las puntas de la chaquetilla o ponerlas junto a la cintura. La mujer, sin embargo, no cesa de moverlos y jugar con ellos, aunque hay ciertas posiciones que se pueden considerar clásicas y se repiten continuamente. Las más tradicionales son con el índice y el meñique rectos, el pulgar casi paralelo al índice y el corazón y anular doblados o con el pulgar y el corazón completamente juntos.

Otros movimientos que también gozan de tradición son los que se hacen con el índice y corazón juntos, girando la mano hacia abajo y dentro, abriendo y cerrando la mano con cuatro dedos juntos, como solía hacer la incomparable Pastora Imperio.

Abriendo y cerrando la mano con cuatro dedos juntos, como si se llamase a alguien:

Cerrando la mano completamente y recogiendo el brazo, como si se pretendiese coger “puñaitos” de aire con ella (...)

Recogiendo y cerrando la mano y moviendo sucesivamente todos los dedos. Y, por supuesto, cualquier otro movimiento que la imaginación de una bailaora pueda crear, como esa ocurrencia de La Tati de poner una mano en el suelo, bailando por tangos.

## POSICIONES DE LOS BRAZOS

La preocupación por la correcta disposición de los brazos ha hecho que los maestros de baile definan y adopten unas posiciones básicas para su enseñanza y aprendizaje. Estas posiciones son hijas de la escuela bolera, pero por ellas pasan los brazos de todo bailar flamenco. Hay nueve posiciones, más una preparatoria, a las que se pueden añadir algunas posiciones intermedias y variantes flamencas. Las cinco primeras se consideran básicas.

### POSICIÓN PREPARATORIA

Es una posición de partida, a la que se suele volver al terminar un movimiento. Los brazos están ligeramente arqueados y las manos abiertas, con los dedos pulgar y corazón algo separados de los demás, y colocadas mirando hacia el cuerpo, a unos diez centímetros, a la altura de las ingles.

#### PRIMERA POSICIÓN

Es muy similar a la posición preparatoria, pero los brazos se colocan algo más arriba, entre la cintura y el estómago.

#### SEGUNDA POSICIÓN

Es una posición característica del bailar. Los brazos se colocan abiertos, perpendiculares al cuerpo y con las palmas de las manos mirando hacia abajo.

#### TERCERA POSICIÓN

Se sitúa un brazo perpendicular al cuerpo y el otro por encima de la cabeza.

#### CUARTA POSICIÓN

Se consideran dos variantes, llamadas “cuarta delante” y “cuarta detrás”. En la posición “delante”, se coloca un brazo delante, en primera posición, y el otro por encima de la cabeza. En la posición “detrás”, una mano se sitúa por encima de la cabeza y la otra detrás del cuerpo, a la altura de los glúteos.

#### QUINTA POSICIÓN

Esta es una de las posiciones más empleadas en el baile flamenco. Se colocan las dos manos por encima de la cabeza, enmarcándola, con los brazos bien arqueados y redondeados.

No se deben subir los hombros, que han de quedar en su sitio, con naturalidad.

#### SEXTA POSICIÓN

Se coloca un brazo en primera y el otro en segunda.

#### SÉPTIMA POSICIÓN

Se coloca un brazo en primera y el otro detrás, ligeramente separado del cuerpo, con la mano a la altura de los glúteos.

#### OCTAVA POSICIÓN

Se colocan los dos brazos a los lados, paralelos al cuerpo, arqueados a la altura de la cadera.

#### NOVENA POSICIÓN

Se colocan los dos brazos detrás, ligeramente separados del cuerpo, con las manos a la altura de los glúteos.

#### OTRAS POSICIONES EN EL FLAMENCO

En el baile flamenco, se pueden definir otras posiciones, que serían variantes o posiciones intermedias de las nueve anteriores. Las denominamos a partir de las que hemos considerado básicas.

#### QUINTA POSICIÓN CRUZADA

Los dos brazos se cruzan por encima de la cabeza, enmarcándola, como en la quinta posición.

#### POSICIÓN INTERMEDIA DE SEGUNDA A QUINTA

Los brazos se levantan por encima de la posición segunda, formando un ángulo.

## POSICIÓN DE BRAZOS EN PARALELO

Los dos brazos se levantan y se sitúan formando dos líneas paralelas, a partir de los hombros.

## POSICIÓN DE LLAMADA

Los dos brazos se cruzan por delante del cuerpo, como abrazándose uno mismo. El cruce se suele hacer a la altura del pecho, pero también se puede hacer a la altura del vientre o de la cara. Esta posición forma parte de la llamada que hace el bailarín a su grupo para indicarles que va a cerrar un momento del baile.

## UN BRAZO POR DELANTE

Se sitúa un brazo por delante del cuerpo, a la altura del pecho. El brazo se lleva recto, la mano mirando hacia abajo y con los dedos juntos. El otro brazo suele colocarse en la cintura. Es una posición característica del baile masculino.

## UN BRAZO EN QUINTA

Otras posiciones tradicionales se suelen realizar con un brazo en quinta posición. El otro puede ir a la cintura o al costado.

## DOS MANOS A LA CINTURA

Finalmente, otra posición frecuente es colocar ambas manos a la cintura.

## EL BRACEO

Se llama braceo al movimiento de los brazos. Existen dos tipos de movimientos básicos: el braceo por dentro y el braceo por fuera, que pueden combinarse y alternarse con los dos brazos. Durante su ejecución, la estética flamenca pide

que los brazos vayan arqueados, es decir, ligeramente redondeados, eludiendo todo tipo de ángulos oaristas. Las que incurren en este defecto —así se suele considerar— merecen el calificativo de “coderas”.

#### BRACEO POR FUERA

En el braceo por fuera, el brazo parte de una quinta posición, para alejarse del cuerpo, moviéndose hacia la segunda posición y después bajando hacia la cuarta.

El mismo movimiento se puede hacer igualmente en sentido opuesto, es decir, de abajo a arriba. Y, por supuesto, se puede hacer con ambos brazos.

#### BRACEO POR DENTRO

En el braceo por dentro, se parte también de la quinta posición. La diferencia con el anterior estriba en que el brazo, en vez de separarse del cuerpo, baja pasando por delante de la cara, hasta llegar a la cuarta delante.

Este mismo movimiento se puede hacer también en sentido inverso, de abajo a arriba, hasta la quinta posición. Asimismo se puede ejecutar con ambos brazos.

#### ROTACIONES

Existen asimismo dos tipos de rotaciones básicas: rotaciones frontales y rotaciones laterales. Las rotaciones frontales se realizan con los dos brazos a la vez. Pueden hacerse hacia fuera y hacia dentro. Cuando se hacen por fuera, los dos brazos bajan separándose del cuerpo, aunque suben por dentro. Lo mismo ocurre con las rotaciones frontales por dentro, en las que los brazos bajan pasando por delante de la cara, pero suben por fuera.

Las rotaciones laterales se ejecutan asimismo con los dos brazos, que se mueven en forma paralela. Los dos brazos pueden rotar en círculos laterales

hacia la derecha o hacia la izquierda. Cuando se hacen hacia la derecha, el brazo derecho baja por fuera y el izquierdo por dentro. Si se hacen hacia la izquierda, el brazo derecho baja por dentro y el izquierdo por fuera.

## OTROS MOVIMIENTOS

El número de combinaciones que pueden realizarse mediante braceos, aunque limitada, es muy numeroso. No es corriente, sin embargo, como parece que exigirían las leyes de la armonía, que se den lo que en la danza clásica se conocen por “oposiciones”, es decir, que uno suba y otro baje de forma simultánea. Por regla general, mientras uno sube, el otro brazo suele esperarle en alguna posición cercana a la quinta, para comenzar un braceo hacia abajo, cuando llega a esa posición. De forma esquemática, estas son las combinaciones básicas que podemos encontrar:

- Uno sube y otro baja, consecutivamente.
- Uno sube y otro baja, simultáneamente.
- Los dos suben juntos.
- Los dos bajan juntos.
- Uno sube, el otro queda en primera posición.
- Uno baja, el otro queda en quinta posición.
- Uno sube y baja, el otro queda en primera posición.
- Uno se mueve hacia adelante, el otro queda detrás.

Existen además otros movimientos específicamente flamencos de enorme expresividad e impacto por la energía y la gracia con que suelen acompañarse.

Tres de los más populares y con más personalidad son las “volaeras”, el “tirabuzón” y los cierres por bulerías.

#### VOLAERAS

Es un movimiento muy vinculado a los bailaores granadinos. Al realizarse llevan las dos manos a un lado de la cintura, a un costado.

#### TIRABUZÓN

Denominamos “tirabuzón” a unos adornos que se hacen dando vueltas con una mano alrededor de la otra, que hace, a su vez, lo mismo con la primera. Se le conoce también por “molinillo” y “bucle”. Estas vueltas se pueden hacer siguiendo la dirección de las agujas del reloj o en sentido contrario. Por regla general, los brazos se sitúan delante del cuerpo en una posición cercana a la primera, aunque este movimiento se puede hacer también con los brazos en la espalda. Es además un adorno que se hace también, aunque generalmente de una forma mucho más lenta, en el ballet clásico.

#### BRACEO DE REMATE POR BULERÍAS

Es un tipo de braceo que destaca porque en él se funden la elegancia, la postura y la garra. Tiene además todo el aroma de Jerez. Es un braceo complejo, ya que todos los movimientos en que se puede descomponer se realizan enérgicamente y con una enorme rapidez. Se desemboca en él, después de una serie de movimientos previos que cada bailarín elige personalmente (movimientos de hombros, carrerillas, etc.). Para ejecutarlo, se llevan los dos brazos a la quinta posición, en donde se queda el derecho, mientras el izquierdo baja a la primera. En esas posiciones quedan los dos brazos suspendidos un instante, como en un recorte rápido, en lo que casi podría considerarse una “actitud”. Simultáneamente a los movimientos de

los brazos, el pie izquierdo queda plantado en el sitio y el derecho se eleva ligeramente hacia atrás.

Y estas son las descripciones de los pasos, vueltas y saltos:

#### LAZOS

Los lazos son una muestra nítida de elegancia y sofisticación. Son giros de pies rápidos y consecutivos.

La bailaora avanza sobre la punta de un pie, girando el talón hacia dentro, para después hacer lo mismo con el otro pie. En cada paso, el pie que avanza lo hace siempre situándose completamente delante del otro.

Este tipo de pasos se puede hacer también para moverse hacia atrás.

#### CARRERILLA

Las carrerillas, como su propio nombre indica, son desplazamientos hechos a base de pasos muy cortos y muy rápidos, es decir, como si se corriese o se hiciera una "carrerilla".

#### RETIRADAS

Las retiradas son carrerillas que se dan hacia atrás. En el lenguaje flamenco se las llama también "recogerse" y son utilizadas en las bulerías y los tangos, además de formar parte de muchas "llamadas".

## CARRETILLA

Las carretillas son un tipo de movimiento muy similar a las carrerillas, ya que se ejecutan también a base de pasos cortos y rápidos. Su especificidad consiste en que los pasos se hacen zapateando con la planta del pie. Gozan asimismo de gran tradición y popularidad en el baile flamenco. Se pueden hacer también sin moverse del sitio, es decir, sin desplazarse hacia delante.

## DESPLAZAMIENTOS SOBRE UN PIE

Es el prototipo de los andares juguetones y goza de gran aceptación en el baile de hombre, aunque también se lo vemos hacer a más de un bailaora. Consiste, como su nombre indica, en moverse sobre un pie a base de pequeños saltitos, lo que en lenguaje coloquial llamamos “a lapata coja”. Mientras se avanza así, se lleva levantada la otra pierna con la rodilla flexionada y se suele mover el pie, o sacudir, hacia adelante y hacia atrás.

Este tipo de desplazamiento es la versión flamenca de lo que en danza clásica se conoce por “pasballonné”, específicamente el “ballonné simple devant”, y que algunos tratadistas andaluces (José Otero:1912:175) han denominado “valloné”. Existe también una variante de este tipo de desplazamiento, en el que se avanza a base de pequeños saltitos sobre un pie, mientras que el otro va apoyándose y marcado así cada paso.

## DESPLAZAMIENTOS DE RODILLAS

Una forma de desplazamiento especialmente espectacular y efectista es la que se hace con una rodilla en tierra.

## PASOS CRUZADOS

Este movimiento consiste en andar hacia delante cruzando los pasos, es decir, el pie que avanza se cruza por delante del pie de apoyo, que, a su vez, se cruzará por delante del que, tras dar un paso, pasa a la posición de apoyo.

Estos pasos pueden ir acompañados de un golpe en el suelo. En este caso, la pierna se levanta ostensiblemente, para, al caer, dar el golpe. Son unos pasos que se hacen especialmente en la bulería y que se suelen rematar con una vuelta.

## PIE CRUZADO

Es un movimiento similar al “pie adelante” y al “pie atrás”. La diferencia estriba en que el pie que se adelanta o se lleva atrás se cruza por delante o por detrás de la pierna de apoyo.

## MARCAJE

Se denomina “marcaje” al movimiento mediante el que se “marcan” o señalan con el pie los tiempos del compás. Se puede hacer en el sitio llevando el pie hacia delante, hacia un lado o hacia detrás.

El marcaje lateral se puede acompañar con golpes de pie o combinarse con un paso cruzado, pasando el pie por delante o por detrás de la pierna de apoyo. Este movimiento se acompaña levantando ligeramente el talón de dicha pierna. Además de los pies, los marcajes se pueden hacer con movimientos de hombros, con las manos, abriéndolas o cerrándolas, con la cabeza o con la cadera.

## CHAFLÁN

El chaflán es un movimiento rápido de pies, que se ejecuta resbalando uno hacia adelante, hacia atrás o hacia un lado, mientras que el otro toca el suelo con un golpe en el sitio. En el chaflán lateral, el más llamativo y el que más se prodiga actualmene, el pie que se desplaza a un lado lo hace sin apenas doblar la rodilla y distanciándose aproximadamente 35 centímetros.

Generalmente se suelen hacer como mínimo dos, uno a la derecha y otro a la izquierda. Es un movimiento que hacen indistintamente bailaros y bailaroras y que puede hacerse también sentado.

Este movimiento guarda una evidente similitud con el “balloté à terre” de la danza clásica, aunque, como en multitud de otros movimientos consiguientes en el ballet, en el baile flamenco no se acompaña de ningún tipo de saltos.

## RASTRÓN

El rastrón consiste en arrastrar un pie hacia atrás –de ahí su nombre–, hasta situarlo detrás del otro, al tiempo que este sube y baja ligeramente en su sitio o avanzando un poco hacia delante.

## PUNTILLAS

Otro adorno utilizado en el baile flamenco consiste en ponerse de puntillas, estirando el cuerpo, generalmente mientras se ejecuta una escobilla.

Es un movimiento que guarda una estrecha relación con el que hacen los toreros cuando citan al toro.

## BORDONEO

Es un movimiento que consiste en mover el pie hacia los lados, girando sucesivamente la punta y el talón. Se puede hacer solo con un pie o con los dos. En este caso, los pies se colocan juntos y se suelen desplazar los dos en una misma dirección, o bien, cada uno en dirección contraria, alejándose y acercándose sucesivamente uno al otro.

Otro movimiento íntimamente relacionado con estos es el bordoneo realizado solo sobre las puntas o sobre los talones y sin moverse del sitio. Existen además bordoneos festeros, en los que el bailarín se apoya en la planta de un pie y en el tobillo del otro.

## SOSTENIDO

El sostenido es un movimiento que goza de gran popularidad, ya que, además de poder emplearse en cualquier estilo flamenco, forma parte de la tercera sevillana. Se realiza llevando un pie sobre el empeine del otro, montándolo sobre él, pero sin tocarlo. En esta posición, se marca en el suelo con la punta y después se mueve hacia delante y se vuelve a marcar con la planta. Este movimiento se puede hacer también hacia detrás o hacia un lado.

## LATIGUILLO

Existen dos variantes: el latiguillo simple y el latiguillo cruzado. En el simple, se levanta ligeramente un pie, rozando el suelo con la punta al levantarlo y de nuevo al recogerlo para llevarlo a su posición inicial. Se puede hacer hacia delante, hacia atrás o hacia un lado y, al volver el pie a su posición de salida se puede marcar con un golpe de puntera.

El latiguillo cruzado se compone de tres movimientos. Primero se hace un latiguillo simple, pero en vez de recoger el pie a su posición de salida, se cruza

por delante del pie de apoyo, se resbala otra vez hacia atrás en el suelo y se vuelve a adelantar, para llevarlo de nuevo, con otro roce, a la posición inicial.

#### PASO CAZADO

Designamos con este término, lo que en la danza clásica se conoce como “paschassé”. En él, un pie se adelanta y el otro parece como si le persiguiese para “cazarlo”, de ahí la denominación. En el baile flamenco se ejecuta dando pasos adelante con un pie yarrastrando el otro para ocupar el lugar que deja el primero.

También se puede hacer hacia atrás, es decir, un pie moviéndose hacia atrás y el otro intentando darle caza. Otras variantes de este movimiento consisten en señalar con golpes de punta y tacón con el pie que avanza o en levantar un poco esa pierna.

#### EMBOTADOS

Este término define un movimiento de la escuela bolera que se hacía en las seguidillas boleras.

Es un movimiento que en el flamenco se realiza sin salto y que consiste en llevar un pie hacia atrás, cruzándolo por detrás del de apoyo, para, a continuación hacer lo mismo con el otro. Algunos bailarines acompañan estos movimientos con taconeos.

#### BALANCEOS

Consiste en mover el cuerpo, inclinándose sucesivamente hacia la derecha y hacia la izquierda. Suele hacerse moviendo las rodillas hacia un lado y otro y con los pies bien separados y asentados en el suelo doblando por el tobillo y apoyándolos en su parte interior.

## CUNAS

Consiste en balancear o acunar el cuerpo !de ahí su denominación!. Se interpreta con los pies cruzados y haciendo descansar el cuerpo en un y otro pie alternativamente, sin moverlos del sitio. Los pies descansan sobre el lado exterior, flexionando los tobillos. Es un adorno que suelen emplear los bailarines mientras ejecutan una escobilla.

## PIE ARRIBA

Es un movimiento de extrema sencillez. Consiste en levantar un pie, flexionando la rodilla, mientras se hace una escobilla. El pie sube para volver a bajar y situarse en la posición inicial e implica una interrupción momentánea del zapateado.

## DESTAQUES

El destaque consiste en levantar una pierna y llevar el pie hacia delante, como si se diese un puntapié, de ahí que se le conozca también con esta denominación.

En el baile flamenco, se ejecutan todo tipo de destaques, llevando el pie más o menos arriba, en distintas direcciones y realizados de una forma más o menos airosa.

Entre los más usados, destacan los que se podrían denominar "destaques a ras de suelo", el que se conoce por "développé" y el "voleo". El destaque a ras de suelo, como su propio nombre indica, se hace sin apenas levantar el pie del suelo.

El "développé", que podríamos llamar "destaque recogido", es el movimiento que resulta de llevar un pie hacia delante, levantando una pierna, y recogerlo

después hacia atrás –un movimiento conocido en la danza clásica por “enveloppé”–, antes de bajarlo a su posición de salida.

Es sin duda la forma más airosa y elegante de ejecutar un destaque. El voleo es, siguiendo la terminología y definiciones de los primeros tratados de danza española, un movimiento bastante violento, por la altura hasta la que se eleva el pie, que ha de subir por encima de la cintura.

Los destaques se conocen en el ballet clásico como “battements”, distinguiéndose entre “petit battement” y “grand battement”, según se levante la pierna más o menos.

#### ATABALILLOS

Los atabalillos son también un tipo de puntapié que se da hacia un lado, estirando y doblando la pierna que se levanta. Se distinguen dos variantes: simples y dobles, según se haga este movimiento una o dos veces. Era un movimiento característico de las sevillanas boleras.

#### SACUDIDO

Como su nombre indica, consiste en sacudir un pie en el aire. Esta “sacudida” se hace con dos movimientos rápidos del pie, hacia adelante y hacia atrás.

#### A TITÍ

Con este término, probablemente relacionado con el francés “au tutu” –el tutú es la falda que utilizan las bailarinas de ballet–, se nombra un movimiento que guarda también relación con el destaque. Es además un movimiento que juega un papel fundamental en la técnica de la bata de cola, ya que mediante él se mueve la falda y se cambia la cola de posición.

Se distinguen dos variedades: “a tití hacia delante”, y “a tití hacia atrás”. El que se realiza hacia delante consiste en levantar una pierna 45 grados, con la rodilla flexionada y con el pie formando ángulo con la pierna de apoyo. Generalmente se suele dar con él un puntapié rápido, aunque a veces el pie se queda suspendido un instante, marcando un compás.

En el “a tití hacia atrás”, el más importante en el movimiento de la bata de cola, la pierna se levanta hacia un lado, con la rodilla doblada, y bien queda suspendida en esa posición mientras mueve la bata de cola da un puntapié hacia atrás.

Con estos movimientos se pueden realizar combinaciones que usen estos dos tipos de “a tití”, realizados consecutivamente, con uno y otro pie.

#### PIE ARRIBA CRUZADO

Consiste en levantar un pie y cruzarlo por delante de la pierna de apoyo, para volverlo a llevar al suelo, a su posición de salida. Su función es adornar un zapateado.

Se hace tanto con el pie derecho como con el izquierdo y se puede ejecutar pasando el pie por delante o por detrás de dicho pie de apoyo.

El pie arriba y el pie cruzado son además dos movimientos que el bailarín puede combinar levantando primero un pie y cruzándolo a continuación.

#### JEREZANAS

Existen dos tipos de jerezana: la “alta” y la “baja”. La “jerezana alta” es un movimiento que se hace levantando una pierna y dando con ella un puntapié hacia atrás, lo que con un término muy poco afortunado se suele llamar “coz”.

En el baile flamenco se omite el salto y se dobla la pierna al dar el puntapié atrás. La mujer acompaña además este movimiento con un cambré o quiebro de cintura hacia el lado. Se hace tanto con el pié derecho como con el izquierdo.

La “jerezana baja” se ejecuta sin levantar la pierna, es decir, el puntapié hacia atrás se da a ras de suelo.

#### EL PASO DE CABALLO

Es un paso que se hace elevando una pierna y flexionándola un poco en el aire. Luego, se apoya en el suelo, separada aproximadamente un palmo de la otra, sin dejarla de flexionar. Este movimiento lo cierra el pié de apoyo, acercándose al que hace el movimiento. Se denomina “caballo”, porque guarda una cierta similitud con los movimientos que hace la pata de un caballo al andar.

#### MATALARAÑA

Es un movimiento similar al que en danza clásica se conoce como “pas de chat”. En el baile flamenco, para ejecutarlo, un pié avanza en diagonal, marcando con la punta, y el otro salta hacia delante al tiempo que el primero resbala ligeramente hacia atrás. Se denomina “matalaraña”, porque cuando el primer pié marca con la punta y resbala hacia atrás parece como si estuviese dando un pisotón y matando un insecto –una araña, según el título– con él.

#### RODAZÁN

El rodazán se ejecuta levantando una pierna y dibujando con la punta del pié un círculo en el aire. Corresponde a lo que en la danza clásica se conoce como “rond de jambe”. Los círculos pueden hacerse hacia dentro –“en dehors”, de acuerdo con la terminología del clásico– o hacia fuera –“en dedans”–. En el baile flamenco se usa preferentemente en los remates y en las llamadas de los estilos festeros, aunque lo podemos ver en cualquier otro momento y estilo. Es un

movimiento muy efectista, que cuando está bien ejecutado puede resultar muy airoso.

#### CAMPANELA

Es un movimiento casi idéntico al rodazán. La diferencia estriba en que la punta del pie dibuja uno o varios círculos en el suelo.

En el baile flamenco, se emplea para adornar un zapateado y, como en el rodazán, los círculos se pueden hacer hacia dentro y hacia fuera. Corresponde también a lo que la danza clásica denomina “rond de jambe à terre”.

#### PIFLAX

Este movimiento, denominado indistintamente “piflax”, “piflac” “piflás” o “flic-flac”, se realiza levantando un pie y pasándolo por delante de la pierna de apoyo al bajarlo. Dicha pierna se flexiona ligeramente y se da un paso atrás. Este movimiento se puede hacer también cruzando el pie que se levanta por detrás de la otra pierna. Es un adorno que guarda relación con lo que en danza clásica se conoce como “petit jeté dessus”.

#### CARGADO

El “cargado” es un movimiento mediante el cual se cambia el pie de apoyo, es decir, se levanta un pie y, al bajarlo, se apoya en el mismo lugar que ocupaba el otro, que a su vez se ha levantado y llevado hacia atrás, flexionando la rodilla, y queda en esa posición.

Este movimiento es muy característico de la bulería.

## CUATROPEADO

El cuatropeado es un movimiento compuesto. Se inicia con un puntapié vacío, seguido de un cargado con ese mismo pie. El otro pie, que inicialmente estaba detrás, pasa adelante mediante un pequeño salto y el que ha hecho el cargado se levanta hacia atrás. Es también un adorno típico de la bulería.

## PASO DE RONDÓN

El paso de rondón consta de varios movimientos que varían según el baile que se interprete. Cuando se hace por tangos, comienza con un golpe que se da con el pie izquierdo, seguido de un pequeño destaque con el derecho. Cuando este vuelve a su sitio, se repite el golpe con el izquierdo. En la bulería, después del golpe inicial dado por el pie izquierdo, el derecho se arrastra hacia atrás; se da un nuevo golpe con el izquierdo y se hace un destaque con el derecho con vuelta a suposición de partida. El paso se remata con otro golpe con el izquierdo.

## PASO DE VASCO

Se conoce también por su denominación francesa “pas de basque”. Es, desde que se guarda noticia de los bailes andaluces, uno de los adornos más populares.

El paso vasco se puede hacer en el sitio, hacia delante o hacia atrás. Consta de tres movimientos que, si se hace el paso hacia delante y se comienza con el izquierdo, son como sigue:

1. Se adelanta el pie izquierdo.
2. Simultáneamente, el pie derecho se adelanta, pasando por delante del izquierdo.

3. El pie izquierdo se adelanta, acercándose al derecho.

Después, se vuelven a repetir estos movimientos, comenzando con el otro pie, y así sucesivamente.

#### PASO DE BURÉ

Es un movimiento que tiene su origen en una danza, la bourrée, del Auvergne, en la Bretaña francesa. Se compone de varios movimientos y se puede iniciar con el pie derecho o con el izquierdo. Si se comienza con el derecho, se realizan los siguientes movimientos:

1. Se marca con el pie derecho delante y se levanta esa pierna, con la rodilla doblada, y el pie en diagonal.

2. Se baja el pie derecho, se apoya en el suelo y se realiza un pasocazado con el izquierdo.

3. Se cruza el pie izquierdo por delante del derecho, quedando en posición para iniciar un nuevo paso de buré.

#### PASO DE PANADEROS

El paso de panaderos se emplea mucho en las alegrías, las sevillanas y los fandangos. Mediante él, se cruza la pareja que baila. Está compuesto por los siguientes movimientos:

1. Se separa un pie al lado.

2. Se levanta el otro, como en el paso de buré, lo que en danza clásica se denomina levantar la pierna "en tendu".

3. Se da una vuelta andada en tres tiempos.

4. Se termina con un paso por detrás.

Durante su ejecución, el cuerpo va girando, de manera que al cruzarse, los bailarines se dan la espalda, para quedar al final uno frente a otro.

#### PASO DE JALEO

El paso de jaleo, conocido también por “tiempo de jaleo”, consta de los siguientes movimientos:

1. Se inicia con dos golpes de planta con un pie.

2. Se cruza el otro por delante.

3. Se separa el primero hacia un lado, quedando preparado para iniciar otro paso, comenzando con el otro pie.

Este paso se suele hacer con los tangos y los tientos.

#### PASO DE SEVILLANA

Se conoce popularmente por “paseíllo”. Se inicia siempre con el pie izquierdo y se realiza de la siguiente manera:

1. El pie izquierdo avanza hacia delante.

2. El pie derecho se le acerca, situándose en una posición cercana a la tercera.

3. El pie derecho vuelve a su posición inicial.

4. El pie izquierdo va hacia atrás, para acercarse al derecho, adoptando una nueva posición cercana a la tercera.

5. El pie izquierdo se sitúa detrás del derecho.

Como su nombre indica, este paso es propio del baile por sevillanas, aunque también se hace por alegrías y por bulerías. Tiene además una forma equivalente en la danza clásica, el “balancé en avant”, seguido de otro “en arrière”.

#### LISADA

Es otro movimiento que, aunque se emplea en otros estilos, está vinculado principalmente al baile por sevillanas, en donde se ejecuta en la segunda. Se realiza deslizando un pie hacia un lado. El pie que se desliza parte de una posición por delante del pie de apoyo.

Este movimiento es la versión andaluza de las “glisadas” de la danza clásica – “glisser”, en francés, significa precisamente realizar ese movimiento–.

#### CAREOS

El careo es un movimiento similar a la pasada. La diferencia fundamental estriba en que la pareja se cruza de cara, de ahí precisamente el término “careo”. Se inician siempre con el pie izquierdo y se dan los pasos que se muestran en la figura siguiente (figura 27).

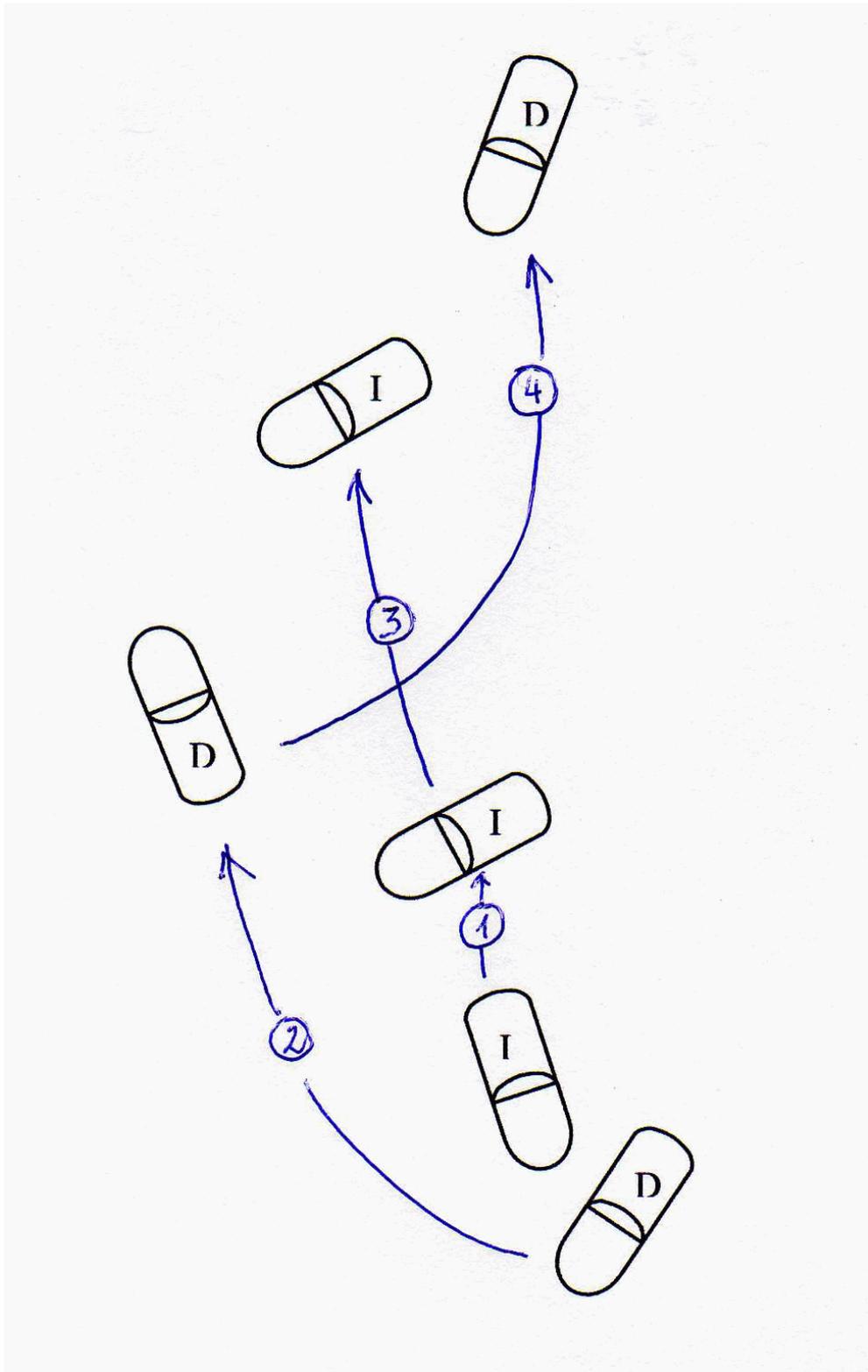


Figura 27

Al llegar al quinto movimiento, ambos pies giran al mismo tiempo  
Una vez hecho el giro, el pie derecho retrocede, colocándose detrás  
del izquierdo.

## VUELTAS

En el flamenco, como en la danza española, existe un tipo de vuelta que se puede considerar “básica” y sobre la que se hacen casi todas las demás. Se ejecuta levantando un pie y cruzándolo por delante de la pierna de apoyo, hasta llevarlo a una posición en el lado exterior de dicha pierna. En esa posición, se giran ambos pies sobre la punta y se mueve el cuerpo 180 grados, quedando así el bailarín completamente de espaldas a la posición inicial. Este giro se puede hacer también levantando un pie y girando la punta del otro, al tiempo que el primero se lleva a una nueva posición con un giro del cuerpo de 180 grados, que con un buen impulso pueden llegar a ser 360 e incluso más. Estos giros se pueden hacer hacia la derecha o hacia la izquierda.

## VUELTA POR DETRÁS Y POR DELANTE

Se denomina “vuelta por detrás” cuando el pie que inicia el giro, en vez de hacerlo hacia delante, lo hace hacia atrás, pasando por detrás de la pierna de apoyo. Por el contrario, en la “vuelta por delante” el pie que inicia el movimiento es el que está situado por detrás del que va a servir de apoyo y que para realizar el giro se cruzará por delante de él.

## VUELTAS DE CAMBIO

Se ejecuta elevando los pies sobre las puntas y girándolos 180 grados. Son, consecuentemente, solo medias vueltas, que se pueden dar hacia la derecha o hacia la izquierda.

## VUELTAS ANDADAS

La vuelta “andada” es el más simple de los giros. Se realiza cambiando de posición y dando la vuelta a base de pequeños pasos.

## VUELTAS ZAPATEADAS

La vuelta zapateada es similar a la vuelta andada. La diferencia es que el bailarín no deja de zapatear mientras la da.

## VUELTAS VOLADAS

Se hacen girando sobre un pie y con el otro al aire. El impulso para realizar la vuelta se toma con los brazos. Se inicia y termina con los pies situados en perpendicular. Se pueden dar hacia la derecha o hacia la izquierda, pero ha de ser siempre por delante.

## VUELTAS DE TORNILLO

Se inician con los dos pies juntos y se ejecutan en dos tiempos. En el primero, se golpea el suelo con la punta del pie que se adelanta cruzando por delante de la pierna de apoyo. En el segundo, se gira el otro pie. Se puede hacer hacia la derecha o hacia la izquierda.

## VUELTA DE TACÓN

Este tipo de vueltas o giros se realiza moviéndose sobre los tacones girando los pies sobre el tacón.

## GIRO CON TORSIÓN

Este movimiento consiste en realizar un giro con los dos pies en el suelo con una torsión del cuerpo de 90 o 180 grados. Es este además un movimiento que se suele “deshacer” mediante otro giro y otra torsión en sentido opuesto.

## VUELTA A RAS DE SUELO

Otro tipo de vuelta, frecuente en bailaoras, consiste en girar los pies y el cuerpo con las rodillas flexionadas. De ahí la denominación de vuelta “a ras de suelo”.

## VUELTA QUEBRADA

La vuelta quebrada es un movimiento típico de la bailaora. Consiste en girar con el cuerpo doblado ostensiblemente hacia atrás –“quebrando la cintura” en términos flamencos o realizando un “cambé” hacia atrás en términos dancísticos–.

Los brazos van en cuarta posición delante, uno por encima de la cabeza y el otro a la altura de la cintura. Se puede hacer hacia delante o hacia atrás.

## VUELTA DE PECHO

Se realiza doblando el cuerpo hacia delante por la cintura, inclinándolo hacia el suelo, para terminar levantándolo, como en la vuelta quebrada. Los brazos van asimismo en cuarta y se hace siempre hacia delante.

## VUELTA HECHA Y DESHECHA

Es un movimiento doble que consiste en dar una vuelta e inmediatamente “deshacerla”, es decir, dar otra vuelta en sentido contrario.

## PIRUETAS

La pirueta es otro movimiento que tiene su equivalente en el ballet clásico. Se hacía también en la danza española, en la que se conocía como “girada”. Es además un movimiento espectacular y, bien ejecutada, posee un gran atractivo estético. Generalmente, es un movimiento asociado al bailarín, aunque también hay bailarinas que lo ejecutan con brillantez.

Las piruetas se ejecutan girando el cuerpo sobre la punta del pie de apoyo. La otra pierna puede ir doblada por la rodilla o recta. Los giros, como en todo tipo de vueltas, se pueden hacer hacia la derecha o hacia la izquierda. Generalmente, se suelen hacer tres o cuatro giros completos, aunque actualmente hay bailarines que son capaces de pasar de los diez.

Otros tipos de piruetas, tomadas también de la danza clásica, son la que se denomina “en arabesque” y la que se conoce como “piqué tour”. En la primera, se gira también sobre la punta de un pie, pero la otra pierna se lleva extendida, sin doblar y algo separada. La segunda se ejecuta sobre un pie, apoyando el otro sobre el suelo con cada vuelta.

Las piruetas se suelen rematar con una parada en seco o un redoble, aunque muchos bailarines las finalizan, como también se hace en el ballet, con un salto, para hacer un desplante con una rodilla en tierra. Incluso hay bailarines que, una vez en esa posición, dan otra vuelta girando sobre la rodilla.

## VUELTAS ENCADENADAS

Es un movimiento que también tiene su equivalente en la danza clásica. En ella, se denomina “déboulé” y consiste en realizar varias vueltas seguidas, apoyándose sobre las puntas de los pies.

## VUELTA CON DESTAQUE

En realidad, es una combinación de dos movimientos. Primero, se realiza un destaque en diagonal al cuerpo y, cuando se baja esa pierna, cruzándola por delante de la pierna de apoyo, se da la vuelta.

## VUELTA FIBRALTADA

Es otro movimiento en el que se combinan los destaques y las vueltas. Comienza con un destaque realizado con el pie derecho. Se repite con el pie izquierdo y, cruzando ese pie, al bajarlo, por delante de la pierna derecha, se da la vuelta.

## VUELTA DE VALS

Se inicia con los pies situados en tercera posición y consta de unos pasos previos, seguidos de una vuelta básica. Estos pasos consisten en desplazar el pie derecho hacia la derecha, para, a continuación, llevar el pie izquierdo, apoyando solo la punta, hasta casi la misma posición del derecho. Se finalizan con un nuevo movimiento del pie derecho que lo sitúa en paralelo con el izquierdo, para proceder de seguido a dar la vuelta.

## SALTOS

### SALTO ATRÁS

El salto atrás es un adorno que los bailarines emplean durante la ejecución de un zapateado. Es, como su nombre indica, un saltito o varios que se dan hacia atrás. Se hace con los pies juntos o ligeramente separados.

## SALTO LATERAL

Otro tipo de saltitos que se realizan también con los pies juntos es el que llamamos “salto lateral”. En él, el bailar se desplaza hacia un lado, generalmente mediante dos o tres saltitos.

## SALTOS CON BORDONEO

Se dan los saltos sobre el sitio, sin desplazamiento, y, al caer, se giran los pies a un lado y otro con cada salto, en un movimiento que guarda cierta semejanza con el bordoneo.

## SALTO SIN DESPLAZAMIENTO

Estos saltos se ejecutan también en el sitio, sin ningún tipo de desplazamiento. En ellos se suelen doblar las rodillas y se combina con un apunte de bordoneo al caer. Otra variedad de este tipo de saltos se hace tomando impulso con un pie, saltando y, al caer, sentar ambos pies algo separados.

## SALTO EN ARABESCO

Llamamos “salto en arabesco”, tomando un término utilizado en la danza clásica, al que se da sobre un pie, mientras se lleva el otro, recto y separado del que sirve de apoyo, reproduciendo la figura que se conoce por “arabesco” en el ballet.

## SALTO CON CRUCE DE PIES

Es un salto que ejecutan tanto la bailaora como el bailar y suele adornar los bailes festivos, especialmente la bulería. Para realizarlo, se da un salto, tomando impulso con un pie y, en el aire, se cruza una pierna por delante de la otra, cayendo con los pies en esa posición. Suele ir seguido de una carretilla.

Una variante de este tipo de saltos es el que se da para llevar un pie hacia delante y el otro hacia atrás, simultáneamente.

#### SALTO CON CRUCE DE PIES EN LÍNEA

Es un adorno tan efectivo como precioso. Generalmente, lo realizan las bailarinas, mientras zapatean y se hace en las bulerías, tangos y rumbas. Consiste en dar un salto y cruzar al mismo tiempo las dos piernas. La derecha cruza por delante o detrás de la izquierda y va a caer a la posición que esta ocupaba antes de dar el salto. Y lo mismo hace la izquierda. Generalmente se ejecuta varias veces seguidas.

Es un movimiento que corresponde al que en danza clásica se denomina “échappésauté”, en el que, mediante saltos, se va de cuarta a segunda posición.

#### SALTO CON VUELTA

La vuelta con salto es un alarde técnico y efectista. Consiste, como su nombre indica, en saltar y dar una vuelta en el aire antes de caer en el suelo. Corresponde a lo que en danza clásica se conoce como “saut de basque” y la ejecutan tanto los bailarines como las bailarinas, aunque para estas implica una mayor dificultad por el impedimento que supone la falda.

#### CAÍDA

Se conoce por “caída” el salto que dan las bailarinas granadinas cuando interpretan sus zambras y sus tangos. Consiste en dar una vuelta y tirarse para atrás, para dejarse caer sobre las rodillas y con todo el cuerpo sobre el suelo. Quien lo ha dado a conocer fuera de las cuevas sacromontanas ha sido Mariquilla.

#### 1.4.1.6.4. **Danzaratte**

En el número 4 de la revista *Danzaratte*, publicado en 2008 por el Conservatorio Superior de Danza de Málaga, José María Aragón Bravo, Antonia Bustos Rodríguez, Gloria Pérez Gómez y Francisca María Villa Castro incluyen un artículo que titulan "Glosario de Escuela Bolera". Con él inician unas descripciones de los pasos boleros (abrir-cerrar, actitud, asamblé, baloné, batuda, briseles, bordoneo) que después no ha tenido continuación. Incluimos a modo de muestra su descripción del Asamblé.

NOMBRE DEL PASO: ASAMBLÉ

DEFINICIÓN: Es un salto sin desplazamiento que se realiza de forma vertical.

MIEMBROS INFERIORES: Se inicia desde la 3ª o 5ª posición con derecho detrás. La izquierda está flexionada y la derecha irá estirada a la 2ª a 45º aproximadamente. Se realiza un salto cayendo en 3ª o 5ª plié con el pie derecho delante.

MIEMBROS SUPERIORES: Los brazos estarán en todo momento en 5ª posición. El torso y la cabeza se mantienen al frente.

Estas descripciones venían acompañadas de unos vídeos que en la última versión de la revista han quedado reducidos a simples fotos.

#### 1.4.1.6.5. Expediente de la Escuela Bolera

Como paso previo a la inscripción de la Escuela Bolera en Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, se incoa en 2011 el preceptivo expediente<sup>18</sup>. Lo redactan Marta Carrasco, Rosalía Gómez y José Luis Navarro.

En dicho expediente se hace un resumen histórico de la Escuela Bolera, de sus maestros e intérpretes; se destaca su íntima vinculación con Andalucía y la influencia que ha ejercido en el baile flamenco; y se aboga porque se pongan los medios necesarios para su conservación como elemento vivo de nuestra cultura. En este sentido, se dice textualmente:

Es pues absolutamente necesario preservar, en primer lugar, los bailes que constituyen el repertorio clásico del siglo XVIII y que están desapareciendo a gran velocidad, al igual que sus indumentarias, debido a la falta de materiales audiovisuales y a las dificultades para acceder a sus fuentes.

En segundo lugar, es igualmente esencial preservar y transmitir el conjunto de pasos que constituyen el vocabulario de la escuela bolera para que puedan seguir siendo utilizados por los bailarines y los bailaores en sus nuevas creaciones. De hecho, la mayor parte de las grandes figuras del flamenco actual conocen o han bailado alguna de sus formas.

Un desiderátum que coincide plenamente con los objetivos de este trabajo.

---

<sup>18</sup> Resolución de 7 de diciembre de 2011 (BOJA,4.1.2012), de la Dirección General de Bienes Culturales. La Escuela Bolera fue dechada Bien de Interés Cultural en el Consejo de Gobierno de 13 de noviembre de 2012.

#### 1.4.2. Historia de la danza

Por regla general, la mayoría de los tratados de danza que acabamos de revisar daban alguna noticia histórica de los bailes españoles. Veamos ahora qué dicen de nuestros bailes algunas de las historias específicas de la danza, así como del baile flamenco. Seguiremos, como hicimos con los tratados, un orden estrictamente cronológico.

##### 1.4.2.1. *Essai sur la danse antique et modernede* Élise Voiart

En 1823 publica en París Élise Voiart su *Essai sur la danse antique et moderne*<sup>19</sup>. En él, al hablar de España, se limita a repetir los tópicos más en voga:

L'Espagne, à demi mauresque, présente un caractère à la lois grave et passionné; ses chants fortement cadencés offrent à l'oreille un singulier mélange des moeurs ardentes de l'Afrique, unies aux langueurs européennes. Toutes ses danses respirent l'amour, le plaisir, et puis encore l'amour (142).

##### 1.4.2.2. *Manuel complet de la dansede* Carlo Blasis

En 1830 Carlo Blasis (1797-1878) publica en París otro tratado importante. Su título completo reza: *Manuel complet de la danse: comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours : a l'usage des amateurs et des professeurs / par M. Blasis ; trad. de l'anglais de M. Barton, sur l'édition de 1830 par Paul Vergnaud.*

Sin embargo, como muchos bailarines de clásico, Blasis da un tratamiento al baile español cargado de prejuicios. Veamos algunos párrafos que lo atestiguan:

---

<sup>19</sup><http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=160/musdi160.db&recNum=0>

La danse italienne fut universellement applaudie, et excita l'admiration et l'imitation des étrangers, parmi lesquels les Espagnols furent en partie les premiers à imiter. Ils réussirent d'abord; l'usage des castagnettes, qu'ils ajoutèrent, produisit un bel effet; mais ayant ensuite ajouté des sauts, des gambades, des contorsions, et enfin les mouvemens les plus extravagans et les moins gracieux, la danse, en Espagne, se dégrada et se corrompit; (...) Cette corruption de goût et de style parmi les Espagnols doit s'attribuer à la *chica*, danse très immorale, que les Maures apportèrent de l'Afrique. Le naturel de la péninsule, sous l'influence du climat où il est né, et avec la chaleur et la vivacité de sa constitution, reçut avec empressement la *chica*, qui devint bientôt un de ses grands plaisirs. C'est à cette danse que j'attribue l'indélicatesse et même l'indécence si commune dans les danses espagnoles. La *chica* changea ensuite son nom pour celui de *fandango* (...) Le fandango, à ce que nous voyons, a encore changé de nom, mais n'a presque pas varié quant à l'exécution. On l'introduisit en Italie, où on le dansa avec plus de pudeur. Presque toutes les danses espagnoles, comme le bolero, la cachucha, les seguidillas, d'origine maure, sont imitées du fandango ou de la *chica*: c'est pourquoi elles ont toute la volupté (je pourrais même dire l'indécence) qui caractérise leur modèle.

La danse, loin d'être, comme chez les autres nations, un amusement innocent, excite les Espagnols au vice et à l'immoralité. Comparez les danses des premiers à celles des autres, vous verrez que la *chica*, le fandango, le sarao, et quelques autres viennent de la passion la plus forte, la plus profonde et la plus immodérée (...)

Les danses espagnoles, par leur caractère et leur variété, excitent toujours la curiosité des hommes, de goût, et surtout des amateurs de l'art de la danse. La jolie pièce du Procès du fandango, danse très vantée, est une des preuves qui, appuyées par la décision des Espagnols, établirent le fandango, la première danse de l'Espagne, et celle qui est la plus estimée. Leurs autres danses ne sont presque que des imitations de celle-ci, et sont regardées comme du second rang.

Les attitudes et les groupes gracieux et voluptueux du fandango, les cadences et le son de la musique ont un effet très sensible sur chaque spectateur, et les Espagnols donnent l'essor à un sentiment d'extase quand ils voient cette danse. (...)



Dans leurs pas, c'est la légèreté, la grâce, l'élasticité, le balancement, qui sont remarquables, et les mouvemens majestueux expriment ces sentimens qui déterminent le caractère national, c'est-à-dire, la hauteur, l'orgueil, l'amour et l'arrogance.

Dans l'exécution des danses espagnoles, les bras sont toujours étendus, et leurs mouvemens, de tout côtés, sont toujours ondulans. Ils représentent quelquefois le sentiment généreux d'une entière protection de l'objet aimé, d'autres fois ils

dérivent avec vivacité le tendre sentiment qu'elle inspire et la sincérité de l'aveu. Les yeux, souvent dirigés vers les pieds, regardent chaque partie du corps, et montrent le plaisir que la symétrie de forme leur inspire.

L'agitation du corps, les pieds, les postures, les attitudes, les balacemens, qu'ils soient vifs ou graves, représentent le désir, la galanteire, l'incertitude, l'impatience, la tendresse, le chagrin, la confusion, le désespoir, le racommodement, la satisfaction, et enfin le bonheur.

C'est par ces différens degrés de passion que la description et la nature des danses espagnoles sont caractérisées, danses dans lesquelles l'esprit et les mœurs de ceux qui les inventèrent sont si fidèlement représentés. Ainsi, nous voyons un Rodrigue amoureux aux pieds d'une Chimène, et une héroïne bohémienne de Cervantes, ou les galanteries respectueuses des héros des anciens romans espagnols. Nous avons déjà observé que quelques danses espagnoles doivent leur origine à des danses américaines; il faut aussi observer que les Maures, ayant habité l'Espagne et y ayant introduit leur usages, peuvent réclamer une partie de l'honneur attribué aux Américains (12-31).

Después dedica apartados específicos a los principales bailes:

#### LE FANDANGO

Le fandango se danse par deux personnes; il est accompagné par les castagnettes, instrument fait en bois de noyer ou en ébène. La musique est en 3/6 (voyez Pl. IV, fig.70), et d'un mouvement rapide. Le son des castagnettes et le mouvement des pieds, des bras et du corps l'accopagent avec la plus grande exactitude. Tout n'est que vie et action dans le fandango.

D'abord les personnes de qualité le dansaient plus généralement, d'après les règles faites pour le théâtre, ce qui introduisit plus de formalités, plus de

dignité dans cette danse, et elle ne fut pas accompagnée par le plus petit mouvement qui pût offenser la modestie ou choqué le bon goût.

Le peuple, chez qui cette danse est très estimée, l'accompagne d'attitudes qui se ressentent de la bassesse des principaux danseurs, et leurs mouvements extravagants ne cessent jamais jusqu'à ce qu'ils soient entièrement fatigués (31-32).

#### LE BOLERO.

Le bolero est une danse plus noble, plus modeste et plus décente que le fandango; elle est exécutée par deux personnes; elle se compose de cinq parties, savoir: le *paseo*, ou promenade, qui est une espèce d'introduction; le *traversias*, ou croisé, pour changer la position des places, qu'on fait avant après la *diferencias*, mesure dans laquelle on change de pas; vient ensuite la *finale*, qui est suivie du *bien parado*, gracieuse attitude, ou groupe de couple que danse. L'air du bolero est en 2/4; cependant quelques uns sont en 1/4. La musique est très variée, et pleine de cadences. L'air ou la mélodie de cette danse peut se changer, mais son rythme particulier doit être conservé ainsi que son temps et ses préludes, qu'on appelle aussi *feintes pauses*. Les pas du bolero se font *terre à terre*; ils sont glissants, battus ou coupés, mais toujours bien frappés (32-33).

#### LES SEGUIDILLAS BOLERAS

Quand les boleras sont chantés et accompagnés d'une guitare, on les appelle seguidillas boleras. La grande difficulté de cette danse consiste à reprendre la partie appelée paseo, qui vient immédiatement après la première partie de l'air, dans le prélude de l'accompagnement qui précède l'estribillo. L'estribillo n'est pas la partie du couplet qui contient la morale, mais bien celle où l'on trouve l'épigramme (33).

## LES SEGUIDILLAS MANCHEGAS

Ces *seguidillas*, qu'on danse avec quatre, six, huit ou neuf personnes, sont beaucoup plus rapides dans leurs mouvements, commençant sans *paseo*; le *traversias* est plus court, et le *bien parado* sans gestes. Cette danse est très vive dans ses mouvements, et en grande faveur chez le peuple, qui s'y abandonne avec plaisir particulier; elle est d'origine maure (33).

## LA CACHUCHA

Le nom de cette danse est un mot appliqué aux bonnets, aux éventails et à beaucoup d'autres choses, qu'on nomme ainsi par abréviation.

La cachucha solo, dansée par un homme ou une femme seule, quoiqu'elle convienne mieux à cette dernière, est calculée pour accompagner la musique particulière à cette danse, qui est quelquefois calme et gracieuse, d'autres fois gaie, et d'autres fois passionnée (33-34).

## LA GUARACHA.

Cette danse, dont la musique est en 3/8, est dansée par une personne accompagnée de la guitare. Son mouvement, qui doit devenir progressivement vif, la rend assez difficile. On ne la danse guère, et jamais qu'aux théâtres (34).

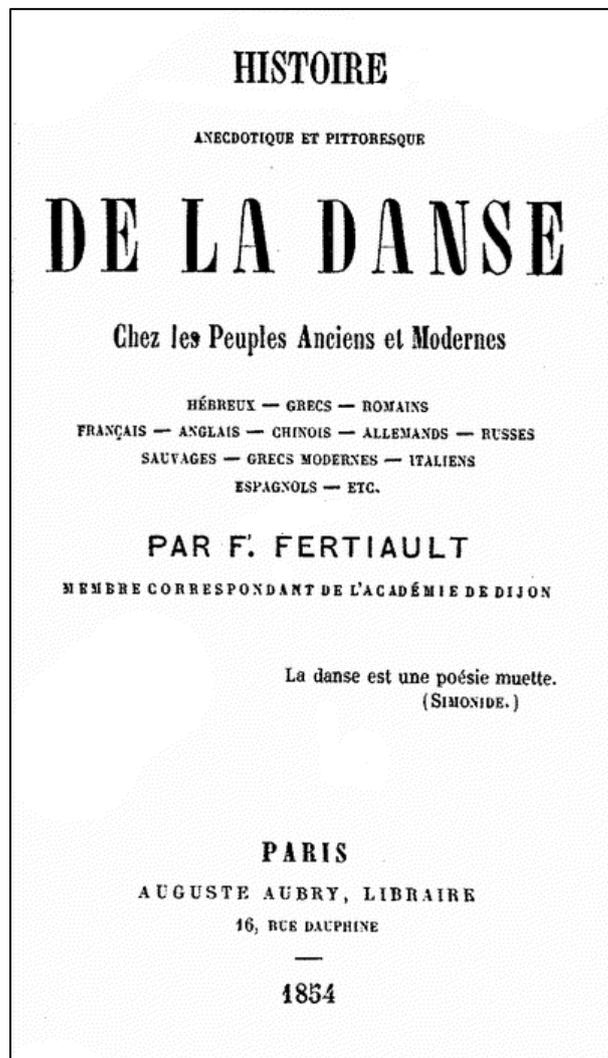
## EL ZAPATEADO

C'est le même mouvement que la *guaracha*, et elle est en 1/8. Il y a dans cette danse, beaucoup de bruit fait par les pieds; ses pas sont, pour ainsi dire, frappés comme ceux de *l'anglaise* et de la *sabottière* (34).

## EL ZORONGO

Cette danse a donné son nom à une coiffure pour les femmes, qui en Espagne se compose de rubans mêlés avec les cheveux. Ses pas sont simples, et ont un mouvement très vif; on les fait en avant et en arrière, en battant quelquefois la mesure avec les main (34).

### 1.4.2.3. *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse de François Fertiault*



Muy distinta es la posición de Fertiault con respecto a nuestros bailes. El título completo de su tratado es bien significativo de su contenido. Dice así: *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse: chez les peuples anciens et modernes Hébreux, Grecs, Romains, Français, Anglais, Chinois, Allemands, Russes, Sauvages, grecs modernes, italiens, espagnols, etc. par F. Fertiault, membre correspondant de l'académie de Dijon* (Paris Auguste Aubry 1854)<sup>20</sup>.

Esto es lo que escribe de nuestros bailes:

*Le Bolero*, danse noble, de grand et bel air, composée de cinq parties diverses et gracieuses, dont les pas coupés, battus ou glissants sont toujours bien frappés, et qui a pris son nom de volero ou volador, à cause de la légèreté de ses figures. -- Ce nom de Voleros désigne aussi certaines danses libres, voluptueuses et même lascives, dont la description ne peut trouver place ici;

Les *Seguidillas*, les plus attrayantes des danses que l'on peut se permettre de voir, qui ne sont que des *continuations* et des variantes du Boléro, et qu'on divise: en *boleras*, quand leur chant est accompagné d'une guitare;

—en *manchegas*, très-vives, en grande faveur chez le peuple, et qui viennent de la Manche, province méridionale de l'Espagne;

—en *taleadas*, espèce de bolero mêlé de cachucha, et dont l'étymologie est taleo, qui implique l'idée d'amusements bruyants;

La *Cachucha*, dont le nom très-vague ne se trouve presque dans aucun dictionnaire espagnol et s'applique à toutes sortes d'objets gracieux, dansée par un homme ou mieux" Il est d'usage, dit M. Blasis, d'appliquer ce mot à une belle, un oiseau ou un petit bonnet, ou à tout ce qui est joli et gracieux. Dans le langage des Gitanos andalous, le mot cachucha signifie or. Dans un style plus élevé, cachucha signifie la partie du carquois ou l'Amour met ses dards.

---

<sup>20</sup><http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=068/musdi068.db&recNum=0>

Sagittoe capsula in pharetra. Les vers suivants peuvent donner une idée du sens général que les Espagnols appliquent à ce mot:

Mi Cachucha, por la mar  
A todos vientos camina,  
Pero nunca va mejor  
Que cuando va de bolina.

IMITATION.

Ma Cachucha, zéphir, de son haleine,  
Aplanira les mers, hâte-toi de venir,  
Mais si l'onde mugit, si l'autan se dé chaîne,  
Ma Cachucha, garde-toi de venir."

par une femme seule, avec accompagnement de castagnettes, et qui va, comme expression, du calme assez doux jusqu'à l'extrême opposé;

La *Guaracha*, qu'accompagne la guitare, dont le mouvement doit devenir progressivement vif, dont le nom africain signifie gaieté, -- et que, dans le siècle dernier, le roi et sa cour voyaient danser au théâtre, tout en jetant (singulier plaisir pour un roi!) à la tête des dames de petits oeufs vidés et remplis d'eau de senteur;

El *Zapateado*, qui fait faire beaucoup de bruit avec les pieds (ce que son nom indique), et dont les pas au rythme dé cidé sont frappés comme ceux de l'anglaise et de la sabottière;

El *Zorongo*, qui a donné son nom à une coiffure enrubanée pour les femmes, et dont les pas simples ont un mouvement très-vif, accompagné parfois de battements de mains;

El *Tripili trapola*, presque semblable au Zorongo, mais qui en diffère en ce qu'il finit par trois demi-tours, et dont le nom n'est qu'une onomatopée, imitant une certaine modulation de la voix des Gitanos ou bohémiens andalous;

La *Folie*, exécutée aux sons des flûtes, tantôt lente et grave, tantôt légère et rapide, et que Pierre Ier, de Portugal, aimait si fort, qu'il passait souvent des nuits entières à la danser avec ses enfants et les personnes qu'il daignait honorer de son assez farouche amitié;

Enfin, pour ne pas tout citer, le fameux, l'illustre *Fandango*, cet enfant de la Chica des Africains, cette danse dont le docteur Yriarte a dit: " Le mélodieux Fandango, qui charme les âmes des naturels et des étrangers, des sages et des vieillards les plus austères;..." cette danse qu'ont décrite, en vers gracieux le célèbre cavalier Marino, et en prose latine assez technique le moins célèbre doyen Marti; cette danse qui, dit-on, faillit être condamnée par un consistoire de la cour de Rome réuni dans ce but, et qui, par son effet électrique et entraînant, finit par faire danser ses juges eux-mêmes, lesquels, gagnés et vaincus, lui accordèrent sa grâce entière et le rétablirent si bien dans tous ses privilèges que, seul avec le Bolero, il a conservé l'honneur d'être dansé sur les théâtres d'Espagne; cette danse, dis-je, dont le nom signifie aller danser, qui s'exécute par deux personnes s'accompagnant des vifs roulements des castagnettes, et dont le mouvement rapide a fait dire que: " tout n'est que vie et action dans le Fandango." -- Les Espagnols disent encore que: " le Bolero enivre, et que le Fandango enflamme. " Un voyageur, au style net et précis, ajoute: "Non, l'anachorète qui mange le plus de laitue, qui jeûne le plus, ne verrait pas danser le Fandango par Julie Formalaguez, sans soupirer, sans désirer, et sans donner au diable ses vœux, sa continence et ses sandales..." (122-127).

#### 1.4.2.4. *The art of dancing, historically illustrated* de Edward Ferrero

Similares características tiene el tratado publicado en Nueva York, en 1859, por Edward Ferrero (1831-1899): *The art of dancing, historically illustrated. To which is added a few hints on etiquette; also, the figures, music, and necessary instruction for the performance of the most modern and approved dances, as executed at the private academies of the author*<sup>21</sup>.



---

<sup>21</sup><http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=067/musdi067.db&recNum=0>

En él, se describen el fandango, el bolero, las seguidillas boleras, las seguidillas manchegas, la cachucha, la guaracha, el zapateado y el zorongo. Estos son los textos:

The *Fandango* is danced by two persons, and accompanied by the castanets, an instrument made of walnut wood or ebony. The music is in the 3--8 time, and is a rapid movement. The sound of the castanets, and the movements of the feet, arms and body, keep time to it to the greatest nicety. It is all life and action in the Fandango. It was formerly danced much more generally by persons of quality, after the regulations enacted for the theatre, which introduced more dignity, more formality, and unaccompanied by the slightest movement that could give offence to modesty, or shock good taste.

The lower orders, among whom this dance is in high request, accompany it with attitudes which savor of the vulgarity of the principal performers, and their extravagant movements never slacken nor cease until they are fairly exhausted. *The Progress of the Fandango*, a highly boasted dance, is one of the proofs which, backed by the decisions of the Spaniards, establishes the Fandango as the leading dance of Spain, and as the one which stands in the highest estimation. Their other dances are scarcely anything more than imitations of it, and are looked upon as second rate.

The *Bolero* is a dance far more noble, modest, and restrained than the Fandango, and is executed by two persons. It is composed of five parts, namely—the *paseo*, or promenade, which is a kind of introduction; the *traversals*, or crossing, to alter the position of the places, which is done both before and after the *diferencias*, a measure in which a change of steps takes place; then follows the *finales*, which is succeeded by the *bien parado*, a graceful attitude, or grouping of the couple who are dancing.

The air of the Bolero is set to the time of 3--4. The music is extremely varied, and full of cadences. The air or melody of this dance may be changed, but its peculiar rhythmus must be preserved, together with its time and its flourishes,

which latter are called also *false pauses*. The steps of the Bolero are performed *terre à terre*; they are either sliding, beaten, or retreating, being always, as it were, clearly struck out.

The *Seguidillas Boleras* is a name which was given when the Boleros were sung, and accompanied by a guitar. The great difficulty of this dance consists in resuming the part called the paseo, which is immediately after the first part of the tune in the prelude of the accompaniment, which precedes the *estribillo*. The *estribillo* is that part of the couplet, not indeed where the moral is found, but which contains the epigrammatic point or turn.

The *Seguidillas Manchegas*, which are danced by four, six, eight, or nine persons, are far more rapid in their movements, beginning without the paseo. The *traversias* of it is shorter, and its *bien parado* is without gesture. This dance is very sprightly in its motions, and a great favorite with the lower orders, who give themselves up to it with a peculiar zest. It is of Moriscan origin.

The *Cachucha*, danced either by a man or a woman alone, though better suited to the latter, is admirably calculated to accompany the medley of music peculiar to this dance; which is sometimes sprightly, and sometimes impassioned. It seems expressly designed to display the elegances of posture and attitude.

The *Seguidillas Taleadas* is a species of the Bolero, mingled with some measures of the Cachucha.

The *Menuet Afandango* is partly composed of the Fandango.

The *Menuet Allmandado* is intermixed with steps from the Allemand.

The *Guaracha*, the music of which is in 3--8 time, is danced by one person, accompanied by the guitar. Its movement, which should grow progressively

quick, renders it rather difficult. It is now but seldom danced, and never except at the theatres.

The *Zapateado* is the same sort of movement as the Guaracha, and is in the time of 3--8. There is in this dance a considerable noise made by the feet. Its steps are struck, as it were, similar to the Anglais and the Sabottière.

The *Zorongo* has given name to a head-dress for women, which in Spain is composed of ribbons mingled with the hair. Its steps are simple, following a very sprightly movement, and are practised backward and forward; while sometimes the hands are clapped to the time (64-66).

#### 1.4.2.5. *Eine Weltgeschichte des Tanzes* de Curt Sachs

En 1937 se publica en Berlín *Eine Weltgeschichte des Tanzes*<sup>22</sup> de Curt Sachs (1881-1959), posiblemente uno de los textos más originales e influyentes del siglo XX, traducido al inglés en 1937 (*World History of the Dance*) y al francés en 1938 (*Histoire de la danse*).

De las danzas españolas, especialmente del fandango, escribe (98):

Emphasizing grace of motion more than muscular power and owing far more to an old, advanced culture than to prehistoric or primitive tradition, the courtship dance of Spain reaches a perfection which never fails to enchant the spectator anew. The *fandango* with its variations, the *malagueña*, the *rondeña*, the *granadina*, or the *murciana*, which came into Europe only in the course of the seventeenth century, acknowledges its origin in the *Reinos de las Indias* of the American Indians. But even if this attribution is justified, it has nevertheless a heritage of two thousand years on Spanish soil, going back to the

---

<sup>22</sup> Utilizamos la traducción inglesa de Bessie Schonberg, publicada en 1963 en Nueva York por Norton con el título de *World History of the Dance*.

Phoenicians, which aided in its formation. In the provocative rhythm of tile castanets (...) in which 3/8 and 3/4 time are mixed with such charm, the courtship dance rushes on deliriously.

"The fandango is always danced by only two persons, who never touch each other even with the hand. But when one sees how they challenge each other, now moving away, now approaching again; how the woman at the moment when she seems about to surrender, slips suddenly away from the victor with renewed vivacity; how he pursues her, then she, him; how in all their glances, gestures, and positions they express the various emotions which enflame them both; when one sees all this, one cannot help confessing with a blush that this dance describes Cytherea's battles as truly as the final cannonade of a fireworks display describes the actual thunder of cannons before a besieged fortress."

Casanova used the most fiery words to give a picture of the *fandango* which he saw in Madrid in 1767. "Each couple, man and woman," he writes, "never move more than three steps as they click their castanets with the music of the orchestra. They take a thousand attitudes, make a thousand gestures so lascivious that nothing can compare with them. This dance is the expression of love from beginning to end, from the sigh of desire to the ecstasy of enjoyment. It seemed to me impossible that after such a dance the girl could refuse anything to her partner."

In the nineteenth century it was scarcely danced any more; it was entirely too exuberant and sensual. The *jota* in the north, the *sevillana*, and the *bolero*, supposedly "discovered" by the dancer Zerezo in 1780, take its place. The *bolero*, executed in 2/4 or 3/4 time with castanets, guitar, and tambourine, also depicts the woman slipping away, approaching, and escaping again, but the violence of the *fandango* is here calmed to a gentle flattery; it is the "triumph of tenderness."

Y más adelante añade (348-350):

At the same time the Spanish dance is introduced; *zarabanda*, *chacón*, *pasacalle*, *folía* become familiar dances north of the Pyrenees. But we must draw a distinction here: the introduction of the Spanish *pavane* at the beginning of this period grew out of the Hispaniolization of social fashions, which was most clearly expressed in the changes of dress. What happens at the end of the century, however, is a Hispaniolization of art which is no longer the result of political and dynastic or courtly and social currents, but of that romanticism which turns away from the formality and flatness of civilization to the ebullience of the provincial and towards the mysterious aroma of the exotic—that romanticism which was able to combine the apparent antitheses of ultra-realistic painters of peasants, soldiers, and rogues, and those fugitives from reality, the explorers, the gold-seekers, and the visionaries.

We shall quote here what an outstanding authority on modern Spain has to say of this semi-exotic Spanish dance in the passionate, pantomimic form in which it began to have an influence in France at the turn of the century.

"We are accustomed to think of dancing as a movement of the feet, but the Spanish dance is more than that. In Spain they dance with movements of the hands as in India, Java, and Japan, they dance with the hips, with movements of the body as in Africa and Arabia, and the feet serve less for the locomotion of the dancer than as the physical expression of his emotions. The charm of the European dance lies in the contact of man and woman, in the common rhythm and harmony of movement. The European dance is a physical duet, the captivating charm of which lies in the unison of motion. One dances for oneself, not for others. The poetry of proximity is given perceptible form in the dance. The Spanish dance is fundamentally different. Its charm lies in the spectacle, not in the contact. It is the physical expression of an emotion. It symbolizes sensual receptivity and sensual power. Indeed, the most remarkable thing about it is the strongly marked symbolism of rejection. It is much oftener a dance of coldness than of ardor. In love as in the dance resistance and coldness are the best means of enticing men and driving them to madness. But aside from its aim of

exciting the onlooker, the Spanish dance has still another goal—and that is self-excitation. The dancer fascinates the spectators and dances herself into a state of ecstasy. The motion of the hips, the *zarandeo*, with which it is possible to express every degree and shade of sensuality from lasciviousness to the magic flame of ecstasy, is of incredible suggestive power. One might say that in this movement lies the magic of sex. And to this swaying and twitching of the body, the mysterious art of which Eve learned from the serpent in Paradise, the Spanish dancer subordinates the turning and twisting of the hands, the skipping and gliding of the feet, and last but not least the play of the eyes. The symbolism of the dance would far overstep all boundaries of moral censorship, were it not that the natural decency of the Spaniard interposes to redeem it. This sense of decency has not only freed these dances of all unpleasant and repulsive qualities, but has even adapted them to the conventions of the bourgeois bourn. Nowhere does one see the *sevillana* danced more beautifully and more purely than in the *patio* of a bourgeois house in Seville."

We called these dances semi-exotic. This was rather for the sake of comparison: the *sarabande* and the *chaconne* are truly exotic dances. They originated in the melting-pot of Central America, were brought borne to Andalusia by the colonists, stripped of their cruder suggestion on Spanish soil, polished, painfully adapted to European non-imitativeness and close movement, and in this transformation introduced into the courtly dance north of the Pyrenees.

In the adoption of the exotic and Spanish dances as well as of the peasant chorals we have for the first time since classical antiquity an impressive illustration of the law of regeneration in the dance. When the dance in a too highly refined society becomes anemic, it absorbs the elemental strength necessary for its existence from dance regions which lie closer to the roots, closer to natural locomotion and its spirit. As long as it finds this strength in its immediate environment, as long as the peasantry of its own country has preserved to some extent the native dance heritage, it finds nourishment there.

But where the driving force and momentum are broken, where the people bring to the old dance the fine manners of the upper classes in a cruder form, or even adorn their own festivals only with pale reflections or caricatures of the courtly dance, fresh blood must be taken from the dance of foreign peoples, who are more primitive in their way of life and superior in physical mobility and expressiveness.

Dedica un par de páginas al canario (365-366):

The DANSE DES CANARIES is, after the *courante*, the main courtship and coyness dance of the sixteenth century. One couple dances through the hall. At the end the gentleman leaves his lady and dances backwards. He goes forward once more and back again, and then the lady does the same.

The movements are bold (*gaillards*), bizarre, and exotic. The combination of skip and stamp, and the alternation of heel and sole in the stamping are characteristic. The *canario*, therefore, is closely related to the *Schuhplattler*, and still more closely to the wooing dances of eastern Europe, especially to the Bohemian *Proti-sobe*. Its rhythmical motif is predominantly a dotted three-eight figure; (...) We find the same notation in Mersenne in 1636. Besides the batteries de pieds, to which Arbeau also draws attention, he adds semi-caprioles, pirouettes, and similar movements. In its day this dance was considered *grandement difficile* and only people with much practice and very agile feet attempted it.

Even the old dance literature leaves open the question whether the strange name and the somewhat uncourtly movements really go back to the Canary Islands or to some deliberately exotic court ballet. There can be no doubt, however, that the decision must be given in favor of the Canary Islands. For the earliest example of the *canario* comes from the country which would be the natural intermediary if it were an importation from the Canaries but not if it were merely a court ballet—from Spain. Diego Pisador first mentions it in

1552—not with the colorless appellation *danza* or *baile*, but as a funeral piece, as *endechas de Canario*.

The association of a wild sexual dance with funeral festivities will not surprise the readers of the first part of this book. It will rather serve to confirm the fact that the *danse des canaries* must have come from the Canary Islands through Spain to France. In Spain itself the *canario* is regarded as the father of the *jota*.

para abordar después con algún detalle los avatares de la zarabanda (367-370):

The SARABANDE came in from Spain. But did it originate in that country? Its still unexplained Spanish name, *zarabanda*, sounds so much like the Persian saraband, meaning "wreath for fastening the feminine headdress," that the possibility of this etymology must be taken into consideration. But the time is too late for a Persian-Arabic origin: the *sarabande* was not known until the end of the sixteenth century. Cervantes emphasizes that at the beginning of the seventeenth century *el endemoniado son de la rarabanda* (the diabolical sound of the *sarabande*) was something new. And the Jesuit historian, Juan de Mariana (1536-1623), explicitly states: In these years appeared a dance and song, so indecent in its text, so repulsive in its movements, that even the most respectable people were inflamed by it. It was usually called the *zarabanda*. Small wonder that it became a favorite target of the moralists, and indeed even of legislation. In 1583—this is, as a matter of fact, the first dated mention of the dance—the singing and reciting of the *sarabande*, in whatsoever place, was punishable with two hundred lashes; in addition, men were given six years in the galleys, and girls were exiled from the kingdom.

On this point all the old sources agree: the *sarabande* was a sexual pantomime of unparalleled suggestiveness. But only rarely do we come upon anything more explicit. The earliest account is given in an obscure place at the end of the reminiscences of the Basle physician, Thomas Platter the younger. He saw the *sarabande* danced in Barcelona in 1599: there were always several couples

together-once, in the street, some fifty-men and women opposite each other playing the castanets, mostly in backward motion with absurd twists of the body, hands, and feet.

A little later we meet the *sarabande* in Italy. "Woe to the dirty fellow who has brought this barbarism upon us," cries Giambattista Marino, the father of the ill-famed "Marinismus," the turgid baroque poetry, in 1623. The girls with castanets, the men with tambourines, exhibit indecency in a thousand positions and gestures. They let the hips sway and the breasts knock together. They close their eyes and dance the kiss and the last fulfillment of love. Almost more important than this description is Marino's statement that the *sarabande* and the *chacona* are fundamentally the same:

*Chiama questo suo gioco empio e profano  
Saravanda e Ciaccona il novo Ispano.*

Il novo Ispano—New Spain was the name of Yucatán, and that the *chacona* came from the American colonies we know from other sources. To be sure, the contemporary Mariana considers it a Spanish invention, and his opponent Ortiz, agreeing with him only in the absolute condemnation of the *sarabande*, tries to derive the name from a diabolical woman in Seville. Nevertheless he mentions also that others ascribe it to the (American) Indies. This contradiction hardly surprises us. For the dances of the colonies were first taken up by the dance-mad Andalusians and brought by them to their native province. Spreading thence over the península, they might easily pass for Andalusian. Although it must appear fairly certain that the *sarabande* with its unimpaired primitivism was picked up not in Europe of the sixteenth century but in Central America, another small factor must be taken into consideration: namely, that a native beaked flute of Guatemala is called the *zarabanda*. Never has an instrument been named for a dance, but dances, on the other hand, have frequently been called after instruments.

[...] As a matter of fact, by 1618 the much abused and despised *sarabande* could be danced together with the *tirdión (tourdion)* within the frame of a comedy before the Spanish court! Three years later, in Lope's comedy *La Villana de Getafe*, it is rejected by a lady as too old, too much outmoded —*está muy vieja...*

At this time it was introduced into France. In 1625 the "Spaniards" dance it in a Parisian court ballet, *La Douairière de Billebahaut*. But in its emigration it does not seem to have brought much with it across the Pyrenees but the three-four time, the castanets, and the leg bells.

[...] It lives on in the theater, however, and we find occasional references to this ballet *sarabande*. But how much this theatrical dance of the eighteenth century has in common with the society dance of the seventeenth century, it is impossible to discover—probably very little.

y la chacona (371-373).

The CHACONA is one of those dances about which many irrelevant things have been said. It does not come from Italy (*ciaccona*), nor yet from the Basques. Nor is it, as H. Riemann states in his music dictionary, doubtful whether it has ever been danced at all.

It is mentioned for the first time in the year 1599: the *entremés* of the *Platillo*, which Simon Agu[a]do wrote for the wedding of Phillip III, introduces into its verses an invitation to go to Tampico in Mexico and there dance the *chacona*. Two or three years later it has become well known and even popular throughout Spain. The American origin, merely suggested by Agu[a]do, is made very clear and unmistakable by other poets; according to Lope de Vega (1618) it came by mail from the West Indies to Seville:

*De las Indias á Sevilla*

*ha venido por la posta.*

Quevedo calls it the *chacóna mulata* and Cervantes the *Indiana amulatada*. For the first time the dance of the mixed faces of Central America invades Europe.

It was still preserved in Portugal in the nineteenth century: in the Corpus Christi procession at Lisbon the fishwives of the neighboring village of Friela danced *urna dansa mourisca*—an "exotic" dance, that is to say—which they called the *chacoína*.

In accordance with its origin the *chacóna* was sensual and wild; *vierten azogue los pies*, says Cervantes—like quicksilver run the feet. Even more than the *sarabanda* it was regarded in the seventeenth century as the most passionate and unbridled of all dances.

Of the step pattern we learn nothing; only of the stage dance of the French ballet does Compañ describe the changing steps. Later, in the nineteenth century, a four-beat step was known as the *pas de chacone*: fourth position with the left foot forward; on the first count the right foot swings into the fourth position in front of the left; on the second comes a quarter turn to the right and a skip on the right foot, while the left is flung sideways into the air, struck against the right, and again flung high; on the third count, the left foot goes into the fifth position behind the right, and on the fourth, the right is flung very high and with it the whole body turns a full circle. All the movements are large and high. They are excellently characterized by Cervantes' remark.

The music was a constant repetition of a four-beat ostinato at the same pitch, accompanied in variation fashion by a treble. This was regarded as the distinctive quality of *chacónne* music outside Spain. Whether it was also obligatory in Spain must remain doubtful: *achacóna* published in 1674 in Gaspar Sanz's *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* is not worked out in strict *ostinato*.

Sachs incluye también las equivalencias de algunos términos españoles referido a los pasos y movimientos (355):

SPANISH DANCE TERMS:

*Cabriola* = *capriole*.

*Cruzado* = *pied croisé*.

*Floreta* = *fleuret*.

*Puente* = *arch, bridge*.

*Puntapié* = *grue*.

*Rompido* = *pas double*.

*Sostenido* = *standing on the toe*.

*Vacío* = *pas simple*.

Así como una relación de movimientos (402-404):

*The movements*

*Balancé*, Italian *bilanciato*, Spanish *balanceado*, *Valanceado*, sidestep to and fro or forward and back with change of weight from the first to the second foot.

*Ballonné*, from Position 1 the one foot is raised high; as it is lowered, the other flies upward, so that both meet in the air.

*Battement*, *battuto*, *batido*, the lifted leg is struck against the standing leg or strikes it in crossing in front or behind; the latter movement corresponds to me *pied croisé*.

*Bilanciato* = *balancé*.

*Cadente* = *tombé*.

*Caído* = *tombé*.

*Campanela* was the Spanish term for a half circle of the free leg.

*Chassé*, *scacciato*, *sacado*, generally a side step with the other foot drawn up. The directions are rather contradictory.

*Contretemps*, *contratempo*, *contratiempo*, in bending step (*demi-coupé*) a skip is taken on the standing leg, while the free leg is thrown rapidly backward and forward. The touching of the floor after the skip comes on the downbeat.

*Cortado = coupé.*

*Coupé, tronco, cortado*, a bending step followed by a straight step or a slide. The body straightens again on the downbeat.

*Demi-coupé, mezzo-tronco, medio cortado*, a bending step followed from the fourth position through the first and back to the fourth.

*Echado* (Spanish) = *jeté*.

*Elevé, rialzato*, is the knee stretching, probably the *ondeggiando* of the fifteenth century?

*Entrechat (capriola), intrecciata*, "interlaced" leap with several crossings of the legs in the air.

*Fleuret, fioretto, floreo*, a bending step followed by two steps on metoes (*fioretto semplice*), bending step and changing step (*fioretto iscacciato*), or bending step mezzo gittato with two single steps (*fioretto in gittato*). The movement may go forward, backward, and sideward.

*Gittato = jeté.*

*Glissade, sdruciolata*, sideward glide.

*Glissé, sdruciolato*, gliding step. *Se glisser signifie un pas très-lent* (Gliding means a very slow step).

*Intrecciata = entrechat.*

*Iscacciato = chassé.*

*jeté, gittato, echado*, bending step with skip on the standing foot. Its duration is half a measure.

*Mouvement, movimento*, a flexing of the joints. *Mouvement du cou de pied* ("arch"—not *coup de pied*!), raising and lowering of the foot; *mouvement du genou*, flexing of the knee; *mouvement de la hanche*, flexing of the hip. Since Beauchamp, who was the first to concern himself with the position of the arms and prescribe roles for them, the *mouvements* of the arm have also been distinguished. Steps which are mainly a flexing of the ankle are accompanied by a flexing of the wrist; steps which are controlled mainly by the knee joint call for a movement of the elbows; the *pas tombés* demand an accompanying movement of the shoulders. In all cases the arms are stretched out freely so that the hands are held at the level of the diaphragm.

*Pas composé*, a group of steps composed of several *pas simples*.

*Pas simple*, no longer a sliding step, but each single step of a group.

*Piegato = plié*, bending step.

*Pirouette, pirueta* = spinning turn.

*Relevé = élevé*.

*Sacado = chassé*.

*Saut, salto* = leap. The rebound comes on the downbeat.

*Scacciato = chassé*.

*Sdruciolata = glissade*.

*Sdruciolato = glissé*.

*Sfuggito*, gliding of both feet.

*Temps, tempo, tiempo* = group of steps repeated periodically.

*Tombé, cadente, caído*, lowering of the foot from the toe position. If preceded by a bending step it is called *pas tombé, pas de gailjarde*.

*Tricoté*. On the first count the right foot moves out of the fifth position behind the heel of the left foot; on the second count the left heel is lifted and the foot glides into the first position beside the right foot; on the third count the right foot glides into the fifth position in front of the left foot; on the fourth count the left foot is lifted slightly off the floor. Both feet are always kept close together.

*Tronco = coupé*.

*Valanceado = balancé*.

#### 1.4.2.6. **De Telethusa a La Macarronade José Luis Navarro**

En 2002 publica José Luis Navarro *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, el primero de una serie de cinco volúmenes que titularía *Historia del baile flamenco* (Sevilla, 2008-2010).

Este primer volumen cubre desde las legendarias "Puellae gaditanea" hasta la época de los cafés de cante. En él dedica sendos capítulos a los bailes de escena (V), el fandango (XI), el bolero (XIII), a las boleras y boleros del XVIII (XVI), al Ole (XVII), al jaleo

(XVIII), a los bailes nacionales y de jaleos ((XXIII), a los bailes escénicos ((XXV) y a los bailes boleros (XXXIII). Citamos a continuación los párrafos más significativos para nuestro trabajo de cada uno de ellos.

## SEGUIDILLAS

La seguidilla, una de las tonadas más populares de todo el repertorio decantos y bailes folklóricos españoles, fue el prototipo de los bailes alegres, bailes de *gracia y donaire*. No era andaluza de nacimiento –hoy se acepta que las primeras vieron la luz en La Mancha, en el siglo XV, y las ha habido en Murcia, Aragón, Zamora, Castilla la Vieja, Valencia, Galicia, Santander –las llamadas seguidillas pasiegas–, Guipúzcoa, Canarias, e incluso en Cataluña–, pero las andaluzas siempre supieron darle un sello especial. Tanto que la que primero se llamó *seguidilla sevillana* y después simplemente *sevillana* terminó arrinconando a todas las demás y hoy se conserva todavía joven y rebosante de vitalidad. En un principio, se las conoció indistintamente por *seguidillas* o *coplas dela seguida*, porque se cantaban a base de series de varias coplas seguidas, consecutivas. Precisamente por eso, *El Diccionario de Autoridades* definió esta forma de ejecución como *consecutivo y corriente*. El pueblo siempre las compuso, las cantó y las bailó acompañándose de palillos –*sonando las castañetas*–, sonajas, panderos, o cualquier objeto que pudiera hacer las veces de instrumento de percusión [...].

Cuando subieron a las tablas de los teatros, se solían utilizar, durante la primera mitad del XVII, para cerrar los entremeses. Una práctica que, si no de una forma tan regular, continuó vigente hasta bien entrado el XVIII [...].

Las seguidillas no sólo fueron baile casi obligado en la mayoría de estas piezas teatrales, sino que fueron además fuente de inspiración y archivo de pasos y mudanzas para la elaboración de nuevas danzas [...].

Pocas son, sin embargo, las descripciones que nos han llegado de la forma de bailarlas. Sólo algunos calificativos que las llaman *alegres* o definen sus mudanzas como *bizarras* y apenas algunas acotaciones en las que se indican algunas de las evoluciones que los bailarines habían de ejecutar durante su interpretación [...].

No obstante, como la popularidad de este baile se mantuvo ininterrumpida durante los siglos siguientes, y del período que abarca el XVIII y el XIX sí conservamos algunos textos que nos describen la forma en que entonces eran interpretadas, creo que se puede afirmar, sin correr riesgos excesivos, que los movimientos y mudanzas que se hacían sobre las tablas teatrales y los que hacía el pueblo en sus fiestas no variarían en extremo de las que todavía se siguen haciendo hoy. La única diferencia sería, como ahora también podemos apreciar, la de la impronta que pueden dar a los mismos pasos y movimientos un artista profesional y una moza que jamás ha pisado el suelo de una academia de danza. Además, una vez que, como veremos más adelante, las primitivas seguidillas dejaron paso sobre los escenarios teatrales a versiones mucho más elaboradas –las que se llamaron *seguidillas boleras*–, es más que previsible que las que siguió bailando el pueblo sufriesen muy pocos cambios en la manera de interpretarse, si es que experimentaron alguno. En este sentido, el pueblo suele ser bastante conservador.

En los textos aludidos, pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, se describe cómo solían acompañarse haciendo sonar pitos –*Los hombres y las mujeres, mientras bailan producen un doble chasquido con los dedos pulgar y corazón a cada cadencia*–, repiqueteando las castañuelas, con *taconeo* y con *airosos movimientos y rápidos golpes de tacones y puntas*<sup>83</sup> al compás de las guitarras. En cuanto a los movimientos y figuras que más caracterizaban este baile, merece la pena transcribir las descripciones que de ellos hiciesen Don Preciso, en 1799 [9-10], y Charles Dembowski, en 1838. La primera dice así:

*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 crótalos 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 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*

Y Dembowski, en un texto mucho más literario, hace la siguiente descripción:

*Pepe y Rita están colocados uno enfrente de otro, el brazo izquierdo a la agrio ruido de las castañuelas domina el palmoteo 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. Éste 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.*

Unas descripciones que nos evocan a la perfección las evoluciones que hoy podemos contemplar en cualquier feria andaluza cuando una pareja enamorada se arranca por sevillanas (43-48).

## EL FANDANGO

El fandango fue un baile que causó verdadero furor a lo largo de todo el siglo XVIII. Lo bailaba el pueblo, lo bailaron los gitanos, lo bailaron las clases altas, y, ¡cómo no!, lo bailaron los *cómicos* y los *boleros* en las academias de baile y en los teatros. El XVIII fue, sin duda, el siglo del fandango. Y aún buena parte del XIX, pues según escribía Richard Ford, hacia 1845, *España sigue siendo la tierra del fandango, el bolero y la guitarra*. Aunque hay constancia del término *fandanguero* en el siglo XV –en Jerez, hacia 1464, denominaban así a los esclavos negros y blancos que organizaban bailes y escándalos nocturnos–, su existencia como baile diferenciado no debe ser muy anterior al último tercio del XVII, ya que no aparece recogido en el *Tesoro de la lengua castellana* que Sebastián de Covarrubias publicó en 1611.

## UN BAILE INDIANO E INDECENTE

En su origen fue uno más de aquellos bailes de negros que tanta fascinación provocaron en los españoles de los siglos XVI y XVII. Desde luego, ésa es la procedencia que le asignan la mayor parte de los documentos del XVIII que se ocupan de él. Con la calificación de *indiano* aparece calificado el fandango que se recoge en la primera referencia musical que poseemos de este baile, un manuscrito fechado en 1705 y conservado en la Biblioteca Nacional [...].

Casi todas las descripciones que se hicieron de este baile destacan, por encima de todo, la extrema indecencia e inmoralidad de sus movimientos y actitudes. Pedro Agustín Caron “Beaumarchais”, en carta fechada el 24 de diciembre de 1764, que dirige al duque de la Valliere, después de llamarlo *danza obscena*, se refiere a sus *pasos y figuras lascivas* y confiesa que las representaban con tanto

realismo que *yo, que no soy el más púdico de los hombres, me haya ruborizado hasta los ojos*. En un escrito anónimo de 1765, titulado *Estado político, histórico y moral del reino de España* se nos dice que en el fandango se hacen *movimientos muy lascivos y poco decentes* [J. García Mercadal:1952-1962:566]: y, en una cartafechada ese mismo año, Gustavo Felipe Creutz le cuenta a Marmontel que el fandango *consiste en gestos y movimientos extremadamente lascivos, que inspiran ciertas ideas* [J. García Mercadal:1952-1962:586]. Y por si fuera poco, las bailarinas que lo interpretaban en los teatros, no conformes con ejecutar en público esos movimientos, ¡enseñaban hasta las ligas! Nos lo dice, hacia 1783, uno de los predicadores [Biblioteca apitular y Colombina, 58-5-9, pág.37] que solían culpar a los bailes de todas las desgracias y calamidades que, de vez en cuando, se cebaban sobre Sevilla [...].

Además, toda esa lascivia podía llegar a cotas mucho más elevadas cuando quienes interpretaban este baile eran de raza calé. Eso es lo que se desprende de una nota manuscrita incluida en la interpelación presentada en 1761 por el marqués de Casinas a las autoridades municipales gaditanas [Acta capitular, 14.11.1761, libro 117, folios 311-312]. En ella, se podía leer: *El baile del Fandango es una excitación a la lujuria cuando lo hacen gitanos*.

#### CASTAÑUELAS, PITOS Y ZAPATEADOS

Con respecto a las evoluciones coreográficas y acompañamiento del fandango, son también abundantes las descripciones que nos legaron quienes lo vieron interpretar en el setecientos. Casi todas suelen mencionar los pitos, los zapateados y ese juego amoroso que era la esencia de sus movimientos [...].

A finales del XVIII, el fandango, era ya un baile codificado, reducido a *principios y reglas sólidas*, según nos cuenta en 1799 Juan Antonio de Iza Zamácola “don Preciso” en su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* [1799-1802:13], quien nos facilita además el nombre de quien parece ser fue el autor de su coreografía definitiva:

don Pedro de la Rosa. No obstante, en el fandango siempre hubo libertad para dotarlo de la frescura y la espontaneidad que caracteriza a los bailes hechos poniendo en ellos todo el alma [...].

Sin embargo, ese *fandango saleroso*, como decía Bretón de los Herreros, fue, poco a poco, perdiendo terreno y, se convirtió en una danza de carácter específicamente folclórico, conservada especialmente en Huelva y los montes malagueños. Incomprensiblemente, variantes que gozaron de una vida y popularidad sorprendentes –el fandango de Cádiz es sin duda el ejemplo más significativo– se han terminado olvidando por completo. Tanto que hoy el fandango, salvo alguna que otra versión coreográfica más o menos esporádica, como la que Pilar López hiciera del fandango de *Goyescas* o la espléndida estilización de los fandangos onubenses, *Mensaje*, que firma Aída Gómez, no se puede decir que forme parte del frondoso árbol de los bailes flamencos (105-116).

## EL BOLERO

[...] Suele atribuirse la invención del bolero, allá por 1780, al manchego Sebastián Cerezo, un renombrado bailarín de finales del XVIII. No faltan, sin embargo, otros autores que citan al calesero sevillano Antón Boliche como su creador. Juan Antonio de Iza Zamácola «Don Preciso», atento y preocupado por dejar testimonio para la historia de cuanto sucedía en su día y reconocido como fuente y autoridad en este tema por cuantos escribieron después de él, nos cuenta así su nacimiento y el origen de su nombre [1799-1802:11]:

*por los años de 80 se inventó en la misma provincia de la Mancha, con el título de Bolero, otro aire o manejo más redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación en las diferencias o pasos de las seguidillas. Este título de Bolero tuvo su origen, de que habiendo pasado a su pueblo en la Mancha don Sebastián Cerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las*

*diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba (sic), o a lo menos se lo figuraban así según le veían ejecutaren el aire; de que resultó que las gentes se citaban unas a otras para ir a ver bailar al que bolaba (sic), o según ellos, al Bolero.*

[...] Una vez dado el primer paso, fueron muchos los que se pusieron manos a la obra y empezaron a añadirle los más complicados pasos y movimientos. Serafín Estébanez Calderón [1847:28] hace alusión a muchos de ellos: el taconeo, el avance y retirada, el paso marcial, las puntas, la vuelta perdida, los trenzados, los saltos, las cabriolas, las volatas, las campanelas, los cuatropeados y el *matala-araña, suerte muy picante singularmente en el pie y entre los pies de alguna pecadora a quien no obligue el ayuno*, y menciona asimismo, entre quienes aportaron las mudanzas más difíciles y peligrosas, al gaditano Lázaro Chinchilla que *inventó e introdujo la mudanza de las glisas, ofreciendo a la vista un tejido de pies de efecto deslumbrador y pasmoso*; al chiclanero Juanillo el Ventero que *puso en feria el laberinto, trenzado de pies de prodigioso efecto*; a Perete el de Ceuta, a quien se le debe el *pasuré*; y a Eusebio Morales, inventor de las endiabladas vueltas de pecho, una mudanza que, añade Estébanez Calderón haciéndose eco de otros *autores, tiene llevada más gente a los cementerios que las pulmonías en Madrid y en Andalucía los tabardillos pintados*. Sin duda, en la ejecución de aquel primitivo bolero –*brioso bolero* le llamó Bretón de los Herreros en la poesía que tituló *El baile*– se había llegado en muchos casos a mudanzas verdaderamente disparatadas, con saltos y cabriolas más propios de una exhibición gimnástica que de una danza.

[...] La codificación definitiva del bolero parece que fue obra, hacia 1800, del murciano Requejo, a quien Estébanez Calderón [1847:29] llama *nuevo legislador del bolero*. Éste, como ya hiciese Sebastián Cerezo, atemperó el ritmo de las seguidillas, lo hizo menos vivo, algo más sosegado, y procuró incorporarle una mayor variedad de pasos y movimientos, depurándole, eso sí, de los excesivamente acrobáticos y violentos: las vueltas de pecho, el levantar los codos por encima de los hombros o las manos por encima de la cabeza, así

como los taconeos. Una decisión que le cosechó duras críticas y el airado rechazo de los que el costumbrista malagueño llamó certeramente *partidarios del bolero disparado y rabioso*».

[...] Este proceso de codificación del Bolero se cierra con las enseñanzas y el tratado que Antonio Cairón publicase en 1820. Su propuesta coreográfica no sólo demuestra una absoluta sensatez, sino un exquisito equilibrio entre la normativa y la creatividad personal.

[...] Con estas modificaciones el baile ganó en dominio técnico, depuración de formas y en elegancia, especialmente en la preocupación por finalizarlo con las más airosas figuras en lo que se llamó el *Bien parado*, que Felipe Pedrell en su *Diccionario técnico de la música* define como *una de los principales requisitos del bolero*, para añadir a continuación: *sirve para descansar entretanto se repite el ritornello propio de este baile*. Pero no solo para descansar, como muy elocuentemente nos precisa Don Preciso [1799-1802:14]:

*Una de las leyes más originales y preciosas de este baile bolero es, el que al concluir la seguidilla deben quedarse los danzantes inmóviles en la postura que les coja el último golpe de la seguidilla y castañuela; a cuyas posturas llaman el Bien parado; y los jóvenes hacen estudio particular de concluir en una actitudes hermosas, que tengan alguna flexibilidad y gracia para divertir a los concurrentes.*

El Bien parado era, en efecto, un alarde de compostura, un recurso espectacular e infalible con el que los bailarines de la época conseguían arrancar al público los más fervientes aplausos, como nos diría Richard Ford: *el bien parado, que es la señal para dar comienzo a los aplausos y a los gritos*. La seguidilla se convertía así en baile de *cuenta y escuela* y, alejándose de sus primitivas raíces, perdía gran parte de esa frescura y espontaneidad que siempre caracterizó a los bailes populares. En realidad, el bolero era un baile de y para profesionales de la danza, cuyo escenario natural fueron las tablas de los

teatros. Sobre ellas, conquistó a los públicos y gozó de una popularidad que se extendió a lo largo de casi todo el siglo XIX (128-136).

## SEGUIDILLAS BOLERAS

Las seguidillas boleras fueron una versión académica de las primitivas seguidillas manchegas. Nacieron casi de una forma simultánea al bolero y de él tomaron gran parte de sus mudanzas. Las diferencias entre ambos bailes eran pocas, tanto que muchos autores solían confundirlos [...].

El bolero, sin embargo, fue un baile en el que tenía cabida la improvisación personal, los detalles y aportaciones que cada artista era capaz de imaginar y ejecutar; mientras que las seguidillas boleras pronto fueron una danza mucho más codificada, que, en sus muchas versiones –boleras a seis, boleras robadas, boleras de medio paso, boleras de la Caleta, boleras del potpurri, boleras del jaleo, boleras jaleadas, boleras de la cachucha, boleras del jarabe, boleras de la rondeña, boleras del calesero, bolera de la Aurora, boleras de la Macarena, boleras de la Adalia, boleras de la Gitanilla de Triana, boleras del Solitario, boleras del Caniyitas, boleras nuevas–, reproducían coreografías definidas de antemano. Hasta nosotros han llegado referencias gráficas de sus pasos más característicos, los *paseos*, los *atabalillos* (salto sobre una pierna al tiempo que la otra se balancea hacia un lado), las *campanelas* (salto sobre una pierna mientras que con la otra se hace un pequeño círculo en el aire), los *embotados* (un saltito en el cual se cambia la posición de los pies, pasando el de adelante atrás) y los *pistolees* (otro tipo de salto similar al que en ballet se conoce como *jeté battu derrière*). Afortunadamente, gracias a los grabados de Marcos Téllez y a la labor de codificación, conservación y enseñanza que ha llevado a cabo la Escuela Bolera hoy pervive la que probablemente sería su forma básica, las que se denominan *seguidillas boleras*.

La mayoría de las fuentes contemporáneas o muy cercanas a su gestación sitúan el nacimiento de las primitivas seguidillas boleras en Murcia. Así lo hace

el conde de Noroña, que en 1779, al citar en su poema *La Quincaida* las seguidillas entre el repertorio de cantes que hacía Paco, menciona las *manchegas placenteras*, para añadir a continuación: *y de Murcia las rápidas boleras* [...]

Las seguidillas boleras, como el bolero, fueron casi desde su misma aparición danza casi obligada en la mayoría de las funciones teatrales (139-142).

#### LOS BOLEROS Y BOLERAS POPULARES

No obstante, a pesar de las muchas dificultades que entrañaban unos bailes concebidos para los profesionales de la danza, el pueblo andaluz que, como el de muchas otras regiones españolas, es diestro en todo lo referente a la danza, sucumbió a la moda y no tardó en apropiarse de sus formas y movimientos. De esta manera, pasó al patrimonio de los bailes populares lo más llamativo de las danzas académicas, la gracia y la elegancia de sus mudanzas y, en especial, ese *Bien parado* que constituye, a nuestro modo de ver, un claro antecedente de lo que hoy llamamos *desplante* en el baile flamenco (142-143).

#### LA ESCUELA BOLERA

El bolero no solo dio nombre a los bailarines que interpretaban este y otras modalidades de los bailes que bien podían llamarse andaluces, sino que, a partir de ellos, sirvió para denominar toda una escuela de danza: la Escuela Bolera. Esta Escuela, conocida también Escuela de palillos, ha conservado la mayoría de los pasos y mudanzas que formaban parte de los bailes teatrales o de *escena*, así como muchas de aquellas coreografías que, partiendo del baile popular evolucionaron hacia formas artísticas. Entre ellas, cabe mencionar las seguidillas boleras, las manchegas, los boleros (bolero liso, bolero de medio paso) y los fandangos, así como otras danzas, como el ole de la Curra, el jaleo de Jerez, la cachucha, las boleras de la cachucha, el vito, los panaderos (los panaderos de *La flamenca*, los panaderos de *La tertulia*, los panaderos de *La*

*juerga*, los panaderos de *La vuelta de la corrida*, los panaderos de *La flor*), la macarena, *La malagueña y el torero*, *La maja y el torero*, las soleares de Arcas, el zapateado de María Cristina, etc., a las que iremos aludiendo más adelante. Las enseñanzas de esta escuela constituyen además la base de lo que hoy se considera *danza española*, un estilo dancístico que se caracteriza por el empleo de las castañuelas, la expresividad de los movimientos y la técnica del braceo, el llamado *braceo a la española*, unos movimientos que Roger Salas describe como *de alta complejidad técnica e interpretativa* y en donde, añade, *se concentran los acentos de una danza que usa repetidamente del contratiempo* [...].

Rasgos todos estos que forman parte asimismo del baile flamenco y que hacen que la escuela bolera constituya hoy una enseñanza obligada en la formación de cualquier bailarín o bailaor (149-150).

## EL OLE

[...] De entre quienes tuvieron la suerte de poder disfrutar de estos bailes, Richard Ford, que dice haberlo visto bailar a una gitanilla en Triana cuando residió en Sevilla en 1830, destaca su expresividad, la voluptuosidad y flexibilidad de sus movimientos, el juego de manos y sus zapateados [1846:328]:

*El baile, que se parece mucho al Ghowasee de los ejipcios y al Nautch de los hindúes, los españoles le llaman el ole y los gitanos el romalis. El alma y la esencia de este baile reside en la expresión de cierto sentimiento, de un carácter en verdad no muy sentimental o correcto. Las mujeres, 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 (173-174).*

Finalizando el XIX, cuando todavía podían verse en los cafés de cante las evoluciones de este baile, Benito Mas y Prat [1988:23], nos vuelve a describir el más llamativo de sus movimientos:

*Las variantes de ole son infinitas, pues si la música sólo consta de dos partes, compuesta de diez y seis compases, el capricho o la habilidad de la bolera suele prolongarlas indefinidamente. 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.*

Hoy la coreografía del ole se conserva gracias a los maestros actuales de la Escuela Bolera, e intuimos que esa figura en la que la bailarina roza el suelo con sus hombros es la que inspiró a las bailaoras sacromontanas cuando, al interpretar sus zambras, se arrojan de espaldas al suelo, ese *echarse p'atrás*, dejando caer el cuerpo al suelo con las rodillas dobladas, hasta tocarlo con la cabeza, que tan claramente evoca el baile de las danzarinas árabes (177-178).

## JALEO DE JEREZ

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 [1992:125] lo llama *admirable baile en el que se reúne todo: fiereza y languidez, amor y desdén, voluptuosidad y deseo*; Teófilo Gautier [*La Presse*, 2.10.1837] lo define como *el paso más atrevido y descarado de cuantos se han visto en la Opera*, 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*, y un cronista madrileño [*El Eco del Comercio*, 20.12.1845] cuenta a sus lectores que la Guy Stephan, al ejecutarlo, *se mostró apuesta, resalada y sandunguera, como la hija más neta y salerosa de las orillas del Guadalquivir* (183).

## BAILES NACIONALES

El repertorio de bailes que ofrecían estos salones estaba constituido básicamente por los que de manera genérica se conocían como *bailes del país, bailes nacionales, bailes de palillos, bailes andaluces* o *bailes de carácter andaluz*. En esta categoría se solían incluir las seguidillas, las manchegas, las seguidillas mollaras, el bolero, las boleras robadas, la jácara, el ole, el ole de la Curra, el ole de la Esperanza, el jaleo de Jerez, las boleras del jaleo, la rondeña, la gallegada, la madrileña, la jota aragonesa y la jota valenciana.

Completaban este repertorio los bailes que las zarzuelas hacían populares, como el polo de El contrabandista de *El poeta calculista*, el jaleo de la Macarena de *El marqués de Caravaca* o las boleras del *Tío Caniyitas* y

creaciones coreográficas como *La linda jerezana*, *La malagueña y el torero*, *La malagueña y el inglés* o *La sal de Andalucía*, interpretada regularmente en los teatros. Asimismo, no era raro que junto a estos bailes se anunciase otros de diversas procedencias, como el llamado baile Inglés o la Tarantela napolitana, e incluso otros de carácter más exótico, como el llamado *tango de los negros* (228).

#### EL VITO

El vito fue uno de los bailes más populares de esta época. Era baile de mujer sola y como tal precisaba de galanura, donaire y elegancia, pero sobretodo de gracia y un punto de picardía. Era costumbre bailarlo encima de una mesa, entre los vasos de vino, porque así es como le gustaba a los aficionados que lo interpretasen las majas andaluzas [...].

Aquellas bailarinas, profesionales o no, se solían acompañar con el chinchineo de una pandereta, aunque algunas preferían llevar un sombrero en la mano para adornarse y que fuesen los espectadores los que la acompañaran con sus palmas. También era corriente que durante su ejecución *tirasen una caña*, lanzando el vino al aire y recogéndolo con la boca al caer. Sus evoluciones parodiaban los lances de la lidia de un toro y se cantaban coplas que aludían a estos movimientos (229-230).

#### LOS PANADEROS

Los panaderos, al parecer hijo de los zapateados gaditanos, fue también un baile muy popular. Se bailó en Sevilla y se bailó también en Cádiz con identidad propia, como especifican con la denominación de *Panaderos de Cádiz* los anuncios de las funciones de este período. Era baile de pareja y su música, según nos dice Davillier [1984:504] y repite después Capmany [1931:334], se parecía a la de los zapateados [...].

Los que han llegado hasta nosotros, conservados por la Escuela Bolera, recuerdan en sus evoluciones a las seguidillas boleras, pero apuntan pasos y movimientos, como sus típicas *carrerillas*, que anticipan algunos que hoy se suelen hacer en el baile por bulerías. Los podemos apreciar en la versión que hace de ellos el ballet de Pilar López para la película de Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco* (1952). Una de sus mudanzas más características fue el llamado *tiempo de panaderos*, (234-235)

## BAILES BOLEROS

Durante las últimas décadas del siglo XIX los bailes y cantes flamencos fueron los reyes indiscutibles de la programación de los salones y cafés decante. Sin embargo, no llegaron a desterrar a los bailes boleros. Además de los teatros, que siguieron siendo su espacio escénico más propicio, hubo incluso algún que otro salón, como el sevillano Salón Oriente, que siguió basando en ellos de forma casi exclusiva sus espectáculos. 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 atreviese 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.

El Cuadro Bolero lo dirigía una maestro o director de baile que se encargaba de montar las coreografías y enseñárselas a sus discípulas, que, por lo general,

eran las que formaban el cuadro. Él solía actuar también como primer bailarín. El repertorio variaba muy poco del que se había ido codificando en las décadas anteriores. Estaba formado, según un cronista de la época [*El Noticiero Sevillano*, 14.4.1897], por *cuantos bailes registra el diccionario bolero*. Sin embargo, los que más éxito cosechaban eran el ole, el vito, el jaleo de Jerez, *La malagueña* y *el torero*, las peteneras, las sevillanas y las versiones boleras de la soleá, especialmente las de Arcas (321-322).

## 2. Relación de pasos de Escuela Bolera

En las tablas que incluimos a continuación relacionamos por orden alfabético los términos correspondientes a todos aquellos pasos de los que nos dan testimonio los textos revisados en el capítulo anterior (1ª columna). En las siguientes marcamos con una (X) los pasos que menciona y describe cada uno de los tratados más relevantes, de acuerdo con las claves siguientes:

1. Juan de Esquivel.
2. Pablo Minguet.
3. Antonio Cairón.
4. Ángel Pericet.
5. José Otero.
6. Mariemma.
7. Trini Borrull.
8. María Victoria Serrano.
9. Eulalia Pablo y José Luis Navarro.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
abrir y cerrar				X				X	
actitud					X				
assemblé				X	X		X	X	
atabalillo						X			X
baloné				X			X	X	
batido			X						
batimán					X				
batuda				X				X	

bofetón		X							
boleo	X		X						
bordoneo/bodorneo		X		X		X	X	X	X
borneo trinado		X							
briseles del susu				X					
briseles dobles				X					
briseles sencillos				X					
brises							X		
caballito					X	X	X		X
cabriola	X								
cabriola (media)	X								
cabriola atravesada	X								
cabriola cruzada		X							
cabriola en vuelta		X							
cabriola entera	X								
cabriola tejida		X							
cambiamento en quinta								X	
cambiamientos altos				X				X	
cambiamientos bajos				X				X	
cambio							X		
cambio de pie							X		
campanela	X	X					X	X	X
campanela breve	X	X							
campanela de compás mayor	X	X							
campanela por dentro	X	X							
careo					X		X		X
careo de sevillanas							X		
cargado	X	X				X			X
carrerilla	X	X			X		X		x
cimbrado o sacudido							X		
contratiempo			X			X			

coupé		X							
cruzado							X		
cruzar por delante	X					X			
cruzar por detrás		X							
cuarta		X							
cuarta italiana				X					
cuarta volada				X					
cuatropeado				X					
cuatropeado atrás	X	X	X						X
cuatropeado en vuelta	X	X							
cuna		X							
derrengada				X		X	X	X	X
deslizada			X						
desplante						X			
destaque					X				
dobles				X	X	X	X		X
échappé				X					
echappé saltado				X			X		
echappé saltado con cambio							X		
embotados							X		
encaje				X	X		X	X	X
entrechat	X	X				X	X		
escobilla							X		
escobilla hacia delante					X		X	X	
escobilla por delante				X					
escobilla por detrás					X				
espacada doble					X				
espacada doble				X				X	
estep				X					
fayanca				X					
floreo			X						

Floreta	X				X	X		
floreta en vuelta					X	X		
floreta natural	X							
floreta pasada	X							
floreta pasada en vuelta	X							
foeté	X							
girada			X					
golpe de punta y talón		X				X		
gorgollata			X					
hecho y desecho			X	X			X	
jerezana			X					
jerezana alta				X	X	X	X	
jerezana baja			X		X	X		X
jerezana saltada			X		X	X		X
jeté					X			
lazo						X		
lisada			X		X	X	X	X
lisada por delante						X		X
lisada por detrás			X					
llamada			X			X		
matalaraña	X							
pas de bourrée		X	X	X	X	X	X	X
pas de bourréecouru			X	X	X	X	X	X
pas de buurréedessus-dessus					X			
pas de buret en vuelta			X					
pas de buret por delante				X				
pas de buret por detrás					X			
pasada de bolero				X				
pasada de manchegas						X		
pasada de seguidilla				X				
pasada de sevillana						X		

pasada en cuatro tiempos				X		X		
pasada sencilla				X				
paseo de cachucha				X				
paseo de malagueña				X				
paseo de manchegas				X	X			
paseo de sevillanas				X				
paso cazado				X				
paso de jaleo								
paso de manchegas								
paso de panaderos				X				X
paso de planta								X
paso de rondón						X		
paso de sevillana					X			X
paso de tacón								
paso de vasco						X		X
paso en vuelta			X	X	X	X	X	X
paso valenciano	X							
piflax					X			X
pirueta			X	X		X	X	
pistolea			X					
planta de cuadrado					X			X
planta natural	X							X
plié	X							
punta y tacón						X		
puntapie			X	X			X	
quebro en vuelta	X							
quebro por delante	X							
quinta	X							
rastrón			X					
redobles, zapateados o taconeos	X				X			
retirada				X		X		

retortillé	X				X			X
reverencia cortada			X	X		X	X	
rodazán	X	X						X
rodazán a la derecha			X	X		X	X	
rodazán a la izquierda						X		
rodazán en vuelta						X		X
rodazán hacia dentro			X					
rodazán hacia fuera			X					
rompido			X					
sacudidos	X	X			X			
salerito	X	X						
salto				X				
salto con bordoneo	X							X
salto con vuelta								
salto en arabesco								
salto y campanela								X
salto y encaje		X						X
salto y encaje en vuelta		X						X
seasé, contraseasé		X						
sisol		X	X	X		X		
sissonne			X					
sobresalto cruzado						X		
sobresú								
sostenido			X	X			X	
sostenido de los dos pies	X		X	X	X	X		
sostenido de un pie		X						
sostenido en vuelta		X						X
soussou			X	X				
step						X		
temps de cuisse			X					
tercera			X				X	

tiempo de jaleo				X					
tiempo de ole					X				
tiempo de panaderos					X				
tijera					X				
tijera (media)				X				X	
tombé					X				
tordín						X			
trenzado				X	X		X		
tropecillo			X						
tropecillo en vuelta		X							
vacío		X							
valoné	X	X					X		
vodaneos					X				
vuelta					X				
vuelta al descuido				X			X	X	
vuelta con destaque	X	X							
vuelta con tijera				X	X	X	X		
vuelta de cambio					X				
vuelta de cuatro tiempos									X
vuelta de pecho					X				
vuelta de pirueta		X		X	X	X	X	X	
vuelta de tacón					X				
vuelta de tornillo									X
vuelta de vals		X							
vuelta fibraltada				X	X			X	X
vuelta girada				X				X	X
vuelta girada de tornillo				X	X	X		X	X
vuelta hacia afuera						X			X
vuelta hecha y deshecha						X			
vuelta por delante									
vuelta por detrás									

vuelta quebrada									X
vuelta quebrada hacia atrás			X		X	X	X	X	X
vuelta quebrada hacia delante							X	X	
vuelta sostenida							X	X	
vuelta volada o saltada					X				
vuelta y media para sevillanas			X	X			X		

### 3. Relación de pasos de Escuela Bolera presentes en el Flamenco

Abrir y cerrar	Llamada de petenera
Baloné	Llamada del vito
Bodorneo	Matalaraña
Caballito	Pasada
Careos	Pas de buré
Cargado	Paso de rondón
Carrerillas y retiradas	Paso de sevillana
Cuatropeados	Paso de vasco
Cuna	Piflax
Destaque	Punta y tacón
Embotados	Rastrón
Escobilla	Retortillé
Jerezana	Rodazán
Lazo	Seasé contra-seasé
Lisada	Sostenido
Llamada de panaderos	Tombé

## Vueltas

Vuelta normal.

Vuelta con degagé.

Vuelta con destaque.

Vuelta girada.

Vuelta de pecho.

Vuelta quebrada.

Vuelta de vals.

Vueltas sostenidas.

Tordín o salto tordo.

Vueltas encadenadas.

Vueltas de tornillo.

Giro en actitud.

Giro en cupé.

Giro en passé.

Giro en tombé.

Giro en piqué.

Giro en sexta.

Vuelta y media.

#### **4. Posiciones y técnicas básicas.**

Antes de iniciar la descripción de cada uno de estos pasos conviene dedicar nuestra atención a las posiciones que la tradición considera básicas tanto en los pies, como en los brazos y manos<sup>23</sup>. Asimismo, dedicaremos algunas páginas a tratar el zapateado, una técnica específica del baile flamenco.

##### 4.1. Posiciones de los brazos.

Lo primero para comenzar la práctica de las distintas posiciones es partir de una buena colocación general del cuerpo. Estas partes del cuerpo —a menudo se hace referencia a ellas como bloques de peso— incluyen la cabeza, el tronco, la pelvis, las caderas, las piernas y los pies. Con objeto de mantener una adecuada alineación, estas partes deben mantenerse erguidas unas sobre otras de forma natural.

El brazo comienza en el hueco de la articulación del hombro y se debe articular por un movimiento del omoplato. Debido a que, al colocar correctamente la caja torácica, los hombros tienden a cerrarse, hay que corregirlos con la acción de los músculos de la espalda, dando la imagen de suavidad, sin que se vea tensión en ellos. Hay una reacción del músculo trapecio superior que va desde la articulación del hombro hasta la nuca y consta de tres partes: articulación del hombro, articulación del codo y articulación de la muñeca, terminando en los dedos. Por tanto, hay que saber trabajar independientemente cada una de ellas.

---

<sup>23</sup>. Existen tres escuelas o métodos de danza: el francés, basado en el tratado de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), el italiano, conocido como por el nombre de su creador, Enrico Cecchetti (1850-1928), y el ruso o método de Agrippina Vagánova (1879-1951). Nosotros, aunque coincidimos en parte con todos ellos, establecemos las posiciones específicas de la danza española.

El tronco y las caderas deben mantenerse siempre con una buena alineación vertical. El tronco debe sentirse como si estuviese elevado sobre las caderas, con objeto de estirar la columna vertebral. No obstante, este estiramiento del torso debe permitir una respiración normal y cómoda. La fuerza del centro corporal hace que los omoplatos y las costillas no se salgan hacia afuera. El torso no debe inclinarse hacia adelante o hacia atrás en relación con las caderas.

La cabeza debe mantenerse erguida, evitando inclinarla lateralmente. La barbilla debe estar paralela al suelo y el cuello estirado y en prolongación de la espina dorsal. No se debe echar la cabeza hacia adelante.

A la manera de situar los brazos se le conoce como el *port de brass*. Los movimientos aiosos de los brazos son tan importantes como el giro de los pies, puesto que la línea descompuesta de un brazo o una mano en tensión arruinarán una postura elegante. Dependiendo del contexto que interpretemos, tendrán un matiz, una intención y una expresión distinta, al igual que todos los movimientos que ejecutemos.

El brazo ha de presentar siempre una curva natural, formando un óvalo. El antebrazo siempre hay que mantenerlo colocado, la muñeca de la mano no se debe quebrar, sino seguir la línea, sin acortar los brazos, y los dedos han de estar alargados y relajados. El pulgar se debe esconder en la palma de la mano, en dirección al dedo corazón. No se debe cerrar la mano, quedando a modo de paleta.

La adopción de un porte noble tiene gran importancia y la correcta situación de la cabeza en relación con el *port de brass* resulta vital en el mantenimiento de una figura armónica, que se ha de reflejar también en los ojos.

#### 4.1.1. Posición preparatoria.

Se considera una posición de inicio, como preparación anterior a la ejecución de una variación o ejercicio. Los brazos se colocan bajos, manteniendo la forma ovalada característica de la danza. Los codos, antebrazo y mano se curvan suavemente. Los

dedos de ambas manos se relajan en conjunto hacia dentro, procurando que ni los brazos ni las manos toquen el torso (Figura 1).



Figura 1

#### 4.1.2. Primera posición.

Es muy parecida a la posición preparatoria. Los brazos se sitúan ligeramente por encima de la cintura y mirando al cuerpo (Figura 2).



Figura 2

Los brazos han de estar un poco curvados hacia abajo, a la altura del ombligo, dando una forma redondeada natural a partir de los hombros, con las palmas de las manos dirigidas hacia cuerpo.

Para llevarlos a la primera posición, el movimiento comienza de las manos al codo y, cuando han llegado a una posición horizontal, se alzan un poco más, pero con la articulación del hombro.

#### 4.1.3. Segunda posición.

Los brazos se sitúan completamente abiertos, perpendiculares al cuerpo, formando una línea horizontal a la altura de los hombros, redondeando los codos suavemente y con las palmas de las manos mirándose una a la otra (Figura 3).

Para llevarlos a la segunda posición, primero se hace un movimiento de los dedos de las manos que abren el espacio. Esta apertura llega hasta la línea de los codos, y luego hay que hacer el movimiento con la articulación del hombro.



Figura 3

#### 4.1.4. Tercera posición.

Un brazo se mantiene en segunda posición, perpendicular al cuerpo, mientras el otro se coloca encima de la cabeza con la palma de la mano girada hacia ella y los codos ligeramente curvados, siguiendo la curva natural que une el brazo a la mano, y manteniendo la distancia entre la mano y la cabeza (Figura 4).

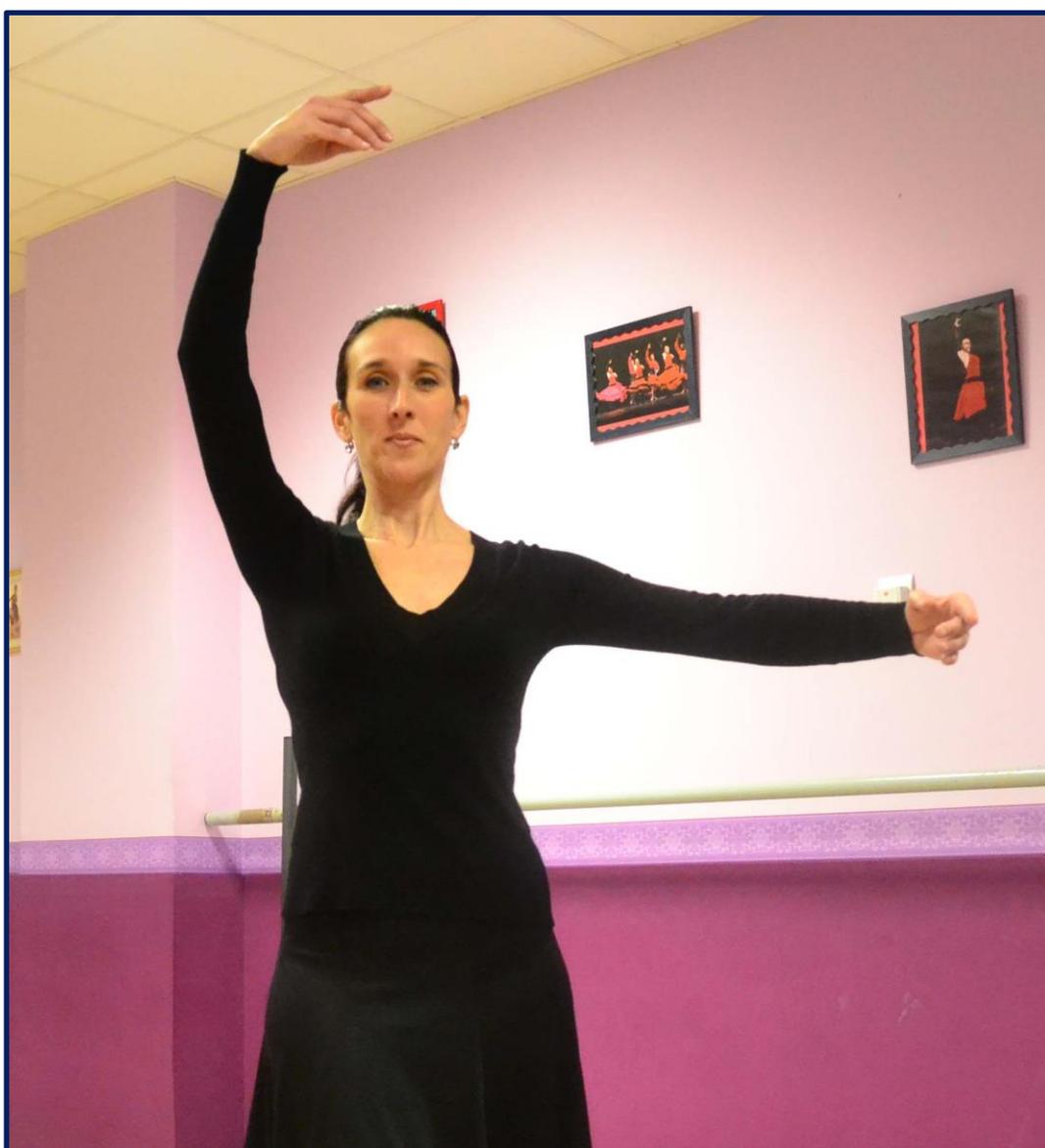


Figura 4

Para llevar ese brazo encima de la cabeza el movimiento comienza por la articulación del hombro y, cuando está en la línea del codo, es la articulación del codo la que continúa el movimiento para terminar en los dedos de la mano.

4.1.5 Tercera española.

Un brazo se coloca en quinta posición y el otro en novena (Figura 5)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup>. Véanse págs. 334 y 338.



Figura 5

#### 4.1.6. Cuarta posición.

Se coloca un brazo en primera posición y el otro en quinta posición, encima de la cabeza (Figura 6).



#### 4.1.7. Cuarta posición detrás.

Un brazo se coloca en quinta posición, y el otro en octava<sup>25</sup>, a la altura del talle y despegado del cuerpo (Figura 7).



<sup>25</sup>. Véase pág. 337

Figura 7

#### 4.1.8. Quinta posición.

Se levantan los dos brazos por encima de la cabeza. Se colocan bien arqueados y redondeados, formando un óvalo y enmarcándola. No se deben subir los hombros. Deban de quedar en su sitio, colocados con naturalidad (Figura 8).



Figura 8

#### 4.1.9. Sexta Posición.

Uno de los brazos se coloca en primera posición y el otro en segunda (Figura 9).



Figura 9

#### 4.1.10. Séptima Posición.

Un brazo delante, colocado en primera posición, con la palma de la mano hacia el tórax y el otro brazo detrás, a la altura de cabeza del fémur con la curvatura natural y la palma de la mano hacia arriba y los dedos ligeramente arqueados hacia la palma (Figura 10).



Figura 10

#### 4.1.11. Octava Posición.

Los dos brazos se encuentran colocados detrás del cuerpo, con la curva natural de los codos (Figura 11).

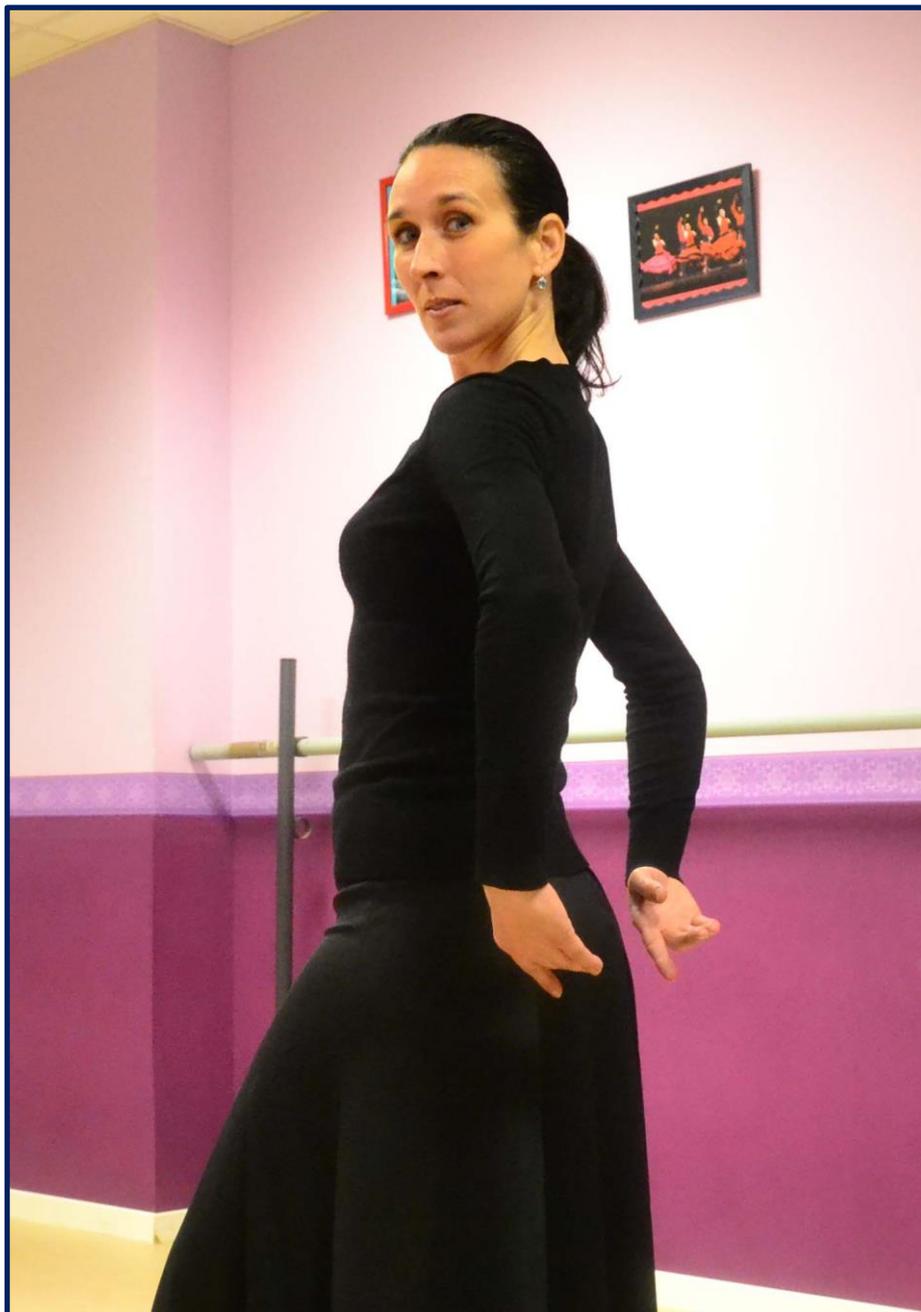


Figura 11

#### 4.1.12. Novena Posición.

Los dos brazos se sitúan a los lados, a la altura de la cabeza del fémur, manteniendo los

cod  
os  
cur  
vad  
os  
(Fig  
ura  
12).



Figura 12

#### 4.2. Las manos.

Las manos y sus continuos movimientos bailan por sí solas. Mediante el juego de dedos y las suaves torsiones de las muñecas crean infinidad de imágenes (Figuras 13-18).

Se distingue además entre manos de hombre y manos de mujer. Las manos en el hombre deben tener los dedos juntos y hacer un giro completo de muñeca de dentro a fuera. En cambio, la mujer separa los dedos y hace rotaciones de dentro a fuera y de fuera a dentro, combinando las dos formas.



Figura 13

Existen dos tipos de movimientos:

- De dentro a fuera.
  
- De fuera adentro.

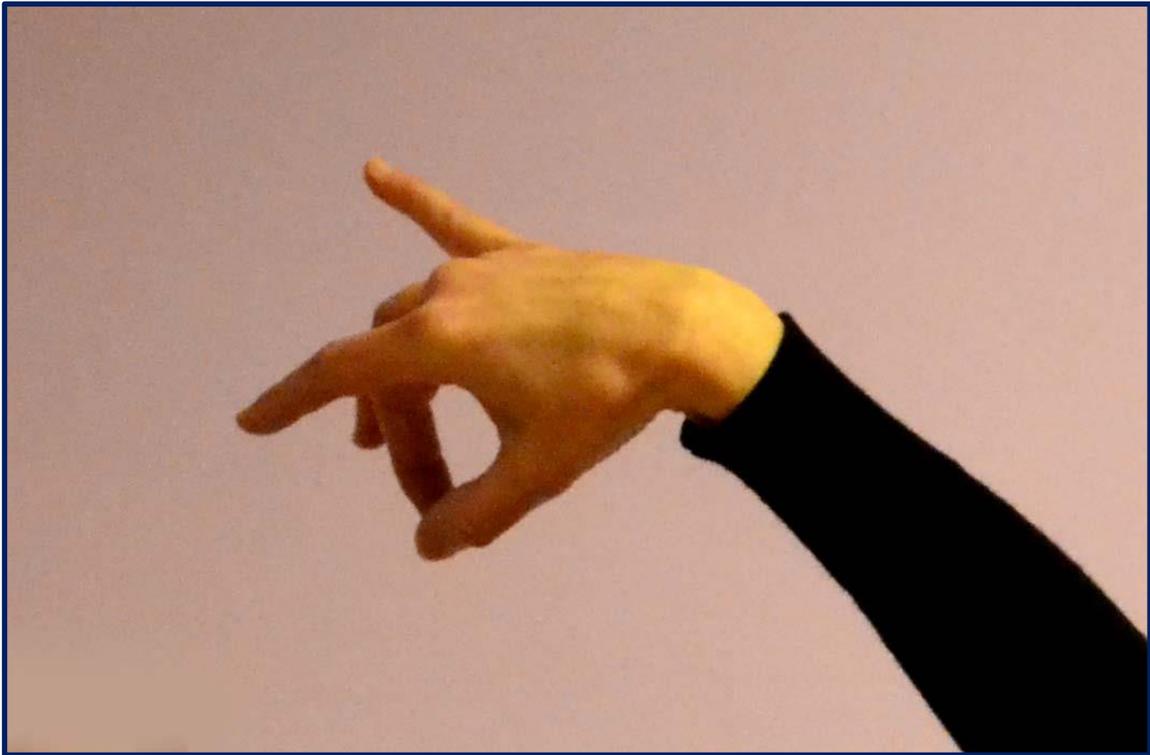


Figura 14



Figura 15

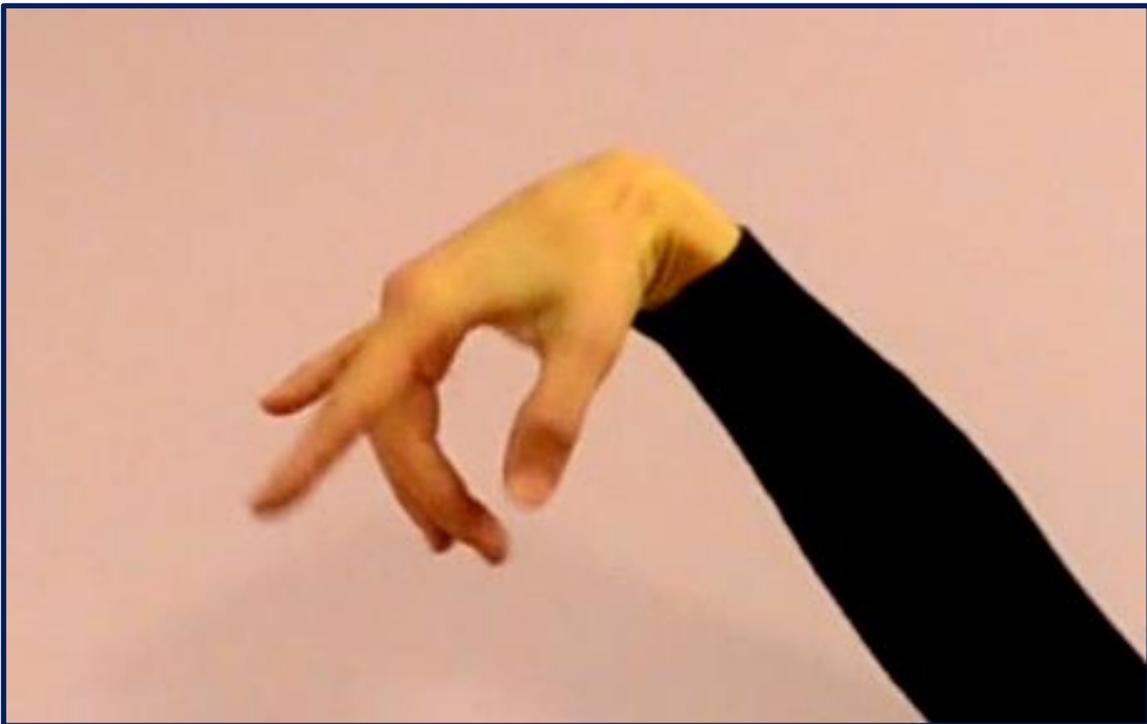


Figura 16



Figura 17



Figura 18

#### 4.3. Posiciones de los pies

Lo mismo que ocurre con los brazos, también existen posiciones codificadas para los pies que se consideran básicas. Tienen suma utilidad para la descripción y aprendizaje de sus movimientos. Para este conviene tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

- La posición de los pies nunca debe de tender a aplanar el arco longitudinal. Esto suele ocurrir cuando se colocan en quinta posición, por lo que se debe prestar mucha

atención al trabajar las posiciones y mantener siempre el dedopequeño en contacto con el suelo.

- El hueco del arco longitudinal debe estar en contacto con el suelo.
- El peso debe repartirse por igual sobre los dos pies.
- No debe recaer totalmente en el talón, ni sobre los dedos, sino que se reparte entre los tres puntos que son: el talón, la articulación metatarsfalángica del dedo grueso y la articulación metatarsfalángica del dedo pequeño. Por lo cual, dos terceras partes del peso recaen sobre la parte delantera del pie y un solo tercio sobre el talón.
- La tibia debe estar alineada con los pies de manera que la rótula de la rodilla esté situada en la misma dirección que el pie. De lo contrario pueden producirse graves lesiones.
- La rodilla debe estar completamente estirada.
- El eje pélvico debe estar centrado, ni basculado hacia delante, ya que esto hundiría las costillas, ni basculado hacia atrás, puesto que agravaría la curva dorso-lumbar y los glúteos deben estar sostenidos.
- Se debe estirar la columna y alargar la nuca, relajando el tórax y evitando la subida de los hombros.
- Los músculos abdominales, dorso lumbar y glúteos deben ser sostenidos.
- La cabeza debe estar derecha.
- Los ojos deben mirar hacia delante, pero sin fijarlos.

#### 4.3.1. Primera posición.

Los dos pies se colocan en línea, con los talones juntos, tocándose uno al otro, y la punta de los pies mirando hacia fuera. Las piernas están juntas y los talones se unen separando las puntas de los pies lo máximo posible de forma que se obtenga una línea recta o un ángulo muy abierto (Figura 19).



Figura 19

No se utiliza en flamenco.

#### 4.3.2. Segunda posición.

Sin cambiar la colocación anterior, se separan los talones a una distancia de pie y medio, desplazando el cuerpo de modo que su peso se equilibre uniformemente (Figura 20).



Figura 20

En flamenco en la segunda posición un pie se coloca como pierna de apoyo y el otro apoyándose en media planta (Figura 21).



Figura 21

4.3.3. Tercera posición.

Los pies están parcialmente cruzados de manera que el talón de uno de ellos se inserta en el hueco del empeine del otro. Constituye un paso previo hacia el dominio de la quinta posición, más importante y difícil (Figura 22).



Figura 22

Esta es la posición de pies que más se utiliza en flamenco (Figura 23).



Figura 23

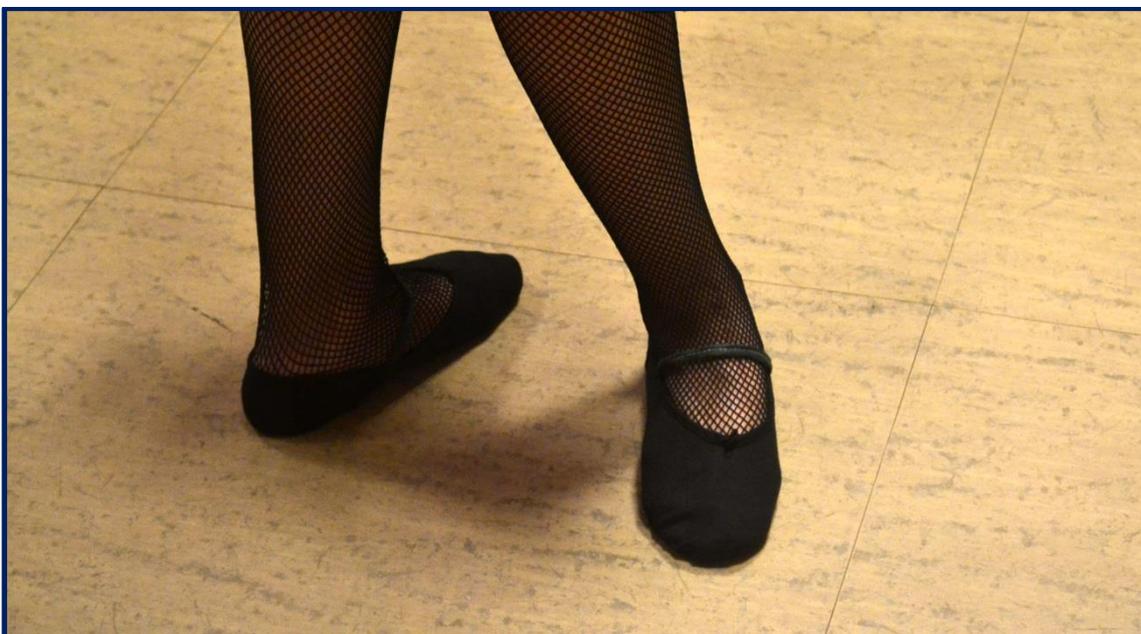
4.3.4. Cuarta posición.

Los pies se colocan como en la tercera posición, pero separados uno del otro una distancia equivalente al largo de un pie, aproximadamente unos 15 cms.

Existen dos variantes de esta posición: cuarta cruzada o cerrada y cuarta abierta.

#### 4.3.4.1. Cuarta cruzada.

El talón de un pie se alinea con la punta del otro pie (Figura 24).



**Figura 24**

#### 4.3.4.2 Cuarta abierta.

Se alinean los talones de los dos pies (Figura 25).

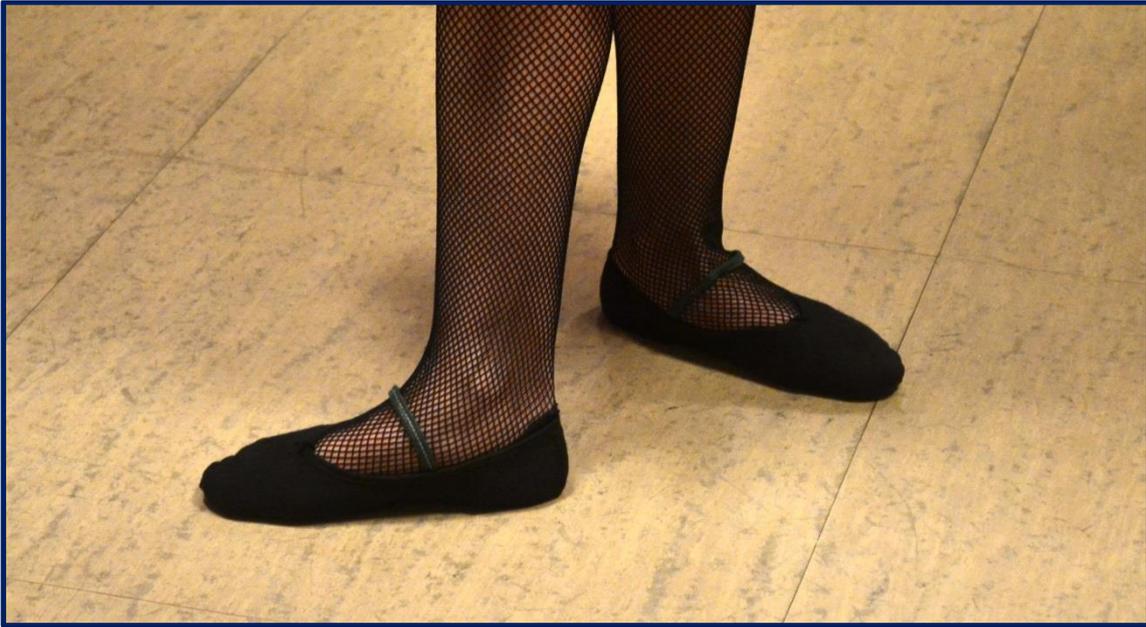


Figura 25

En flamenco la cuarta es una posición intermedia entre la abierta y la cerrada (Figura 26).



Figura 26

#### 4.3.5. Quinta posición.

Los pies se cruzan de tal manera que la punta del pie izquierdo toca el talón del pie derecho o viceversa. Es la posición más difícil. En el baile flamenco se suele sustituir por la tercera (Figura 27).



Figura 27

Esta posición no se emplea en flamenco.

#### 4.3.6. Sexta posición.

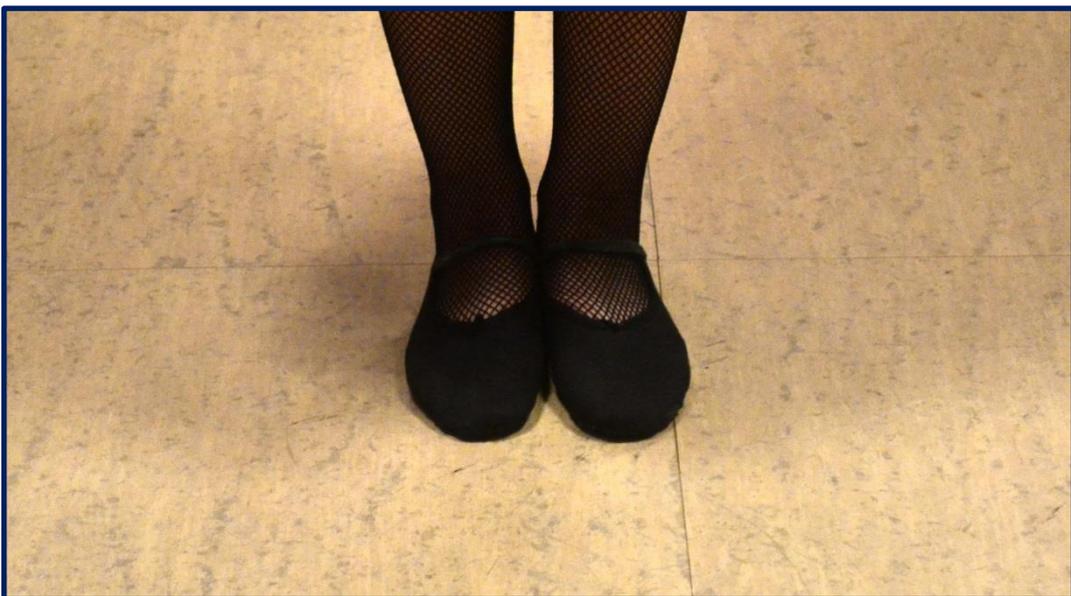


Figura 28

Se colocan los dos pies paralelos (Figura 28). En flamenco no hay diferencia (Figura 29).



Figura 29

Lo que se deduce de lo dicho hasta ahora es que el eje del cuerpo en 6º, 2ª y 1ª, no es vertical, sino ligeramente inclinado hacia delante. La postura correcta en estas posiciones produce cierta sensación de inestabilidad, de “caer hacia delante”.

En 5ª, 4ª y 3ª, el eje del cuerpo es vertical, pero el peso del cuerpo debe recaer más en la punta que en el talón. Tanto con las piernas flexionadas (en *plié*), como con las piernas estiradas, el peso del cuerpo debe dirigirse más hacia la parte anterior del pie que hacia el talón.

A cada posición de los pies corresponde una actitud del cuerpo, de la cabeza y, sobre todo, de los brazos. Cuando se cambia la posición de los pies, automáticamente se cambia también la de los brazos, así como la cabeza y la actitud.

#### 4.4. El zapateado.

El zapateado consiste en marcar el ritmo, dentro del compás, golpeando con los pies sobre el suelo o la tarima de un escenario. Por su efectismo y espectacularidad, estos golpes han alcanzado en el baile actual tal grado de popularidad que más de una bailaora descuida, cuando no olvida o relega a un segundo plano, otras técnicas (braceo, adornos de pies, etc.) sin duda mucho más sutiles y elegantes.

Este golpeo se realiza tanto en los desplazamientos como en las posiciones fijas y escobillas. Consecuentemente, el flamenco ha desarrollado una técnica específica, llamada de taconeo o zapateado, dedicada al trabajo rítmico y a la consecución de sonidos mediante diferentes tipos de golpeo en el suelo con los zapatos de tacón.

Esta técnica consiste en el resultado sonoro y estético que se logra de percutir con los pies el suelo. Para ello se usa el zapato de tacón que lleva en la punta y tacón clavos que magnifican el sonido. La altura del tacón en el zapato de mujeres entre 3 y 7 cms. y en la bota del hombre entre 2 y 4 cms.

##### 4.4.1. Tipos de golpeo

Las posiciones y tipos de golpeo son cinco y la combinación de todos ellos puede producir un número casi infinito de sonidos. Estos tipos son los siguientes:

###### 4.4.1.1. Punta.

Se levanta el pie del suelo y baja apoyándose solamente la parte delantera, dejando el tacón en el aire (Figura 30).



Figura 30

#### 4.4.1.2. Planta.

Se levanta el pie del suelo y se golpea con todo él entero (Figuras 31-32).



Figura 31



Figura 32

#### 4.4.1.3. Tacón.

Se levanta únicamente el tacón y se deja caer con fuerza sobre el suelo. No se debe comenzar levantando el pie del suelo (Figura 33).



Figura 33

#### 4.4.1.4. Puntera.

Se levanta el pie del suelo y golpea solamente con una pequeña parte de la punta del pie (Figura 34).



Figura 34

#### 4.4.1.5. Talón raspado.

Se levanta el pie del suelo y con un movimiento hacia delante, raspa el suelo con el tacón (Figura 35).



Figura 35

#### 4.4.2. Otras consideraciones y recomendaciones:

- Se zapatea con las rodillas ligeramente flexionadas.
- La espalda debe estar recta.
- Los pies deben estar en línea con la cadera.
- Hay que adquirir seguridad en el tiempo del paso.
- Se deben diferenciar sonidos e intensidad (fuertes y débiles).
- Hay que conseguir diferentes velocidades.
- Hay que matizar y acentuar los pasos para adquirir una buena sonoridad.
- Hay que jugar con los tiempos y el ritmo.
- Hay que hacer composición rítmica.
- Hay que dominar el compás.

#### 4.5. Otros elementos de percusión:

- Palmas.
- Pitos (hacer un ruido, chasqueando los dedos, generalmente el pulgar y el corazón).
- Castañuelas.

- Bastones (golpear con un bastón en el suelo).
- Golpes en el pecho, muslos, etc.

#### 4.6. El compás.

Íntimamente ligado al baile flamenco está el compás. En este sentido, bien puede decirse que la posesión de un gran sentido rítmico es una condición esencial para la ejecución de un paso. El ritmo que le da a los pasos el bailar/a va sujeto a la medida base que marca el compás.

Cada parte del cuerpo puede llevar un ritmo independiente, de tal manera que a veces puede ocurrir que en un mismo paso los pies marquen un ritmo y los brazos, las caderas y la cabeza otro distinto.



## **5. Pasos flamencos procedentes de la danza española.**

Relacionamos y describimos a continuación, por orden alfabético, todos los pasos que, procedentes de la danza española, forman hoy parte del vocabulario del baile flamenco. Estas descripciones se basan fundamentalmente en la Escuela Sevillana, aunque tenemos también en cuenta matices y peculiaridades asociadas a otras escuelas. En algunas ocasiones utilizamos términos procedentes de la danza clásica, por su precisión y porque se siguen empleando actualmente en las academias de baile, especialmente en la enseñanza de los bailes boleros<sup>26</sup>.

### **5.1. Abrir y cerrar**

El término que nombra este paso es descriptivo del movimiento que se realiza. Tiene relación con el “Échappé” de la danza clásica.

#### **5.1.1. Movimientos de pies.**

Consiste en el cambio alternativo de la colocación de los pies de una posición cerrada a otra abierta y viceversa, por medio de un pequeño salto.

##### **5.1.1.1. Posición de inicio.**

Quinta posición con el pie derecho delante. En flamenco, tercera posición (Figura 36).

---

<sup>26</sup>. Incluimos un pequeño glosario en el que se explican estos términos.



Figura 36

5.1.1.2. Ligera flexión de piernas para tomar impulso (Figura 37).



Figura 37

5.1.1.3. Pequeño salto con las piernas rectas (Figura 38).



Figura 38

5.1.1.4. Se cae llevando los pies los pies a segunda posición (abrir) y se da un nuevo salto con piernas extendidas (Figura 39).



Figura 39

5.1.1.5. Se vuelven a llevar los pies a quinta posición (cerrar) con el pie izquierdo delante (Figura 40).



Figura 40

5.1.1.6. Se puede realizar con un solo cruce, o con dos o tres cambios de pies, según como se cuadre en el compás.

### 5.1.2. Brazos

Los brazos se mantienen todo el tiempo en quinta posición.

### 5.1.3. Estilos flamencos

Se suele hacer en estilos festeros, especialmente en la bulería. Rafael el Negro lo hacía magistralmente.



## 5.2. Baloné

El término “baloné” es la castellanización del francés “ballonné”, que procede del ballet clásico.

### 5.2.1. Movimientos.

#### 5.2.1.1. Posición de inicio:

Quinta posición con el pie derecho delante.

#### 5.2.1.2. Se levanta una pierna estirada (Figura 41).



Figura 41

5.2.1.3. Se flexiona la rodilla y se da un pequeño salto (Figura 42).



Figura 42

5.2.1.4. Se acerca el pie al tobillo (Figuras 43 y 44).



Figura 43



Figura 44

5.2.1.5. Se lleva a la posición de origen (Figuras 45 y 46).



Figura 45



Figura 46

### 5.2.2. Brazos

Los brazos se mantienen en cuarta o en la cintura.

### 5.2.3. Estilos flamencos

Se utiliza básicamente en los bailes festeros.

### 5.3. Bordoneo

Se conoce también como "bodorneo". Así lo llamaban los Pericet. Según Mariemma (1997:127), está relacionado con el "tortillé" de la danza clásica.

#### 5.3.1. Movimientos.

##### 5.3.1.1. Posición Inicial:

Se inicia desde la quinta posición (tercera en flamenco) con el pie derecho delante.

5.3.1.2. Comienza con un ligero golpe del pie izquierdo al lado y el peso del cuerpo sobre ese pie. Las rodillas estarán ligeramente flexionadas para facilitar el movimiento (Figuras 47-48).



Figura 47



Figura 48

5.3.1.3. Se levanta la planta del pie derecho y, apoyándose en el talón, lo gira hacia dentro (figuras 49-50).



Figura 49



Figura 50

5.3.1.4. Baja la planta, levanta el talón y gira el pie hacia fuera (Figuras 51-52).

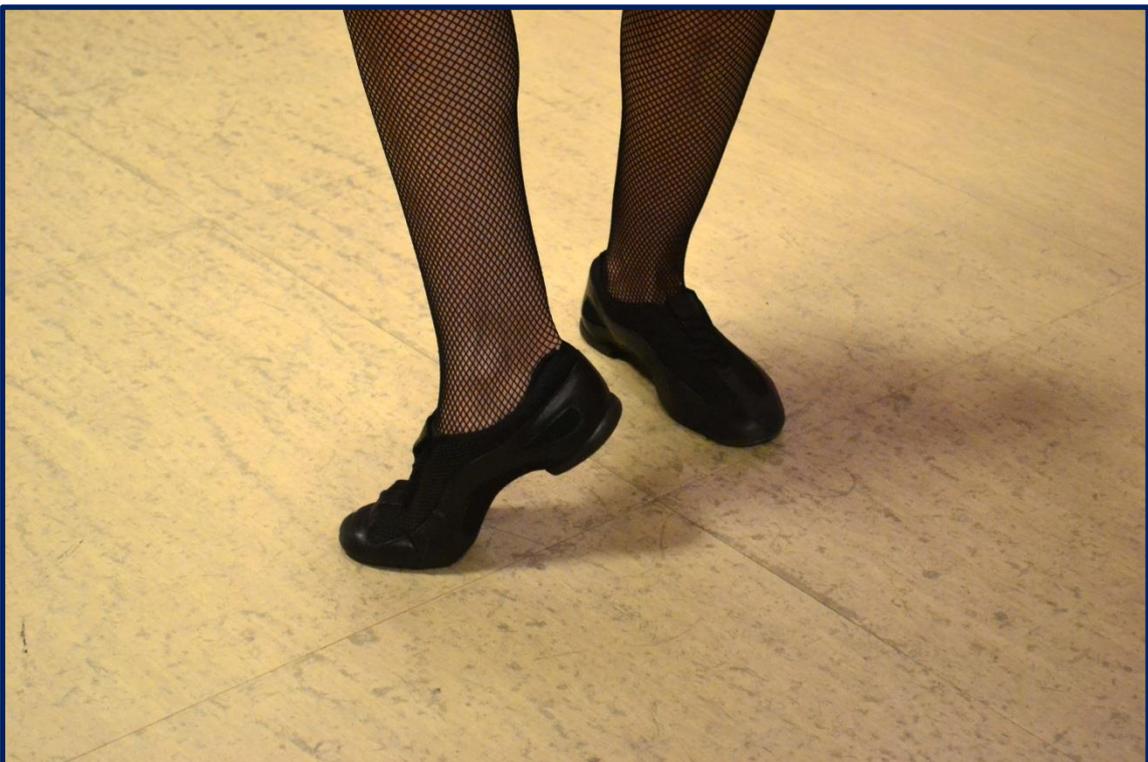


Figura 51



Figura 52

5.3.1.5. El bordoneo finaliza con el pie izquierdo acercándose por detrás (cerrando) en quinta posición.

5.3.1.6. Se pueden repetir los movimientos anteriores cuantas veces se desee.

5.3.1.7. Otra formas de realización (Véase vídeo).

Además de esta manera de hacer el paso que consideramos básica, se puede ejecutar también de las formas siguientes:

5.3.1.7.1. Cambiando la dirección de los pasos hacia uno y otro lado.

5.3.1.7.2. Con una pierna al aire.

5.3.1.7.3. Con distintos acentos musicales, utilizando plantas, tacones y palmas.

### 5.3.2. Brazos.

Hay distintas formas de acompañar y adornar la ejecución del bordoneo con los movimientos de brazos, muñecas y colocación del cuerpo. Estas son las formas más frecuentes:

5.3.2.1. Se puede utilizar el brazo que corresponde a la pierna que inicia el paso, recogiendo la falda a la cadera, y el brazo correspondiente al pie que realiza los giros hacia dentro y hacia fuera colocado en primera, siempre realizando giros de muñecas (Véase vídeo).

5.3.2.2. Brazo derecho en primera e izquierdo en quinta (Figura 53).

5.3.2.3. Moviendo la falda con las dos manos (Véase vídeo).

5.3.2.4. Otras formas:

5.3.2.4.1 El cuerpo se inclina hacia el lado que realiza el giro del pie y la cabeza lleva la misma dirección. No se debe olvidar que el movimiento de muñecas debe ser suave.

5.3.2.4.2. Un brazo recoge la falda y el que corresponde al giro del pie se mantiene en quinta posición. El cuerpo se inclina ligeramente hacia atrás y la cabeza sigue la dirección de la mano.

5.3.2.4.3. Con el brazo izquierdo "en jarras".

5.3.2.4.4. Se realiza el paso manteniendo los dos brazos en quinta. Si se mantienen un poco más separados los brazos

5.3.2.4.5. Con los brazos a media altura y moviendo los hombros.



Figura 53

### 5.3.3. Estilos flamencos.

Este paso se suele utilizar en palos de carácter festivo (bulerías, alegrías, caracoles, fandangos, tangos...).



## 5.4. Caballito

Se conoce también como “paso de caballo” o “caballo” por la similitud que tiene con la pata delantera de ese animal al andar. Guarda algún parecido con el paso de danza conocido por “ballonné à terre”. En la danza clásica existe también un paso con similares características titulado “pas de cheval”.

### 5.4.1. Movimientos

#### 5.4.1.1. Posición de inicio:

Tercera posición.

5.4.1.2. Se da un golpe con el pie izquierdo, se levanta la pierna derecha y se flexiona por la rodilla en el aire (Figuras 54-55).

5.4.1.3. Se apoya en el suelo, separada unos 20 centímetros de la otra pierna, sin dejar de flexionarla y se le acerca el pie izquierdo.

5.4.1.4. Se puede hacer también levantando la pierna izquierda.

### 5.4.2. Brazos

Los brazos se mantienen en cuarta o en la cintura.



Figura 54



Figura 55

#### 5.4.3. Estilos flamencos.

No se asocia a ningún baile específico. Suele utilizarse para el acento a la falda con la rodilla. Antonio Gades nos dejó imágenes memorables de él en *Fuenteovejuna*.



## 5.5. Careos

El término “careo” hace referencia a la forma en que se cruza una pareja bailando: de cara.

### 5.5.1. Movimientos.

#### 5.5.1.1. Posición de inicio.

Pies en tercera con el derecho delante.

La pareja frente a frente.

Brazos en quinta.

5.5.1.2. El pie izquierdo se desplaza a segunda, a la vez que se gira el cuerpo hacia delante, sin completar el giro y colocándose de perfil, para buscar el cruce con la pareja (Figuras 56 y 57).



Figura 56

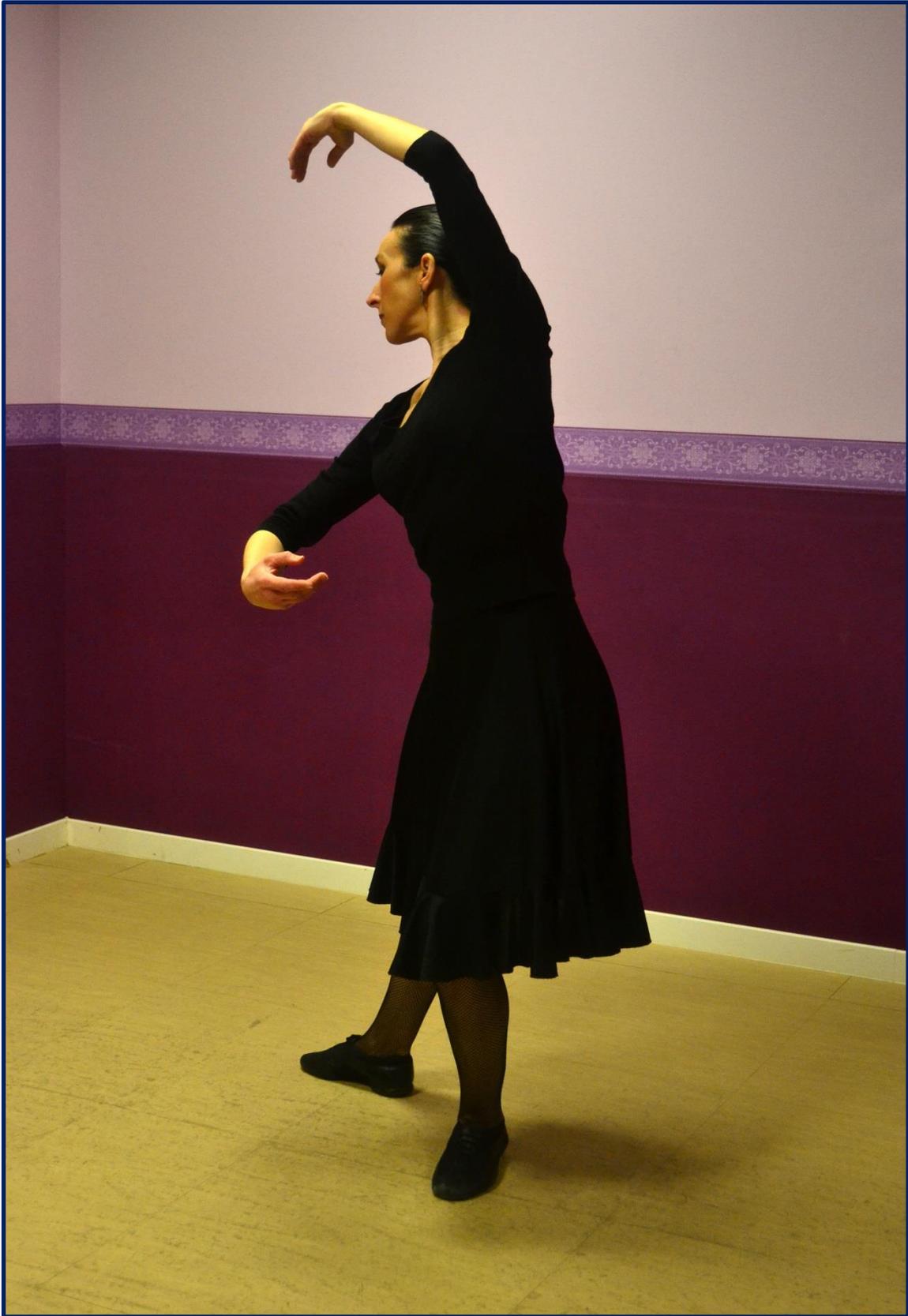


Figura 57

5.5.1.3. El pie derecho se desliza hacia atrás, colocándose detrás del izquierdo(Figuras 58 y 59).



Figura 58

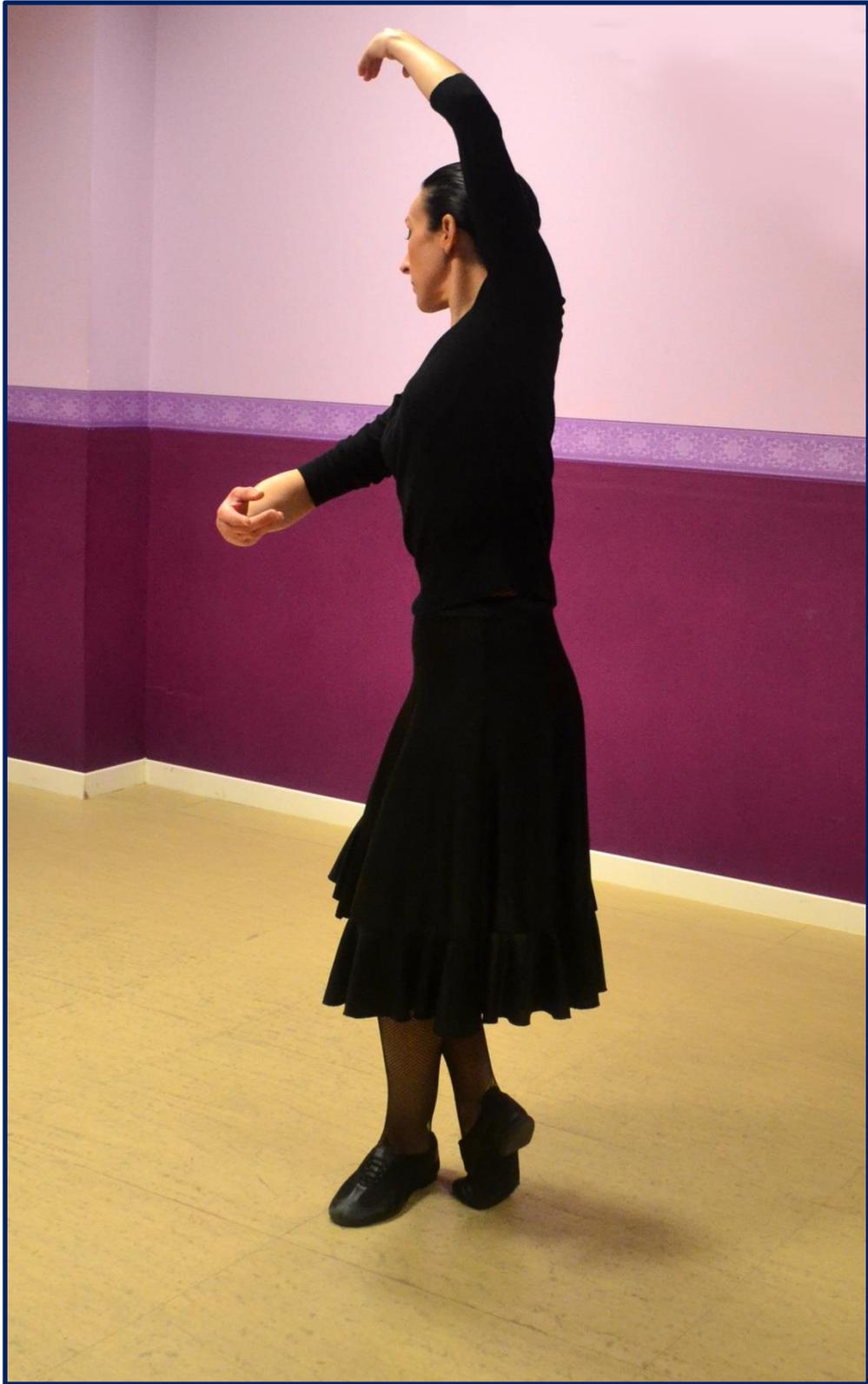


Figura 59

5.5.1.4. El pie izquierdova a segunda (Figura 60), avanzando mientras se cambia de posición para realizar el cruce con la pareja.

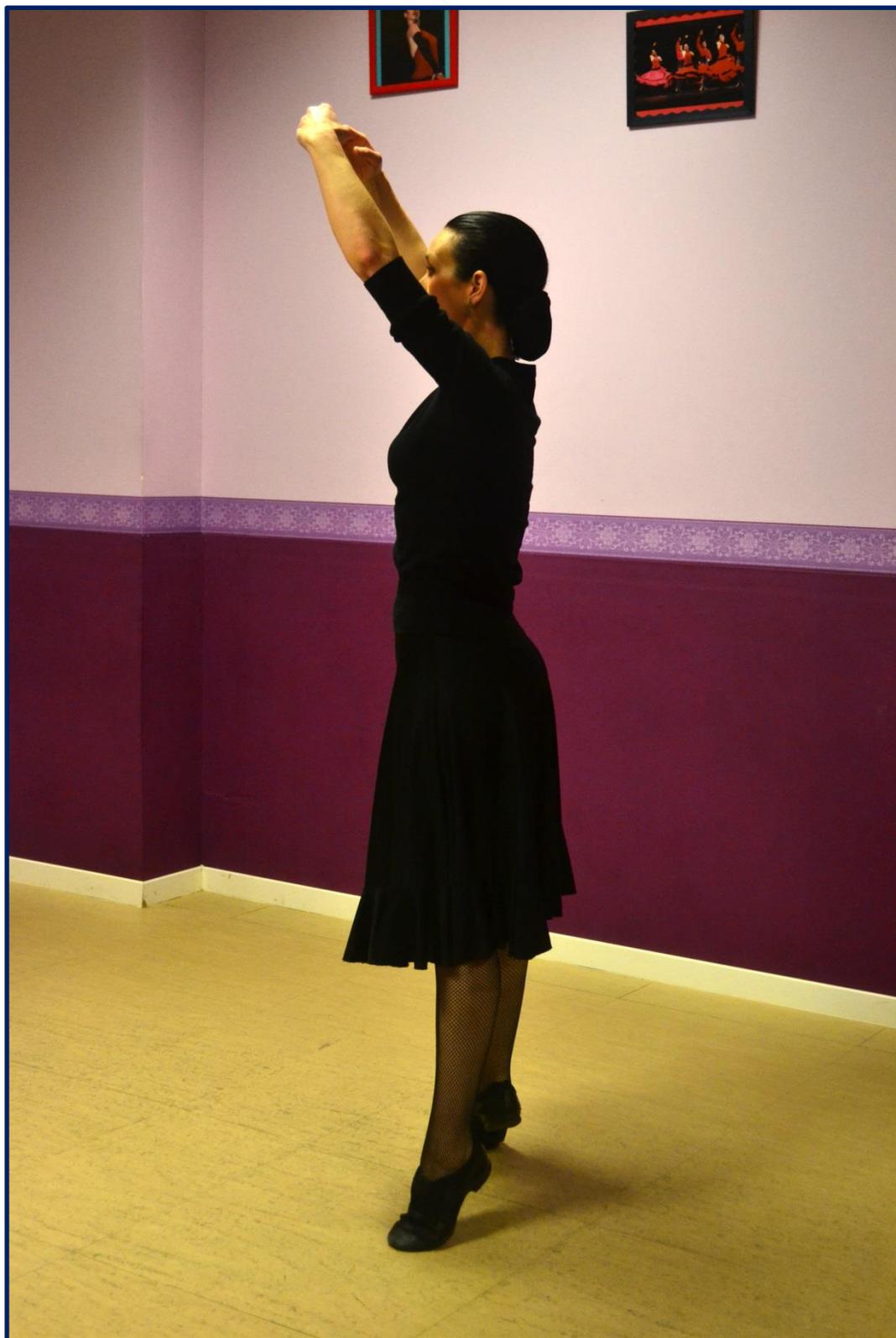


Figura 60

5.5.1.5. El pie derecho se adelanta al mismo tiempo que se da media vuelta y el pie izquierdo se desliza hacia atrás, quedando de frente a la pareja (Figuras 61 y 62).

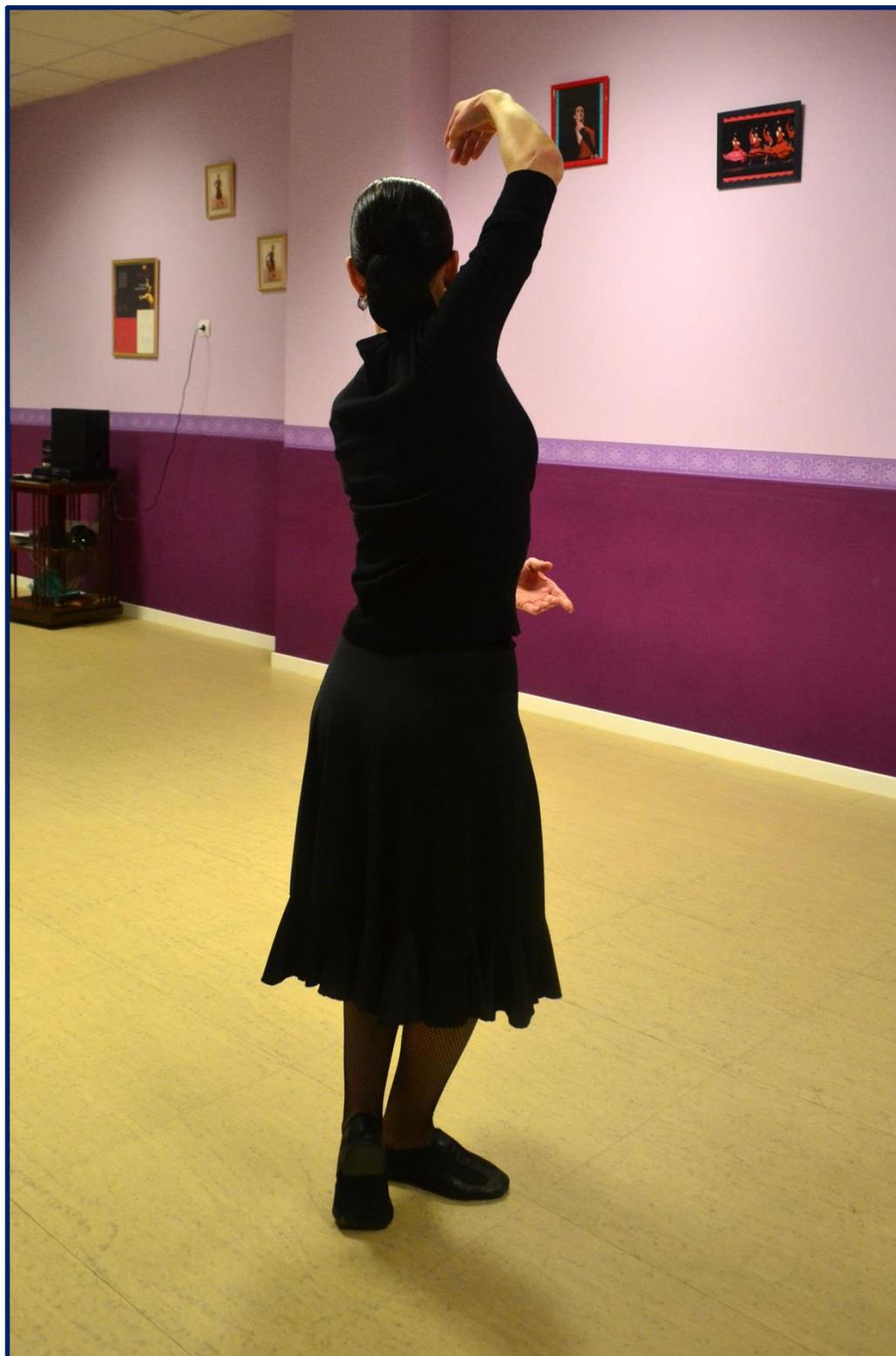


Figura 61

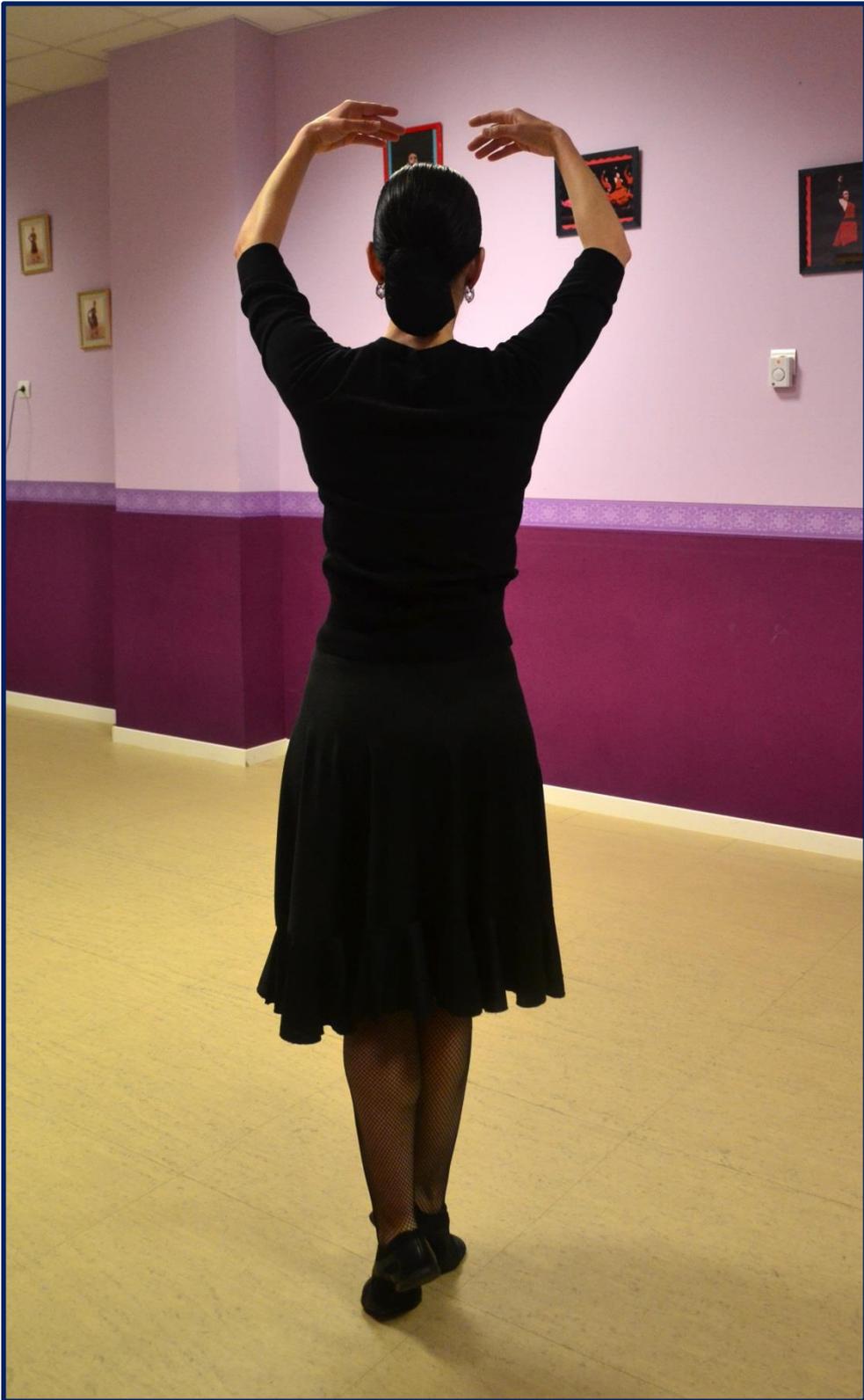


Figura 62

5.5.1.6. Los careos finalizan con el pie izquierdo delante punteando el suelo.

5.5.1.7. Generalmente, se suelen hacer cuatro careos.

5.5.1.8. Existe una variante de este paso que consiste en cambiar de lado y terminar de espaldas a la pareja. Por eso, se conoce como “Careo del engaño”. También se la conoce por “Careo del beso”.

### 5.5.2. Brazos

5.5.2.1. Se inicia con los brazos en quinta posición, quedando arriba el correspondiente al pie izquierdo, que es el que abre.

5.5.2.2. Durante el cruce, el derecho baja por fuera y sube por dentro a quinta.

5.5.2.3. Al dar la media vuelta, el brazo izquierdo realiza el mismo recorrido.

### 5.5.3. Estilos flamencos

Es un paso típico de la cuarta sevillana.



## 5.6. Cargado

El cargado es un paso con larga tradición en la danza española. Consiste en un cambio de pie adornado con un apunte de arabesco. Juan de Esquivel Navarro explica el término “cargado” con las siguientes palabras: “llámase cargado, porque se carga un pie sobre otro” (1642:18).

### 5.6.1. Movimientos.

#### 5.6.1.1. Posición de inicio:

Quinta posición con el pie izquierdo delante.

5.6.1.2. El pie derecho realiza da un paso adelante para ocupar el lugar donde está situado el izquierdo (Figura 63).

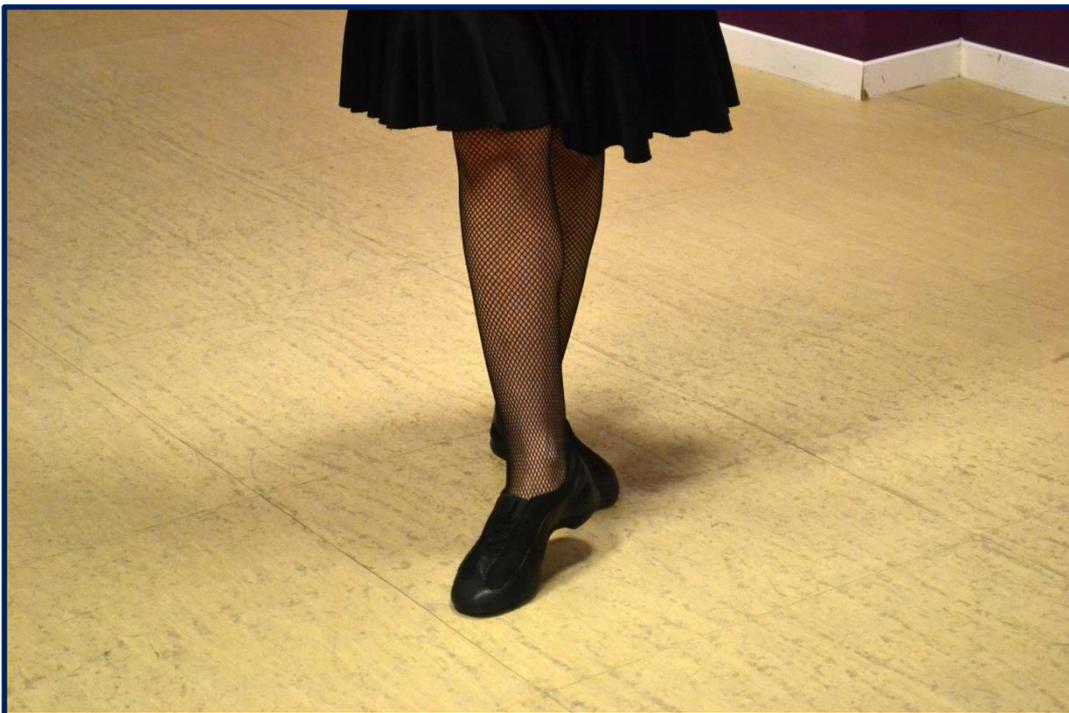


Figura 63

5.6.1.3. El pie izquierdo resbala hacia atrás elevándose en actitud o arabesco y dejado su lugar al derecho (Figuras 64 y 65).

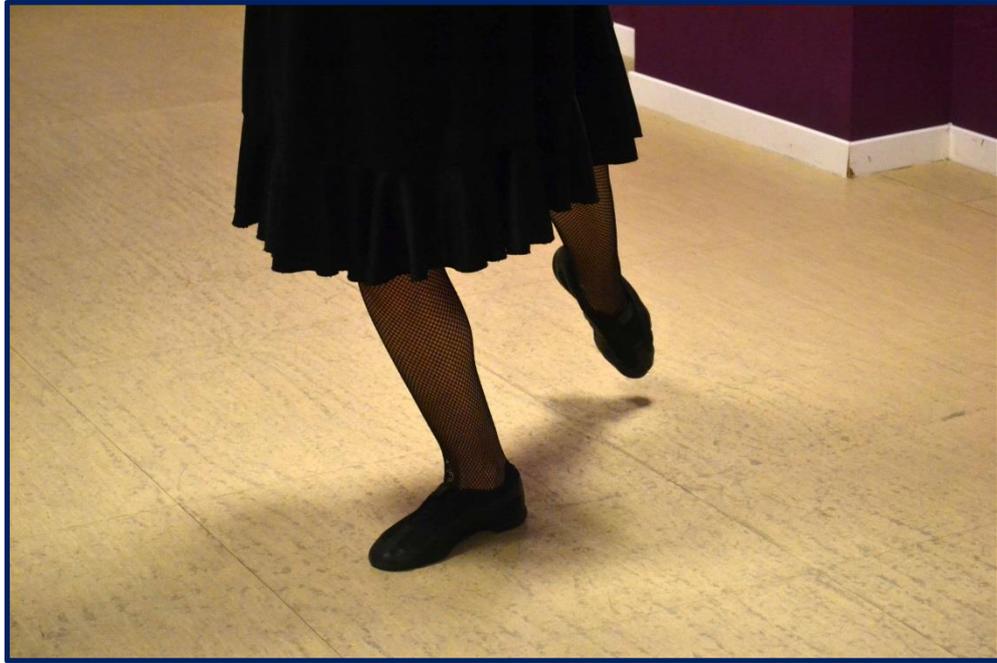


Figura 64

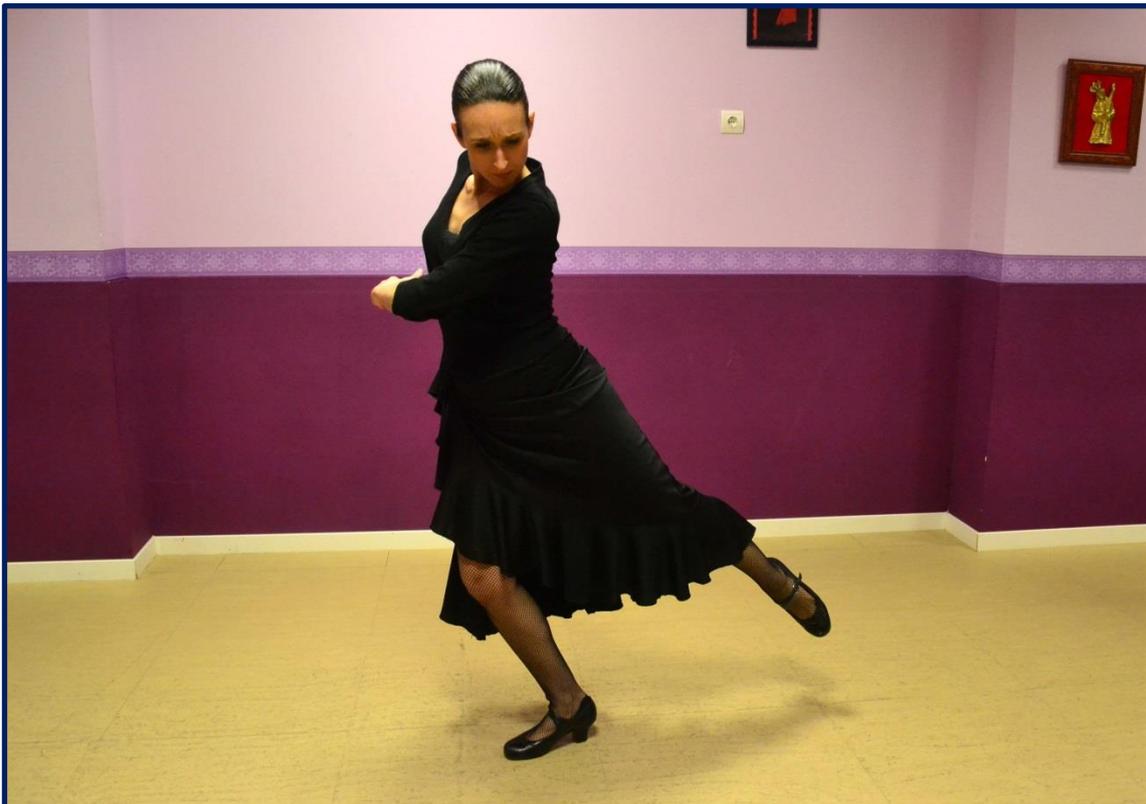


Figura 65

### 5.6.2. Brazos

Los brazos van en séptima.

### 5.6.3. Estilos flamencos

El cargado es un paso característico de la bulería.



## 5.7. Carrerillas y retiradas

Las carrerillas son unos pasos dados hacia delante y las retiradas los mismos pasos dados hacia atrás. Tanto el término “carrerilla” como “retirada” definen perfectamente estos tipos de movimientos. Con respecto a los primeros, Juan Esquivel (1642:18) decía: “Llámanse Carrerillas, porque se ha de ir con ellas corriendo a modo de un galope menudo” y con respecto a los segundos (1642:19), “Llámanse Retiradas, porque se retira el cuerpo caminando hacia atrás”.

### 5.7.1. Movimientos.

#### 5.7.1.1. Carrerillas

5.7.1.1.1. Se dan varios pasos hacia delante con el cuerpo inclinado también hacia delante (Figuras 66 y 67).



Figura 66

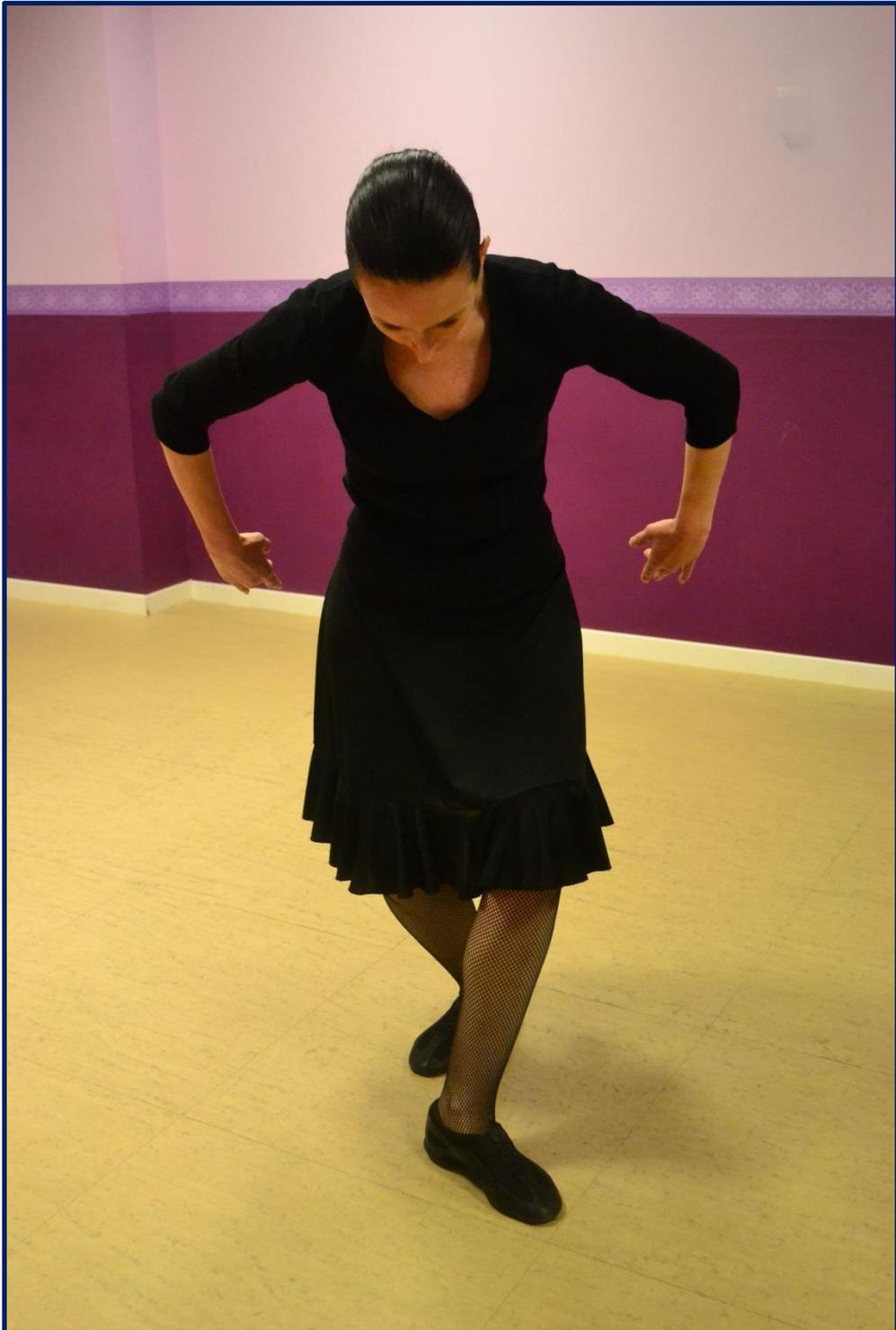


Figura 67

### 5.7.1.2. Retiradas

5.7.1.2.1. Se dan varios pasos hacia atrás. Comienzan con el cuerpo inclinado hacia delante, para ir irguiéndose poco a poco (Figuras 68-71).



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71

### 5.7.2. Brazos.

Los brazos suben a quinta en la carrerilla y bajan a primera en las retiradas.

### 5.7.3. Estilos flamencos.

Se utiliza con bailes de compás mixto: soleá, alegrías, bulerías...



## 5.8. Cuatropeados

Los cuatropeados son unos pasos cruzados rematados con un apunte de arabesco. Juan Esquivel Navarro (1642:15) los define como “un movimiento atropellado, y de cuatro tiempos”.

### 5.8.1. Movimientos.

5.8.1.1. Se lleva el pie derecho hacia delante (Figura 72).



Figura 72

5.8.1.2. Al mismo tiempo se retira el pie izquierdo, dejándole su lugar al derecho (Figura 73).

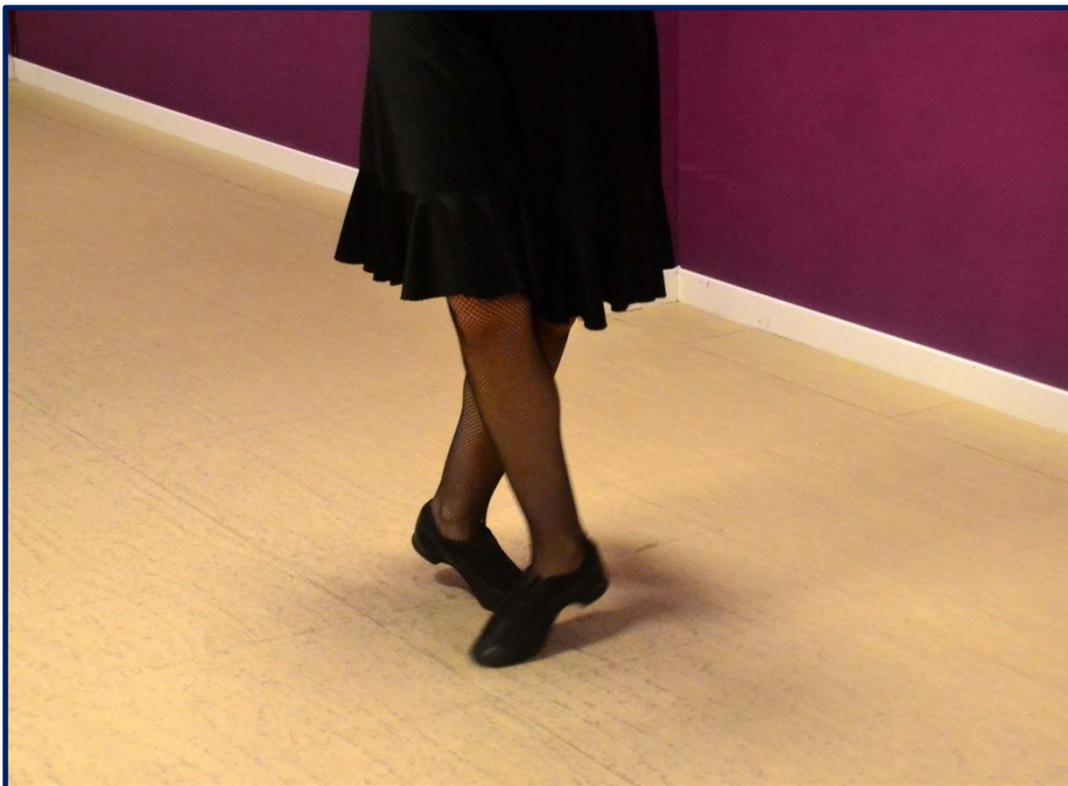


Figura 73

5.8.1.3. Se repite el mismo movimiento con el pie izquierdo (Figuras 74-75).

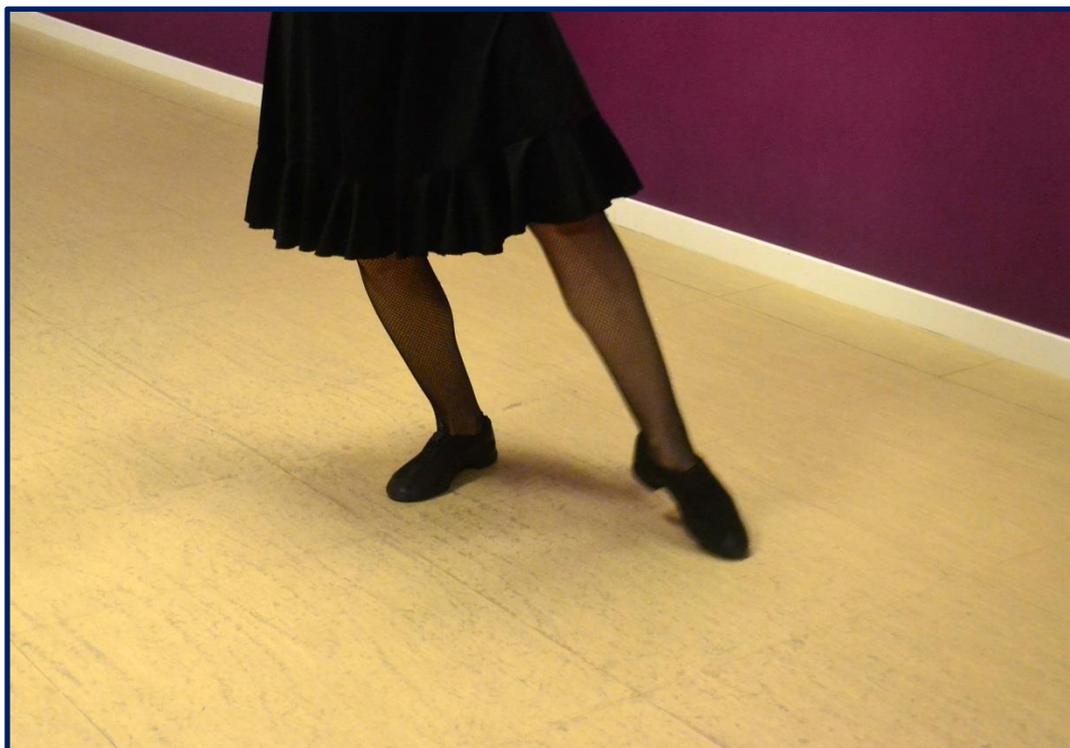


Figura 74



Figura 75

5.8.1.4. El movimiento termina levantando el pie izquierdo hacia atrás en un apunte de actitud/arabesco (Figura 76).



Figura 76

5.8.2. Brazos.

Los brazos van en séptima.

5.8.3. Estilos flamencos.

Se utiliza en bailes festeros.



## 5.9. Cuna

Consiste en unos repetidos balanceos que resultan de las flexiones de pies y rodillas realizadas durante el paso. El término “cuna” designa el balanceo típico que se realiza en este paso. Según Mariemma (1997:289), guarda parecido con el movimiento conocido en Francia por “gigue”.

### 5.9.1. Movimientos.

#### 5.9.1.1. Posición de inicio.

Quinta posición. Se puede colocar delante el pie derecho o el izquierdo.

#### 5.9.1.2. El pie que está colocado detrás se coloca en punta (Figura 77).

5.9.1.3. Se elevan los dos pies en media punta (relevé) y se cambia el peso del cuerpo a la pierna de delante quedando el pie izquierdo en punta sobre el suelo, al tiempo que se flexionan las dos piernas hacia fuera (Figuras 78-79).

5.9.1.4. Se repite el movimiento cuantas veces se quiera, pasando el peso a una pierna a otra.

5.9.1.5. En el baile flamenco, se realiza el mismo balanceo con las rodillas flexionadas. Un pie golpea el suelo y el otro realiza la torsión del maléolo externo y tobillo, quedando sobre el borde externo (Figura 80).



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80

#### 5.9.2.3. Movimiento de brazos.

Los brazos se mantienen en cuarta para finalizar en quinta posición, aunque en el flamenco hay mucha más libertad de posiciones.

#### 5.9.3. Estilos flamencos.

Es un paso típico de las bulerías.





## 5.10. Destaque

El destaque es la elevación de un pie en el aire. Corresponde al “vacío” o “boleo” de la danza española y, según se levante más o menos el pie, al *grand battement* o *petit battement* del ballet clásico.

### 5.10.1. Movimientos.

#### 5.10.1.1. Posición de inicio.

Se suele comenzar en quinta posición.

5.10.1.2. Se levanta una pierna lo más que se pueda. Se puede hacer hacia delante, al lado o en diagonal (Figuras 81 y 82).

5.10.1.3. Se baja y vuelve a la posición inicial (Figura 83).

### 5.10.2. Brazos

Los brazos van en cuarta posición. Sube arriba el brazo correspondiente a la pierna que se levanta. El otro baja a medida que sube la pierna hasta llegar a la cuarta delante.

### 5.10.3. Estilos flamencos

En los estilos festeros, a veces con intención burlona.



Figura 81



Figura 82



Figura 83

## 5.11. Embotados

Los embotados son una forma de andar y desplazarse por el escenario. Se hacen hacia atrás. El término “embotado” es una castellanización del francés “emboîté” (encajar) y tiene su origen en el paso que Esquivel denominaba “encaje”.

### 5.11.1. Movimientos.

5.11.1.1. Se arrastra ligeramente el pie izquierdo hacia delante al tiempo que con el derecho se da un paso atrás para situarse detrás del izquierdo, exactamente donde este estaba situado (Figura 84).



Figura 84

5.11.1.2. Se repite el movimiento, empezando con el pie izquierdo (Figura 85). Y así sucesivamente.

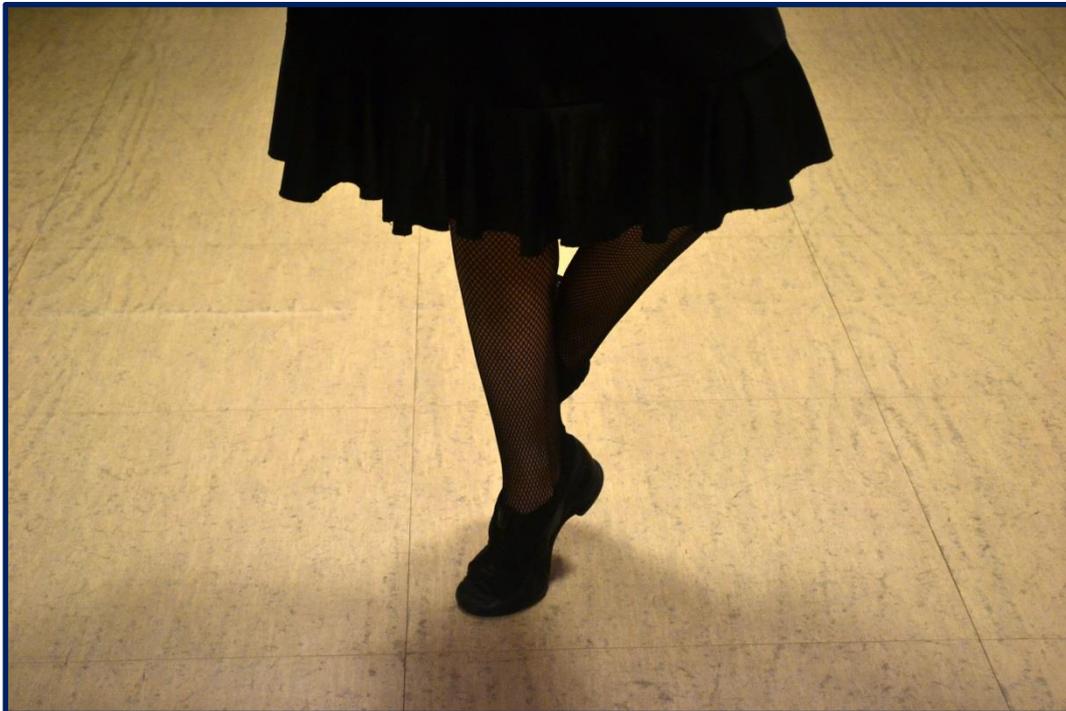


Figura 85

5.11.2. Brazos

Los brazos van en quinta.

5.11.3. Estilos flamencos.

Se suele hacer en las bulerías

## **5.12. Escobillas**

El término “escobilla” se emplea en general para referirse a un conjunto de pasos, específicamente zapateados. Como paso diferenciado, sin embargo, posiblemente se aluda, al darle nombre, a la forma con la que el pie se arrastra por el suelo, como una “escobilla”.

### **5.12.1. Movimientos.**

#### **5.12.1.1. Posición de inicio:**

Pies en quinta con el derecho delante.

#### **5.12.1.2. Se da un golpe de planta con el pie derecho.**

5.12.1.3. Empezando con el izquierdo, se dan dos pasos hacia delante, arqueando y arrastrando ligeramente el pie por el suelo (Figura 86).

#### **5.12.1.4. Se da otro golpe con el izquierdo.**

5.12.1.5. Se dan tres pasos hacia atrás, comenzando también con el pie izquierdo.

#### **5.12.1.6. Se termina con otro golpe con el pie derecho (Figura 87).**

### **5.12.2. Brazos**

Los brazos van en cuarta.



Figura 86



Figura 87

#### 5.12.4. Estilos flamencos.

Básicamente alegrías y bulerías.



### 5.13. Jerezana

Procede del antiguo floreo.

#### 5.13.1. Movimientos.

Existen dos tipos de jerezana: la baja y la alta. La más característica es la alta.

##### 5.13.1.1. Jerezana alta.

Consiste en lo que en términos de danza se denomina una “coz”, es decir, se levanta una pierna hacia atrás con la rodilla flexionada. Se puede ejecutar con los pies en punta (relevé) o saltada.

##### 5.13.1.1.1. Posición de inicio:

Tercera posición.

5.13.1.1.2. El pie derecho se lleva extendido hacia delante (écarté) a segunda (Figura 88).

5.13.1.1.3. La pierna derecha resbala hacia atrás, como dando una coz (Figura 89).

5.13.1.1.4. Se baja, resbala por primera y se extiende delante en el aire.

5.13.1.1.5. Para repetir el paso con el pie izquierdo se realiza un paso de buré, que se puede hacer con los pies en punta (relevé) o a ras de suelo.

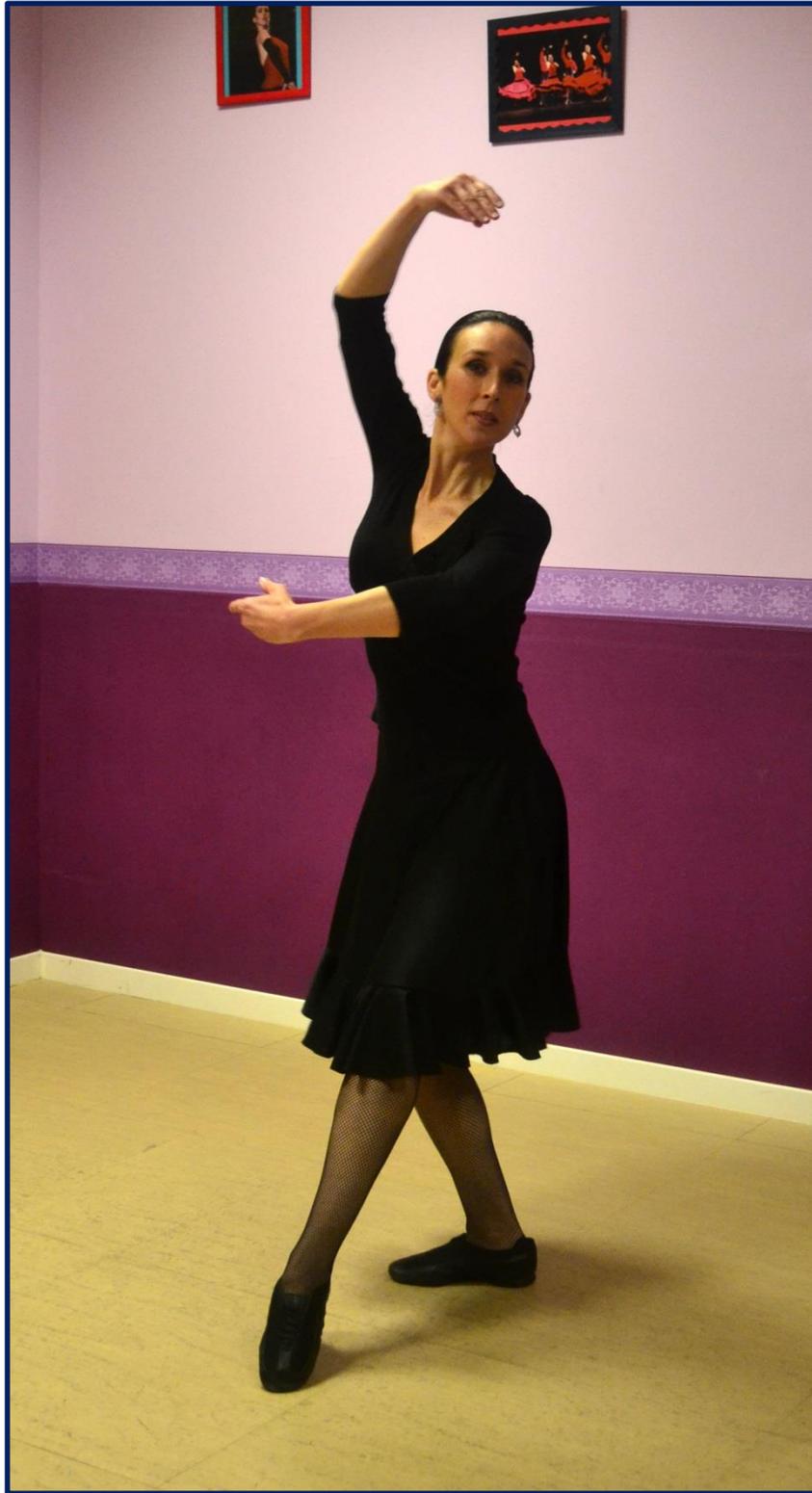


Figura 88

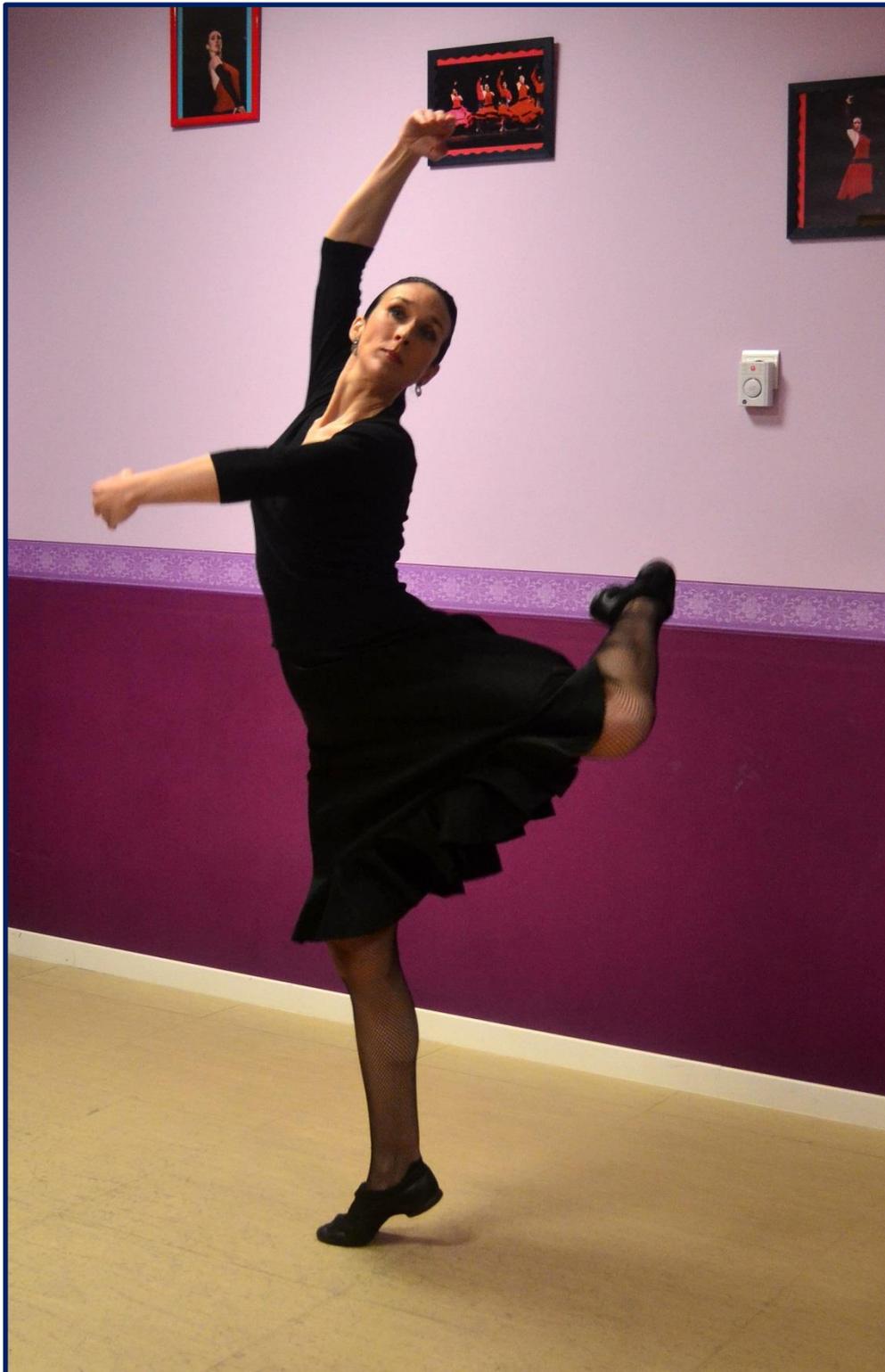


Figura 89

#### 5.13.1.2. Jerezana baja.

5.13.1.2.1. La pierna derecha se extiende (tendu) hacia delante con la pierna izquierda semiflexionada (demiplié).

5.13.1.2.2. El pie izquierdo se acerca al derecho y golpea en el suelo.

5.13.1.2.3. La pierna derecha se adelanta en posición oblicua al cuerpo (effacé).

5.13.1.2.4. En todos estos movimientos el pie va estirado.

#### 5.13.2. Brazos

Los brazos comienzan en quinta posición y pasa a la cadera de la pierna que realiza la jerezana. Al pasar la pierna delante al aire, suben los dos por fuera a quinta.

#### 5.13.3. Estilos flamencos

Se utilizan principalmente en los fandangos y en el garrotín.



## 5.14. Lazos

Consisten en una serie de rotaciones desde el encaje del fémur. La denominación “lazo” describe el dibujo que van haciendo los pies en el suelo.

### 5.14.1. Movimientos.

#### 5.14.1.1. Posición de inicio.

Se inicia desde la quinta posición con el pie derecho delante.

5.14.1.2. Se levantan los dos pies (relevé) con la rotación de las dos piernas hacia dentro (Figura 90).



Figura 90

5.14.1.3. Se realiza una rotación de las dos piernas hacia fuera, avanzando ligeramente con el pie izquierdo hasta situarlo delante, en quinta posición (Figura 91).



Figura 91

5.14.1.4. Se repite la rotación de ambas piernas, quedando ahora el pie derecho delante también en quinta posición (Figura 92).



Figura 92

Y así sucesivamente.

#### 5.14.2. Brazos

Los brazos comienzan, en un movimiento continuo, desde quinta posición y bajan haciendo el recorrido hacia fuera pasando por segunda hasta preparación. En flamenco se pueden mover de distintas formas, incluido el movimiento de falda. La cabeza sigue el movimiento de unos de los brazos.

#### 5.14.3. Estilos flamencos.

Es un paso típico de los bailes festeros. Merche Esmeralda lo hacía en el garrotín.



## 5.15. Lisada

La lisada es el desplazamiento de un pie a ras de suelo. Corresponde a lo que en danza clásica se denomina con el término francés “glissade” (deslizamiento). Es el término que utilizan los Pericet. Trini Borrull lo llamaba “lizada” y Mariemma “deslizada”.

### 5.15.1. Movimientos

Se puede hacer por delante y por detrás.

5.15.1.1. Se desliza un pie, iniciando el movimiento desde la posición de cou-de-pied.

5.15.1.2. Se lleva el pie derecho a segunda posición (Figuras 93-94).

5.15.1.3. El pie izquierdo, colocado en “tendu”, se desliza arrastrándose hasta colocarse detrás del derecho (Figuras 95-96).

5.15.1.4. El pie derecho cierra en tercera posición atrás.

5.15.1.5. Se repite el paso iniciándolo con el pie izquierdo.



Figura 93



Figura 94



Figura 95

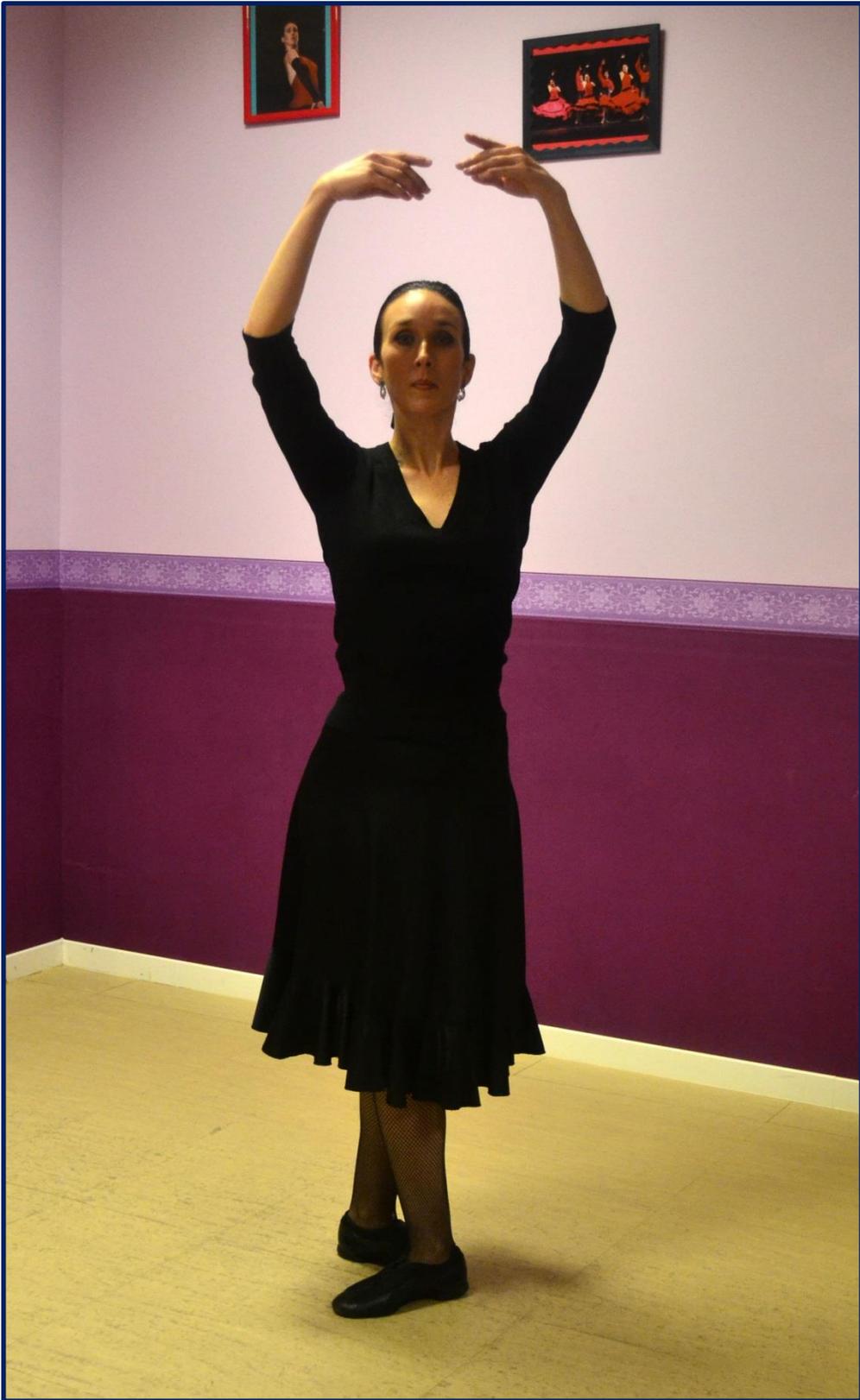


Figura 96

### 5.15.2. Brazos

Los brazos van en cuarta.

### 5.15. 3. Estilos flamencos.

Se utilizan principalmente en los fandangos y en los remates de cualquier estilo.



## **5.16. Llamadas y desplantes.**

La llamada es una forma artística de avisar al cantaor/guitarrista de que se va a realizar un cambio en la secuencia coreográfica de un baile. El desplante es lo que en la danza española se ha llamado “bien parado”, es decir, la terminación o cierre de una secuencia de baile. Existen diversos tipos de llamadas asociadas a bailes concretos. Por regla general, incluyen el desplante correspondiente. Las más relevantes son las de los panaderos, la petenera y el vito.

### **5.16.1. Llamada de panaderos**

#### 5.16.1.1. Movimientos.

##### 5.16.1.1.1. Posición inicial:

Pies y brazos en quinta.

##### 5.16.1.1.2. Golpe de planta con el pie izquierdo.

5.16.1.1.3. Se lleva el pie derecho adelante, con la pierna estirada y el pie de punta (battement tendu) al tiempo que se extienden los brazos a los lados (Figura 97-98).



Figura 97

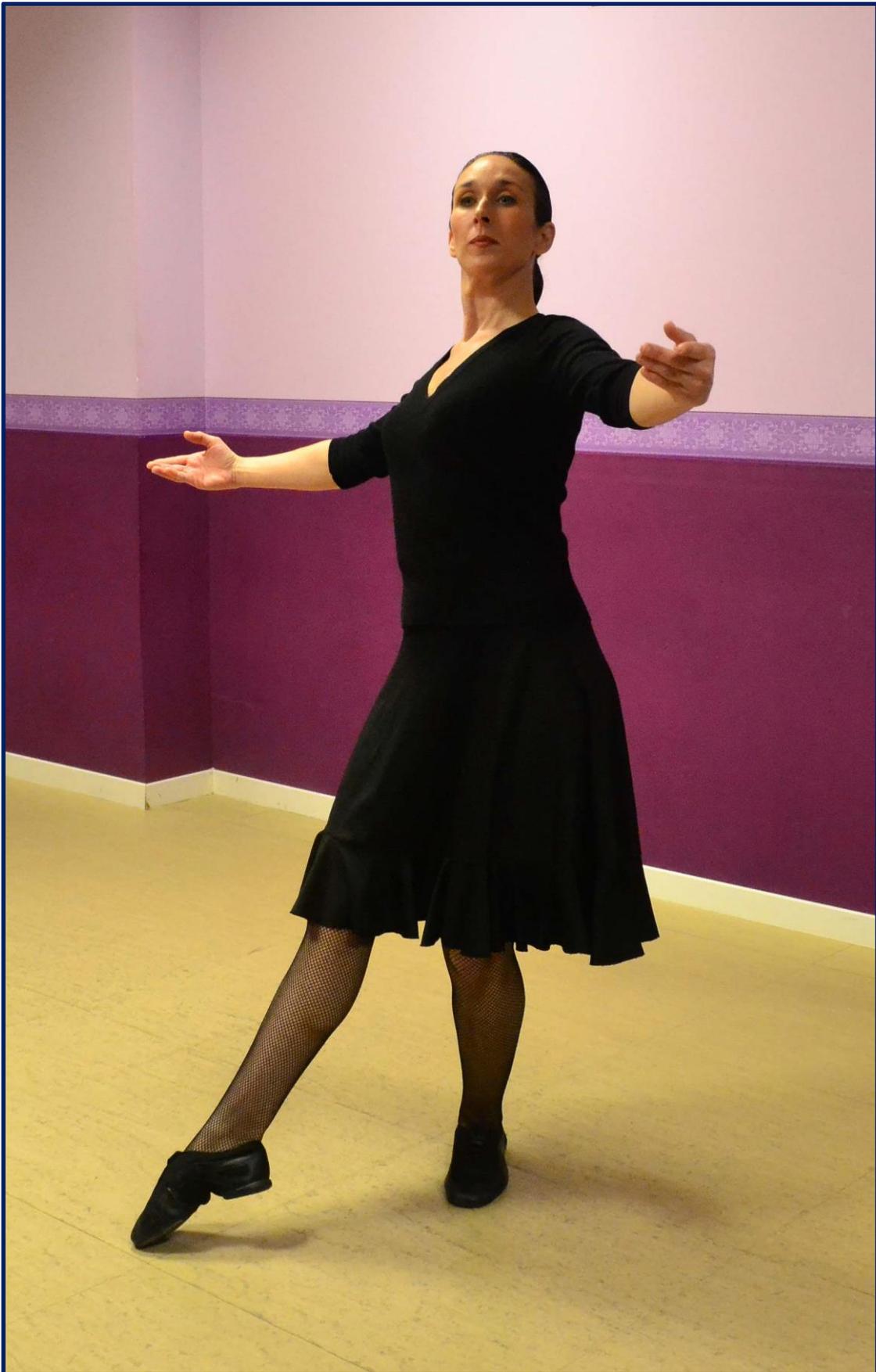


Figura 98

5.16.2. Llamada de petenera

#### 5.16.2.1. Movimientos.

5.16.2.1.1. Da un golpe de planta con el pie izquierdo y apunta con el derecho con la pierna derecha estirada (Figuras 99-100).

5.16.2.1.2. Se repite el movimiento con el izquierdo y con el derecho.

5.16.2.1.3. Tres golpes de planta, dos con el izquierdo y uno con el derecho.

5.16.2.1.4. Señala otra vez con el pie izquierdo en punta y la pierna estirada.

5.16.2.1.5. Se dan tres pasos hacia atrás, iniciando con el izquierdo.

5.16.2.1.6. Golpe de planta y rodazán medio con el pie derecho.

5.16.2.1.7. Pequeño salto para caer sobre el pie derecho con el cuerpo inclinado hacia delante y la pierna izquierda flexionada (Figura 101).

5.16.2.1.8. Se pone el pie izquierdo atrás y se lleva el cuerpo y la cabeza hacia atrás con el brazo izquierdo a la cadera y el derecho cubriéndose la cara (Figura 102).



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102

### 5.16.3. Llamada del vito

#### 5.16.3.1. Movimientos.

5.16.3.1.1. Se da un golpe de planta con el pie izquierdo y se señala con la punta del derecho y la pierna flexionada, al tiempo que se vuelve la cabeza también a la derecha. Brazos en séptima (Figura 103).



Figura 103

5.16.3.1.2. Se hacen los mismos movimientos mirando a la izquierda (Figura 104).



Figura 104

5.16.3.1.3. Se dan dos golpes de planta con el pie derecho y uno con el izquierdo.

5.16.3.1.4. Se lleva el pie derecho, cruzándolo por detrás y después por delante del izquierdo, abre a la segunda posición (Figura 105).



Figura 105

5.16.3.1.5. Se hace un rodazán medio hacia fuera con la pierna derecha y se recupera con un giro la posición inicial (Figura 106-107).



Figura 106



Figura 107

#### 5.16.4. Estilos flamencos.

Estas llamadas se suelen emplear en los estilos de doce tiempos, especialmente en alegrías, bulerías, soleares y guajiras.



## 5.17. Matalaraña

La matalaraña es un adorno de pies tradicional de la danza española. Los Pericet han denominado este paso "batalaraña". Sin embargo, parece mucho más propio "matalaraña", ya que resulta una descripción bastante gráfica de lo que parece que hace el pie al ejecutarlo: mata-l'-araña, es decir, pisar y matar una araña en el suelo con el pie.

### 5.17.1. Movimientos.

#### 5.17.1.1. Posición de inicio.

Quinta posición con el pie izquierdo delante y el derecho detrás.

#### 5.17.1.2. Se dan dos golpes con la planta del pie izquierdo (Figura 108).



Figura 108

5.17.1.3. El derecho se desplaza en diagonal al tiempo que, mediante un saltito, el izquierdo da un paso adelante —los dos pies se cruzan en el aire— (Figura 109).

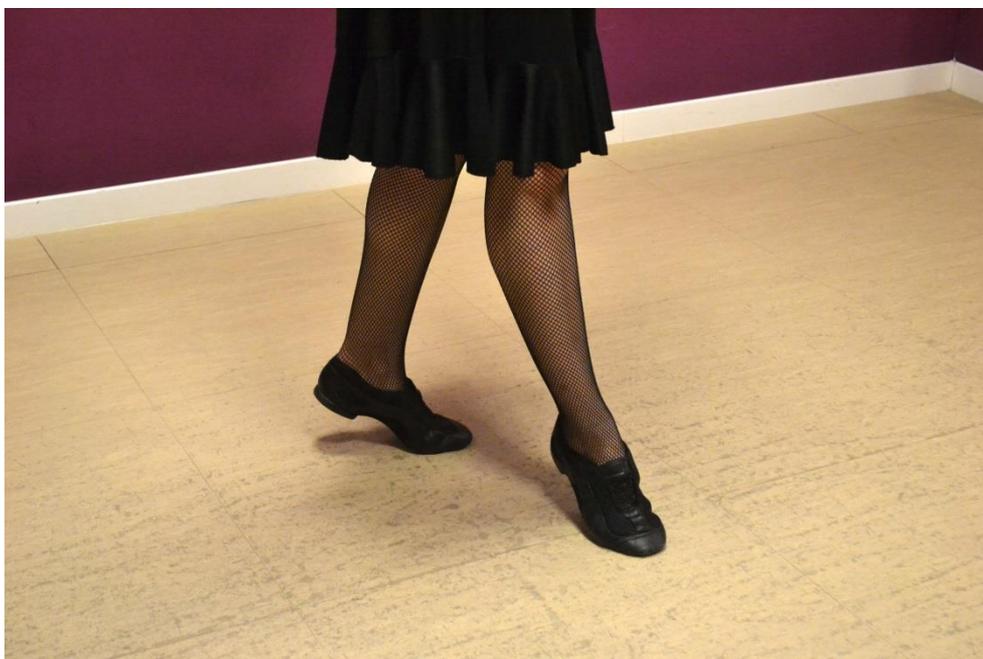


Figura 109

5.11.1.4. La pierna derecha, estirada, se adelanta y toca el suelo con la punta del pie (Figura 110).

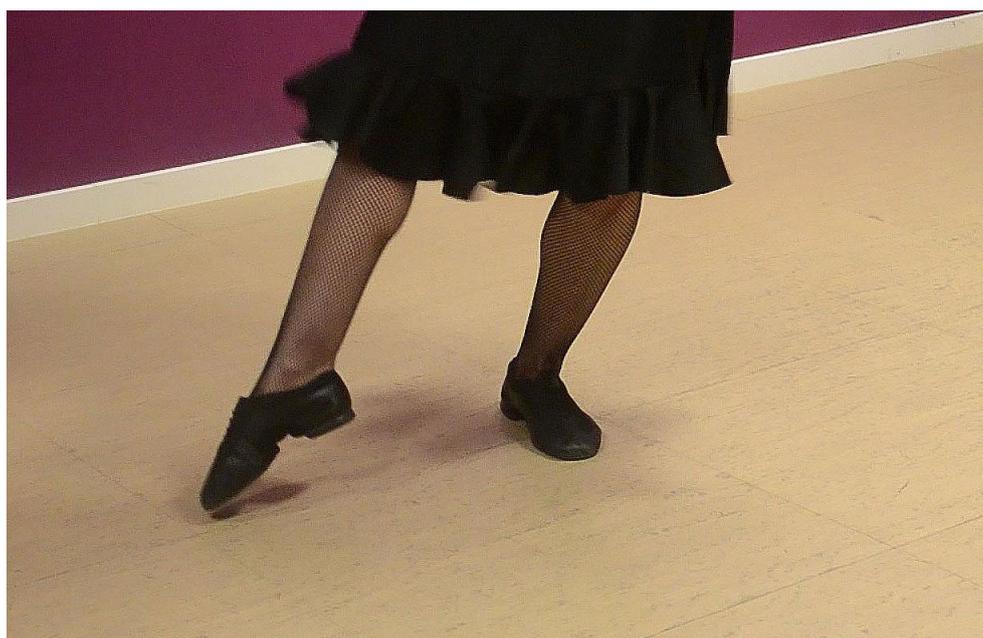


Figura 110

5.17.1.5. Después, se puede repetir el paso hacia la otra diagonal. Para ello, los dos pies dan un paso atrás y se comienza el paso de nuevo, empezando con los dos golpes con el pie derecho.

5.17.2. Brazos.



Figura 111

Los brazos parten de quinta posición (Figura 111) al deslizarse el pie hacia delante y dar el saltito. Luego el brazo derecho baja a tercera, quedando al finalizar en actitud con la pierna derecha estirada. Se acompaña con un quiebro y con cabeza hacia el mismo lado (Figura 112).



Figura 112

5.17.2.1. Otras posibilidades en flamenco son:

5.17.2.1.1. Un brazo recogiendo la falda a la cadera y el otro en primera posición (Figuras 113-114).



Figura 113

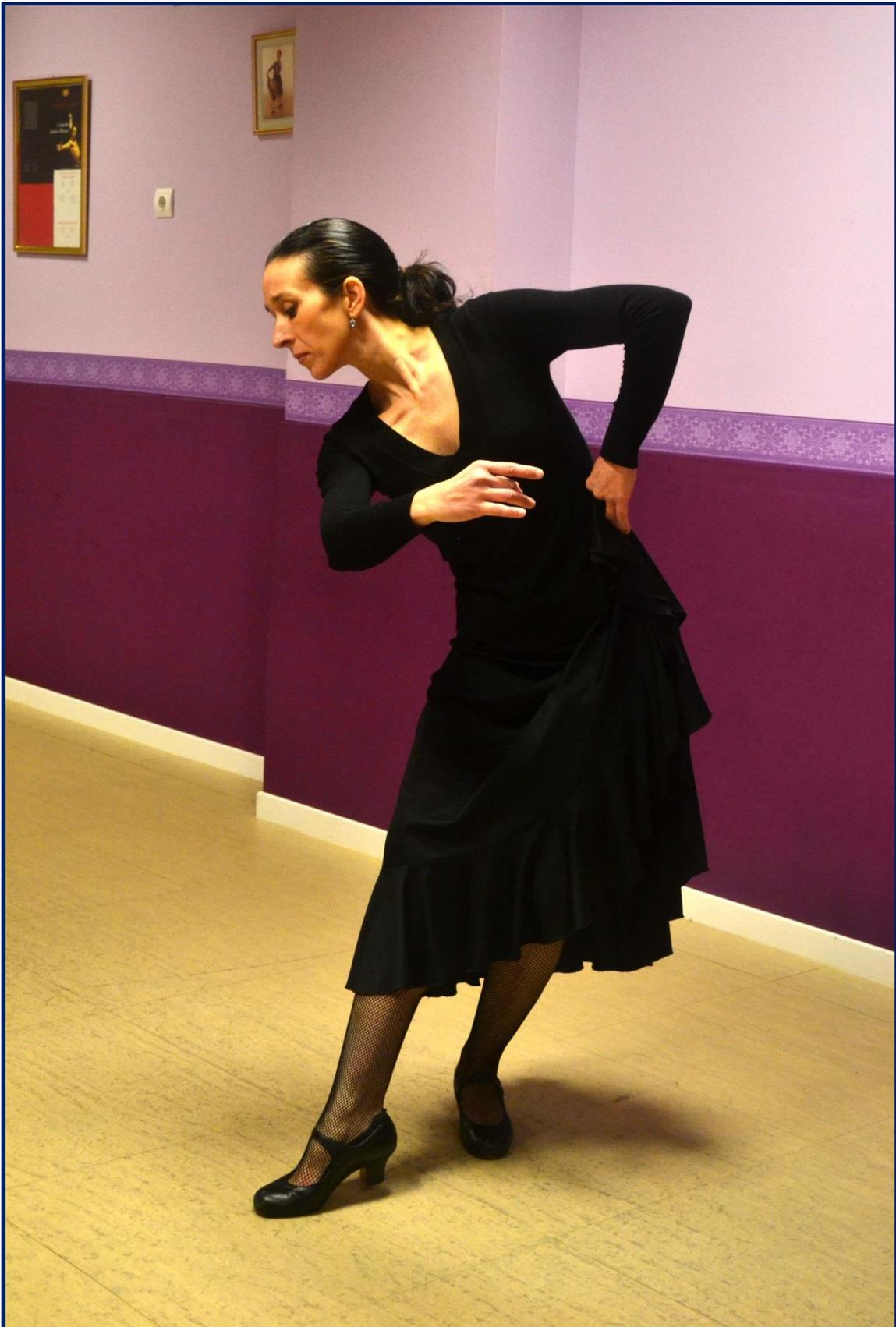


Figura 414

5.17.2.1.2. Se mantienen los brazos en séptima (figuras 115-116).



Figura 115



Figura 116

5.17.2.1.3. Se comienza con los brazos en quinta y bajan a cuarta (Figuras 111, 117-119).

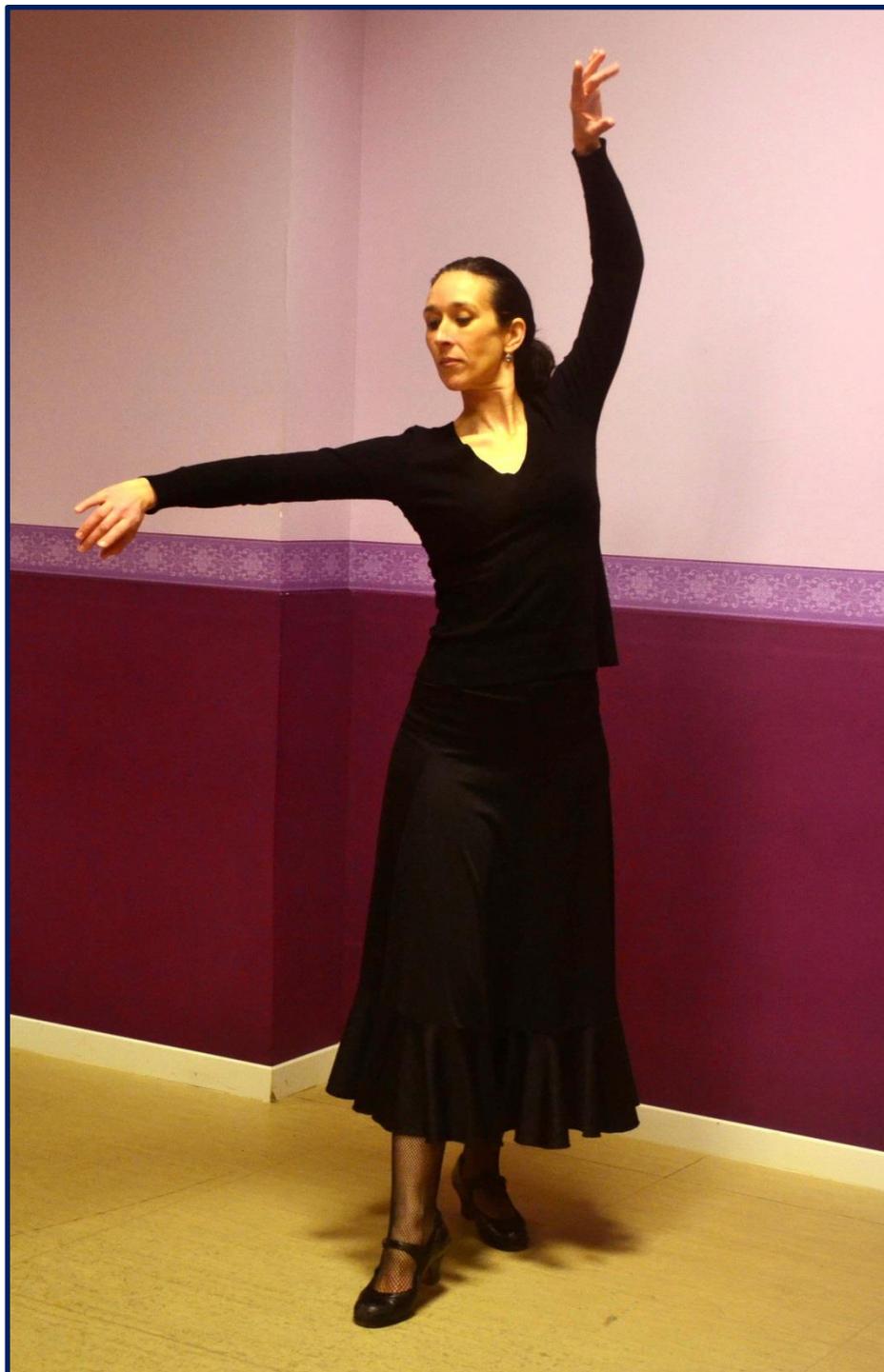


Figura 117



Figura 118

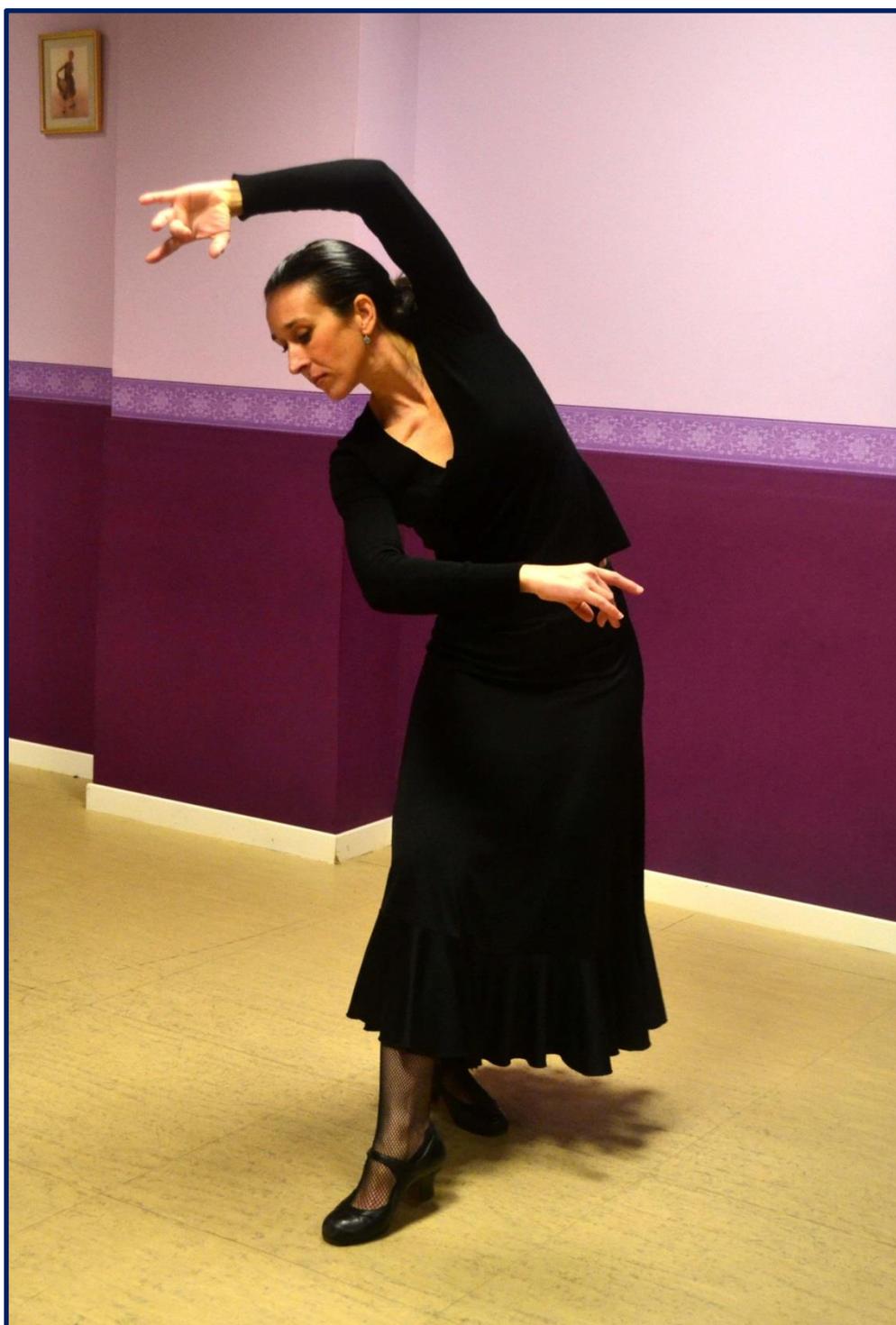


Figura 119

### 5.17.3. Estilos flamencos.

Alegrías, tangos, tanguillos y sevillanas, entre otros.



## **5.18. Pasada**

La pasada es un cruce que se hace cuando se baila con una pareja.

### 5.18.1. Movimientos.

5.18.1.1. Se lleva el pie derecho a la segunda posición.

5.18.1.2. Se levanta el pie izquierdo a media altura con la pierna flexionada (Figura 120).

5.18.1.3. Se da una vuelta andada, realizando tres pasos, iniciando con el pie izquierdo.

5.18.1.4. Se pasa el pie derecho atrás y se repite el paso empezando con el pie izquierdo.

5.18.1.4. Abre a la segunda el pie izquierdo y se levanta el pie derecho (Figura 121).

### 5.18.2. Brazos.

Se inicia el paso con los brazos en quinta posición. Bajan a primera al terminar la vuelta andada y vuelven a quinta al levantar el pie derecho.

### 5.18.3. Estilos flamencos.

La pasada es un paso típico de las sevillanas.

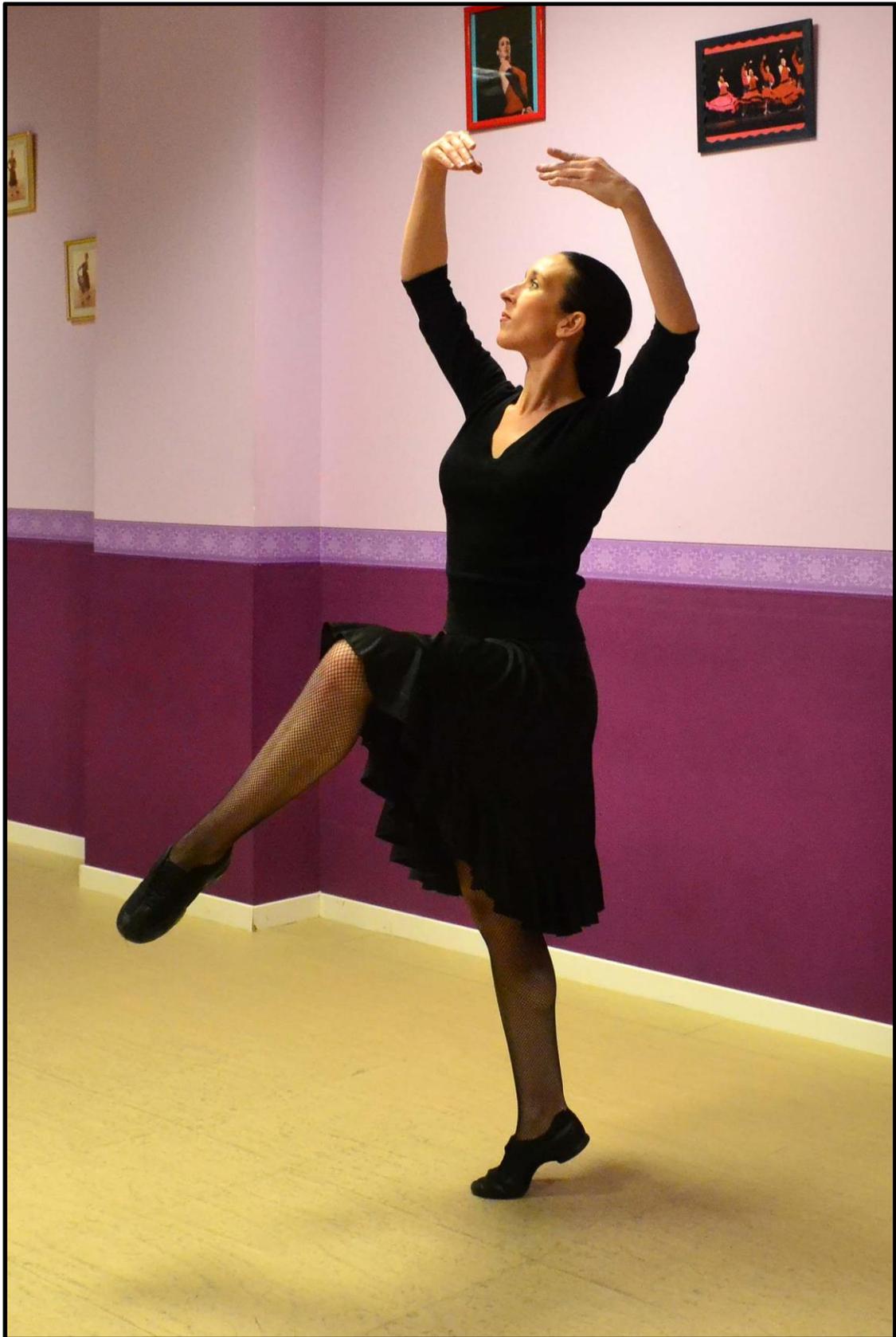


Figura 120



Figura 121

## 5.19. Paso de buré

Es un paso típico del ballet clásico. El término “paso de buré” es la versión castellanizada del "pas de burrée". José Otero lo llamaba "pas de buret".

### 5.19.1. Movimientos

#### 5.19.1.1. Posición inicial:

Quinta posición con el pie derecho delante.

5.19.1.2. Se coloca el pie izquierdo, de punta a la altura del tobillo del derecho (cou-de-pied) y por detrás (Figura 122).



Figura 122

5.19.1.3. Se encaja el pie izquierdo detrás del derecho, quedando los dos “en relevé” .

5.19.1.4. El pie derecho se coloca segunda posición (Figura 123).



Figura 123

5.19.1.5. Se finaliza llevando el pie izquierdo delante, a la quinta posición.

5.19.1.6. Se pueden repetir los movimientos hacia el otro lado, cambiando de pies.

#### 5.19.2. Brazos

Los brazos se llevan en primera.

#### 5.19.3. Estilos flamencos.

Se utiliza principalmente en los remates, desplantes y preparación de giros.

## 5.20. Paso de rondón

Se le conoce también, según Mariemma (1997:147), como “paso de espera”. Procede de la jota.

### 5.20.1. Movimientos.

5.20.1.1. Golpe de planta con el pie derecho.

5.20.1.2. Rodazán con el pie izquierdo (Figura 124).



Figura 124

5.20.1.3. Se apoya el pie izquierdo en el suelo y se da un paso atrás con el derecho (Figuras 125-126).

5.20.1.4. Se cierra con el pie izquierdo a la posición de inicio.



Figura 125



Figura 126

5.20.2. Brazos

Los brazos van en cuarta.

5.20.3. Estilos flamencos.

El paso de rondón se emplea principalmente en tangos y bulerías.



## **5.21. Paso de sevillana**

Como su nombre indica es un paso específico de las sevillanas.

### 5.21.1. Movimientos.

5.21.1.1. Se lleva el pie izquierdo adelante y el pie derecho se le acerca por detrás (Figura 127).

5.21.1.2. Se desplaza el pie derecho atrás y el izquierdo se arrastra acercándosele para terminar con un picado (Figura 128).

### 5.21.2. Brazos.

Los brazos van en cuarta, alternado las posiciones arriba y a la cintura.

### 5.21.3. Estilos flamencos

Se emplea en las sevillanas.



Figura 127

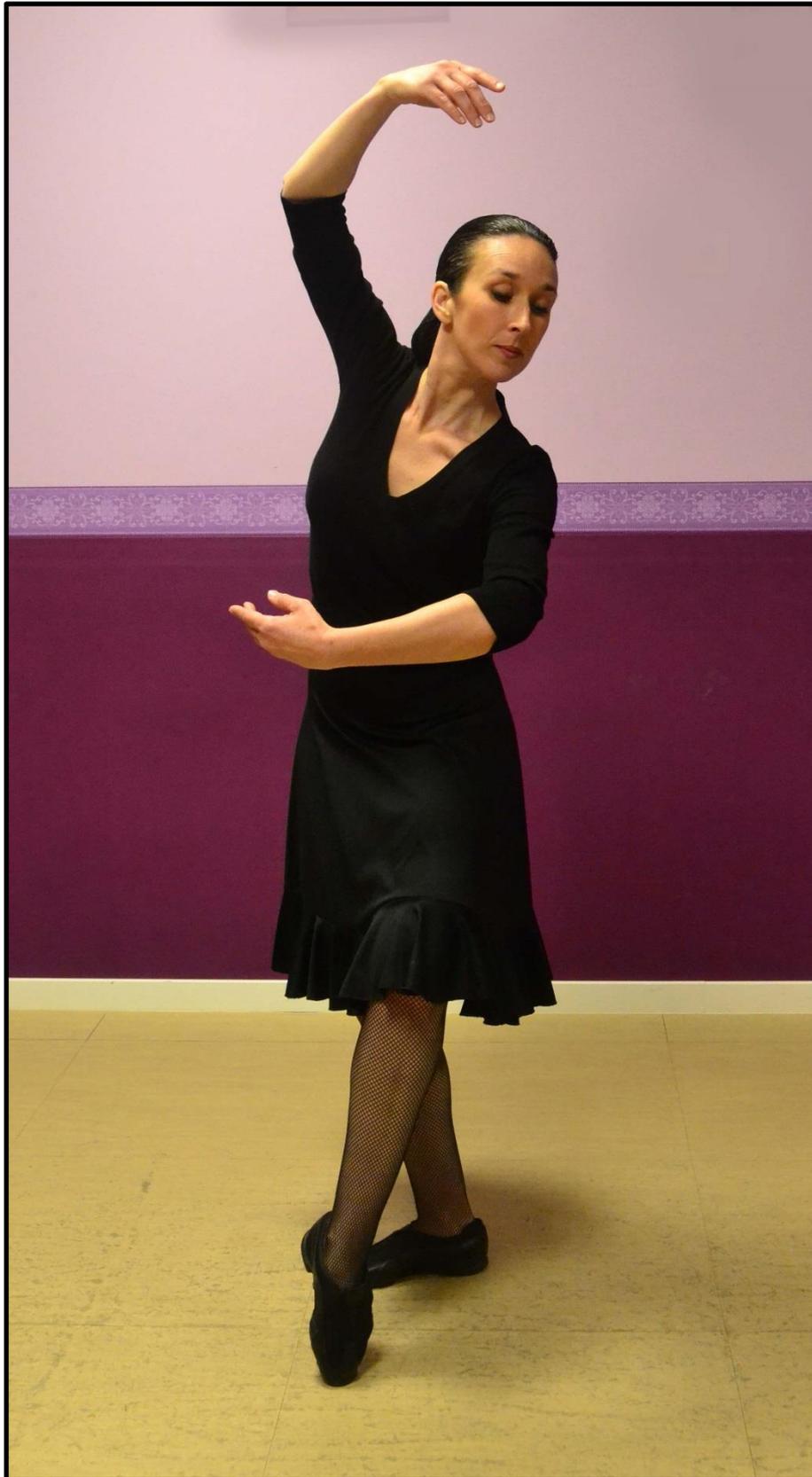


Figura 128

## 5.22. Paso de vasco

Es otro paso típico de la danza clásica. Corresponde al "Pas de basque".

### 5.22.1 Movimientos

Consiste en un doble desplazamiento del cuerpo, primero hacia un lado y a continuación hacia delante abarcando el máximo espacio.

#### 5.22.1.1. Posición de inicio:

Quinta posición con el pie derecho delante y brazos en quinta posición.

#### 5.22.1.2. Se lleva el pie derecho en diagonal a la segunda posición (Figuras 129-130).



Figura 129

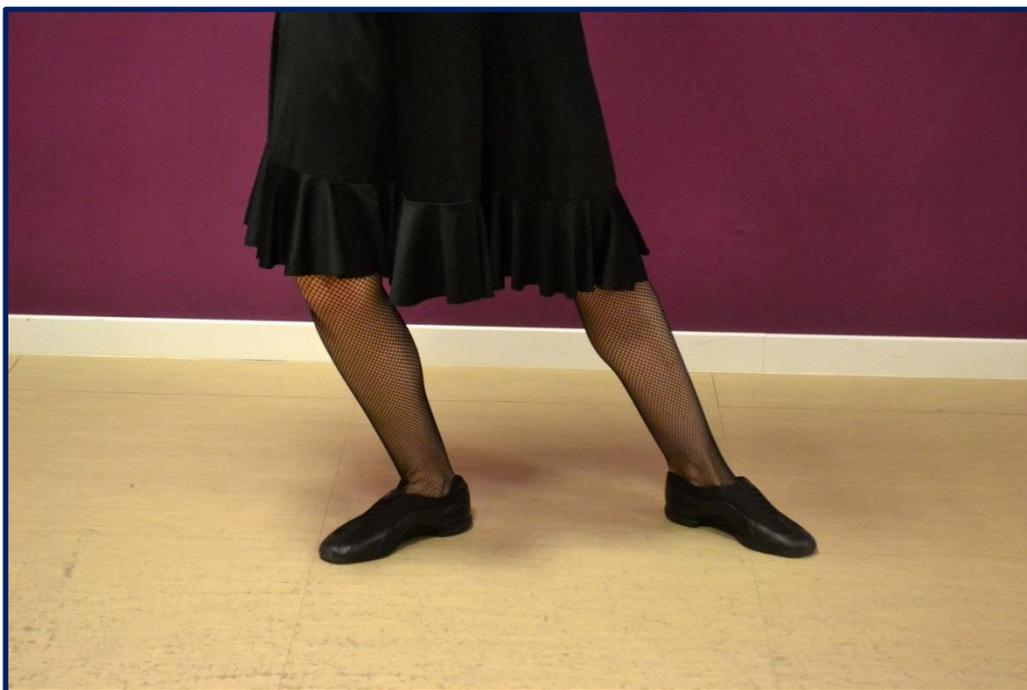


Figura 130

5.22.1.3. La pierna izquierda se arrastra, siguiendo una trayectoria equivalente a un ángulo recto, a la primera posición, de ahí a la quinta (Figura 131) y después a la cuarta cruzada (132).

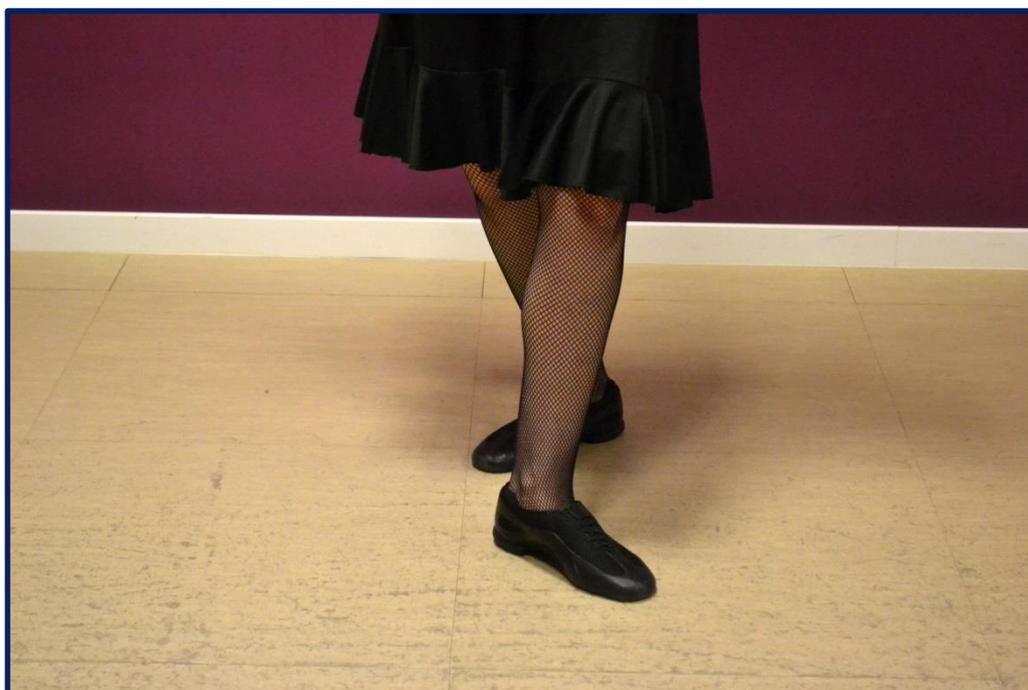


Figura 131



Figura 132

5.22.1.4. El pie derecho se acerca por detrás al izquierdo y se repite el paso comenzando con el pie izquierdo abriendo en diagonal a la segunda posición.

5.22.1.5. Siguiendo un recorrido idéntico al descrito en 2.3., el pie derecho se desliza a la primera posición, a la quinta y a la cuarta cruzada.

5.22.1.6. El paso se puede hacer también con los pies en puntillas (en relevé) y hacia atrás.

#### 5.22.2. Brazos.

Los brazos se mueven coordinados con los pies. Empiezan en quinta posición. Solo se mueve el contrario al pie que realiza cada movimiento. Baja por fuera y sube por

dentro. Pasa de quinta a tercera, baja a cuarta, para terminar otra vez en quinta (Figuras 133-139).



Figura 133



Figura 134



Figura 135



Figura 136



Figura 137





Figura 138



Figura 139

Ocurre lo mismo con la cabeza y el torso. Quiebran y se dirigen hacia el lado contrario del pie que se mueve.

### 5.22.3. Estilos flamencos

Es un movimiento típico de la segunda sevillana.



### 5.23. Piflax

El piflax es como un latigazo dado por el pie contra el suelo. Hoy es un adorno de pies con larga tradición en la danza española. La palabra “piflax” —“pifla” en los Pericet— es una deformación del término napolitano “flinc-flanc” recogido por Gennaro Magri en su *Tratado teaórico-práctico del baile* (1779:105-106) y adoptado con la forma “flic-flac” por la Escuela Rusa de ballet. Es una onomatopeya del ruido producido por el pie al golpear el suelo.

#### 5.23.1. Movimientos.

5.23.1.1. Se inicia con los pies en quinta posición, pie izquierdo delante.

5.23.1.2. Se extiende el pie derecho con la punta estirada (en jeté) hacia delante (Figura 140).

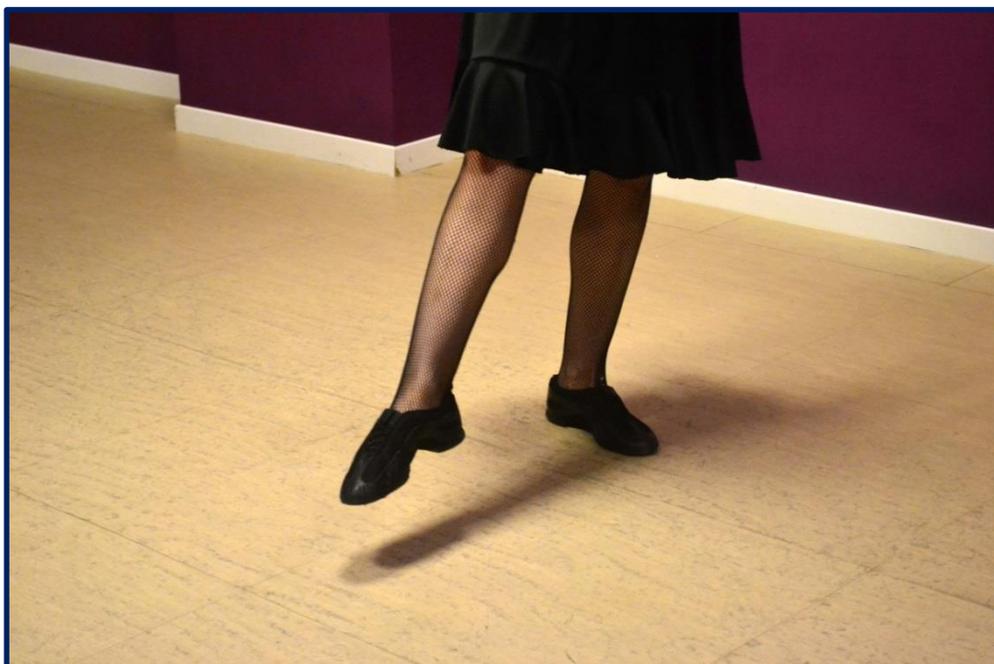


Figura 540

5.23.1.3. Se golpea el suelo con la punta, arrastrándolo hacia atrás (Figuras 141-142).

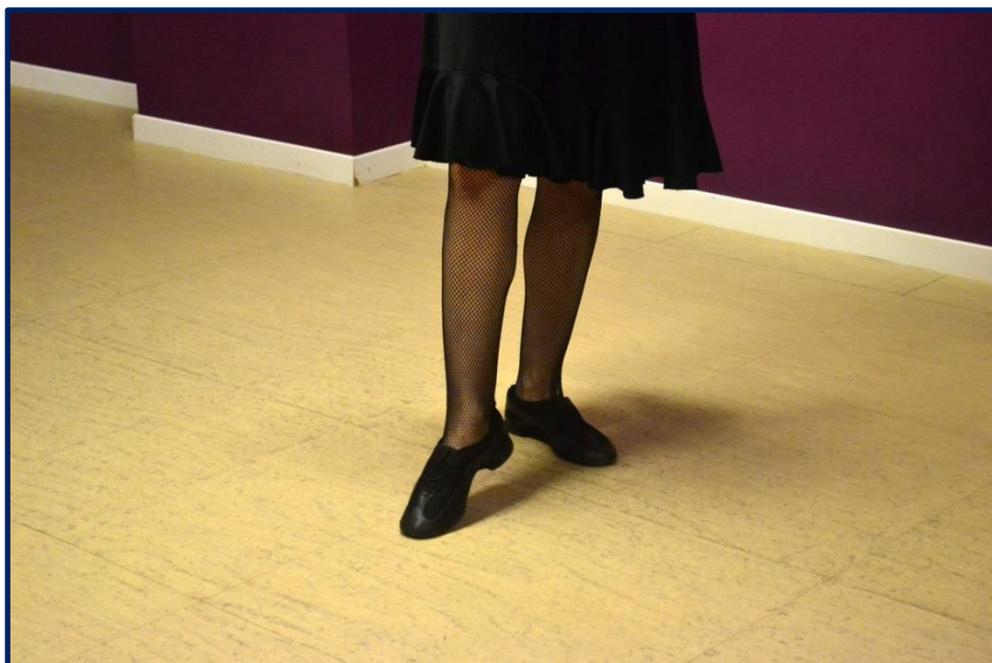


Figura 141

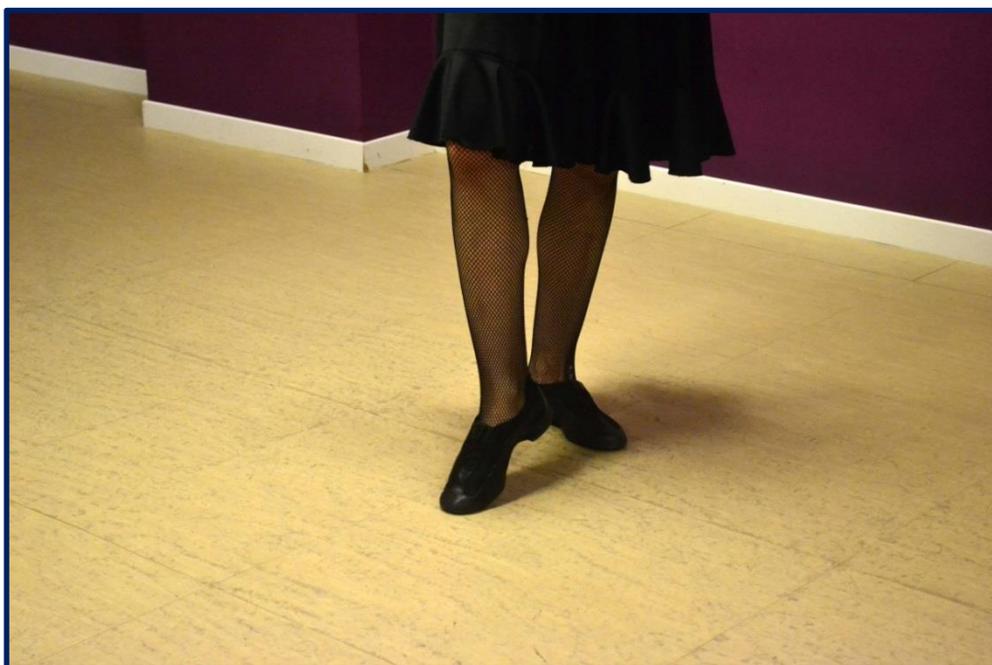


Figura 142

5.23.1.4. Se lleva el pie por delante del pie izquierdo a la posición de “cupé” (Figura 143).

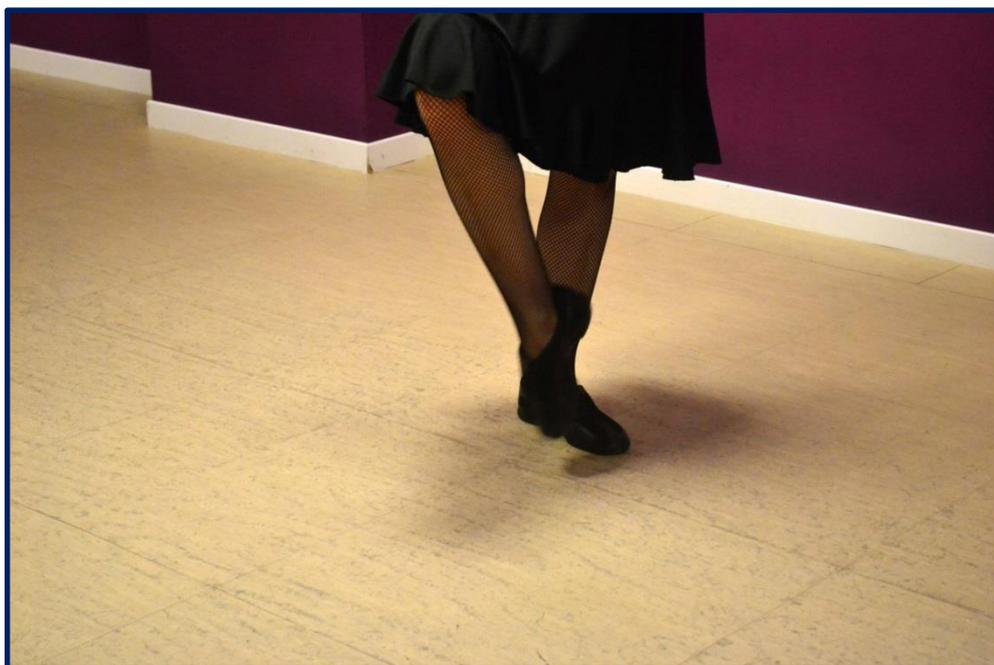


Figura 143

5.23.1.5. Se repiten los mismos movimientos con el otro pie (Figuras 144-146).

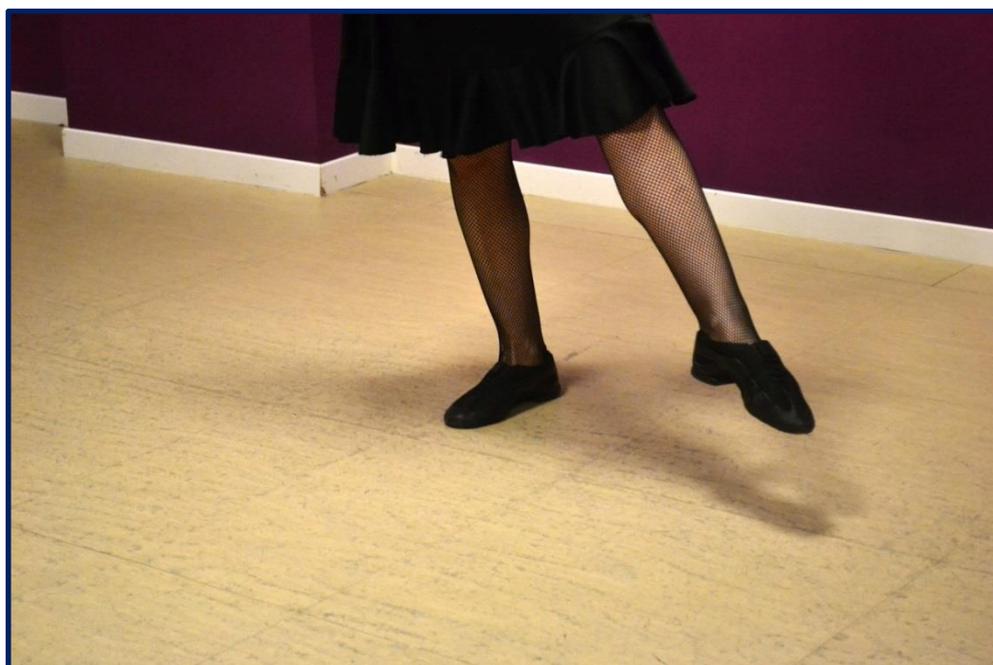


Figura 144



Figura 145



Figura 146

### 5.23.2. Brazos.

Los brazos van en cuarta.

### 5.23.3. Estilos flamencos.

Identificamos este paso con los latiguillos que se hacen en el baile flamenco, un término además que describe gráficamente la forma en la que el pie golpea el suelo. Se utilizan en cualquier variedad de zapateados.



## 5.24. Punta y tacón

Es, en realidad, un apunte de taconeo. Su denominación describe con exactitud los movimientos que se dan en el paso.

### 5.24.1. Movimientos

#### 5.24.1.1. Posición de inicio:

Pie derecho delante.

5.24.1.2. Se da un golpe con el pie izquierdo y un golpe de puntera con el pie derecho (Figura 147).



Figura 147

5.24.1.3. El pie derecho se lleva atrás y el izquierdo abre al lado.

5.24.1.4. Se lleva el pie derecho adelante y se da un golpe con el tacón (Figura 148).



Figura 148

5.24.1.5. Se lleva el pie derecho de nuevo atrás para empezar de nuevo si se quiere.

5.24.2. Brazos

Los brazos van en cuarta.

5.24.3. Estilos flamencos.

Se utiliza básicamente con estilos de compás binario: tangos, tanguillos y garrotín.

## 5.25. Rastrón

El rastrón es un paso tradicional de la danza española. Se denomina “rastrón” porque se arrastra un pie al ejecutarlo. Lo menciona Pablo Minguet e Irol en su *Arte de bailar a la francesa* (1737:50).

### 5.25.1. Movimientos.

5.25.1.1. Se levantan los dos pies en relevé (Figura 149).

5.25.1.2. Se levanta el pie izquierdo golpeando el suelo con la media planta (Figura 150).

5.25.1.3. Apoyando la pierna izquierda como base, se eleva el pie derecho en degagé hacia delante (Figura 151).

### 5.25.2. Brazos.

Los brazos van en quinta o en primera. También se pueden llevar de primera a segunda o a la cintura.

### 5.25.3. Estilos flamencos.

Este movimiento se utiliza en la segunda sevillana bolera.



Figura 6



Figura 150



Figura 151

## 5.26. Retortillé

Es la elevación de un pie (degagé) combinada con medio giro. Según Marienma (1997:130), el término “retortillé” es una deformación del francés “tortillé” (retorcido) con un prefigo “re-” añadido innecesariamente.

### 5.26.1. Movimientos.

5.26.1.1. Inicio: quinta posición con el pie derecho delante (Figura 152).



Figura 152

5.26.1.2. Se da un golpe con el pie derecho, al tiempo que se eleva la pierna izquierda en degagé (Figuras 153-154).



Figura 153



Figura 154

5.26.1.3. Se apoya la planta-tacón del pie izquierdo en el suelo y seguidamente se hace lo mismo con el derecho (Figuras 155-158).



Figura 155



Figura 156



Figura 157



Figura 158

5.26.1.4. Golpe con el pie izquierdo.

5.26.1.5. El pie derecho se desliza hacia la izquierda, elevándose y cruzándose por delante del izquierdo (figura 159).



Figura 159

5.26.1.6. El paso se suele repetir alternando los pies (Figura 160).



Figura 160

5.26.2. Brazos

Los brazos comienzan desde quinta. El derecho baja por fuera y sube otra vez por dentro a la posición de inicio. Cuando se repite el paso hacia el otro lado, es el brazo izquierdo el que realiza este recorrido.

### 5.26.3. Estilos flamencos

Se emplea en cualquier estilo de doce tiempos.



## 5.27. Rodazán

Es un paso tradicional de la danza española. El término "rodazán" es una deformación de "rond de jamb" del ballet clásico y corresponde a lo que en la danza española se denomina "campanela". Recibía este nombre porque el movimiento que describe la pierna o el pie se asemeja a la trayectoria que haría si rodease una campana.

### 5.27.1. Movimientos

El rodazán es el giro de la articulación de la rodilla sobre un eje axial. Se realiza dibujando con la pierna ligeramente flexionada un círculo con la punta del pie.

Los círculos pueden hacerse por fuera, "en dehors", de acuerdo con la terminología del clásico, o por dentro, "en dedans".

#### 5.27.1.1. Tipos

Según la altura en la que se mueva el pie, se distinguen: rodazán bajo y rodazán alto. Existen también los rodazanes en vuelta.

##### 5.27.1.1.1. Rodazán bajo.

El círculo se dibuja a ras de suelo (Figura 161).

##### 5.27.1.1.2. Rodazán medio.

Se realiza levantando una pierna y dibujando un círculo en el aire (Figura 162).

5.27.1.1.3. En Escuela Bolera existe también un rodazán alto que no se utiliza en flamenco.



Figura 161



Figura 162

#### 5.27.1.1.4. Rodazanes en vuelta.

Se ejecutan con una pierna, colocada en un ángulo de 90º, mientras con la otra que va girando sobre el eje axial.

### 5.27.2. Brazos.

Los brazos van en cuarta.

### 5.27.3. Estilos flamencos

En el baile flamenco se usa preferentemente en los remates y en las llamadas de los estilos festeros, aunque lo podemos ver en cualquier otro momento y estilo. Es un movimiento muy efectista, que cuando está bien ejecutado puede resultar muy airoso.

Se emplea también para mover la bata de cola.



## 5.28. Seasé contra-seasé

Consiste en un deslizamiento, generalmente hacia un lado, y corresponde al “chassé” del ballet clásico.

### 5.28.1. Movimientos.

5.28.1.1. Se flexionan las dos rodillas y se levanta el pie derecho tal como se ve en la figura 163.



Figura 163

5.28.1.2. Se desliza el pie derecho al lado, realizando un cambio de peso (Figura 164).



Figura 164

5.28.1.3. El pie izquierdo queda atrás sobre la media planta (Figura 165).



Figura 165

5.28.1.4. Se baja el talón del pie izquierdo y el pie derecho se abre al lado, quedando estirada la pierna izquierda (Figura 166).

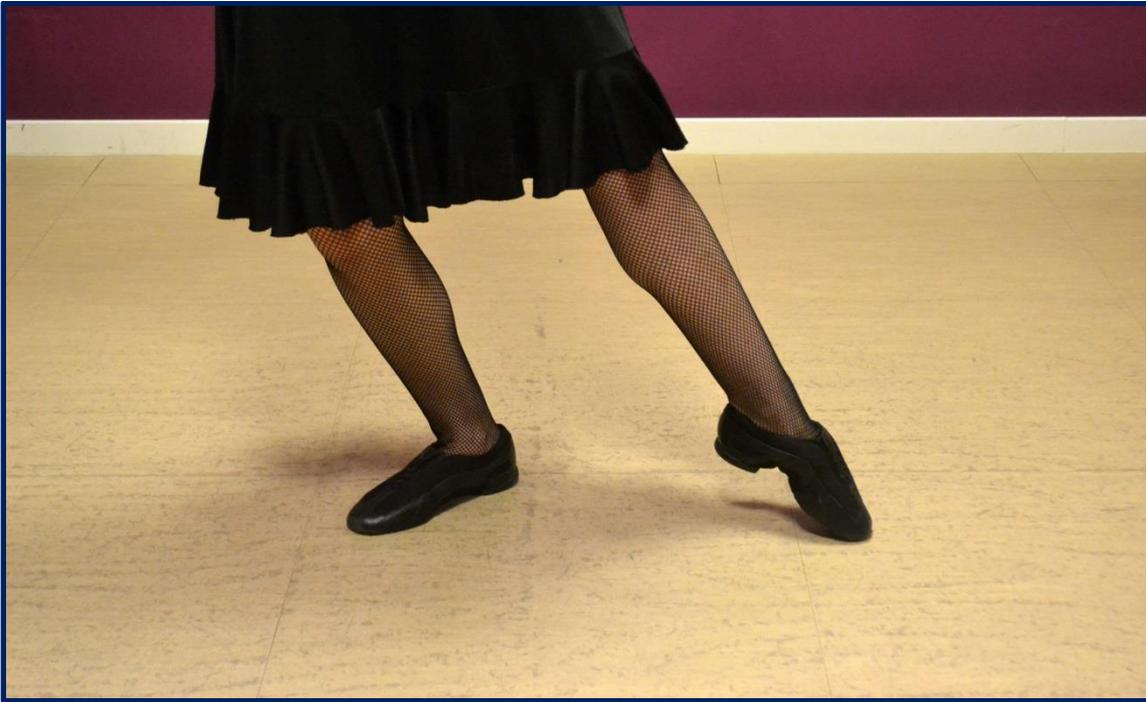


Figura 166

#### 5.28.2. Brazos

Los brazos van en cuarta posición y cierran en quinta al finalizar el paso.

#### 5.28.3. Estilos flamencos.

Se puede utilizar para rematar cualquier paso.

### 5.29. Sostenido

El sostenido es una suspensión del compás. El término “sostenido” lo explica Juan de Esquivel (1642:17) de la forma siguiente: “Llámanle sostenidos, por hacer en la ocasión que se obran paréntesis el compás”.

#### 5.29.1. Movimientos.

##### 5.29.1.1. Posición de inicio.

Se inicia desde quinta posición con el pie derecho delante y los brazos colocados también en quinta posición.

5.29.1.2. Se desplaza el pie izquierdo al lado y se da un golpe con la planta.

5.29.1.3. El derecho marca con la punta del pie en el suelo (Figura 167).

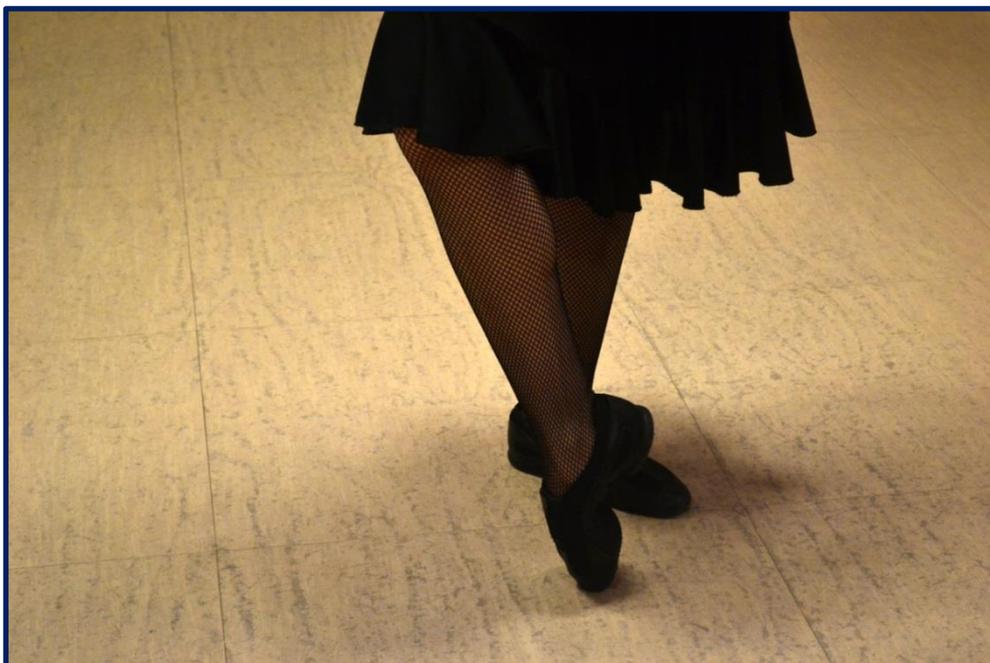


Figura 167

5.29.1.4. Sostenido en vuelta

Se realizan los movimientos descritos en 2.1.y 2.3. al tiempo que se va girando.

#### 5.29.2. Brazos

Comienzan en quinta posición. El brazo derecho baja a cuarta, para subir de nuevo a quinta al finalizar el paso.

#### 5.29.3. Estilos flamencos

Se utilizan especialmente en los marcajes, en cualquier estilo.



### **5.30. Tombé**

Es una posición del cuerpo en la que todo el peso recae sobre la pierna que flexiona. El término “tombé” (caído) es francés y se emplea en la danza clásica.

#### 5.30.1. Movimientos.

Puede hacer hacia atrás, hacia delante o al lado. Tanto si se ejecuta hacia atrás como si se hace hacia adelante, la figura resultante es la misma. Ambos se denominan también “a la cuarta”.

##### 5.30.1.1. Atrás.

Se lleva la pierna izquierda hacia atrás y la derecha, convertida en pierna de apoyo, se flexiona (Figura 168).

##### 5.30.1.2. Adelante.

Se lleva el pie derecho hacia delante y se carga sobre él el peso de cuerpo, mientras el izquierdo queda colocado atrás con la rodilla estirada (Figura 169).

##### 5.30.1.3. Al lado.

Se desliza el pie izquierdo hacia el lado, mientras el peso del cuerpo pasa a descansar sobre el derecho. El izquierdo suele quedar tocando el suelo con la punta (Figura 170). Se denomina también “a la segunda”. Coincide con lo que en flamenco se conoce con chaflán lateral.



Figura 168



Figura 169



Figura 170

#### 5.30.1.4. A los dos lados.

Se puede ejecutar hacia ambos lados de forma consecutiva. Es decir, primero hacia un lado y después hacia el otro (Véase vídeo).

#### 5.30.2. Brazos

Se pueden llevar en tercera, cuarta, quinta o séptima.

#### 5.30.3. Estilos flamencos.

Se utilizan especialmente para adornar las falsetas de la guitarra y el que se realiza al lado es muy frecuente en la farruca.





## **6. Vueltas**

Las vueltas son aquellos pasos que poseen como característica común girar sobre el eje axial (el eje de simetría axial coincide con el conjunto de puntos invariables asociados a la rotación). Este giro se va complicando cada vez más en función del tipo de vuelta que se ejecute. Por lo tanto, para una buena ejecución hay que conocer previamente todos los puntos necesarios relacionados con este movimiento.

### **6.1. Vuelta normal**

#### **6.1.1. Posición inicial:**

Pies y brazos en quinta.

#### **6.1.2. Movimientos:**

6.1.2.1. Se cruza la pierna derecha por delante de la de apoyo, flexionando un poco la rodilla y con el pie estirado.

6.1.2.2. Se posa ese pie sobre la media planta (Figura 171), y giran los dos en relevé (Figuras 172-173).

6.1.2.3. Ayudado por el impulso que resulta de este movimiento de pies gira el cuerpo 180°.

6.1.2.4. Las vueltas se pueden dar hacia la derecha o hacia la izquierda en función de pie que inicie el movimiento.



Figura 171



Figura 172



Figura 173

### 6.1.3. Brazos:

6.1.3.1. En la danza española, durante la vuelta, los brazos bajan a primera posición para volver a quinta al finalizarla.

6.1.3.2. En flamenco los brazos van en cuarta posición (Figura 174). Durante la vuelta, uno baja al tiempo que el otro sube.



Figura 174

6.1.3.3. Las vueltas se pueden ejecutar con un brazo, con los dos o con cambio de brazos durante el giro, aunque, por lo general, se realizan con los dos brazos a la vez.

6.1.4. La cabeza:

6.1.4.1. La cabeza se mantiene en el punto de partida el máximo tiempo posible.

6.1.4.2. Una vez iniciado el giro, la cabeza es la primera en llegar al punto de origen.

## **6.2. Vuelta girada**

Es un giro en el que se hace un recorrido. En flamenco se la denomina “vuelta andada”.

6.2.1. Movimientos

6.2.1.1. Con la pierna derecha estirada (tendu) se marca con la punta del pie (Figura 175).

6.2.1.2. Se lleva el pie derecho a la segunda posición (Figura 176).

6.2.1.3. Se transporta el peso a la pierna derecha.



Figura 175



Figura 176

6.2.1.4. Se hace un medio giro con los pies en relevé (Figura 177).



6.2.1.5. Se lleva el pie derecho a la segunda posición (Figura 178).

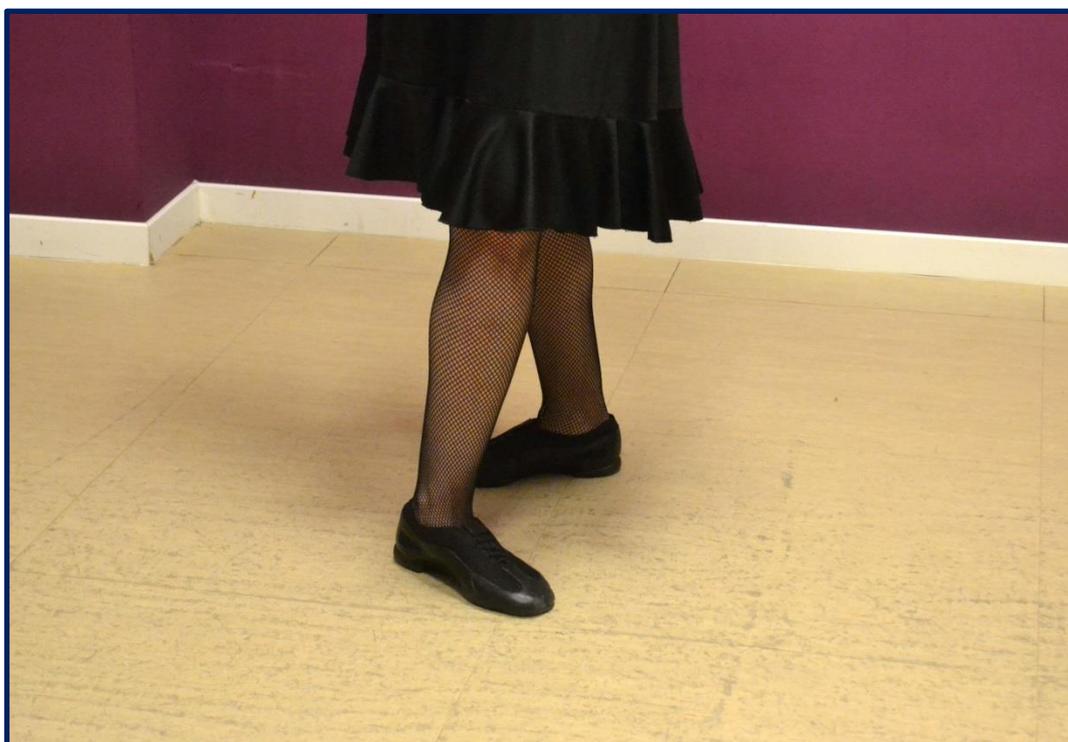


Figura 178

6.2.1.6. La vuelta finaliza llevando el pie izquierdo estirado a la cuarta posición (Figura 180).



Figura 180

## 6.2.2. Brazos.

6.2.2.1. Brazos en quinta posición.

6.2.2.2. Bajan a segunda, al ir la pierna a segunda.

6.2.2.3. Bajan a primera al girar el cuerpo.

6.2.2.4. Vuelven a quinta para iniciar una nueva vuelta.

## 6.3. Vuelta de pecho

Es un giro sobre el eje axial con una circunducción (movimiento circular) del tronco hacia dentro (en dedans). De cintura para abajo se ejecuta como una vuelta normal.

### 6.3.1. Movimientos.

6.3.1.1. Se quiebra el talle delante, a un lado, atrás, a otro lado y delante.

6.3.1.2. Se dobla el cuerpo al tiempo que se inclina hacia delante (Figuras 181-182). Este movimiento es lo específico de este tipo de vueltas.

6.3.1.3. Se levanta el cuerpo al terminar la vuelta.

6.3.1.4. Las vueltas se pueden dar hacia la derecha o hacia la izquierda.

6.3.1.5. Los hombros deben de ir en la misma dirección que los quiebros.



Figura 181



Figura 182

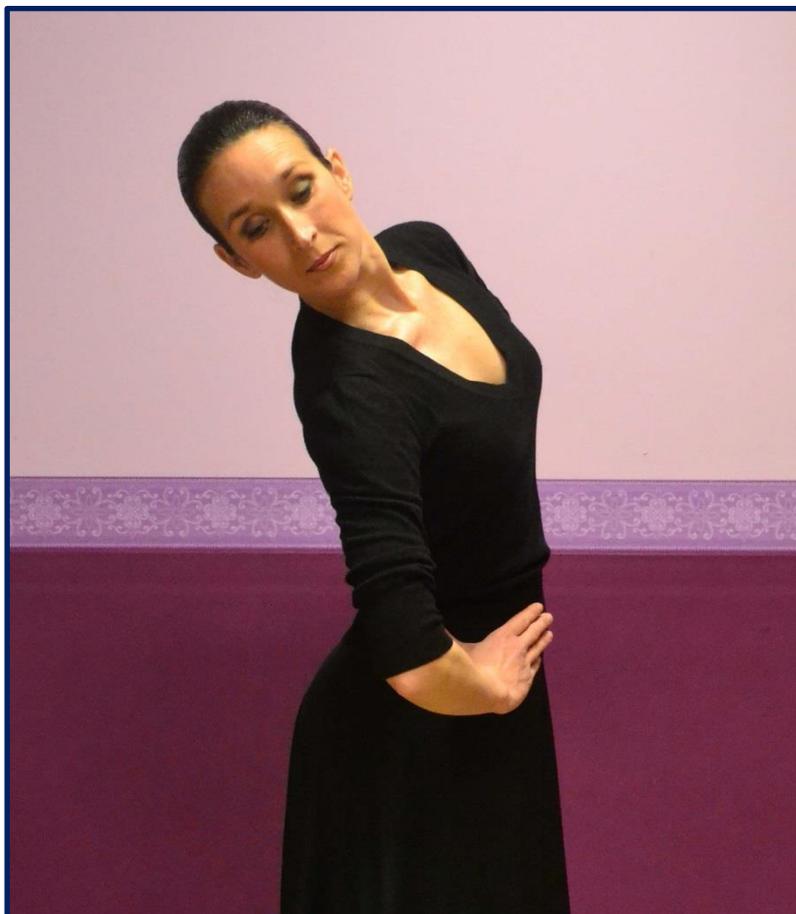
### 6.3.2. Brazos.

Los brazos empiezan en cuarta. Durante la vuelta uno baja al tiempo que el otro sube.

## 6.4. Vuelta quebrada

Es similar a la vuelta de pecho. Corresponde al “tour renversé” de la danza clásica.

### 6.4.1. Movimientos.



**Figura 183**

6.4.1.1. Se gira el eje axial con una circunducción del tronco hacia fuera (en dehors)<sup>27</sup>.

6.4.1.2. Se quiebra el talle de lado, detrás, del otro lado y delante (Figuras 183-187).



**Figura 184**

---

<sup>27</sup> La circunducción es un movimiento circular de un miembro o parte del mismo alrededor del eje correspondiente a la articulación que gira.



Figura 185



Figura 186



Figura 187

6.4.1.3. La vuelta se hace por detrás.

6.4.1.4. Los hombros van en la misma dirección que los quiebros.

## 6.5. Vuelta de vals

Está constituida por un desplazamiento lateral más una vuelta girada.

6.5.1. Movimientos.

6.5.1.1. Desde quinta posición, se eleva la pierna derecha, estirada y con el pie en punta, a media altura (jeté) y se lleva a segunda posición (Figura 188).

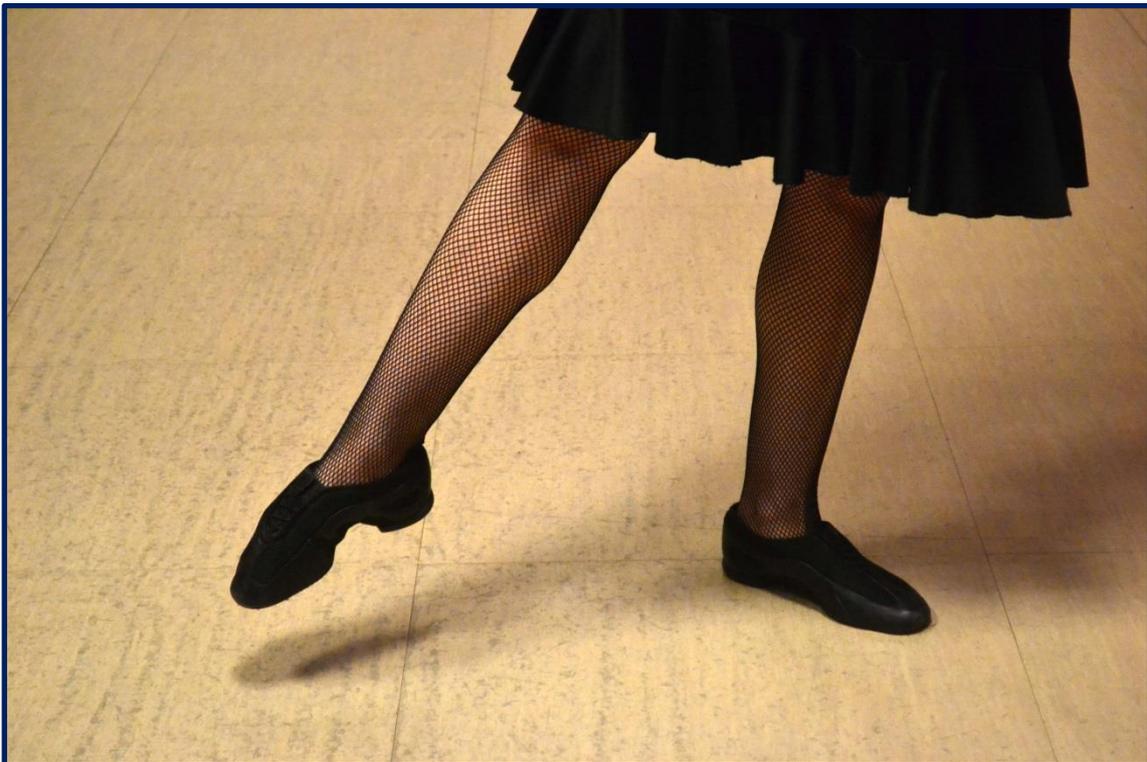


Figura 188

6.5.1.2. El pie izquierdo se coloca atrás (Figura 189).



6.5.1.3. Con los dos pies en relevé, el derecho inicia la vuelta girada (Figura 190).

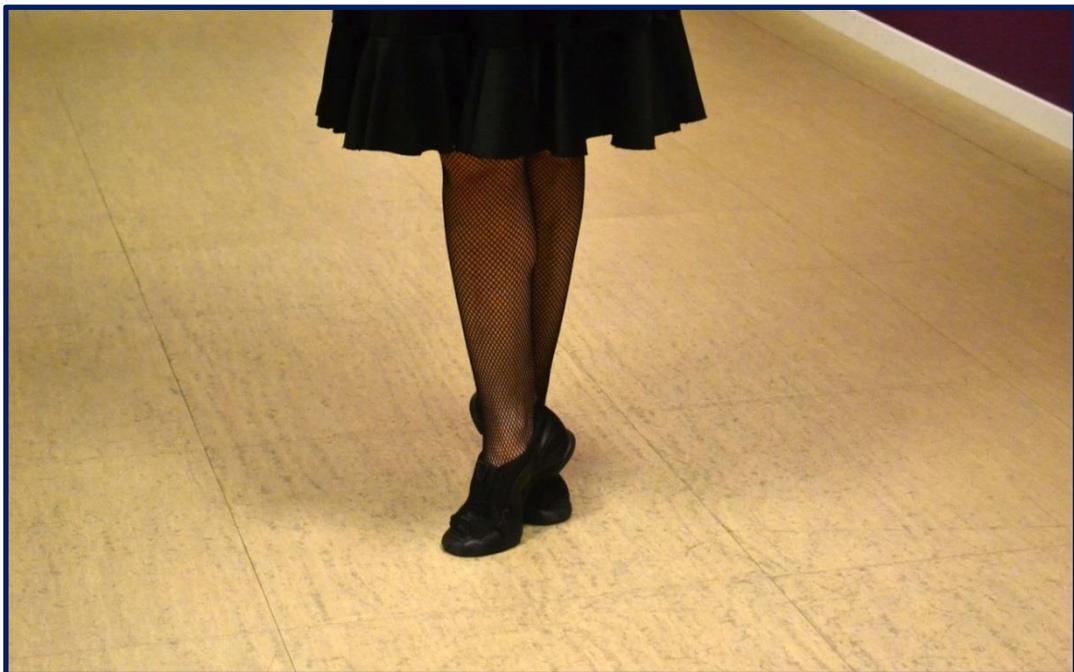


Figura 190

6.6. Vueltas sostenidas

Antiguamente llamadas vueltas al descuido o normal según Esquivel (1642:15) y Minguet (1737:42).

Hay dos tipos: hacia dentro y hacia fuera.

#### 6.6.1. Hacia dentro

6.6.1.1. Partiendo desde 5ª posición derecho delante.

6.6.1.2. El pie izquierdo que está detrás se eleva a media altura (petit dégagé) a la segunda (Figura 191).



Figura 191

6.6.1.3. El pie izquierdo pasa cruzando delante del derecho.

6.6.1.4. Con ambos pies en punta (relevé) se hace el giro.

## 6.6.2. Hacia fuera

6.6.2.1. Se eleva el pie derecho, que está delante, a degagé a la segunda (Figura 192).



Figura 192

6.6.2.2. Se cruza el pie izquierdo sobre el derecho a relevé.

6.6.2.3. Se hace el giro con los dos pies en relevé, terminándolo en la posición inicial.

## 6.6.3. Brazos

Los brazos para las dos vueltas, parten desde 5ª posición realizando el recorrido hacia fuera hasta 1ª al mismo tiempo que se realiza el cruce de pies subiendo por dentro en el giro finalizando en la posición de inicio al mismo tiempo del giro.

## 6.7. Tordín o salto tordo



Figura 193

Consiste en un giro sobre el eje axial realizado en un salto, cambiando las posiciones de los pies en el aire. Corresponde a lo que en danza clásica se denomina “tour en l’air” (Figura 193).

6.7.1. Posición inicial: Quinta con el pie derecho delante.

6.7.2. Pies en relevé, dispuestos a dar un salto.

6.7.3. Se da un salto y en el aire se hace un giro completo.

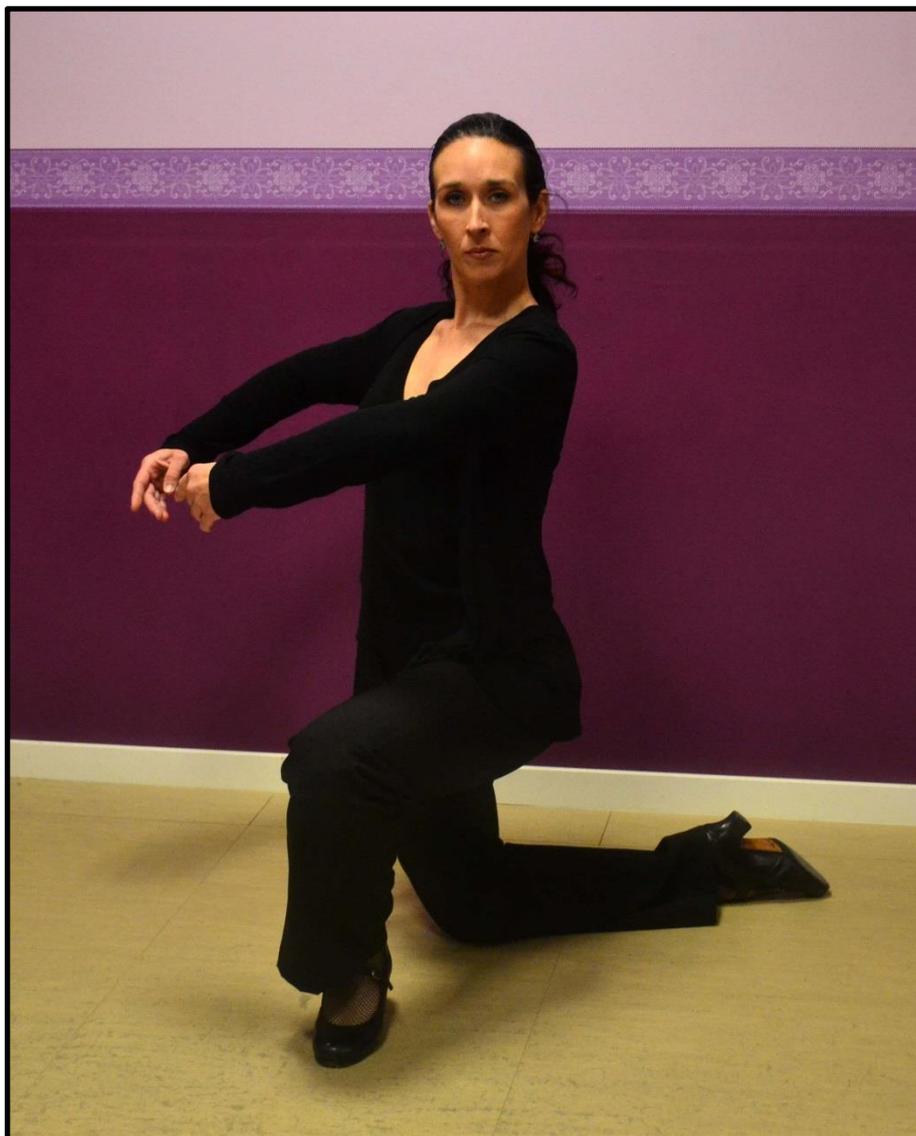


Figura 194

6.7.4. Se cae en quinta con el pie izquierdo delante.

6.7.5. En flamenco, especialmente en la Farruca se suele caer de rodillas (Figuras 194-195).

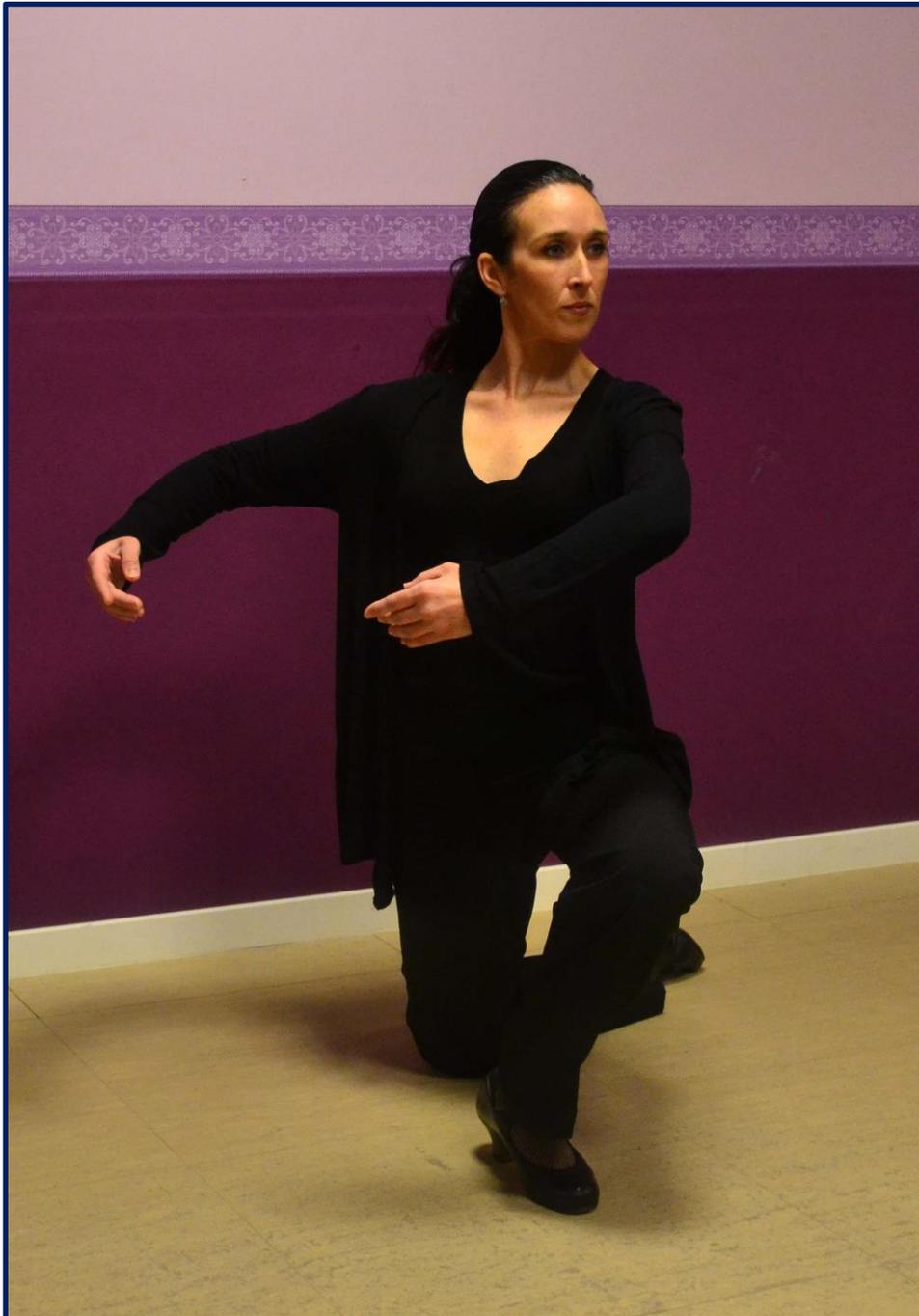


Figura 195

**6.8. Vueltas encadenadas**

En danza clásica se denominan “déboulés” (rodar). Se ejecutan giros de 180º seguidos, apoyándose en las puntas de los pies y alternando el pie de apoyo (Figuras 196-198).

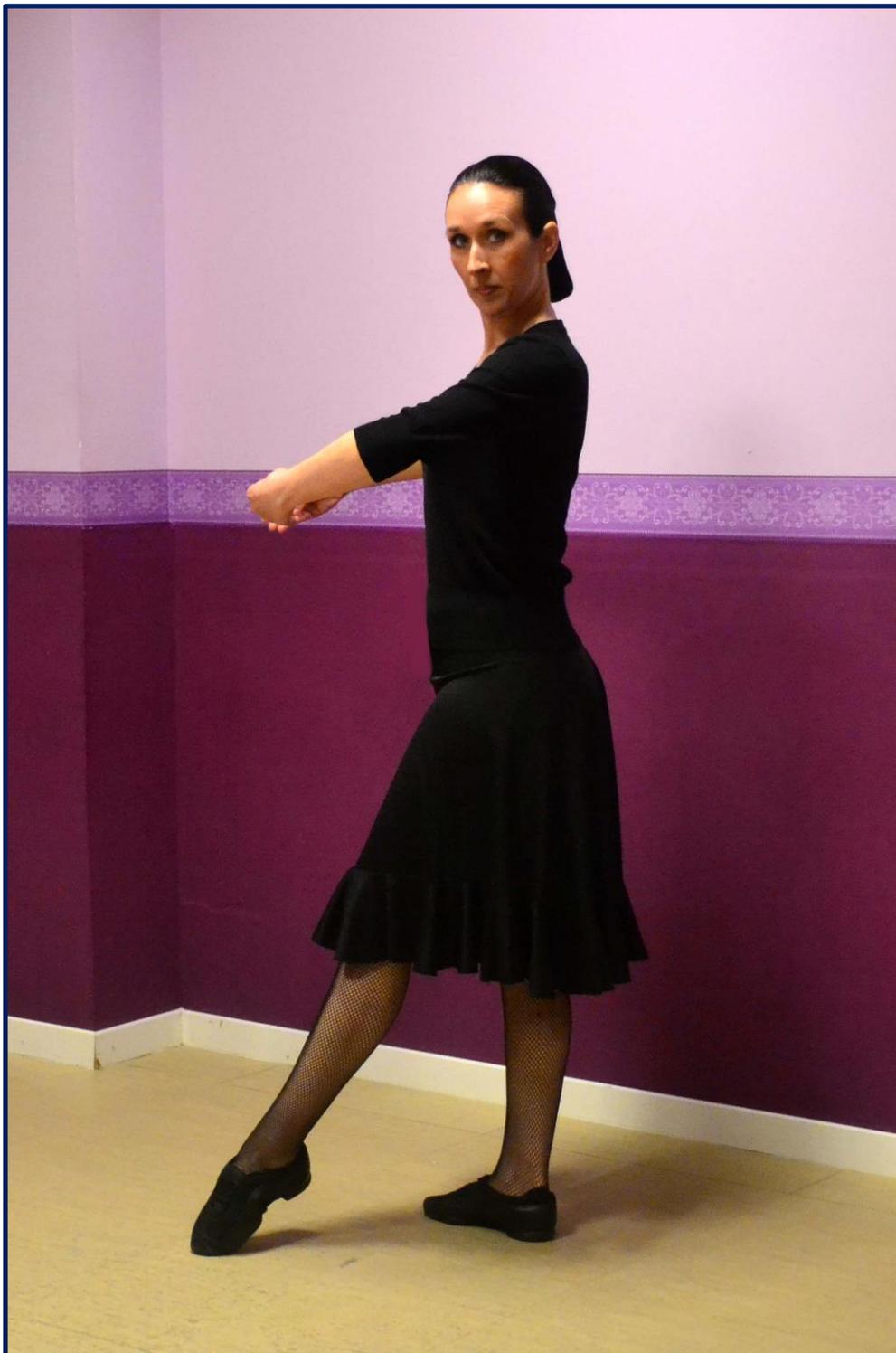


Figura 196



Figura 197



Figura 198

## 6.9. Vuelta de tornillo

Es un giro sobre el eje axial realizado sobre una sola pierna, mientras la otra se coloca en una determinada posición (cou-de-pied, passé, coupé, etc.). Se conoce también como “vuelta girada de tornillo”. El término “tornillo” describe gráficamente el movimiento circular del cuerpo. Corresponde a lo que en danza clásica en francés se denomina “pirouette”. Es lo que pudiéramos calificar como un giro de pantalón.

Generalmente se inicia desde cuarta posición, aunque en algunos giros (en piqué) se pueden iniciar también desde tercera. Se realizan hacia fuera o hacia dentro. Existen los tipos siguientes:

### 6.9.1. Giro en actitud



**Mercurio de Giovanni da Bologna**

Corresponde a lo que en danza se denomina con el término francés “attitude”. Se inspira en la famosa estatua de Mercurio de Giovanni da Bologna.

Durante el giro se eleva hacia atrás una pierna, manteniendo la colocación de la rodilla (Figuras 199-200).



Figura 199



Figura 200

Este giro también puede ejecutarse elevando la pierna hacia delante (Figuras 201-202).  
Tras el giro, se vuelve a la posición de inicio.



Figura 801



Figura 202

### 6.9.2. Giro en cupé

Es el giro que se realiza con un pie colocado en “cou-de-pied”, es decir, entre el tobillo y la pantorrilla y con la punta mirando al suelo (Figura 203). Se puede dar hacia dentro (dehors) y hacia fuera (dedans).



Figura 203

### 6.9.3. Giro en passé

Es el giro que se realiza con un pie colocado en la corva (Figura 204). Se puede hacer hacia dentro y hacia fuera.



#### 6.9.4. Giro en tombé

Se hace el giro sin levantar en pie del suelo, arrastrándolo (Figuras 205).

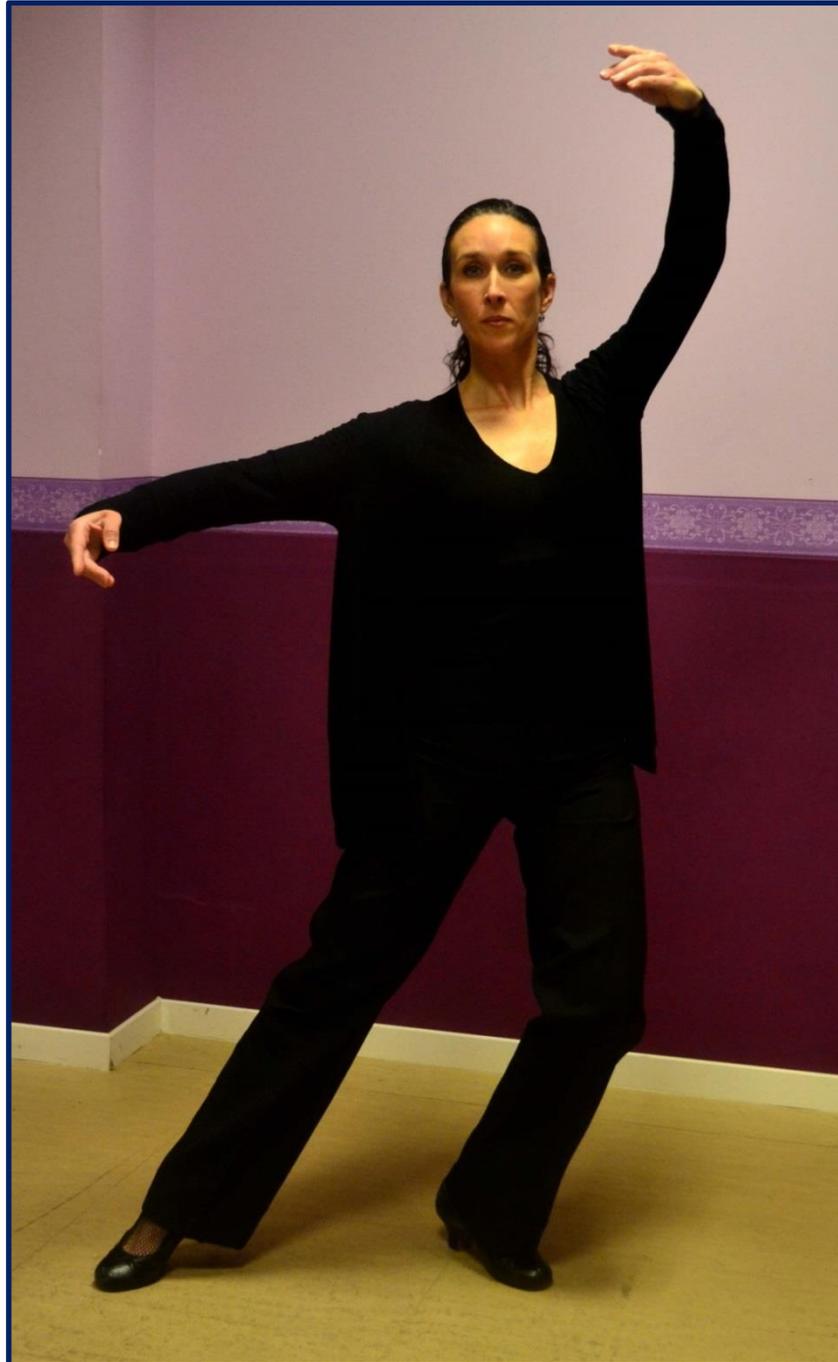


Figura 205

### 6.9.5. Giro en piqué

Se hace medio giro en tombé, se cambia la pierna de apoyo y se termina en passé.

### 6.9.6. Giro en sexta

Se realiza con los dos pies en sexta posición (Figuras 206-207).





Figura 207

## 6.10. Vuelta y media

Como su nombre indica, consiste en dar una vuelta y luego, seguida, otra media vuelta.

## 6.11. Otras vueltas boleras

La danza española tenía un extenso repertorio de vueltas, pero no todas pasaron al flamenco. Entre las que no se emplean en el baile flamenco, pero que en cualquier momento las podría incorporar algún coreógrafo, destacan la vuelta con degagé, con destaque y fibraltada.

### 6.11.1. Vuelta con degagé



Figura 208

Es una vuelta que se inicia con una ligera elevación del pie. El término “dégagé”, tomado de la danza clásica, define este tipo de elevación (Figura 208). No se hace en flamenco.

### 6.11.2. Vuelta con destaque



Figura 209

Se inicia con un destaque. Cuando baja la pierna que lo ha ejecutado se cruza por delante de la de apoyo y se realiza una vuelta normal (Figura 209).

El destaque se puede hacer hacia un lado o hacia el frente.

### **6.11.3. Vuelta fibraltada**

Se conoce también como “vuelta con tijera”, “ribaltada” y “vuelta de folía”. Consiste en dar un salto al frente cambiando los pies en el aire más una vuelta normal. A este salto con cambio de pie se le llama en danza clásica “temps de flèche”.



## 7. Conclusiones

De esta investigación extraemos las siguientes conclusiones:

1. Una primera conclusión parece evidente: la importancia de la danza española en la configuración del baile flamenco. La convivencia de las dos escuelas en los mismos escenarios cuando el flamenco daba sus primeros pasos es lógico que diese como fruto el enriquecimiento de ambas. los datos contrastados de que hoy se conservan en el vocabulario flamenco decenas de pasos boleros así lo confirman.

De hecho, la mayoría de estos pasos boleros han pasado al flamenco sin apenas cambios o alteraciones perceptibles. Ese es el caso de:

Abrir-cerrar	Llamada de panaderos
Caballito	Llamada de la petenera
Careos	Paso de rondón
Cargado	Paso de sevillana
Carrerillas y retiradas	Paso de vasco
Cuatropeado	Rastrón
Cunas	Sacudido
Destakes	Seasé
Jerezanas	Vueltas
Lazos	

2. Es cierto también que en muchos casos se perciben un cierto “aire” flamenco más o menos patente en función del estilo del propio intérprete. En estas grabaciones parece lo apreciamos con claridad en:

Baloné

Paso de buré

Destagues

Punta y tacón

Escobillas

3. Constatamos además que la antigüedad de la adopción de estos pasos en el baile flamenco ha supuesto en algunos casos el enriquecimiento de los mismos. Un enriquecimiento que se manifiesta en las nuevas variedades y los distintos matices que se originan en los movimientos de los pies.

Destacamos, en este sentido, las versiones flamencas de:

Bordoneos

Retortillé

Piflax

4. Los pasos boleros se enriquecen también en sus versiones flamencas con diferentes modalidades de braceo. Algo bastante ostensible en:

Bordoneos

Sostenidos

Matalaraña

5. Asimismo, ese enriquecimiento se traduce en los movimientos de manos y en el uso de pitos. Lo vemos claramente en:

Llamada del vito

Tombé

6. Por el contrario, existen también pasos que han visto reducidas sus posibilidades al aflamencarse. Es el caso del rodazán que ha perdido su modalidad “alta”.

7. En nuestro rastreo y análisis de los pasos de escuela bolera hemos encontrado algunos que no forman parte del baile flamenco, o dicho con todo optimismo, que todavía no forman parte del baile flamenco. Porque, el día menos pensado cualquier coreógrafo los incluye en uno de sus montajes y de la noche a la mañana pasan a engrosar este patrimonio. Nosotros, por si acaso, hemos incluido aquí la vuelta con degagé y la vuelta fibraltada.



## Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.
- Aragón Bravo, José María; Bustos Rodríguez, Antonia; Pérez Gómez, Gloria y Francisca María Villa Castro. 2008. "Glosario de Escuela Bolera". *Danzaratte*, 4. Málaga: Conservatorio Superior de Danza de Málaga.
- Arbeau, Thoinot. 1589. *Orchesographie*. Lengres.
- Arranz del Barrio, Ángeles. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Blas Vega, José. 1992. "La escuela bolera y el flamenco". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- Blasis, Carlo. 1830. *Manuel complet de la danse*. París.
- Borrull, Trini. 1946. *La danza española*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.
- Bourcier, Paul. 1994. *Histoire de la danse en occident*. París: Seuil.
- Bourgeois, Edmond. ca. 1909. *Traité pratique et teorique de la danse*. París.
- Brut, Marina. 2002. *The Bolero School*. Londres: Dance Books.
- Caballero Bonald, José Manuel. 1957. *El baile andaluz*. Barcelona: Noguer.
- Cairón, Antonio. 1820. *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid.
- Capmany, Aurelio. 1931. "El baile y la danza" en F. Carreras y Candi: *Folklore y costumbres de España*, tomo II. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín.
- Caroso de Sermoneta, Fabritio. 1581. *Il Ballarino*. Venecia.
- Carrasco Benítez, Marta. 1992. "Las academias de baile en Sevilla: los Pericet". *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- . 2013. *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía.
- Carrasco, Marta, Gómez, Rosalía y José Luis Navarro. 2011. Expediente de la Escuela Bolera para su declaración como bien de interés cultural. Junta de Andalucía.

Coral, Matilde; Álvarez Caballero, Ángel; Valdés, Juan. 2003. *Tratado de la bata de cola*. Madrid: Alianza.

Doré, Gustave y Charles Davillier. 1862/1984. *Viaje por España*. Madrid: Adalia.

Dumas, Alejandro. 1992. *De París a Cádiz*. Madrid: Silex.

Duncan, Isadora. 2003. *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.

Espada, Rocío. 1997. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Espinel Navarro, Juan. 1642. *Discursos sobre el arte del danzado*. Madrid. Existe reedición reciente en Libros con Duende, Sevilla, 2012.

Estébanez Calderón, Serafín. 1847. *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González. Reed. en facsímil por Atlas, Madrid, 1983.

Fernando el de Triana. 1935. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.

Ferrero, Edward. 1859. *The art of dancing*. Nueva York.

Fertiault, François. 1854. *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse*. París.

Feuillet, Raoul-Auger. 1706. *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures*. Londres.

—. 1709. *Recueil de dances*. París.

García Mercadal, J. 1952-1962. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar.

González Sánchez, Mónica. 2009. "Clasificación de los giros en el baile flamenco". *Telethusa*, 2, vol. 2. Cádiz: Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Giraudet, Eugène. 1900. *La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation*. París.

Grant, Gail. 1968. *Technical manual and dictionary of classical ballet*. Dover Books.

Grove, Lilly et al. 1907. *Dancing*. Londres.

Grut, Marina. 2002. *The bolero school*. Alton (Hampshire): dance books.

Holt, Ardern. 1907. *How to dance the revided ancient dances*. Londres.

Hutchinson, A. 1992. "Notación de la danza española". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.

Iza Zamácola, Juan Antonio de (don Preciso). 1799-1802. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid. Reeditada por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

- Kirstein, Lincoln. 1974. *Dance: a short history of classical theatrical dancing*. Nueva York: Dance Horizons.
- Kraus, Richard. 1969. *History of the dance*. Prentice Hall.
- Lavaur, Luis. 1976. *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Madrid: Editora Nacional.
- Magri, Gennaro. 1779. *Trattato teorico-prattico di ballo*. Nápoles.
- Mariemma. 1997. *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid: Fundación Autor.
- Marinero, Cristina y María José Ruiz. 1992. "La escuela bolera. Coreología". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- Marrero Suárez, Vicente. 1959. *El enigma de la danza española*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Martínez de la Peña, Teresa. 1969. *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.
- . 1996. "Estética del baile flamenco", en *La estética del cante, baile, toque y de la letra flamenca*. XXIV Congreso de Arte Flamenco. Sevilla.
- . 1998. "El baile flamenco contemporáneo y su proyección futura". Revista Flamencología IV. [http://flun.cica.es/flamenco\\_y\\_univesidad/bdrevistas/index.php](http://flun.cica.es/flamenco_y_univesidad/bdrevistas/index.php).
- . 2000. "Historia, teoría y estética del baile flamenco". Revista Flamencología VI. [http://flun.cica.es/flamenco\\_y\\_univesidad/bdrevistas/index.php](http://flun.cica.es/flamenco_y_univesidad/bdrevistas/index.php).
- . 2005. "El baile flamenco: arcaico y renovador. Origen y trayectoria". Revista Flamencología XI. en [http://flun.cica.es/flamenco\\_y\\_univesidad/bdrevistas/index.php](http://flun.cica.es/flamenco_y_univesidad/bdrevistas/index.php).
- Mas y Prat, Benito. 1925. *La tierra de María Santísima (cuadros flamencos)*. Madrid: Hernández, G. y Galo Sáez.
- Minguet e Irol, Pablo. 1737. *Arte de bailar a la francesa*. Madrid.
- Navarro García, José Luis. 2002. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial,
- . 2003. *El ballet flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.
- . 2004. *Paso a dos de Tersicore y Talía. La danza-teatro flamenca*. Sevilla: Portada Editorial.
- . 2006. *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana*. Murcia: Nausícaä.
- . 2008. *Historia del baile flamenco*. Vol.1. Sevilla: Signatura.

- Navarro García, J. L. y Pablo Lozano, Eulalia. 2000. "El baile flamenco hacia el 1898", *La Serneta*, 1, Madrid.
- . 2005. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Negri Milanese, Cesare. 1602/1604. *Le gratia d'amore*. Milán.
- Otero, José. 1912/1987. *Tratado de bailes*. Sevilla: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
- Pablo Lozano, Eulalia. 2013. *Las didácticas del flamenco*. Sevilla: Libros con duende.
- Pablo Lozano, Eulalia y Navarro García, José Luis. 2007. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Pedrell, Felipe. 1894/1992. *Diccionario técnico de la música*. Valencia: Librerías "París-Valencia".
- Pericet Blanco, Eloy. 1988/1990. "La influencia andaluza en la escuela bolera". *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional*. Granada: Centro de documentación musical de Andalucía.
- Puig, Alfonso. 1944. *Ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Puig Claramunt, Alfonso. 1977. *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Polígrafa.
- Rameau, Pierre. 1725. *Maître à danser*. París.
- Rodríguez Calderón, Juan Jacinto. 1807. *La bolerología o Cuadro de las Escuelas de Baile Bolero*. Filadelfia.
- Ruiz Mayordomo, María José y Cristina Marinero. 1992. "La Escuela Bolera. Coreología". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- Ruiz Mayordomo, María José. 2012. "Danza impresa durante el Siglo XVIII en España: ¿Inversión o bien de consumo?" en Lolo Begoña y José Carlos Gosálvez Lara (eds.) *Imprenta y Edición Musical en España (ss.XVIII y XIX)*. Madrid: Colección de Estudios de la Universidad Autónoma de Madrid (nº 148).
- Sachs, Kurt: *Eine Weltgeschichte des tanzes*, Dietrich Riemer/Ernst Wohsen, Berlín, 1933.
- Salas, Roger. 1992. "Escuela bolera y ballet clásico" y "La Escuela Bolera y su esplendor". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- Salazar, Adolfo. 1946. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sepúlveda, Ricardo. 1888. *El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español)*. Madrid.

- Serrano, María Victoria. 2003. *La danza española. La escuela bolera. Conocimiento y aprendizaje*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Sor, Fernando. 1835. "El Bolero", *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, París.
- Suárez-Pajares, Javier. 1992. "El bolero. Síntesis histórica". *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*. Madrid: INAEM.
- Tomlinson, Kellon. 1735. *The art of dancing*. London.
- Udaeta, José de. 1989. *La castañuela española*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- VV.AA. 1992. *Tradición y danza en España*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Zorn, Friederic Albert. 1887. *Gramatik der Tanzkunst*, Leipzig.
- . 1905. *Grammar of The Art of Dancing*. Boston.



## Glosario

**Actitud.** Se refiere a una posición o pose del cuerpo cuando este se sostiene sobre una pierna y eleva la otra en una semi-flexión de 90°. Procede del término italiano “attitudine”.

**Cou-de-pied (cupé).** El término francés “cou-de-pied”, pronunciado “cupé”, define la parte de la pierna comprendida entre el tobillo y la base de la pantorrilla. En danza, es la posición de un pie en ese lugar de la otra pierna.

**Debulé.** Término tomado del francés “déboulés” que significa “giros ejecutados alternativamente sobre uno y otro pie, moviéndose en la misma dirección”.

**Dedans.** Término francés que significa “hacia dentro o en sentido opuesta a la de las manillas del reloj”.

**Dégagé.** Es la posición que resulta de levantar y separar una pierna de la otra, con el pie en punta y completamente arqueado. El término “degagé” es francés y significa “desembarazado, expedito, libre”.

**Dehors.** Término francés que significa “hacia fuera o en el sentido de las manillas del reloj”.

**Demi-plié.** Término francés que significa “medio-plegado”. Consiste en una media flexión de las rodillas.

**Écarté.** Del francés “écarter” (abrir, apartar). Es la dirección del cuerpo que adopta el bailarín cuando se coloca en el escenario en posición oblicua con respecto al público.

**Effacé.** De francés “effacer” (borrarse, desvanecerse). Es una posición del cuerpo con el torso mirando en diagonal al público y las piernas abiertas. Puede ser “devant”, con el peso en la pierna más cercana al público, y “derriere”, con el peso en la pierna más alejada del público.

**Jeté.** Del francés “jeter” (lanzarse). Es un salto de un pie a otro.

**Passé.** De francés “passer” (desplazarse). Consiste en subir un pie hasta la corva del pie de apoyo.

**Piqué.** Del francés “piquer” (pinchar, picar). Es el movimiento de una pierna resultante de levantarla apoyándose en el metatarso.

**Relevé.** Del francés “relever” (ponerse de pie, levantarse). Consiste en elevarse sobre la media punta.

**Tendu.** Del francés “tendre” (tenso, tirante). Es la forma abreviada de “battement tendu”, que consiste en estirar una pierna completamente con la punta del pie tocando el suelo.

