

DIVERTIMENTOS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Por ANTONIA AUX. BUSTOS RODRÍGUEZ

Licenciada en Pedagogía de la Danza Española e Historia



La danza y el baile en el Siglo de Oro español fueron una práctica habitual en ambientes populares y cortesanos. El baile en dicho siglo, además de un entretenimiento, era un ritual de fuerte carga social y por ello era practicado por todos los sectores sociales, según los datos que se desprenden de los numerosos tratados escritos con esta finalidad. La danza en todas sus dimensiones se había convertido en una práctica totalmente codificada, de difícil ejecución, en algunos casos, y de una importancia social que quizá, en la actualidad, no alcancemos a valorar en su justa medida.

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los

privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. Tal es así, que en la mayoría de los casos la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder adecuadamente. Del mismo modo, fue una práctica de naturaleza comunicativa de primer orden. Si en los ámbitos populares bailar era un entretenimiento diario, siempre había tiempo y espacio para “organizar la zarabanda”, en los cortesanos saraos y danzas formaron un binomio perfecto .

Para constatar la importancia del mismo encontramos un tratado que data de 1624, perteneciente a Juan Esquivel Navarro, *Discurso sobre el arte del Dançado*, donde recoge un reflejo del momento de florecimiento que tiene la danza, así como de la codificación de pasos, movimientos del Dánçado, y calidades que cada uno ha de tener. También recoge un listado de profesores y academias donde se impartían estas enseñanzas, viendo de este modo la gran demanda y difusión que el baile tenía dentro de la sociedad española.

Entre los muchos maestros destaca de un modo especial a Antonio Almenda y Francisco Ramos, además del malagueño: Pedro Fernández. Su labor era enseñar aquellos pasos que estaban de moda en los diferentes bailes del pueblo o de la corte, pero siempre siguiendo el rigor de su código establecido. De ahí que muchas veces aparezcan críticas acerca de los bailes de gitanos o bailes de cascabel, pues rompían esas normas y se consideraban de mal hacer. Pero no olvidemos eran los más aplaudidos, en el siglo XVII y parte del XVIII ejercen una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos. En unos primaba lo airoso y elegante, en otros lo pícaro, lo voluptuoso y desvergonzado.

El vulgo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sean religiosas o profanas, tenía como medio de expresión y de comunicación, el baile. Tenemos constancia de una Real cédula, fechada a 11 de junio de 1765, prohíbe la representación de los autos sacramentales donde se incluían algunos de estos bailes. Fue Carlos III, el 21 de junio de 1780, quien por Real Pragmática dispuso definitivamente que:

“... en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Catedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere”.

Pero según Blanco White nos apunta sus testimonios a finales del siglo XVIII, sobre una visita a la procesión del Corpus sevillano:

“que formaba parte de la procesión una grotesca danza que bailaban al son de la flauta y el tamboril, a más de otros grupos; uno de ellos ejecutaba una danza de espadas y al final, venían los intérpretes de un viejo baile español”.

El autor cree que es la *chacóna*, aunque no lo afirma con seguridad. Lo cierto es que el baile popular sigue participando pese a los grandes obstáculos que le habían sido impuestos.

Desde este siglo se hace casi normativo que unos niños ejecutasen las danzas en el interior de las Catedrales el día del Corpus; pero también hubo quien juzgó esto como inconveniente, así las incordias llegaron a Roma, y se cuenta que el Papa quiso ver a los niños danzantes. Los seises fueron a Roma, cantaron y bailaron ante el Pontífice y éste no objetó nada contra el baile.

La danza profana¹ viene a ser un seductor medio de expresar las diferentes emociones del hombre; de este modo puede fácilmente el baile transformarse en una especie de lenguaje de las pasiones y afecciones del alma; pero cuando manifiesta el sentimiento sin unidad de carácter y de expresión sin que los movimientos sean acompasados, no merece el nombre de baile. La música es tan esencial a este arte, que sin ella, carece de vida, y el canto es un cariñoso hermano que le aviva y entretiene agradablemente.

La danza constituye una serie de pasos y de gestos rítmicos. Observada la compenetración de las dos artes, música y danza, aparece tan íntima, que la comunidad de origen de ambas se da como verdadera, y se llega a considerar la danza como la inspiradora y el manantial del que nace la música. Pero no consideramos este terreno como objeto de estudio de esta investigación, con lo que nos alejamos de estas hipótesis para centrarnos en lo que realmente queremos destacar que son nuestras danzas y bailes.

Así hemos considerado necesario tratar a continuación los “bailes de cascabel” que no eran más que un repertorio asociado al pueblo donde la expresión era llevada al límite a través del movimiento principalmente femenino, pertenecientes a estratos inferiores y marginales dentro de la historia.

“Bailes del candil” o de “cascabel gordo”, lo mismo en Madrid que en Andalucía. Las majas, “mujeres de tronío”, “de cuenta y cascabel”, “de rompe y rasga”, “de rumbo y trueno”, “de botarga y cascabel”, (según epítetos descriptivos de la época), de oficio cigarreras, castañeras o vendedoras de frituras, alternaban su pasión por el toreo y el baile, terminando las tardes de domingo en las bodegas derramando su sal y pimienta entre los acordes de un fandango.

Los bailes de corte popular o bailes de cascabel ejercieron una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos. Una parte significativa de los bailes más populares representados en las calles castellanas pasaron por derecho propio al marco de los grandes salones, escenarios teatrales e incluso, como se ha señalado, fueron admitidos por la iglesia al incorporarlos a los festejos procesionales de las grandes celebraciones religiosas. Los hubo de todo tipo y origen, pero los que siempre se llevaron la palma del éxito y la popularidad, los causaron verdadero furor, fueron los que habían aclimatado y crecido.

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*, y con aiosos movimientos y rápidos golpes de tacones y puntas al compás de las guitarras².

Se localizan un gran número en Andalucía, para acompañar bailes alegres, bulliciosos y lascivos en los que también se marcaba el ritmo con los pies. Dicho acompañamiento, que hoy denominaríamos taconear o zapatear, aparece definido así en el Diccionario de Autoridades: Zapatear “*significa también acompañar el tañido, dando golpes en las manos, y dando alternativamente con ellas y los pies, los que se levantan este fin con varias posturas, siguiendo el mismo compás. Estas acciones son más frecuentes en la danza llamado el villano*”.

Por lo tanto, estamos ante un conjunto de cantes y danzas cuya estructura rítmica parecía establecida por los acompasados chasquidos de las castañetas, los trémulos zapateados de las bailarinas y el sincopado batir de palmas de los ejecutantes.

La seguidilla, una de las tonadas más populares de todo el repertorio de cantos 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 Cataluña-, pero las andaluzas siempre supieron darle un sello especial. En un principio, se las conoció indistintamente por seguidillas o coplas de la seguida, porque se cantaban a base de series de varias coplas seguidas, consecutivas. Precisamente por eso, El Diccionario de Autoridades definió esa forma de ejecución como consecutivo y corriente. El pueblo siempre las compuso, las cantó y las bailó acompañándose de palillos – sonando las castañetas -, sonajas, pandero o cualquier objeto que pudiera hacer las veces de instrumento de percusión.

Cervantes lo cuenta así en *Rinconete y Cortadillo*:

“La Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva (...) y rasgándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato e hizo dos tejoletas³, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y la escoba. No quiso la Cariharta pasar su gusto en silencio, por lo que tomando otro chapín, se metió en danza, y acompañó a los demás”.

En el *Quijote*, es de las contadas obras en las que se habla de la música y la danza. Allí aparece ésta como la unión de los opuestos. En varios pasajes de la novela de Miguel de Cervantes se alude a las danzas y los bailes de la época que enlazaban a la aristocracia con lo popular. Se mencionan los bailes de cascabel y los de cuentas, bailes mixtos que se representaban al aire libre.

Alegres y melancólicas, *la Gallarda y la Pavana* sólo se bailaban en palacio y eran danzas aristocráticas. En cambio, las seguidillas, más movidas y más sensuales, alegres e inclusive con ciertos matices lascivos, pertenecían, en un comienzo, casi exclusivamente al dominio popular. Con el transcurrir de los años unas y otras se unieron.

Continuando con otra obra literaria en el *Rufián viudo* se puede encontrar unas coplas de seguidillas que dicen así:

“¡Oh qué desmayar de brazos!/ ¡Oh qué huir y juntar!/ ¡Oh qué buenos laberintos!/ Donde hay que salir y entrar”.

O este otro verso, a tono con la idea de que la danza une a los opuestos, expresada en cantos juguetones a ritmo de seguidillas:

“A la guerra me llevó/ mi necesidad/ Si tuviera dinero/ no fuera en verdad”.

Estas seguidillas se siguieron bailando en los palacios por los aristócratas y eran no sólo movimientos armónicos e intensos cargados de sensualidad, y a la vez de fatalismo, sino danzas que además sobresaltaban al alma, incitaban la risa y producían tanto placer como desasosiego en el cuerpo y un arrobamiento total de los sentidos. Un interesante ejemplo de las danzas pantomímicas fueron las que se bailaron en las bodas de Camacho, en las que “Vive quien vence”, y los funerales fueron más alegres que las bodas. Lo que nos corrobora nuevamente la mezcolanza existente entre baile popular y danza cortesana, así como el matiz de que el baile como ejecución no entiende de barreras sociales.

Pero 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. Así es la que encontramos en el entremés *La burla de los buñuelos*:

“Tocan ahora las vihuelas; pónense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo”.

Al igual que las seguidillas el fandango tiene abundantes formas, cada localidad le imprime su carácter diferente según su idiosincrasia, y medio geográfico. La primera vez que aparece documentada la palabra fandango fue en el año 1705, en el entremés anónimo *El novio de la aldeana*.

Retomando el apunte de la diversidad de fandangos existentes en toda España recogemos las palabras de Dionisio Preciado refiriéndose al canto:

“Las variantes son el mejor argumento de la vitalidad de una melodía, cuyo vigor y calidad se mide por el número de variantes”,

observación que puede aplicarse perfectamente al baile. También fruto de esto, es en los diversos ambientes donde este baile se inserta, pues de forma simultánea se difunde tanto en ambientes rurales como urbanos. Así Miguel Ángel Berlanga nos habla del *fandango de candil*, aquel referido al fandango campesino y el que obtuvo gran popularidad en este momento entre sus fiestas.

Hay constancia que este baile estuvo prohibido en distintos lugares debido a su lascividad y provocación. Por ejemplo hay constancia de que el fandango antequerano es un baile prohibido y también de que hicieron frente a la censura de la Iglesia. Por el siglo XVI, (1556) el prelado Bernardo Manrique lo prohibió por ser un baile muy provocador.

Es un baile que nació para el coqueteo entre hombres y mujeres. Tal es así que debe ser bailado por doce personas seis hombres y seis mujeres porque hay cruces de parejas y pasos en tres, aunque al final se termine con la misma persona con la que se inicia el baile⁴. Y sus letras sólo buscaban expresar su alegría a través de una música sencilla y pegadiza que le permitía decir en una copla lo que en ese momento le nacía del alma.

Otro testimonio acerca del pensamiento de la época lo tenemos en 1712, el padre Martín, deán de Alicante recoge estas palabras al conocer fandango de Cádiz:

“Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de la ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada.

Ve ahora y censura la licencia de las antiguas costumbres y alaba el pudor de las nuestras. Has conocido aquel baile gaditano famoso en todo tiempo y lugar por su obscenidad. Y contempla hoy mismo cómo se baila ese baile gaditano en todas las encrucijadas de la ciudad, en todos los salones, con increíble aplauso de los asistentes, no sólo entre los negros y gente plebeya, sino también entre muy honorables damas, nacida de noble cuna.

El baile se ejecuta de la siguiente forma: Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos ,o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión,

con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones. Puedes ver al varón insinuarse y a la mujer emitir gemidos y contonearse con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necesidad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana. Finalmente, se interpreta ese baile como bien pudiera haberlo hecho su Hércules con Onfale”⁵...

Nuevamente la descripción que nos hace el deán viene a coincidir con la de otros ejemplos anteriores con respecto a su aire y carácter del baile, así como la condición de desmedido y poco adecuado, principalmente se puede observar en el tratamiento que le dan al baile de la mujer. Es curioso como era aplaudida y aclamada por unos y criticada por otros.

Pero esta afición está arraigada a la tierra y a sus gentes y así encontramos numerosas fuentes de las que se pueden entresacar estas costumbres. Henry Swinburne nos lo viene a corroborar en su *Viajes por España* en los años 1775 y 1776, habla de la espontaneidad del fandango también en Cádiz:

“en un instante, como si fuera por arte de encanto, todo el mundo se levantó y la casa entera resonó con el ruido de las palmas, del taconeo, de los saltos y el casqueo de los dedos”.

Otro autor, Jacobo Casanova, en el libro *VI de sus Memorias* (1767 -1768), nos lo describe de la siguiente manera:

“Hacia el final del baile, bailaron el fandango, baile del que creía poder hacerme una idea por haberlo visto ejecutar en Italia y Francia, pero no era más que una pálida copia, cuyo modelo no sabría ser reproducido tan vivamente en otra parte. Actitudes, gestos, miradas, posturas, allá todo era frío y muerto, aquí todo palpitaba, todo hablaba al corazón y a los sentidos. Ese espectáculo me arrojó en un verdadero delirio. Cada caballero baila frente por frente de su pareja, acompañando sus movimientos con el ruido de las castañuelas; los gestos del bailarín anuncian al principio sus deseos; los de la pareja, el consentimiento; luego el bailarín se anima y se torna lúbrico, la bailarina cae en un dulce languidez, luego en el éxtasis, hasta que la fatiga los arranca de los brazos al uno del otro”...

Desde el primer momento que el fandango aparece y según Davillier era el son más popular del pueblo español. Junto a las seguidillas y el bolero se convierte en el baile nacional de este siglo XVIII.

Es tanta la afición que todos lo bailan, y Lantier, viajero francés nos dice así:

“... el fandango ese aire nacional como una chispa eléctrica, hirió, animó todos los corazones, casadas, solteras, jóvenes y viejos... todos ellos repetían ese aire tan poderoso”.



El Padre Mariana muestra la euforia que provocaba dicho baile, y el carácter ruidoso propio de nuestro pueblo.

“En tanto que las estrepitosas risas y los alegres gritos se escuchan, embargados por un alegre furor, como en las antiguas atelanas, se lanzan para desempeñar a su vez un activo papel y se balancean siguiendo los movimientos del baile”.

El fandango se bailaba en todas las fiestas, ya fueran eventos familiares, bodas, bautizos, hay citas que lo muestran en los carros del Corpus, por Nochebuena se bailaba en las calles y en las iglesias donde los clérigos participaban bailando en el coro, era frecuente verlo en las veladas de los barrios, en Carnaval y era número obligado en los salones de baile.

Como ya es sabido, ya a mitad del siglo XVIII, uno de los bailes de mayor difusión y éxito fue el bolero. Tuvo tal aceptación que acabó imponiéndose como baile nacional junto al fandango.

El bolero toma estructura de las seguidillas, así como numerosos pasos y posturas, y agrega nuevos movimientos. Con la llegada de Felipe V, los contactos con el país vecino se intensifican. España recibe influencias a todos los niveles; y el ballet, que ya había surgido en Francia, trae considerables aportaciones. Se instala en suelo español maestros de baile franceses, y maestros españoles aprenden de ellos. Esta mezcla hace que los maestros se enriquezcan de los diferentes estilos, y en el caso del baile español, irá adquiriendo cánones más estilizados y complicados, que evolucionarán hacia el virtuosismo posteriormente.

Es preciso mencionar que en cada localidad o escuela se le da un aire peculiar. Se acompaña el bolero de los instrumentos y músicas que animan las seguidillas, siendo por lo tanto imprescindibles la guitarra, afinada en España entre los siglos XII y XIV, y nuestras singulares castañuelas, que alegran desde el siglo I las más llamativas de nuestras expresiones danzarias.

En el bolero podemos apreciar tres partes: el paseo, coplas y desplante.

- El paseo: es una introducción a la danza durante el cuál los danzantes se presentan ante el público.
- Las coplas: Según Antonio Cairón (bailarín y coreógrafo) Sánchez Romero y Alfonso Puig, el bolero tiene tres coplas, se realizan las mudanzas o pasadas, decidiéndose el puesto de los dos bailarines en el caso de que sea ejecutado en pareja. Después de cada copla tiene lugar un ritornello, durante el cuál los danzantes descansan. Uno de los requisitos del bolero es la suspensión repentina del danzado efectuada después de cada copla, y durante este suspense, el danzante debe permanecer “bien parado” hasta el comienzo de la copla siguiente, estamos pues en

la tercera parte o sección del baile, que además de servir de descanso para los danzantes, sirve para mostrar la postura gallarda del cuerpo.

Es preciso destacar las influencias extranjeras, ya que al ocupar el trono Carlos III, procedente del reino de Nápoles, las conexiones con Italia también van hacer notar en la danza española. Precisamente en Sevilla, en 1764, aparece el italiano Antonio Ribalta con un grupo de siete bailarines, haciendo él mismo de coreógrafo. Pero frente a esta codificación de los pasos hay reacciones populares como las de Ramón de la Cruz en su sainete Petra y La Juana (1791):

“Vale una seguidilla
de las manchegas
por veinte pares
de las boleras
¡Mal fuego queme
a la moda que en esto
también se mete”.

Moda que cómo nos hace ver el autor tampoco comparte Don Preciso:

“Van corrompiendo la sencillez de este baile con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor a los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia a estos infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto”.

Surge así una diferencia entre los bailes académicos y los que aún siguen bailando el pueblo. Pero ello contribuye a que poco a poco a poco se vaya fraguando una codificación de los pasos, de forma canonizada, que no será otro que una serie de bailes pertenecientes a un repertorio con un aire y carácter determinado, que busca una estilización y versatilidad de movimiento, a la vez que imprime un carácter vivo fruto de sus gentes y de la tierra de la que emanan.

El baile ha sido parte inseparable de casi todos los espectáculos teatrales desde siglos atrás. En esta época también formaba parte de las funciones bien de forma independiente o integrado en sainetes, entremeses, tonadillas, y fines de fiesta. Existe ya desde el siglo XVIII una línea clara de tradición popular, algunos también practicados por la aristocracia, y que suben al teatro con una popularidad y vigencia que se desarrollará durante todo el siglo XVIII. Así surge la necesidad de estudiar y codificar estos pasos, llevando a cabo un trabajo artístico que se irá alejando de esas fiestas improvisadas. Trabajo que se llevará a cabo en las academias y por sus maestros de baile.



Los bailes populares desde el primer momento se incluye en el teatro (en forma de intermedio o como final de la representación) .Para manifestar alegría en la acción se recurrió al baile expresivo, espontáneo y ruidoso del pueblo.

Los corrales de comedias fueron, inicialmente, los patios interiores de alguna manzana de casas, donde se montaba un escenario simple y se habilitaban para los espectadores tanto el espacio descubierto restante del patio como las habitaciones que daban a él.

El espectáculo comenzaba con un toque de atención al público para imponer silencio, lo cual se hacía mediante un efecto escénico. Pero generalmente se empezaba con una loa, precedida o acompañada de un tono o canto con música de guitarras o vihuelas. La loa, como su nombre indica, era una pieza corta recitada para predisponer favorablemente al público hacia la obra y la compañía. Seguía el primer acto de la comedia. Por lo general, las escenas iniciales fijaban el tono de la obra y servían para suplir la pobreza de decorados; los protagonistas, mediante sus parlamentos, tenían que dar a entender al público que se trataba de un contexto mitológico, bíblico, pastoril, etc. El escenario no se quedaba vacío prácticamente nunca, ni siquiera durante los entreactos: la música, las canciones, el baile, algún largo y socorrido monólogo suspendían a veces la acción para posibilitar el descanso o el cambio de indumentaria de los actores.

Acabado el primer acto, se solía representar un entremés. Luego seguía el segundo acto de la comedia. Entre los dos últimos actos solía romperse la unidad y la posible tensión dramática intercalando un baile o una jácara cantada. Una vez representado este tercer acto, el espectáculo se cerraba con alguna mojiganga o fin de fiesta, mezcla de música, baile y bullicio.

El uso de terminar el baile con una representación era antiguo pues, ya en tiempo de López de Rueda, a principio del siglo XVI, constituía una práctica general. Generalmente iba acompañado de repique de castañuelas y rasgueo de guitarras y otros instrumentos: vihuela, panderos, sonajas, etc.

⁶ En el contrato de una de las bailarinas, Vicente Cortinas (1773), aparece como cláusula que debía bailar el fandango todos los domingos y días de fiesta y también el vestir pierna al aire. Emilio Cotarelo y Mori, Don Ramón de la Cruz y sus obras, Madrid, 1899, pág. 502. En: Navarro García, J.L. De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos. Portada, Sevilla, 2002, pág: 92.
⁷ Los precedentes del fandango son las Tiranías, el Fandango Rondeño, la Jibera y también se encuentran otros tipos de fandangos que se cantaban en la escuela de danza bolera para acompañar sus bailes desde mediados del siglo XVIII.

El baile, en definitiva, es un intermedio literario en el que entran como elementos principales la música y el canto, lo que nos conduce hacia la saltación de los antiguos.

El vocablo “*baile*” se reservaba para las piezas de fin de fiesta que tenían lugar en los teatros. La parte danzada de ellas tenía más similitud con los bailes de cascabel que con las danzas de cuenta, lo que podría explicar el enorme auge que alcanzó el fandango como baile nacional en el siglo XVIII.

Veamos un poco más a fondo ciertos bailes que aparecen en las mojigangas: la *capona*, que era bailada por dos parejas con castañuelas, calificado como baile bullicioso y rápido; *chacón*, son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa a la que, sin embargo, Covarrubias tilda como más deshonesto que la zarabanda; *danza de alcaldes*, representada por alcaldes mojigangueros o botargas (a modo de zaharrones); *danza de espadas*, más propias de Carnaval y del Corpus, subsisten en la actualidad numerosos ejemplos por gran parte de la geografía española; *danza de gigantones*, usaba del mismo estribillo que la zarabanda y era propia de “juegos” como el de los “Niños de la Rollona” en los que se escenificaba un parto grotesco; *danza de las niñas de Leganés*, danza burlesca de hombres disfrazados de mujeres, al son de la zarabanda; *fandango*, como afirma Cotarelo, baile típicamente español, sobre todo propio de Andalucía; *jácara*, que luego veremos más detenidamente; *pandorga*, mezcla de bailes y sones con final desordenado y ruidoso; *zambra*, antigua danza morisca (aunque, en realidad, se entiende mejor como sinónimo de fiesta, de manera análoga al primer significado que tuvo el vocablo fandango); *zarabanda* .

Estos bailes debido a su difusión cada vez se incluyen más en los espectáculos⁶, siendo así necesario aprenderlos para su puesta en escena. Será así como en Andalucía nazca la Escuela Bolera o Baile de Palillos. Comienza a evolucionar, bajo la transformación y elaboración de ciertos estilos, partiendo como principal contenido de las seguidillas y el fandango⁷, fórmulas rítmicas y musicales de implicación en ritmos y melodías típicamente andaluces.

La Escuela Bolera o Baile de Palillos recompone en danzas de exhibición profesional algunas antiguas danzas populares y a ello agrega las propias creaciones de ese código de pasos y evoluciones donde ya no hay lugar para la improvisación. Estos bailes tuvieron una profesionalización de los artistas, que hizo surgir una iniciación técnica nueva, la influencia del interés artístico desde el extranjero, que facilitaría su estimulación estética junto con un cierto experimentalismo artístico y, por último, la incipiente comercialización, que culminaría con la decadencia del bolero a mitad del XIX, y la aparición de un estilo aflamencado en los cafés cantantes.

Esta transformación o hibridación no se debe considerar como un mero proceso estético, sino que hay que tener en cuenta el cambio en las relaciones sociales que transcurrieron en Europa desde finales del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, C. (1992). “Pervivencia de las boleras en la música de salón”, en: *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 171- 178.
- Berlanga Fernández, M. A. (2000). *Bailes de Candil andaluces y fiestas de verdiales otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA.
- Capmany, A. (1944). “El baile y la danza”, en: *Folklore y Costumbres de España*, Madrid: A. Martín. Vol:II.
- Carretero, C.(1981). *El baile nº 10*. Sevilla.
- Caro Baroja, J. (1980). *Temas castizos*. Madrid.
- Díaz Plaja, F. (1946). *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona.
- Esquivel Navarro, J. (1947). *Discurso sobre el arte del danzado*. Madrid.
- Estébanez Calderón, S. (1995). *Escenas Andaluzas*. Sevilla: Clásicos Andaluces.
- Cotarelo y Mori, E. (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, pág. 502.
- García Cárcel, R. (1995). “La vida en el siglo de Oro”, en: *Cuadernos historia* 16, nº 130.
- Leblon, B.; “Los gitanos”. Navarro García, J.L., Roperó Nuñez, M. (1995). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos, vol. I, pp: 149-170.
- Marinero, C., Ruiz, M^aJ. (1992). “La Escuela Bolera. Coreología”, en : *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 41 – 58.
- Martínez de la Peña, T. (1994) “Mundo y formas del baile en el fandango” en: *Expresiones de la cultura del pueblo: “el fandango”*. V Congreso de Folclore Andaluz, Málaga, pág: 227 – 243.
- Martín, C., “El baile prohibido”, en: *Diario Sur*, miércoles 2 mayo de 2007, pág: 8.
- Navarro García, J.L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Tartessos.
- Ruiz Mayordomo, M^a J. (2003). “Ballet-danza” en: *Teatro del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias y Fiesta*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Salazar, A. (1928). “La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX”. *Revista de Occidente*, año V, vol. 22 n.ºLXVI, pág: 360.
- Steingress, G. (2006). *Y Carmen se fue a París*, Córdoba.
- Suárez – Pajares, J. (1992). “El bolero, síntesis histórica”, en: *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 187- 193.
- Torrione, M. (2000). *España Festejante el Siglo XVIII*. Málaga: CEDMA.