



Quodlibet

78

JULIO - DICIEMBRE 2022

**MONOGRÁFICO VASOS COMUNICANTES COREOMUSICALES EN LA PANHISPANIA ILUSTRADA.
MIRADAS Y ESCUCHAS TRANSDISCIPLINARES**

María José Ruiz Mayordomo

Maya Ramos Smith

Teresita Campana

Manuel Vilas Rodríguez

Inés Turmo Moreno



DIRECTOR

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DIRECTORA ADJUNTA

Nieves Hernández-Romero (UAH)

CONSEJO EDITORIAL

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),

Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (COMPOSITOR, EX DIRECTOR DE QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ),

Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES),

Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE),

Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan

Nommick (UNIV. PAUL VALÉRY MONTPELLIER

III), Ana Vega Toscano (UAM, RNE), Carlos Villar

(UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano

(BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz

(UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

COORDINACIÓN MONOGRÁFICO VASOS COMUNICANTES COREOMUSICALES EN LA PANHISPANIA ILUSTRADA. MIRADAS Y ESCUCHAS TRANSDISCIPLINARES

María José Ruiz Mayordomo

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

María José Ruiz Mayordomo, Maya Ramos Smith,

Teresita Campana, Manuel Vilas Rodríguez,

Inés Turmo Moreno, Josep Borràs i Roca, Xiana Teixeira

SECRETARÍA TÉCNICA

Sergio Garrido Mariotte

REVISIÓN DE TEXTOS

Cathy McGee

MAQUETACIÓN

Ronda Vázquez Martí y Elisa Borsari

DISEÑO

Concha Langle

RECEPCIÓN DE ORIGINALES Y CORRESPONDENCIA

Aula de Música de la Universidad de Alcalá

C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)

E-mail: quodlibet@uah.es

Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

Los textos publicados en Quodlibet son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.

Depósito Legal: M-5433-1995. eISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2022.78>

QUODLIBET



EDITORIAL

MONOGRÁFICO VASOS COMUNICANTES COREOMUSICALES EN LA PANHISPANIA ILUSTRADA. MIRADAS Y ESCUCHAS TRANSDISCIPLINARES

7. TRAS LOS PASOS DEL BOLERO:
NUEVAS APORTACIONES PARA LA HISTORIA
DEL BAILE NACIONAL EN EL TEATRO ILUSTRADO
María José Ruiz Mayordomo
59. EL BALLET EN EL VIRREINATO DE NUEVA
ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XVIII
Maya Ramos Smith
95. IDENTIDAD Y ALTERIDAD: EL CÓDICE
DE TRUJILLO, MÚSICA Y DANZAS DEL
VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVIII
Teresita Campana
128. AL USO DE NUESTRA TIERRA. REFLEXIONES
SOBRE ALGUNOS ASPECTOS MUSICALES DEL
CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN VISTOS POR UN
MÚSICO PRÁCTICO.
Manuel Vilas Rodríguez
158. UNA PROPUESTA COMPARATIVA DE
CODIFICACIÓN PARA LA ICONOGRAFÍA DE
DANZA EN LA ILUSTRACIÓN. BAILE EXTRANJERO
ALREDEDOR DE FRANCISCO DE GOYA
Inés Turmo Moreno
201. EL FAGOTISTA CAMILO MELLIEZ (1819-1874)
UN PASEO POR LA HISTORIA DE FAGOT EN EL
MADRID DEL S. XIX
Josep Borràs i Roca
204. LUIS R. BRAGE VILLAR. OBRA E MEMORIA
Xiana Teixeira (en galego y castellano)

EDITORIAL

MONOGRAPHIC CHOREOMUSICAL COMMUNICATING VESSELS IN THE ILLUSTRATED PANHISPANIA. TRANSDISCIPLINARY PERSPECTIVES AND LISTENING

7. IN THE FOOTSTEPS OF BOLERO: NEW CONTRIBUTIONS FOR THEATRICAL SPANISH DANCE HISTORY IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT
María José Ruiz Mayordomo
59. *BALLET IN THE VICEROYALTY OF NEW SPAIN DURING THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY*
Maya Ramos Smith
95. IDENTITY AND OTHERNESS: THE CODEX TRUJILLO, MUSIC AND DANCES OF THE VICEROYALTY OF PERÚ DURING THE 18TH CENTURY
Teresita Campana
128. TO THE USE OF OUR LAND. REFLECTIONS ON SOME MUSICAL ASPECTS OF THE MARTÍNEZ COMPAÑÓN CODEX AS SEEN BY A PRACTICAL MUSICIAN
Manuel Vilas Rodríguez
158. A COMPARATIVE CODING PROPOSAL FOR DANCE ICONOGRAPHY IN THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT. FOREIGN DANCE AROUND FRANCISCO DE GOYA
Inés Turmo Moreno

BOOKS

201. THE BASSOONIST CAMILO MELLIEZ (1819-1874). A WALK THROUGH THE HISTORY OF THE BASSOON IN 19TH CENTURY MADRID
Josep Borràs i Roca
204. LUIS R. BRAGE VILLAR. CREATIVE OUTPUT AND MEMORY
Xiana Teixeira

SUMMARY



EDITOR-IN-CHIEF

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nieves Hernández-Romero (UAH)

ASSISTANT EDITORS

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (COMPOSER, FORMER EDITOR-IN-CHIEF OF *QUODLIBET*), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (ESMUC, SCHOLA ANTIQUA), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO),
María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

EDITORIAL BOARD

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ),
Chris Collins (UNIV. BANGOR, GALES),
Germán Gan (UAB), José Carlos Gosálvez (BNE),
Gonzalo Martínez (UNIV. TALCA, CHILE), Yvan Nommick (UNIV. PAUL VALÉRY MONTPELLIER III), Ana Vega Toscano (UAM, RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF), Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF), Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

MONOGRAPHIC COORDINATION CHOREOMUSICAL COMMUNICATING VESSELS IN THE ILLUSTRATED PANHISPANIA. TRANSDISCIPLINARY PERSPECTIVES AND LISTENING

María José Ruiz Mayordomo

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

María José Ruiz Mayordomo, Maya Ramos Smith,
Teresita Campana, Manuel Vilas Rodríguez,
Inés Turmo Moreno, Josep Borràs i Roca, Xiana Teixeira.

TECHNICAL SECRETARY

Sergio Garrido Mariotte

TEXTS REVIEW

Cathy McGee

LAYOUT

Ronda Vázquez Martí and Elisa Borsari

DESIGN

Concha Langle

MANUSCRIPT SUBMISSION

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
E-mail: quodlibet@uah.es
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

The texts published in Quodlibet are exclusive responsibility of its respective authors.

Legal Deposit: M-5433-1995. eISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2022.78>

Estimados lectores:

La «Interpretación Históricamente Informada» (HIP o la denominada «Música Antigua») y la «Danza Histórica» son actualmente como dos ríos que corren paralelos, pero que rara vez se cruzan. Disciplinas que en épocas pretéritas no se separaban y que formaban parte del imaginario colectivo, de la socialización y de la práctica común se ven, en la actualidad y muy frecuentemente, alejadas por completo; baste señalar la importante cantidad de producciones musicales de Música Barroca en la que el soporte visual es... ¡la Danza Contemporánea!

Se podría debatir si esta práctica es lícita y, la verdad, si el responsable de diseñar un espectáculo puede jugar con muchos recursos; audio amplificado, video, multimedia, incluso olores... ¿por qué no incluir Danza Contemporánea, aunque la Música sea (por poner un ejemplo) de Henry Purcell y esté tocada con «Instrumentos Originales»? A todas luces, cualquier propuesta artística tiene la libertad de incluir y crear el discurso que crea conveniente; estamos hablando de un espectáculo, no de una representación con carácter «filológico».

Dejando este debate a un lado se podría asegurar que, en muchos casos, en la formación del músico HIP se trabaja mucho la técnica instrumental, el conocimiento teórico, el contexto histórico, la armonía, el bajo continuo... y podemos asegurar también que después de haber dado vida sonora a una gran cantidad de Branles, Gallardas, Pavanas, Turdiones, Canarios, Jácaras, Folias, Chaconas y Fandangos, el músico (hablando en términos generales) no suele tener una mínima referencia coreográfica/corporal de las mismas, o simplemente una imagen del movimiento; la idea de interpretarlas «en vivo» con uno o varios bailarines es, en muchísimos casos, una ilusión dentro de su centro de estudio. Si además cuando ese mismo músico, el cual forma parte del elenco de una ópera barroca (por ejemplo) en una gran producción, descubre en el momento de interpretar las danzas que forman parte de la obra que el movimiento de esas piezas es «contemporáneo», ¿cómo recibe la información, qué referencias tenemos?

Se podría hablar de los planes de estudio para intentar paliar esta situación; en ese jardín no nos vamos a meter (de momento), sobrepasaría las dimensiones y el objetivo de este Editorial. En todo caso debemos destacar que el nivel y la formación de músicos HIP en España ha dado un grandísimo avance en estos últimos 25 años, y actualmente contamos con canteras de jóvenes (y no tan jóvenes) intérpretes con mucho camino por recorrer, y festivales que se van consolidando con gran aceptación del público; esto ha llegado para quedarse.

Precisamente por eso, y en aras de un futuro lleno de entendimiento y conocimiento, podemos comentar que quizás una de las asignaturas pendientes en el estudio de la «Música Antigua» en España es la Música y Danza como un ente unitario, la Música y el Movimiento; que por fin esos dos ríos confluyan más a menudo y puedan darnos una idea más global de nuestra práctica artística y académica; que realmente entendamos (como intérpretes HIP) un poco mejor los distintos procesos de aprendizaje y los resultados que obtenemos o que podemos obtener; que entendamos que el movimiento puede condicionar la interpretación a efectos de dinámica, tempo y articulación (una auténtica «Homomensura» musical), y que la interpretación con concepto de hacer «Cámara» con el/los bailarín/ines (interactuando en ambas direcciones) puede crear grandes momentos artísticos sin descuidar el rigor académico; las sinergias que se logran abren un gran abanico de posibilidades.

Válganos esta publicación para poner un modesto granito de arena, para *desfacer este entuerto*, con el monográfico titulado *Vasos comunicantes coreomusicales en la Panhispania Ilustrada. Miradas y escuchas transdisciplinares*. Es el primer monográfico dedicado a la Danza Histórica en una revista de Música (que nos conste), y será el primero de varios que tratarán esta temática con un criterio claramente multidisciplinar. Parafraseando a D. Felipe Pedrell:

«Lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos»

María José, tu turno.

Comenzar la andadura de una etapa pionera en la difusión sobre la investigación en Danza Antigua-Temprana-Histórica, supone una experiencia apasionante y llena de interrogantes. Máxime si se trata el siglo XVIII con las múltiples posibilidades estilísticas y geográficas, de enfoque y aproximación, o desde perfiles transdisciplinares complementariamente diversos junto con diferentes miradas hacia el fenómeno Danza-Música.

Encontrar una mansión de acogida con las características de *Quodlibet* supone, además, seguridad y abanico de posibilidades que ofrece una publicación digital construida desde la experiencia previa de lustros en formato físico.

Las líneas maestras de planteamiento han supuesto poder ampliar el espectro que abarca ese concepto de «lo español» casi exclusivamente ceñido en repetidas ocasiones al ámbito geográfico peninsular: desde la inclusión de los virreinos de Nueva España y del Perú, junto con la diversidad de aproximaciones que abarca desde lo performativo coreútico y musical del Códice Martínez Compañón, hasta la propuesta experimental para una codificación iconográfica sobre la danza académica ilustrada y su aplicación práctica a la obra pictórica de Francisco de Goya, el estudio de la Danza Escénica en el México dieciochesco, o la aparición del estilo coreográfico que proyectará la imagen artística de España en los escenarios internacionales: el Baile Bolero.

Dentro de estas líneas ha sido contemplada la reunión intergeneracional de investigadores: desde la experiencia y el magisterio de Maya Ramos Smith, referente obligado en la historiografía de la Danza en México, hasta el transvase del aspecto performativo sonoro de Manuel Vilas, pionero en la recuperación e interpretación de sonidos pretéritos asociados a la danza, o la juventud de Inés Turmo con propuestas novedosas, que aúnan la imagen fija y las posibilidades de cara a un futuro cercano. Entre estos extremos, la investigación performativa llevada a cabo por Teresita Campana desde los textos de un códice, y la documental a cargo de quien escribe estas líneas ocupan los espacios que completan esta iniciativa singular dentro del panorama editorial.

Las posibilidades que ahora quedan abiertas darán a buen seguro frutos sabrosos para que el cuerpo sonoro histórico deguste, saboree y disfrute con los distintos manjares coreomusicales cuya elaboración quedará, a buen seguro, enriquecida tras esta primera experiencia.

María José Ruiz Mayordomo ¹

Pablo Gastaminza ²

Alcalá de Henares 25 de noviembre de 2022

¹ Directora Artística y Coreográfica de ESQUIVEL Danza&Música. Coordinadora del Monográfico.

² Director Musical de ESQUIVEL Danza&Música. Director de *Quodlibet*.

TRAS LOS PASOS DEL BOLERO: NUEVAS APORTACIONES PARA LA HISTORIA DEL BAILE NACIONAL EN EL TEATRO ILUSTRADO

IN THE FOOTSTEPS OF BOLERO: NEW CONTRIBUTIONS FOR THEATRICAL SPANISH DANCE HISTORY IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

María José Ruiz Mayordomo*

Investigadora Independiente

mariajoseruizm@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2907-3601

RESUMEN

En las postrimerías del siglo XVIII, el fenómeno coreográfico, musical y social denominado *bolero* supuso la culminación de un proceso que, obviamente, había tenido antecedentes dentro del panorama dancístico escénico, académico y social español, desde siglos antes.

Dentro del teatro ilustrado, desde «bailar a lo majo» hasta la interpretación de unas Seguidillas *boleras* con plena integración en el estilo, con el paso intermedio caracterizado por el etiquetado estilístico, el proceso evolutivo que tuvo lugar en la escena fue determinante para la emancipación de la danza y su afloramiento como actividad independiente de las obras dramáticas.

Siguiendo la línea de investigación comenzada en 1992, y retomada en 2016 con la misma denominación (Tras los pasos del Bolero), desde la perspectiva transdisciplinar y emic se pretende aportar una nueva lectura histórica sobre este

* Doctor en Teoría de las Artes. Fundadora y directora de ESQUIVEL (Danza&Música). Coreautor y coreólogo con más de 80 espectáculos en su haber. Miembro de la Academia de la Danza Española. Cuenta con más de 30 publicaciones en catálogos, revistas especializadas y enciclopedias tales como *Revista de Musicología*, *Enciclopedia Cervantina*, *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, *Cambridge Scholars* e *Historia de la Danza* de Editorial Mahalí entre otras. Ha impartido docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y actualmente ejerce como Catedrático de Historia de la Danza en el Conservatorio Superior de Danza «Ángel Pericet».

Recepción del artículo: 15-09-2022. Aceptación del artículo: 06-11-2022.

devenir evolutivo, basada en el contraste, cotejo e interrelación de fuentes documentales hasta este momento sin utilizar, y que completarán el panorama de la investigación junto con la aproximación crítica hacia los testimonios disponibles.

Todo ello sirviendo al propósito de comenzar la necesaria revisión historiográfica y tratamiento holístico del *bolero* escénico, que fuera el estilo nacional o Baile Español por excelencia, hoy a punto de desaparecer.

Palabras clave: danza española; danza española escénica; baile bolero; iconografía bolera; teatro musical breve; escuela bolera; historia de la danza; historia de la danza española; danza española académica.

ABSTRACT

In the late eighteenth century, the choreographic, musical, and social phenomenon called *bolero* was the culmination of a process that, obviously, had antecedents within the Spanish theatrical, academic and social dance scene going down through the centuries.

On the illustrated theatre, from «bailar a lo majo» to the performance of Seguidillas *boleras* with full integration into the style and the intermediate step characterised by stylistic labelling, the evolutionary process that took place on the scene was decisive for the emancipation of dance and its emergence as an independent activity of dramatic works.

Following the line of research started in 1992, and resumed in 2016 with the same name (Tras los pasos del Bolero), from the transdisciplinary and 'emic' perspective it is intended to provide a new historical reading on its specific appearance and nature, based on the contrast, collation and interrelation of documentary sources up that have not been used until now, and which will complete the panorama of the Spanish Theatrical Dance research, along with a critical approach to the available testimonies.

All of this serves the purpose of beginning the necessary historiographic review and holistic treatment of the theatrical *bolero*, which was the national style or Spanish Theatrical Dance par excellence, which today is about to disappear.

Keywords: Spanish dance; theatrical Spanish dance; theatrical bolero dance; boleric iconography; short musical theatre; bolero school; dance history; Spanish dance history; classical Spanish dance.

I. INTRODUCCIÓN

Dentro de la Danza Española escénica, el *Baile bolero*¹ constituye el segmento de mayor dificultad técnica, estilística e interpretativa. Surgido a finales del siglo XVIII en el entorno escénico culto, supuso la cristalización del lenguaje coreúutico español autóctono cuyos testimonios y fuentes escritas datan, al menos documentalmente, desde el siglo XV.

En el teatro ilustrado de finales del siglo XVIII, fandango, seguidillas, seguidillas manchegas y seguidillas boleras fueron muy conocidos, y su difusión y aprecio traspasó el ámbito escénico para insertarse en el imaginario autóctono e internacional.

El concepto estilístico englobador denominado *bolero* trascendería la mera moda pasajera para convertirse en paradigma de lo que significaría durante el siglo siguiente el *baile nacional*, identificado con un modo de danzar y bailar que ha pervivido hasta nuestros días.²

Sin embargo, es posible observar lagunas —sobre todo metodológicas y en lo referente a manejo de fuentes documentales— en cuanto a la determinación de su aparición, antecedentes y consecuentes, en el panorama dancístico culto escénico.³

Aunque en los últimos años se ha generado literatura sobre el tema, a día de hoy se adolece de datación documentalmente contrastada y específica discriminando entre entornos diletante-social o profesional-escénico y, más concretamente, metodológicamente adecuada sobre las primeras fuentes coreomusicales junto con los primeros testimonios históricos tanto en lo referente a elementos coreográficos como a obras y géneros que componen repertorio de Danza Española⁴ (ya sea escénica o social).

Por otra parte, la irrupción de estudiosos de otras disciplinas —si bien transversales a la danza— con mayores posibilidades de financiación investigadora y publicación, sin evaluadores especialistas en Coreología o Historia de la danza, ha generado un corpus historiográfico que, si bien resulta valiosísimo como punto de partida, adolece de criterios y metodología adecuados —incluido enfoque emic— debido a la inexistencia de entrenamiento y/o conocimiento técnico específico en Danza, y aún menos en Danza Española escénica.⁵

¹ A partir de este momento, el estilo coreúutico denominado *bolero* aparecerá en letra cursiva para distinguirlo del género específico coreúutico homónimo.

² También conocido como «Escuela bolera», a partir del siglo XX.

³ Sobre el *bolero* vulgar, al carecer de fuentes documentales fiables, por el momento resulta imposible una datación concreta.

⁴ A partir de este momento, aparecerá Danza Española con letras iniciales mayúsculas para distinguir del gentilicio aplicado a la danza creada en España, pero con base compositiva en otros lenguajes coreúuticos.

⁵ Sobre aproximación emic para los profesionales de la Danza Española escénica, *vid.* Luisa Algar Pérez-Castilla, «La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990» (tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015), 46. <http://hdl.handle.net/10630/12382>

Treinta años después de las Jornadas Internacionales sobre Escuela Bolera, celebradas en 1992 bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, ha llegado el momento de establecer, con la mayor fiabilidad y precisión posible, el camino inmediatamente anterior al momento en que aparece en los escenarios el estilo de Danza Española escénica denominado *bolero*. Entendiendo por *bolero* el término que representará todo un conjunto de aspectos que abarcan desde lo musical y coréutico hasta los modales e indumentaria.

Dicho camino, metodológicamente adecuado, tiene por objetivo finiquitar la vigencia de la frase de Julio Caro Baroja hace más de medio siglo:

Lo que generalmente se consideran hechos científicos en el terreno de las ciencias sociales, no son, a veces, ni *hechos* ni *científicos*, en el sentido que estas palabras tienen en las ciencias experimentales.⁶

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: CORPUS BIBLIOGRÁFICO CON APROXIMACIÓN INCOMPLETA Y PASEO CRÍTICO POR LA HISTORIOGRAFÍA RECIENTE

A principios del siglo xx, el baile *bolero* comenzó a suscitar la curiosidad de los estudiosos de otras áreas, como ha sido el caso de Emilio Cotarelo y Mori o José Subirá. Sus aportaciones, valiosísimas como punto de partida resultan, sin embargo, unidireccionales y sesgadas ya que ninguno de ellos poseía conocimientos ni formación coréutica en el lenguaje español de danza.

Habría que esperar al periodo entre siglos, y más concretamente a la aparición de tres volúmenes clave para el acercamiento al *bolero* desde las perspectivas musical e histórica: *La Escuela Bolera*⁷, que recoge las aportaciones del Encuentro Internacional celebrado en Madrid, 16-22 de noviembre de 1992, y *The Origins of the Bolero School*⁸, así como el volumen de Marina Grut con una colaboración de Ivor Guest *The Bolero School*⁹. En el segundo de ellos, la carencia de participación coreológica especializada en Danza Española Escénica supone un inconveniente para su utilización en el entorno investigador dado que las afirmaciones contenidas carecen —generalmente— de contraste documental coreográfico. El tercero incluye información inexistente, detectada dicha inexistencia en

⁶ Julio Caro Baroja. *El mito del carácter nacional. Meditaciones a Contrapelo* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970), 109.

⁷ Roger Salas, coord., *La Escuela Bolera: Encuentro Internacional* (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992).

⁸ Javier Suárez-Pajares et al., *The Origins of the Bolero School* (Pennington, N.J.: Society of Dance History Scholars, 1993).

⁹ Marina Grut e Ivor Guest, *The Bolero School: an Illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera* (Londres: Dance Books, 2002).

su cotejo como, por ejemplo, la atribución de información a Enric Martí i Mora procedente de *La Escuela Bolera*, habiendo constatado que dicho autor no aparece en el volumen referenciado.¹⁰

En los últimos años se observa un auge bibliográfico sobre el tema, como la tesis doctoral de Elvira Carrión *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*¹¹ y su artículo «El origen de la escuela bolera: nacimiento del bolero»¹². Más reciente, el volumen *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura* con artículos como el de Guadalupe Mera «De la seguidilla al bolero (1780-1814)» y el de Miguel Antonio Maldonado Felipe, «Sebastián Cerezo. El manchego que hizo de la seguidilla un bolero»¹³.

Ninguno de ellos aporta documentación o fuentes históricas más allá de las conocidas por Cotarelo y Mori (hace más de un siglo), o comparativa con las fuentes prácticas musicales y escénicas existentes¹⁴; tampoco novedades metodológicas, sistematización, y en parte de los casos, discriminación —como ya se ha apuntado antes— entre entorno escénico-profesional, social-dileante y vulgar.¹⁵

Recordar, no obstante, que el inicio de un enfoque diferente tuvo lugar durante 1992, en las ya mencionadas jornadas internacionales, y dentro de ellas el artículo «La Escuela Bolera. Coreología», elaborado por quien escribe estas líneas junto con Cristina Marinero.¹⁶

La compañía ESQUIVEL (Danza&Música), que dirijo junto a Pablo Gastaminza, especializada en la recuperación y difusión del patrimonio coreúutico español histórico, inició una línea paralela de investigación performativa que daría lugar a espectáculos como «Majos y Petimetres» (Aranjuez, 2000),

¹⁰ «Enric Martí i Mora, from Valencia, quotes in his paper for the Ministry of Cultur Affaires' Symposium Encuentro Escuela Bolera in 1992», texto en Grut y Guest, *The bolero...*, 68.

¹¹ Elvira Carrión Martín, «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2017). <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/53774>

¹² Elvira Carrión Martín, «El Origen De La Escuela Bolera: Nacimiento Del Bolero», *Danzararte: Revista Del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, n.º 12 (2019): 30-44. <https://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzararte/danzararte12.pdf>

¹³ Guadalupe Mera Felipe. «De la seguidilla al bolero. Construcción de la tradición bolera (1780-1814)» y Miguel Antonio Maldonado, «Sebastián Cerezo. El manchego que hizo de la seguidilla un bolero». En *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura* (Ciudad Real: CIOFF, 2020), 461-484 y 485-500 respectivamente.

¹⁴ Referidas al contraste de todas las copias para los apuntes de teatro en lo que a tonadillas y sainetes se refiere, procedentes de los fondos custodiado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Centro de Documentación del Museo de Artes Escénicas (CDMAE Institut del Teatre-Barcelona) y Biblioteca Nacional de España.

Los sainetes eran piezas cortas de teatro, de carácter cómico, en las que a menudo se insertaban escenas que por su naturaleza incluían danza perfectamente integrada y articulada con la acción dramática.

¹⁵ El término «vulgo» se refiere, siguiendo la definición actual de la Real Academia Española, como «relativo al conjunto de la gente popular». *Real Academia Española de la lengua*, s. v. «vulgo», acceso el 7 de agosto de 2022. <https://dle.rae.es/vulgo>

¹⁶ Cristina Marinero y María José Ruiz Mayordomo, «La escuela bolera. Coreología». En *Encuentro Internacional 'La Escuela Bolera', Madrid, noviembre de 1992* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1992), 41-61.

«Corral del Príncipe» (Villaviciosa de Odón, 2004), y más recientemente «Pintura en Movimiento, música y danza en la Ilustración borbónica» (Museo del Prado, 2016). Ello fue configurando un corpus de investigación teórico-práctica que desembocó en la comunicación «Tras los Pasos del Bolero, una danza de escuela»¹⁷ junto con la musicóloga Aurelia Pessarrodona, y en la conferencia con el mismo título efectuada en Valencia al año siguiente (Museo Municipal, organizado por la Asociación «Les Folies de Carcaixent»)¹⁸. También generó la conferencia, ya individual (2016) efectuada en la Asociación de Profesionales de la Danza en la Comunidad de Madrid con la denominación «¿Hay que reconstruir el Bolero?». Todo ello precedido por los trabajos previos para la impartición de dos conferencias; en Bolonia «Il magico percorso fino al Ballo Bolero: Spagna e Italia nel teatro del Settecento» y en la Universidad de Zaragoza, facultad de Filosofía y Letras, «Aproximación al Baile Bolero a través de dos paradigmas relacionados: La Tirana y el Fandango», en 2012.¹⁹

A partir de la transdisciplinaridad y experiencias acumuladas, surgió la oportunidad de ampliación documental y aplicación en forma de artículo de investigación.

III. OBJETIVOS PARA UN TRABAJO DOCUMENTAL, HISTÓRICAMENTE INFORMADO

La palabra sin embargo sirve y ha servido, para establecer más de una vez homologías que no existen (Julio Caro Baroja)²⁰

El principal objetivo consiste en ofrecer una aproximación preliminar contrastada y contrastable sobre el periodo conducente a la aparición del estilo *bolero* coréutico en el paisaje escénico durante las décadas finales del siglo XVIII, utilizando como centro geográfico la villa y corte de Madrid.

De forma transversal, proponer una metodología combinada con aspectos cualitativo y cuantitativo, aportando como instrumento el vaciado de la cartelera en la prensa madrileña y su cotejo con las fuentes escénicas y musicales directamente relacionadas. Por el momento, quedan excluidos los exámenes del Archivo Histórico del Ayuntamiento de Madrid y del Banco de España, cuya consulta a posteriori podrá arrojar mayor precisión, pero que escapa a las dimensiones disponibles.

¹⁷ Congreso «Blas de la Serna y su tiempo» (Universidad Autónoma de Madrid, 5 y 7 de abril de 2017). Programa descargable desde https://www.unirioja.es/mecri/archivos/programa_congreso_blas_de_laserna.pdf

¹⁸ II Jornada de folclore a la ciutat de València amb el treball de recuperació de les Danses de València (Museu de la Ciutat i plaça de l'Arquebisbe, 27 de mayo de 2017). <https://lesfoliesdecarcaixent.wordpress.com/actuacions/>

¹⁹ «Il magico percorso fino al Ballo Bolero: Spagna e Italia nel teatro del Settecento» (conferencia, Asociación Hispania, en colaboración con la Universidad de Bolonia. Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo DAMS, 24-4-2012, 18,30h).

«Aproximación al Baile Bolero a través de dos paradigmas relacionados: La Tirana y el Fandango» (conferencia, Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras, 23-11-2012, 11h.).

²⁰ Caro Baroja, *El mito del carácter nacional...*, 25.

El aspecto analítico específicamente dancístico y coreomusical excedería de igual modo el espacio disponible, por lo que el objeto de estudio será abordado únicamente desde la perspectiva histórica, utilizando el corpus documental existente (fuentes hemerográficas, coreográficas, coreomusicales y dramáticas junto con análisis de testimonios).

IV. CONTEXTOS DE LA DANZA: EL CASO POLIÉDRICO DEL BAYLE *BOLERO*. ACOTACIONES

La danza y el baile se producen tanto en los contextos secular como profano con diferentes funciones propias²¹. A su vez, dentro del contexto profano es posible diferenciar otros dos planos: vulgar y culto. Del vulgar —siempre con las debidas precauciones y relativizando— carecemos de fuentes coreográficas y adolecemos de testimonios objetivos, por lo que resultaría arriesgado afirmar hasta qué punto pudo o no «influir» en otros contextos. Dentro del segundo, una nueva subdivisión entre escénico-profesional y social-diletante ofrece perspectiva que permite discriminar la actividad escénica profesionalizada con alto nivel de requerimientos técnicos, físicos y de dedicación²², de la social-diletante que requiere un nivel bajo (y en ocasiones casi inexistente) sobre dichos requerimientos.

Se ha centrado la investigación en las apariciones documentales más tempranas de los términos *bolero/bolera*, y en las fuentes documentales directamente asociadas, siempre referidas al fenómeno estético-estilístico escénico en el ámbito profesional.

El periodo cronológico contemplado comienza en 1760 y finaliza en 1799. El punto central se sitúa en los años 1786 y 1787, de los que se ha efectuado el vaciado de las fuentes teatrales y coreomusicales referidas al teatro breve (sainetes y tonadillas) cruzando datos con las fuentes hemerográficas disponibles (Corresponsal del Censor, Diario curioso, erudito y económico de Madrid) e iconográficas.

²¹ «Dos formas vienen a ser distintas entre nosotros, las contenidas en esta acción, distinguidas con dos nombres de *Bailes* y *Danzas*. Las *Danzas* son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos, sino de los pies sólo; Los *Bailes* admiten gestos mas libres de los brazos, y de los pies juntamente. Esta propia diferencia observo en los Antiguos». José Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita* (Madrid: Francisco Martínez, 1633), 119.

²² Sobre la corporeidad y características de los bailarines profesionales del siglo XVIII *vid.* María José Ruiz Mayordomo y Aurèlia Pessarrodona. . «El Gesto coréutico En La Música hispánica De La Segunda Mitad Del Siglo XVIII: Una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango». *Música Oral del Sur*, n.º 12 (2015): 666-719. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/225>.

V. FUENTES DOCUMENTALES

Las fuentes —y testimonios considerados como fuentes— han constituido un corpus prácticamente inamovible desde Cotarelo y Mori (hace más de un siglo) hasta la última tesis que intenta desentrañar el «origen» del bolero (hace un escaso lustro).²³

Sin embargo, existe un corpus numeroso, preciso y contemporáneo al surgimiento del término que queda omitido en las publicaciones aparecidas, o que figura puntual y anecdóticamente, incluyendo trabajos de documentación básica.

A partir de ahora, la investigación se encamina hacia una construcción del conocimiento mediante relación cruzada de información que comienza con el vaciado de prensa madrileña —*Diario curioso, erudito, económico y social*, y *Diario de Madrid* (carteleras)— para cotejar los resultados obtenidos con las fuentes dramáticas (apuntes de teatro), así como musicales (partituras manuscritas en tanto que material práctico y utilizado), localizables y disponibles, de las obras que aparecen en dicha cartelera (sainetes, y en menor grado para tonadillas, ya que muchas de ellas fueron únicamente «de cantar», o sus denominaciones quedaban omitidas en las carteleras teatrales).

V. 1. Prensa: cartelera teatral

Aparte de aquellas entradas que aparecen en una búsqueda general dentro de la Hemeroteca Digital Hispánica, hasta este momento no se había procedido al vaciado de los diarios contemplando la cartelera teatral. Un caso excepcional lo constituye el volumen *Música y danza en el Diario de Madrid*, recopilación e índices de Yolanda F. Acker, pero está únicamente dedicado a la inserción de anuncios musicales, si bien una parte de ellos se encuadra en las prácticas musicales directamente asociadas a la danza.²⁴

V. 2. Apuntes manuscritos de teatro: Sainetes, tonadillas, fines de fiesta

Los apuntes de teatro manuscritos, de naturaleza abierta y flexible por una parte, responden a las características de los comediantes destinatarios en primera instancia y, por otra, adquieren una especie de «vida propia» independiente al ser repuestos y acomodados a los cambios estéticos y políticos acaecidos, a las habilidades de los nuevos intérpretes y —por último— a las exigencias del público receptor.

²³ Elvira Carrión Martín, «La danza en España...»

²⁴ Yolanda F. Acker. Recop. e índices. *Música y danza en el Diario de Madrid: 1758-1808: noticias, avisos y artículos*. (Madrid: INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007).

En las didascalias (acotaciones escénicas) de estos apuntes de teatro, figuran de forma precisa indumentaria, circunstancias, lugares y elementos escénicos. También el momento en el que se baila, quién lo hace, y los instrumentos que sirven de base sonora.

Por ello, se ha procedido al cotejo de los apuntes de teatro (entre 1 y 4), correspondientes a los sainetes y tonadillas localizados, junto con fines de fiesta (con formato sainete o similar), así como a la comprobación con otras versiones (que pueden contener modificaciones posteriores). La datación se ha extraído bien de la portada, bien de la censura (licencia) para la primera representación o de fechas estudiadas.

El corpus principal se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid²⁵. Otro fondo importante está custodiado en la Biblioteca Nacional de España, y dos fondos menores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre.²⁶

V. 3. Partituras: material práctico para la interpretación coreomusical

El aspecto y soporte musical de la danza (bien lírico, bien instrumental) es otro de los factores a contemplar. En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva y custodia el fondo documental quizás más importante. Tonadillas, sainetes, comedias, zarzuelas, bailes coréuticos (para diferenciar de los bailes dramáticos) constituyen fuentes que proporcionan información precisa. Generalmente los juegos de partituras constan de guion con melodía, texto y didascalias (entre ellas los momentos de baile) y partes (generalmente violines primero y segundo, oboes-flauta primero y segundo, fagot primero y segundo, trompas primera y segunda, y bajo).

V. 4. Iconografía: reflejo visual de tendencias, estéticas y espacios de representación

La documentación iconográfica, principalmente grabado y pintura, ha sido utilizada para corroborar y apoyar visualmente tendencias y concordancias detectadas. Tanto los hermanos Bayeu como Francisco de Goya, Camarón de Boronat/Bonanat y Antonio Carnicero, reflejaron en su obra el hacer y quehacer en el que la danza, y más concretamente el baile, tuvo papel y presencia aún hoy por estudiar transdisciplinar y transmetodológicamente. En este breve estudio se abre un abanico de posibilidades al respecto.

²⁵ Para mayor información sobre su naturaleza: Ascensión Aguerri, «La catalogación de los apuntes de teatro de la Biblioteca Histórica Municipal», *Revista General de Información y Documentación*, n.º 17 (2017): 133-164. <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID0707120133A>.

²⁶ Fondo Cotarelo y Sedó.

VI. REPASO Y NUEVA LECTURA DE LOS TESTIMONIOS YA UTILIZADOS

Efectuando una retrospectiva en la interpretación del contenido de los testimonios hasta ahora utilizados, se ha procedido a realizar nueva lectura con el auxilio de los diccionarios contemporáneos del hecho a estudiar, así como con los antecedentes disponibles en fuentes coreográficas, con la finalidad de valorar, así como colocar en su correcto lugar la información facilitada, desde la aproximación crítica.

Con ello, la relativización sobre afirmaciones hasta este momento consideradas, citadas y repetidas, que han pasado a formar parte de la *traditio oralis*.

VI. 1. Don Preciso y la «invención» del *bolero*: Antonio Zerero/Cerezo

En este sentido, uno de los primeros intelectuales —si no el primero— en tratar el asunto de la «invención» (creación) del *bolero* fue Juan Antonio Iza Zamácola «Don Preciso», que atribuye la aparición del género a las aportaciones de un bailarín manchego llamado Sebastián Zerero/Zerezo [*sic*] dependiendo de la edición.²⁷

Don Sebastián Zerero, uno de los mejores baylarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos *por alto*, con un compas muy pausado al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba, ó á lo menos se lo figuraban así segun le veian executar en el ayre, de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver bailar al que bolaba, ó segun ellos, al *Bolero*.²⁸

Estos movimientos complicados («por alto»)²⁹ y rápidos («al paso que redoblaba»)³⁰ provocaron la percepción de ligereza o agilidad («creyeron que bolaba»), lo que, según este autor, explicaría el origen del término «bolero» como calificativo.

²⁷ Con el fin de facilitar posibles búsquedas posteriores, así como posible contextualización mediante análisis lingüístico, se ha respetado la grafía original en todos los casos transcritos en cita.

²⁸ Juan Antonio Iza Zamacola (Don Preciso). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* vol. 1 (Madrid: Oficina de Eusebio Álvarez, 1802; 1ª ed.: 1799) XXIII-XXIV.

²⁹ Referente a la dificultad en la danza, este concepto, con el significado de «difícil», ya aparece en Juan Esquivel de Navarro, *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus Excelencias* (Sevilla: Juan de Blas, 1642), 26v-27r. También en el *Diccionario de la Real Academia Española*, a partir de 1780, este término significa metafóricamente «arduo, difícil de alcanzar, comprender, ó executar. *Altus, excelsus, difficilis, arduus.* / Superior, ó excelente. *Excellens, sublimis*». *Diccionario de la lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española reducido á un tomo para su más fácil uso* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1780), pág. 62-columna 1. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>.

³⁰ «Redoblar: Aumentar una cosa otro tanto, ó al doble de lo que antes se habia aumentado. *Reduplicare*. Repetir el golpe sobre una cuerda. *Reduplicare, conduplicare*». Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la qual se han colocado en los lugares*

Sobre la difusión de este calificativo desde la comarca de La Mancha hacia el resto del territorio peninsular y transatlánticos, hasta ahora existe total carencia de noticias o investigación.

No obstante, la lectura atenta del texto de Zamacola ofrece información hasta ahora pasada por alto y que acota el contexto de este primer bailarín profesional, situando en la escena también profesional el modelo que las clases vulgares intentarían emular: «viéndole bailar los mozos [...] creyeron que volaba», lo que confirma este entorno culto y escénico del primer *bolero*, alejado de las clases vulgares a las que alude el término «mozos» (hoy denominadas «pueblo» o «clases populares»).³¹

VI. 2. La Bolerología y Rodríguez Calderón: Antón Boliche y otros personajes ficticios (y no tanto)

Pasados algunos años, tal y como indica Menéndez Pelayo³²,

en sentido enteramente adverso al de Don Preciso, esto es, de detracción y burla del baile español, se escribió cierta novelita tan rara como insulsa, cuyo título dice *La bolerología, o Quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España. Escrita por Juan Jacinto Rodríguez Calderón, ayudante de las Milicias urbanas de la Isla Española de Puerto Rico, é intérprete de aquella Capitanía General*.

Es el primer escritor que menciona al bailarín *bolero* apellidado Requejo (sobre el que se volverá más tarde), pero ello ocurre en 1798, dentro de su soliloquio *Don Lúquido*:

de Doña Isabelita, ella es muy linda, / canta divinamente, ni un gilguero, / por mucho que procure hacer notoria / su dulce voz, imita sus gorgoros. / Si bayla, todo el mundo la bendice, / pues aseguran varios que a *Requejo* / aventaja en hacer con simetría / las excelsas mudanzas del bolero.³³

Además de la cita, ofrece novedades sobre una las características compositivas del bolero: la simetría, que es aquello que ya desde Esquivel de Navarro (1642) se conocía dentro de la danza española

correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C. (Madrid: Joaquín Ibarra, 1783), pág. 799-columna 3.

³¹ «Mozo; criado que sirve en las casas en los ministerios de trabajo, aunque tenga mucha edad. Llámense también los que sirven al público; esportilleros, barrenderos, etc. *Famulus*». Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1780), pág. 637-columna 3, pág. 638-columna 1.

³² Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España. III siglo XVIII* (Madrid: imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883), 581.

³³ Juan Jacinto Rodríguez Calderón. *Don Lúquido ó El currutaco vistiéndose: escena unipersonal: para representarse en casa particular* (Madrid: Antonio Cruzado, 1798), 4.

como «hecho y deshecho»³⁴. Del mismo modo, confirma el sinónimo de «alto» como «excelso» que ya se ha abordado antes.

Unos años más tarde, en 1807, al otro lado del Atlántico debido a la deportación consecuencia de algún que otro desliz³⁵, logra editar en Filadelfia uno de los ejemplares más utilizados como «fuente documental» sobre los «orígenes» del *Bolero*. Con la declaración de intenciones de inicio «ridendo corrigo mores» (1807) entre las peripecias de una joven que desea aprender a bailar el *bolero* inserta la referencia, esta vez sobre la primera interpretación espuria, que atribuye desde lo burlesco a un personaje muy probablemente ficticio: Antón Boliche.

Antón Boliche, calesero de Sevilla, el primero que lo bailó «en este siglo»: Antón Boliche (así se llamaba el calesero) no hizo descubrimiento alguno para enriquecer el recién restaurado ejercicio bolerológico, y se contentó tan sólo con adquirirse el renombre de semi-autor, desterrar las antiguas tiranas, y enseñar algunas mudanzas, entre las que se suplían las del fandango; pero con el discurso del tiempo fue este baile facilitándose un caudal de posturas que hoy en día le singularizan entre todos los otros [...]. Boliche, que posteriormente se llamó bolero, murió en Cádiz el año de 1794, bailándose una noche en casa de un título de Castilla, con cierta hechicerilla gaditana que más que otra sintió su trágico fin.³⁶

Sobre la existencia de Antón Boliche, hasta el momento no se encuentra documento que acredite su existencia, tan probable como puede ser la de otros personajes de la obra (abate Pito-Coloni, maestro Caldereta, Mata la Araña, o Cornelio Zarrapa). Habida cuenta —además— de la naturaleza novelesca y satírica del testimonio, atribuir a un calesero sin formación coréutica y con nombre y apellido incardinados en la tradición teatral satírica, bien conocida por el público ilustrado, despierta sospechas³⁷. Para muestra, la imagen del juguete denominado «Boliche/Baliche.» (Figura 1).

³⁴ «Salese a los Once passos con izquierdo, estos son occidentales, rompiendo con derecho: porque los paseos de Gallarda, se obran con èl, y se deshazen con izquierdo. Folias, Villano, Canario, Torneo y Pie de Gibao empiezan con el pie izquierdo. Y todas las mudanças y execuciones tienen sus Deshechos; menos Folias, Rey y Villano, que no está puesto en estilo deshazerlas». Esquivel de Navarro, *Discursos sobre el Arte del Dançado ...*, 21r.

³⁵ Vid. *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, <https://dbc.rah.es/biografias/47525/juan-jacinto-rodriguez-calderon>.

³⁶ Juan Jacinto Rodríguez Calderón *La bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España* (Filadelfia: Imprenta de Zacharias Poulson, 1807) 24-25.

³⁷ Antón es uno de los nombres arquetípicos para los personajes simples en el teatro breve, principalmente pastoril y navideño, desde la época de Juan del Enzina. Vid Esther Borrego Gutierrez, «El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral», *Hipogrifo* 9, n.º 1 (Madrid: Universidad Complutense, 2021): 101-129. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.08>



Figura 1: 1780 - José del Castillo: *Muchachos jugando al boliche*, Detalles (Museo del Prado P3313).

VII. DELINEADO DEL CONTEXTO

Tal y como apunta Andioc, las funciones quedaban enriquecidas por el teatro breve:

Añádase a esto que durante algunas funciones [...] se daba al espectáculo toda la brillantez y la diversidad posibles, multiplicándose los «adornos» —tonadillas, bailes, ademas de los habituales sainetes— para atraer al mayor número de madrileños.³⁸

Y es justo dentro de este ámbito donde va a desarrollarse del baile *bolero* como etiquetado estilístico coreográfico independiente, a partir del año 1787.

¿Cómo situar en contexto el hecho de bailar en la escena madrileña justo en ese momento en que aparece «a lo bolero» o directamente «bolero»?

³⁸ René Andioc. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1976), 351.

VII. 1. La tauromaquia en el horizonte popular. Competencia de (aún más) gran formato

Amén de la cartelera teatral, consultar la prensa va a colocar en el escenario un elemento poco o nada contemplado dentro de la oferta de espectáculos: los toros. Un breve ejercicio de observación da como resultado la apreciación sobre cambios de programa coincidentes con los lunes taurinos. Claro que estos espectáculos distaban de constituir la simplificación conocida en el siglo xx. Como ejemplo, entre 12 y 18 reses, 2 funciones (10h. de la mañana y 16h. por la tarde)³⁹, todo un aparato escénico, y figuras como Costillares o Pepe Hillo despertaban las mismas pasiones que cualquier figura de la música pop actual. De hecho, el atuendo de torero quedaría asimilado al de majo con que se interpretaba el *bolero* (Figuras 2, 5 y 6).



Figura 2: [1788] Antonio Carnicero: Izda - *Torero* / Dcha: *Maja de rumbo* (Museo del Prado - P2786 / P2787).

El público madrileño tenía la oportunidad de disfrutar de dos tipos diferentes de espectáculos taurinos: toros y novillos, estos últimos en Aranjuez. Por el momento se omite la ubicación de los espacios, así como el asunto de los novillos, ya que resultaría prolijo y excedería los objetivos planteados,

³⁹ Se solía anunciar en el periódico con un día de antelación, es decir, los domingos.

pero sí conviene ubicar en el tiempo su extensión y frecuencia durante, al menos, el año 1787. En este año se sitúa el primer anuncio específico de interpretación de baile *bolero* en la escena madrileña.

La primera temporada taurina comenzaría el 14 de mayo (víspera de la festividad de San Isidro, Patrón de la villa), constaría de 15 festejos a celebrar todos los lunes, y finalizó en noviembre de ese mismo año, con interrupción desde mediados del mes de julio hasta septiembre. La plantilla de lidiadores se anunció el 24 de abril.⁴⁰

Las compañías de los teatros de la villa tenían en estas ocasiones tres opciones: intentar —con pocas esperanzas— competir, replegarse (lo cual ocurría en verano) y asumir los gastos indispensables para cumplir con las condiciones contractuales, o cerrar «por ensayos» (que también ocurría durante el mes de julio). Un camino a profundizar en sucesivos ejercicios de investigación ya que escapa al espacio disponible. El Coliseo de los Caños cerró en la temporada estival de 1787.

VII. 2. El año teatral

Otra cuestión a tener en cuenta es la división del año teatral en temporadas. La temporada principal comenzaba el Domingo de Resurrección, la estival en julio, el mes de octubre iniciaba la invernal, y tras las navidades llegaban los carnavales sucedidos por la cuaresma con el teatro de volatines⁴¹. La Semana Santa suponía el cierre total de teatros para preparar el inicio de la siguiente temporada. La composición de las compañías era anunciada en el periódico local (*Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* en el caso de Madrid a partir de Julio de 1786) poco antes del domingo de Resurrección, y caso de haber quedado incompleta la información sobre plantillas, un segundo anuncio corregía esta carencia en su composición unas semanas más tarde.

VII. 3. Artefactores del espectáculo: cómicos, músicos y entre bambalinas

Las compañías de Madrid eran —posiblemente— las más numerosas. Para estos años centrales, tanto la del coliseo del Príncipe como la del coliseo de la Cruz contaban con unos 40 componentes sobre el escenario (42 la Compañía de Manuel Martínez, 40 la Compañía de Eusebio Ribera). Cuantificados globalmente, de 62 a 64 artistas entre intérpretes escénicos (damas de representado y de cantado, galanes y partes de por medio, vejetes-barbas, graciosos, sobresalientes, supernumerarios), músicos

⁴⁰ *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (24-4-1787), 468. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=020523f1-9c38-43db-a35e-daded9e469b4&page=4>.

⁴¹ Sobre este tipo de funciones, *Vid.* John Vary. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* (Londres: Tamesis books limited, 1972).

(ca. 20), compositor musical, director musical (denominado músico), apuntadores (2), cobrador, y vestuarista (denominado guarda-ropa).⁴²

La música se interpretaba en vivo, la plantilla orquestal —como ya se ha indicado— conocía las necesidades escénicas, y los teatros de la villa dispusieron durante la segunda mitad del siglo de una pléyade de compositores especializados de primer orden como Manuel Guerrero, Luis Misson, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Jacinto Valledor, Pablo del Moral José Castel, para poner en solfa los textos de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (don Ramón de la Cruz), Sebastián Vázquez y otros dramaturgos, o de los mismos compositores musicales.⁴³

VII. 4. Géneros teatrales de acogida para las seguidillas antes de su emancipación

Como continuación a la tradición áurea, durante el siglo XVIII el teatro breve constituyó la pista de pruebas idónea para experimentar, con la seguridad que podía otorgar el hecho de su breve duración en cartelera caso de error. Ello explicaría las fluctuaciones en nomenclatura y en estructuras que, si bien hundían sus raíces en la usanza culta autóctona, disfrutaban del acicate que significó la búsqueda constante de la novedad.

El sainete suponía uno de los momentos más frescos de la fiesta teatral. Los intérpretes poseían esa formación integral que caracteriza a los actores de teatro musical. Las proporciones entre entrenamiento coréutico, actoral y lírico (cuando no instrumental como valor añadido), hicieron su función en la conformación de conjuntos cambiantes para los dos teatros de la villa, en los que alternaron cómicos polifacéticos míticos como es el caso de Miguel Garrido con Antonia Fernández «La Caramba», las hermanas Petronila y Lorenza Correa, actrices-cantantes-bailarinas como las hermanas Rita y Josefa Luna, María Pulpillo, actores-cantantes como Tadeo Palomino, Sebastián Briñoli, Vicente Sánchez «Camas» (de Camas-Sevilla), y un larguísimo etc.⁴⁴

⁴² Se reproduce la plantilla aparecida en el *Diario curioso, erudito y económico* de (16-3-1787), 311. <https://hemerotecadigital.bnc.es/hd/es/viewer?id=ddb164c-fdf7-407d-8bb1-f4831c5621ec&page=3>.

También para esa temporada y la siguiente, en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899), 464-466.

⁴³ Resultaría prolijo extenderse más sobre el tema. Los compositores musicales de los teatros de la villa asumían indistintamente la necesidad de creación musical para tonadillas, sainetes, fines de fiesta, comedias, etc. La bibliografía recientemente aparecida es abundante.

⁴⁴ Para ampliación, Begoña Lolo, ed., *Paisajes Sonoros en el Madrid del Siglo XVIII: La Tonadilla Escénica* (Madrid: Museo de San Isidro, 2003).

VII. 5. Presencia de la danza, del baile, y sus géneros en el teatro breve

Hasta ahora, la presencia de la danza y del baile ha constituido un hecho poco o nada abordado sino de forma sesgada, inconexa y con una cierta carencia de fiabilidad en lo que a la cronología escénica se refiere. Para determinar el peso específico de los elementos coréuticos en la escena durante los años centrales de este estudio (1786-1787), se ha procedido al vaciado de prensa, cotejo con partituras y apuntes de teatro localizados consultables. He aquí los resultados:

Tabla 1: Proporción de danza en sainetes 1787-87 / antes y después de la inauguración del Coliseo de los Caños del Peral. Elaboración propia.

Periodo	Sainetes	Con danza	%
Antes apertura Coliseo de los Caños	78	46	58,97
Después de apertura Coliseo de los Caños	78	35	44,87
Total	156	81	51,92

Es decir, la actividad coréutica en los teatros de la villa —por lo que a los sainetes se refiere— había disminuido en un 14,1% a partir de la aparición de la «Compañía de bayles» en el teatro de Ópera (Coliseo de los Caños). Continuando en línea descendente, el análisis sobre el repertorio interpretado, también con la apertura del Coliseo de los Caños, irá esclareciendo las tendencias.

Tabla 2: Análisis de piezas coréuticas. Elaboración propia.

Periodo	Danza Española escénica	%	Géneros sociales extranjeros	%	Otros e indeterminados	%	Total
Antes apertura coliseo Caños	29	64,44	6	13,33	10	22,22	45
Después apertura coliseo Caños	28	63,64	7	25,92	9	20,45	44
Total	57	64,04	15	17,85	19	21,35	89

La Danza Española escénica tuvo clara preponderancia sobre el baile extranjero, antes y después de la apertura del Coliseo de los Caños. Los géneros extranjeros representados pertenecían a la danza social-diletante⁴⁵, muy diferente de lo que podía contemplarse en el escenario del Coliseo de los Caños y teatros similares. Antes y después de la apertura del coliseo, sin apenas variación proporcional.

⁴⁵ La acción dramática así lo exigía, ya que se trata de escenas generalmente burguesas en las que —al igual que en la vida cotidiana— la danza se encontraba presente. Un ejemplo de ello se encuentra en la alemanda de *El padre confiado, o los tres ombligos*, de Francisco Salazar, estrenado en 1679, y representado en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Ribera en abril de 1787. [Manuscrito] BHM - Tea 1-208-6 (sf).



10. Figure.

* Je redonne la main droite à la main gauche de la Dame derrière elle

Figura 3: 1760-1790 - Mr. Dubois: *Principe d'Allemandes*.

Pero para atisbar la variedad y posibles géneros «bolerales» en mayor, menor o ninguna medida, un segundo análisis:

Tabla 3: Análisis géneros autóctonos con poética de composición conocida. Elaboración propia.

Periodo	Seguidillas	Fandango	Folías	Gaita Gallega	Pastorela 6/8	Cumbé	Joqueo	Jota	Rondón	Total
Antes Caños	18	4	1	1	0	0	0	0	1	25
Después Caños	17	3	0	0	2	1	1	1	0	25
Total	35	7	1	1	2	1	1	1	1	50

El género seguidillesco apenas sí tendría variación en su presencia. Los géneros arcaicos (como folías, gaita gallega) desaparecerían para dar paso a otros que no se integrarían en el estilo *bolero*, como es el caso del cumbé, el jopeo o la jota.

Los géneros que hoy día son considerados «folclore», como bailes de boda, rondón e incluso jota, ya están presentes.

Tabla 4: Análisis géneros autóctonos con poética de composición por determinar. Elaboración propia.

Periodo	Matachines	Pantomima	Bailes de payos		Contradanza en Seguidillas	Total
			Boda 6/8	Bailete		
Antes apertura Caños	0	2	1	1	0	4
Después apertura Caños	1	0	1	0	1	3
Total	1	2	2	1	1	7

Los bailes en pantomima emparentados con la *Commedia dell'Arte* (también presentes en el teatro de volatines) tendrían presencia junto a un tipo coréutico peculiar, los matachines⁴⁶. El género que, dentro de sus diferentes variaciones y variantes, resultaría el primer reducto permeable al estilo, las seguidillas, suponía todo lo contrario a un fenómeno uniforme

Tabla 5: Análisis de Seguidillas según formación indicada. Elaboración propia.

Periodo	Cuarteto	Sexteto	Octeto	Dúo	Generales	Terceto	Total
Antes Caños	4	0	5	5	4	1	19
Después Caños	6	2	2	2	6	0	18
Total	10	2	7	7	10	1	37

La característica quizás más destacable es la formación espacial. Cuartetos y octetos —sin contar las seguidillas generales— tras la apertura del coliseo de los Caños casi copan el panorama. En todos los casos se trata de cuartetos mixtos (2 hombres y 2 mujeres). La iconografía contemporánea refleja este hecho.

⁴⁶ Sobre el fenómeno de los matachines en la escena dieciochesca, *vid.* Eva Lara-Huete, «Los matachines: el personaje y sus acciones», *Anotaciones: revista de investigación teatral* n.º 43 (2019): 157-177.



Figura 4: De Izda. a Dcha: [1777] Francisco de Goya: *La Seguidilla* (Museo del Prado P769) / [S.xviii] Ramón Bayeu y Subías: *Baile a orillas del Manzanares* (Museo del Prado P3929) / Francisco de Goya: *Borroncillo para cuadro* (Colección particular).

Las relaciones entre quienes bailan resultan —en este caso— preponderantes con relación a la complejidad en la utilización de unidades articulares y frases coréuticas complejas, del mismo modo que en formación general (es decir, todos los miembros de la compañía que se encontraran disponibles). Por otra parte, la utilización del espacio en el teatro breve disfrutaba de continuidad desde los corrales de comedias y el teatro áureo. Tanto en lo referente a la distribución espacial colectiva como en lo referente a los desplazamientos, seguía teniendo presencia en los escenarios.⁴⁷

El soporte sonoro presenta tres variantes: panderos y voz, guitarra y voz (o guitarra, violín y voz). En algún caso, orquesta en el foso, sin instrumentos presentes en el escenario.

Merece mención especial *Las aguas de Trillo*⁴⁸ que, insertando una «contradanza de seguidillas *boleras* a 8», coloca sobre el escenario la representación de lo que había quedado reflejado por Pablo Minguet e Irol en la contradanza *La ayrosa Malagueña*⁴⁹, donde indica que es posible hacer «las diferencias que se estilan en las seguidillas entre ocho, y en las Contradanzas»⁵⁰.

⁴⁷ María José Ruiz Mayordomo y Carmen Valcárcel Rivera, «Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo xvii de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Manuscrit.cao*, n.º 5 (1993): 67-101.

⁴⁸ Libro de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, música de Pablo del Moral, estrenada por la compañía de Martínez en 1787, [Manuscritos] BHM - I 3,3: 11r-12r. y Mus 59-12: 13r.

⁴⁹ Para facilitar futuras búsquedas, se ha respetado la grafía original de todos los títulos.

⁵⁰ Pablo Minguet e Irol, *El noble arte de danzar a la francesa y española* (Madrid: Pablo Minguet, ca. 1755), 26. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000175380&page=1>

VII. 6. Arquetipos castizos en el Teatro: majas, majos y sus diferentes variantes



Figura 5: [1787] José Camarón de Boronat/Bonanat: *Parejas elegantes bailando el bolero* - (Colecciones particulares).

El teatro ilustrado distaba de constituir un fenómeno calificable como «realista», sobre todo en lo que respecta al teatro breve. Se basaba en la relación entre arquetipos —sea como opuestos, complementarios, o asistentes— de gran variedad. Prácticamente todo tipo de personajes asumieron la interpretación coréutica: majos, payos, menestrales y, en muchísima menor medida, petimetres.

Entre el majismo o majerío (según se contemple) existe un abanico de posibilidades que más tarde se irá desglosando. Claro está, que para el término (significante) su definición (significado) fue variando y acomodándose al uso. «Majo» aparece por primera vez en 1734, únicamente para el género masculino, como sinónimo de «hombre que afecta guapeza y valentía, en las acciones ó palabras. Comúnmente llaman assi à los que viven en los arrabales desta corte»⁵¹; su extensión al género femenino llegaría en 1803, eliminando la alusión al territorio de habitación, y añadiendo «mas propia dela gente ordinaria que de la fina y bien criada»⁵².

Considerando la amalgama de arquetipos y sus variantes, en Madrid hubo dos tipos preferentes de majos: los del barrio del Barquillo (calle que comienza en la Plaza de las Salesas pare terminar en la de Alcalá, o viceversa), cercano al Paseo de Recoletos (entonces Salón del Prado), y los del barrio del Avapiés (hoy Lavapiés). Rivales entre sí, como era de esperar. Pero aún es posible detectar más diferencias cualitativas entre los arquetipos teatrales dentro del género o familia de los majos. Desde el «majo riguroso» que aparece en *Los bayles de Labapyes*, donde María Hidalgo sale así travestida, hasta

⁵¹ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N. (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734), pág. 460-columna 1.

⁵² Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para más fácil uso. Quarta edición* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1803), pág. 529-columna 2.

el «majo crudo, con capa, espada y montera» de *Las figuras fingidas*, pasando por el «majo chusco» que «tiene gracia, donayre y cierta libertad para hacer, ó decir las cosas» de *El Siglo Ilustrado*, o el chispero que aparece en la misma obra.⁵³

Su equivalente en el género contrario, la maja, disfrutaba de parecida escala de variantes. Desde la «maja de rumbo» (Figura 2, derecha) que incluye Jacinto Valledor en la tonadilla a dúo del mismo nombre⁵⁴, hasta la «maja ordinaria» de *El Siglo Ilustrado* en que «Salen de majas ordinarias la Tirana y la Monteis tapadas con sus mantillas»⁵⁵, o en *El heredero loco* donde, aunque no baila, «Sale la Sra. Polonia de Moza ordinaria, con un cantarillo»⁵⁶. En el extremo, la «Petimetra maja» de *Los pobres con Muger Rica, o El Pica pedrero*, representada desde el 11 de noviembre de 1786, aunque estrenada en Junio de 1767 según se encuentra en la licencia de representación⁵⁷ y autoría de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, que prácticamente ostentaba el monopolio en la escritura de sainetes por esos años, y en el que salían «Paula, Mariana, Rita, Portuguesa de Petimetras Majas con vaquero, o Jugones [sic] de manga de Angel y briales»⁵⁸.

Considerados en binomio, y afirmando la propiedad en la vestimenta de cara a su reconocibilidad por el público asistente, en el *El bayle de repente* (1787) salían [a escena] «de majos decentes», la Polonia [Rochel] y Eusebio [Ribera]⁵⁹. Puestos a majear, incluso algún músico (y ello sería objeto de estudio en algún momento) abandonó el foso para integrarse en la escena, como es el caso del músico León que sale «de majillo, con una guitarra debajo del brazo» en *El bayle de repente*, de Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla.⁶⁰

La indumentaria, lenguaje y gestualidad de los distintos tipos de majo difería; también —en una primera apreciación— difería la música de los fragmentos que interpretaban, por lo que deducir (en espera de un estudio más profundo) que de igual modo diferiría su modo de bailar resulta razonable.

En el polo opuesto, petimetre y payo, este último diferenciado del villano al menos en lo que se refiere a la escena, tal y como se aprecia en el sainete de D. Ramón de la Cruz, Música de Manuel Guerrero, *El mesón de Villaverde* mediante la didascalia «Meson. Salen cantando, y vailando 3 mugeres, y 3 hombres, de Payos, no villanos»⁶¹. El payo puede adoptar asimismo variantes, pero su atuendo

⁵³ «Aparece [...] Romero de Chispero», (14r.).

⁵⁴ Sobre ésta y otras tonadillas de Valledor, *vid.* Aurelia Pessarrodona. *Jacinto Valledor y La Tonadilla: Un músico de teatro en la España ilustrada (1744-1809)* (Barcelona: Arpegio, 2018).

⁵⁵ [Manuscrito] BHM Tea 1-184-6A: 21r.

⁵⁶ [Manuscrito] BHM Tea 1-166-25A: 2r.

⁵⁷ [Manuscrito] BHM Tea 1-168-17B: 10r.

⁵⁸ [Manuscrito] BHM Tea 1-168-17: 10r.

⁵⁹ Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, 1787 (Extraído de 2r.) - [Manuscrito] BHM Tea 1-162-25A: 7v.

⁶⁰ Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. *El bayle de repente* [Manuscrito] 1787 - BHM Tea 1-162-25A y B: 16v.

⁶¹ Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. 1780. [Manuscrito] BHM - Tea 1-157-13A: 2r. / Antonio Guerrero.

genérico queda indicado en *El heredero loco*, de Don Ramón de la Cruz, donde «Sale Espejo de Payo con peluca mui buena, camisola mal hecha»⁶².

Dado que tanto entremeses como tonadillas se encuentran escritas en castellano, el significado atribuido a cada término se contempla desde las definiciones de la Real Academia Española a través de sus diccionarios correspondientes a las fechas más cercanas.

VIII. CRONOLOGÍA DE PARTIDA. EL GUARISMO ES EL GUARISMO, Y LAS FECHAS SON UNO DE ELLOS

Una de las ventajas del trabajo hemerográfico consiste en la posibilidad de ordenación ascendente o viceversa. La prensa disfruta de cifras y letras: Un número de orden para el ejemplar, páginas numeradas, y fechado preciso. Elementos necesarios para ubicar en el transcurrir del calendario acaecimientos pasados bien directamente, bien a través de sencillas operaciones aritméticas.

Otro reducto esclarecedor lo componen los apuntes de teatro presentados a la censura: en ellos aparece la fecha de la licencia de representación tras superar distintos filtros. El último de ellos permitía la representación de la obra con mayores o menores modificaciones, pero tiene una fecha, y ese dato va a resultar útil en el momento de determinar el momento en que el baile es contemplado.

La combinación de ambos puede ayudar a comprender —si no ahora, sí dentro de algunas publicaciones— hasta qué punto se encontraban latentes los elementos coréuticos anteriores a la eclosión y puesta de moda para el *bolero* como etiqueta estilística.

VIII. 1. *Bolero* como etiqueta estilística

Las seguidillas, con todas las variantes ya apuntadas, al igual que el resto de géneros, respondía a dos premisas fundamentales:

1. Siempre se encontraban perfectamente articuladas en la situación dramática, formando parte de ella.
2. Eran interpretadas por los actores-cantantes-bailarines. Ninguna de las Compañías teatrales inscribía en su plantilla bailarines especialistas sin otra función que la de bailar/danzar.

1768. [Manuscrito] BHM Mus 62-33. Comenzó a representarse en el Coliseo del Príncipe la víspera del Corpus en 1787. Anunciado en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* del (6-6-1787), 644 y días siguientes. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c803f7e6-6960-4862-967b-c6e0b7e373a4&page=4>,

⁶² [Manuscrito] BHM I 7,7: 4r. Estrenado en 1772, sería repuesto, según anuncio del *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (21-4-1787) 456. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=216ebf01-f795-4927-84a2-3a47417125ff&page=4>.

Como se ha podido ver, de igual modo, los géneros «bolerales» —léase seguidillas y fandango— se encontraban presentes en la escena dramática mucho antes, sin que ello comportara una clasificación estilística determinada más allá de la correspondiente al arquetipo asignado en su incardinación.

VIII. 2. De la etiqueta estilística al estilo. Un salto cualitativo-cuantitativo



Figura 6: [1789] José Camarón de Bonanat/Boronat: *El bolero* (Museo del Prado P6732).

En un momento determinado, comenzaría el camino de un efecto que iría más allá de lo meramente estilístico (forma de interpretar, indumentaria) para incidir en la propia poética de composición, en lo que a las unidades articulares (velocidad, agilidad, ligereza, verticalidad) y arquitectura formal de las frases coréuticas se refiere, para proceder a una reforma en la composición al integrar dichas unidades, cuya última consecuencia consistiría en un estilo que, con las lógicas evoluciones, pervive —eso sí, a duras penas— en la actualidad.

La fecha más remota encontrada con referencia al etiquetado estilístico coréutico *bolero* ha quedado establecida en 1786, a través de la información aparecida en *El Censor*, «[...] hasta desterrar las malas Comedias, los ridículos villancicos, *el Bolero*, &c, &c.» (Pedro Fernández, presbítero).⁶³

Casi un año más tarde tendrá mayor especificidad: En el coliseo de la Cruz —en el que representaba la compañía de Eusebio Ribera— se anuncia el *Saynete Las forasteras en el teatro*, en el que «Joseph Luna y Joseph García baylarán seguidillas a lo bolero»⁶⁴.

Se trataba casi con toda seguridad del sainete *Las majas forasteras*, de Don Ramón de la Cruz. Estrenado el 19 de abril de 1778⁶⁵, fue repuesto —como resultaba habitual— con posterioridad; la distancia cronológica retrospectiva para los sainetes repuestos en esa temporada osciló entre nueve y quince años, periodo más que suficiente para que el público no hubiera memoria de ellos.

En el apunte de teatro conservado en la BNE, MSS/14602/4/2, después de bailar unas *seguidillas a cuatro*⁶⁶ son interpretadas otras seguidillas, pero esta vez a dúo. En otro ejemplar del apunte, modificado, BNE MSS/14602/4/1, «bailan las seguidillas con guitarra», reforzado por una anotación posterior (tocan, bailan), sin referencia específica al *bolero*.⁶⁷

Repetirían los días 26, 27, 28, 29, 30, 31, de mayo y los días 1, 2 y 3 de junio para finalizar el lunes día 4, coincidiendo con la 3ª corrida de toros de la temporada. La recaudación del Teatro de la Cruz (donde se encontraba la compañía de Ribera) era superior a la del Coliseo del Príncipe en la que trabajaba la compañía de Martínez con Miguel Garrido y la Tirana a la cabeza. Comenzó a bajar el 1º de Junio, cuando en dicho coliseo se iniciaron las representaciones de *El mágico de Salerno*, *Pedro Bayalarde* (Comedia de magia con sus correspondientes «efectos especiales»).⁶⁸

⁶³ *El Censor*, n.º 100, discurso C (15-3-1786), 609-610. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=32253ffc-0b3e-4a7d-b2d5-2fa1d37cbc93&page=21>

⁶⁴ *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (25-5-1787), 592. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f49b7bc7-30c9-4713-a36e-c43168975a3b&page=4>.

⁶⁵ Dato extraído de la ficha del artículo del mismo nombre, biblioteca del CDMAE <http://www.cdmac.cat/sedo/imgtitulos/041/P0000536.gif>

⁶⁶ [Manuscrito] BNE MSS/14602/4/2: 8v, «Se ponen a bailar qualesquiera Seguidillas Merino (Joseph García en 1787) y Codina con las dos nuevas». En el escenario se encontraban los actores provistos de «guitarra, y tiple la vandurria». 6r.

⁶⁷ [Manuscrito] BNE – Mss14602/4/1: 16v. En él aparece el primer elenco, con modificaciones para las siguientes puestas en escena. En las que aparecen Luna [Joseph] y García [Joseph] para el elenco de 1787.

⁶⁸ Sobre las puestas en escena de esta comedia de magia, *vid.* Ana María Contreras Elvira, «La puesta en escena de la serie de comedias de magia “cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca” (1741-1775), de Nicolás González Martínez» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 361.

El hecho de anunciar un estilo diferenciador, pudo tener como razón intentar conseguir atraer la atención del público para aumentar la recaudación; obviamente, 5 días antes de un estreno de ese calibre, se conocía la programación y sus posibles consecuencias.

Volviendo al anuncio en prensa: era la primera vez que aparecía semejante especificación; era también —muy posiblemente— la primera vez que se daba este caso dentro de los sainetes.

Como inciso, es de considerar que, contrariamente a lo que podría pensarse, el baile hasta ese momento apenas había tenido presencia en las tonadillas escénicas. En las tonadillas anunciadas en cartelera desde Julio de 1786 hasta Julio de 1787, una vez consultadas las partituras y los apuntes de teatro, el baile apenas tiene presencia. Tan solo dos incluyen danza: *La Boda del Gallego*⁶⁹, de Tomás Presas que incluye una danza prima y un Arin-Arin, *Pepín y los majos del barrio*, también denominada *Pepín fuera dela cárcel*⁷⁰, de Pablo Esteve que contaba con unas «seguidillas para vayar de Majas y Majos. Ellas con panderos y ellos con guitarrillos» con soporte musical coral.⁷¹

En su consecuencia, cabe preguntarse por el contexto, o paisaje coréutico preciso dentro del panorama escénico, en lo que al teatro breve se refiere.

VIII. 3. El camino hacia la emancipación, una cuestión económica y empresarial

La danza dista de constituir un apéndice exento dentro de la oferta cultural. Tal y como ya ha sido indicado, se encuentra encastrada en la fiesta teatral de los teatros de la villa, que a su vez comparten y compiten con el Coliseo de los Caños y la Plaza de Toros de los Reales Hospitales.

En lo tocante al Coliseo de los Caños, la programación para esas fechas estaba diseñada por su director artístico, y —además— director de la compañía de baile, Domingo Rossi. Relacionado con los círculos de poder próximos a Carlos III⁷², conocía de antemano los gustos del público español, ya que había trabajado en España con anterioridad⁷³. Muy posiblemente también conocía el lenguaje

⁶⁹ *La boda del Gallego* [Manuscrito] ca. 1786 - BHM Mus 114-15.

⁷⁰ *Pepín y los majos del barrio / Pepín fuera dela cárcel*, 1785 [Manuscritos] BHM Mus 116-12 y BNE MSS/14064/93.

⁷¹ Coliseo del Príncipe. [Manuscritos] BHM Mus 116-12 y BNE MSS/14064/93, anunciado en el *Diario Curioso, erudito y comercial* (10-8-1786), 172. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5777e5e6-16a3-436c-8b89-c30cf1d9d6e2&page=4> y (11-8-1786), 176. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5777e5e6-16a3-436c-8b89-c30cf1d9d6e2&page=4>.

⁷² Para mayor información, *vid.* Juan Pablo Fernández Cortés. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007).

⁷³ Durante 1772 había trabajado como coreautor (inventor de bailes) en Barcelona, y más concretamente en la producción del *ballet I ginocchi pitonici*, como celebración del santo de Carlos III, el 4 de noviembre (Libreto en Biblioteca Nacional de Catalunya - C400/669).

En 1774, había dirigido el montaje del *ballet Calypso y Telémaco* en el Real Teatro de Aranjuez, siendo empresario de los Teatros de los Reales sitios Luigi Marescalchi (el libreto se encuentra en la BNE - T/1325 y en la Biblioteca Regional de Castilla La Mancha - M0228).

coréutico autóctono, como —además de sus anteriores estancias en España— apunta el hecho de que, durante su estancia en Nápoles, consiguiera adquirir para la representación del *Convitado de Piedra* (Don Juan), 48 pares de castañuelas (Castagnole) para los solistas y cuerpo de baile.⁷⁴

La fiesta taurina se encontraba presente con la temporada que había comenzado el lunes 14 de mayo (víspera de San Isidro) y que continuaría ininterrumpidamente, lunes tras lunes hasta el 16 de julio, para —como ya se ha indicado— quedar en suspenso durante el verano y retomar el primer lunes de Septiembre. Aquel año finalizó con la 15ª corrida el 29 de octubre⁷⁵. Durante el verano, a las 17h. para no competir con el horario de los teatros, tuvo lugar la temporada de novilladas.

Todo ello imbricado en el calendario festivo. Y es ahí donde se encuentra —muy posiblemente— la razón de enriquecer con novedades la programación: La festividad del Corpus Christi, que suponía el momento álgido en las celebraciones próximas al verano, y que en ese año coincidía con el día 7 de junio. Si bien la procesión había sido prohibida por Real Cédula siete años antes (27 de julio de 1780), la algarabía general y todo lo que pueda suponerse en un ambiente festivo de alta celebración permanecía en el paisaje de celebraciones para los habitantes de Madrid y quienes se acercaban para disfrutar de ello.

VIII. 4. Por fin, la emancipación

Dos meses más tarde, en el mes de julio, la compañía de Martínez emulaba experiencia, pero esta vez ya no se trató de un acercamiento al estilo *bolero*, sino de la integración plena en el estilo. Victoria Ferrer⁷⁶ y Manuel García interpretaban unas *Seguidillas Boleras* tras la finalización de la tonadilla *El abate quejoso y la dama indiferente*, que cantaban Francisca Rodrigo y Miguel Garrido.⁷⁷

La emancipación se había producido.

⁷⁴ Las adquisiciones de «Castagnole» tuvieron lugar en varias ocasiones. La más numerosa fue para *Il convitato di Pietra*. Archivio di Stato di Napoli - Segreteria di Stato Casa Reale, Detta Casa Reale Antica - Fss 965 (Temporada 1780-81), fol. 647r.

⁷⁵ El importe recaudado fue el mayor de la temporada: 125.559 reales. *Diario Curioso, Económico, Erudito y Comercial* (31-10-1787), 496. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b3794531-222f-43a2-9802-a1fb7b215c90&page=4>,

Fue programada una siguiente corrida que no llegó a efectuarse, o al menos no quedó reflejada su recaudación en el diario.

⁷⁶ Sobresaliente en la Compañía de Martínez, mientras Manuel García era el Galán 2º. *Diario Curioso, Erudito y Comercial*, (16-3-1787), 311. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ddb164c-fdf7-407d-8bb1-f4831c5621ee>.

⁷⁷ *Diario curioso, Erudito y Comercial* (26-7-1787), 108. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f88484c3-7b11-4ac0-bf87-149c2fcf30a0&page=4>,



Figura 7: 1784 - Ramón Bayeu y Subías: *Baile junto a un puente del Canal del Manzanares* (Museo del Prado P3931).

Las seguidillas *boleras* continuaron en cartel durante los días 27, 28, 29. El 30 desaparecieron, al llevarse a cabo la alternancia de compañías. El 5 de agosto volverían las dos compañías, si bien no se anunció baile autóctono. Con el calor del verano, debía resultar poco aconsejable abordar un repertorio físicamente exigente en lo que a acrobacia se refiere, como es el caso del *baile bolero* y formas concordantes. Por otra parte, las recaudaciones eran mínimas.⁷⁸

El 13 de noviembre, el *baile bolero*, ya emancipado, reapareció. Esta vez con ocasión de la competencia entre los tres coliseos madrileños. En el de los Caños una ópera bufa acompañada de dos *ballets*. En el coliseo del Príncipe la compañía de Ribera como obra principal la comedia de magia *Don Juan de Espina en Madrid* (con el aparato escénico de suponer, y con 4 danzas insertadas)⁷⁹. En el Coliseo de la Cruz, Compañía de Martínez con *La destrucción de Sagunto* (y su aparato escénico correspondiente) como obra principal, acompañada por dos tonadillas con Miguel Garrido a la cabeza de la segunda y un elenco de primera categoría.

El 24 de octubre se había inaugurado la temporada de invierno, por lo que comenzaron las funciones en el Coliseo de los Caños, con dos bayles (*ballets*): *Aminta y Silvio*, y *La Escofiteira*⁸⁰. Las compañías de los coliseos de la villa renovaron cartelera. Nuevamente la competición estaba servida; la compañía de Ribera, para mostrar un programa acorde, lo hizo completando con un sainete, dos

⁷⁸ Entre 1000rs. Y 1600rs. Como se puede apreciar en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (11-8-1787), 172. <https://hemerotecadigital.bnc.es/hd/es/viewer?id=bc9451a8-a863-4a14-923f-34d32068080c&page=4>.

⁷⁹ Contreras Elvira, «La puesta en escena de la serie de comedias ...», 535.

⁸⁰ El anuncio se produjo el día anterior, en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (23-10-1787), 464. <https://hemerotecadigital.bnc.es/hd/es/viewer?id=c99c72a-9d89-4226-930c-67849d6cb04d&page=4>.

tonadillas, y para colofón el baile del fandango y las seguidillas [sic] *boleras* interpretadas nuevamente por Josepha Luna y Joseph García, al finalizar el sainete.⁸¹

Fandango⁸² y Seguidillas *boleras*, doble reclamo de impacto seguro. De dichas seguidillas, por el momento, se desconoce la fuente musical. Al encontrarse fuera de una acción dramática, lo lógico es que existiera una partitura orquestal, pero por el momento no se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ni en la Biblioteca Nacional de España. Sobre anuncio de partituras durante ese año, únicamente aparece la venta —en la Librería de Corominas— de «seguidillas boleras, tiranas, minues y contradanzas para varios instrumentos». Dada la concatenación de formas coréuticas, se ha optado por considerarlas fuentes coreomusicales⁸³. Repetirían los días 14, 15, 16, 17 y 18 del mismo mes (noviembre).

El mismo binomio de fandango y seguidillas, pero sin etiquetado de estilo, y de ahí el salto cualitativo, había aparecido —sin anuncio específico— en el comienzo de la temporada teatral, el viernes 8 de abril, en la compañía de Martínez, dentro del sainete *Los majos vencidos*, de Don Ramón de la Cruz.⁸⁴

Estos textos constituyen los primeros testimonios hemerográficos sobre el *bolero/boleras*, interpretadas de forma autónoma con respecto de las obras dramáticas. De las circunstancias que contextualizan y preceden a estos hechos se deduce que la búsqueda de novedad, como estrategia empresarial, constituyó el detonante para la emancipación de la danza y su consideración de arte escénico independiente con espacio propio, que proporcionaba valor añadido a los programas de las compañías teatrales frente al resto de la oferta en lo que a espectáculos se refiere, y que constituía competencia a neutralizar o compensar.

⁸¹ *Diario curioso, erudito y económico de Madrid* (13-11-1787), 548. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b232c195-8be1-4ada-b152-7711087f06ba&page=4>.

⁸² Sobre el fandango escénico, *vid.* Ruiz Mayordomo y Pessarrodona Pérez, «El gesto coréutico en la música hispánica...», 666-719.

⁸³ *Diario curioso, erudito y económico de Madrid*, (29-7-1787), 119. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6e14021f-6f9c-480b-b534-805a9142479a&page=3>.

Hubo venta de seguidillas boleras, pero en este caso únicamente para cantar. Se trata de fenómenos diferentes, cada uno con características propias y acordes a su función. Véase como ejemplo las seguidillas boleras líricas de la tonadilla *La competencia de las dos hermanas*, de Pablo del Moral. Petronila y Lorenza Correa, de Barcelona, incorporadas esa misma temporada a la compañía de Martínez. *Diario Curioso, erudito y económico de Madrid* (4-4-1787), 388. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=eb514017-0ff6-41c1-a08a-73e177d5c535&page=4>.

Partitura con texto en Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Mus 109-10. Puede ser escuchada en https://youtu.be/_wwWiMVOpiA

⁸⁴ El texto se encuentra en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, Signatura: [Manuscrito] MC 9-8 [I. 15629]: 12v.

IX. TRANSCURRIR EVOLUTIVO. APROXIMACIÓN CUALITATIVA

IX. 1. Bailar «a lo majo»

La sucesión de indicaciones sobre el estilo de las seguidillas coréuticas, con mención indicación expresa en las didascalias (acotaciones escénicas) de «seguidillas para bailar» o «bailan», fue evolucionando desde mediados del siglo XVIII. Así, la indicación «a lo majo» aparece en 1768 en tonadilla de Luis Misón *De lo que pasa en la calle de la Comadre en el día de la Minerva*: «Salen los cuatro Maxos cantando y bailando⁸⁵, bestidos de casaquillas de manga colgando y monteras. Dos Maxas con Panderos, y Castañetas. Y se sientan a su tiempo: en bancos». En la reiteración «Tocan el pandero y cantan y bailan a lo maxo»⁸⁶.

Esta tónica se encuentra en reiteradas ocasiones. Todavía en 1783, dentro del texto de la tonadilla general denominada *La escuela de Garrido*, de Pablo Esteve, es posible leer «Enseña a cantar de serio de jocoso, y a lo majo vailar y representar».⁸⁷



Figura 8: 1776 - Pablo Esteve: *El Majo Matón* - Vl. 1 (BHM Mus. 98-10).

⁸⁵ Tachado en el original.

⁸⁶ Luis Misón, *De lo que pasa en la calle de la Comadre en el Día de la Minerva*. 1768. [Manuscrito] BHM Mus 180-20. En el apunte de teatro [Manuscrito] Tea 221-142: 1v. «Salen cuatro Maxos y tres maxas, con pandero y castañuelas cantando y vailando».

⁸⁷ Blas de Laserna y Nieva: *La escuela de Garrido*, 1768. [Manuscrito] BHM Mus 178-18.

Sobre majos bailando, es posible escuchar unas seguidillas, más concretamente las de *El majo matón*⁸⁸, (1776, Figura 8) desde este enlace:

https://www.ivoox.com/majo-maton-tonadidlla-pablo-esteve-creada-audios-mp3_rf_91527480_1.html

De diferente factura, y destinadas a ser cantadas y bailadas por una maja, se encuentran estas otras de José Castel, dentro de la tonadilla *La maja bailarina* (aún sin fechar)⁸⁹, para cantar y bailar al mismo tiempo (Figura 9).

https://www.ivoox.com/maja-bailarina-tonadilla-creada-jose-castel-audios-mp3_rf_91528195_1.html



Figura 9: José Castel: *La maja bailarina*, [Manuscrito] s. XVIII - Guión (BHM Mus 104-13).

IX. 2. Bailar «a lo bolero»

Pero entre lo majo y lo *bolero* hay un trecho, estilístico principalmente, cuyas consecuencias coréuticas todavía se encuentran por ubicar en el tiempo con precisión.

⁸⁸ Esteve: Tonadilla a duo *El Majo Matón* [Manuscrito] 1776 - BHM Mus 98-10 y BNE MSS/14063/13,

⁸⁹ José Castel, *La maja bailarina*, [Manuscrito] s. XVIII - BHM Mus 104-13 y Tea 221-45 / BNE MSS/14066/57

Bolero, en tanto que etiqueta estilística, había hecho su aparición mucho antes, dentro de la escena, en los propios textos, aunque sin correspondencia coréutica. Así, en 1786 se indica «Pues diría mi cariñoso afecto / con *estilo á lo Bolero*».⁹⁰

IX. 3. Bailar en estilo *bolero* o, simplemente, *bolero*

Entre la primavera y el otoño de 1787 tuvo lugar el paso definitivo hacia el estilo *bolero* plenamente integrado en la Danza Española escénica. De la preposición al adjetivo: seguidillas boleras, o abreviadamente «voleras / boleras» como las que aparecen tiempo después en el Paso de Majos (Figura 10) de *El Ensayo*.⁹¹



Figura 10: [1791] Blas de Laserna: *El Ensayo* - Paso de majos Vl.1 (BHM Mus 70-2).

El salto lingüístico anuncia esa transformación de cuyas consecuencias aparecerá información tanto en la prensa como en los asientos contables transcritos por John Varey⁹², y en la literatura satírica aparecida un lustro más tarde.

⁹⁰ Pablo Esteve, *Proyectos de una nueva*, [Manuscrito] 1786. BHM Mus 91-10 y RCSMM - 1-7040(163).

⁹¹ Blas de Laserna, *El Ensayo* [Manuscrito] 1790 ca - BHM Mus 70-2.

⁹² John Varey. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid...*

X. EPÍLOGO: CONSECUENTES O CONSECUENCIAS INMEDIATAS DEL *BOLERO*



Figura 11: Anónimo: *La Gallina Ciega*, *Bayle de majos*, *La Merienda* y *Riña de Majos* (Madrid Ayto. Mh23016, mh 2307, mh 2308 y mh 230920).

El *bolero* devino una moda con impacto social, como lo muestran diversos anuncios en la prensa aparecidos a partir del año 1788, en los que se ofrece para su venta diversos productos con imágenes del *baile bolero*.

Estampa nueva que representa un bayle bolero, compuesto de cinco figuras, con trages propios de majos y majas, en medio pliego, papel de marquilla de Olanda, se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, iluminado a 4 rs y en negro a 2.⁹³

En el mismo año, la primera referencia a una estampa con indicación específica sobre unidades articulares para la danza que permite fechar un año antes las estampas de Marcos Téllez sobre las seguidillas *boleras*, en las que resultan reconocibles sus principales unidades articulares (coloquialmente denominadas «pasos»).

⁹³ *Diario de Madrid* (23-2-1788), 214. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dc50bb3e-5688-49b6-aac4-8633df648921&page=4>.

Estampa iluminada que representa el paso de las seguidillas boleras: se hallará a 6 rs. en la librería de Quiroga calle de la Concepción, junto a la de Barrionuevo: el autor hará todas las demás posiciones de este y otros diversos bailes hasta el n. de 12 laminas.⁹⁴

La moda bolera, a juzgar por los anuncios que aparecen en la prensa y los vestigios que va apareciendo dispersos, cubrió una serie de aspectos decorativos y útiles de uso habitual como es el caso de abanicos (lo que hoy en día llamaríamos un *merchandising bolero*) basados en las 5 estampas de Marcos Téllez, y más concretamente en el «paseo de las seguidillas boleras» (Figura 13).⁹⁵



Figura 12: [1788] *La Danza Española* - Paisaje de abanico
(Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, LC-13-FOL).

Entre estos anuncios es posible identificar -siempre con la debida prudencia- esa serie de estampas de Manuel Téllez, tanto coloreadas como en blanco y negro, descontando la estampa ya aparecida y repetida en el paisaje del abanico.

Estampa nueva que representa un bayle bolero, compuesto de cinco figuras, con trages propios de majos y majas, en medio pliego, papel de marquilla de Olanda, se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, iluminado a 4 rs y en negro a 2.⁹⁶

En esta serie (Figura 13) es posible apreciar la inserción de términos coréuticos —algunos de los cuales perviven en la actualidad— que se encuentran en las fuentes coreográficas contemporáneas

⁹⁴ *Diario de Madrid* (23-6-1789), 695. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1e9547e4-de56-4a2b-9c0d-089f3cc70ecb&page=3c>.

⁹⁵ *Diario de Madrid* (6-5-1789), 504. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=65673a79-1442-47c2-bd37-b95cc5dd1a65&page=4>; «En la abaniquería debajo del convento del Carmen Calzado, casa de Granadino, acaba de llegar un surtido de abanicos de nueva invención del bayle bolero, con el pie de maderitas caladas, que se darán con equidad».

⁹⁶ *Diario de Madrid* (23-2-1788), 214. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dc50bb3e-5688-49b6-aac4-8633df648921&page=4>.

a los grabados, como es el caso de «Pistolees» descritas por Gennaro Magri Napolitano⁹⁷, bailarín y maestro de danzar fallecido en Madrid en 1789⁹⁸, las «Campanelas», descritas por primera vez por Esquivel de Navarro⁹⁹ y más tarde por Ferriol y Boxeraus¹⁰⁰, los «embotados», descritos como «salto y encaxe», por Pablo Minguet e Irol¹⁰¹, el «paseo» descrito por el mismo dentro de la Gallarda¹⁰², y el «pasar» denominado «contrapasar» en *Arte para aprender a danzar*¹⁰³,



Figura 13: 1789 - Marcos Téllez Villar: Estampas (Madrid, Museo de Historia. Izda. a Dcha Sup.: BHM Paseo Inv.2302 / Pistolees Inv.2304 / Atabalillos Inv.2303. Izda. a Dcha Inf.: Campanelas Inv.2300 / Embotadas Inv.2301 / Un pasar Inv.2305).

⁹⁷ Denominados *Pistoletta a terra*. Gennaro Magri Napolitano, *Tratatto teorico pratico di Ballo* (Nápoles: Felice Mosca, 1779), I-49.

⁹⁸ Ana Alberdi, «The death of Gennaro Magri in Madrid», en *Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri napoletano* [1ª edizjone], ed. por Arianna Béatrice Fabbricatore (Italia: Aracne editrice, 2020), 85-99.

⁹⁹ Esquivel de Navarro. *Discursos sobre el arte del dançado*..., 11v-12r.

¹⁰⁰ Bartolomé Ferriol y Boxeraus. *Reglas útiles para los aficionados a Danzar*. (Nápoles: Josep Testore, 1745), 116.

¹⁰¹ Pablo Minguet e Irol. *Arte de danzar a la francesa*, [...] añadido en esta tercera impresion con todos los pasos o movimientos del danzar a la española. (Madrid: P. Minguet, en su casa, 1737) 40. También se describe en la nueva impresión del apartado dedicado a las unidades articulares de la Danza Española, denominado *Breve tratado de los pasos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos* (P. Minguet, en su casa, 1764), 4-58.

¹⁰² Minguet e Irol, *El noble arte de danzar*..., 58.

¹⁰³ Cesar Negri Milanés, *Arte para aprender a danzar* [Manuscrito] 1630 - BNFr Esp 352, 10v.

e incluso algún grabado francés que tendría su «subtítulo» a la española.

Diversión española o bayle bolero, estampa grabada por el gusto de la aguada y estampara con colores por Mr. de Machi, hijo. Se hallará en su casa calle de Alcalá frente casa de la Excm. Sra. Condesa de Benavente viuda, casa nº 11 qto tercero, y en las librerías de Esparza, puerta del Sol, y de Quiroga, calle de la Concepción Jerónima.¹⁰⁴

en este caso, *Diversión Española* de P. de Machy (Fig. 16) y su copia coloreada *El Bolero* del mismo autor bajo la denominación de este como Pierre Demachy (Fig. 11).¹⁰⁵

En todos los casos, la guitarra proporciona el soporte sonoro. En el de los atabalillos, es tañida por una mujer.



Figura 14: Izda: 1790 - Pierre Demachy: *El Bolero* - Copia Anónima (Colección Mariano Moret) / Dcha: 1790 -[Pierre Demachy] P de Machy: *Diversión Española* (BNE INV/38252).

En 1791, una nueva impresión, remozada, de las seis estampas de Téllez, esta iluminadas en papel verjurado (Figura 15). Se anunciaron en el *Diario de Madrid*:

En el Despacho principal de este Periodico, en la librería de Arribas, carrera de San Gerónimo y en la de Gonzalez calle de Atocha, se hallan 6 estampas del bolero, nuevas, a 4 rs. cada una.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Diario de Madrid* (4-2-1790), 139. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2799af03-a3b3-4e45-961b-2f9a477dda59&page=3>.

¹⁰⁵ Biblioteca Nacional de España INV/38252 y Colección Mariano Moret. http://www.coleccionmmoret.es/index.php?id_product=520&controller=product&id_lang=3, acceso el 1 de agosto de 2022, respectivamente.

¹⁰⁶ *Diario de Madrid* (4-3-1791), 257-258. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e5aae551-6f50-4c85-8cac-3f0dd267d42d>.



Figura 15: 1791 - Marcos Téllez Villar: Nueva serie de estampas (Museo del Prado Izda. a Dcha Sup.: *Paseo* G6033 - *Pistolees* G6034 - *Atabalillos* Cat. G6035 Izda. a Dcha Inf. *Campanelas* G6036 - *Embotadas* G6037 - *Pasar* G6038).

X. 1. *Bolero* infantil, posible reclamo en la búsqueda de novedades

Nacer en el entorno de la escena ha supuesto, a lo largo y ancho de la historia de la danza, la posibilidad de comenzar un oficio/profesión coréutica a temprana edad. En el caso de la Danza Española escénica bastante más habitual de lo que pudiera suponerse. La primera inserción en la prensa aparece en 1788 cuando, dentro de una crítica teatral genérica, el comentario «nada desmerecen estas dos tiernecitas bailarinas de boleras» refiriéndose con toda seguridad a dos niñas que aparecen en el escenario bailando.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Diario de Madrid* (26-6-1788), 707. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c18d2068-65bd-4dbc-ab80-06ea2eac07cc&page=3>

Los fines de fiesta —al igual que en la actualidad para los espectáculos de variedades— constituyeron el colofón del espectáculo. En el caso de teatros menores (lo que ahora se denominaría «sala alternativa») entonces denominadas «academias», la danza académica internacional (e este caso el «paso de la lavandera de Nápoles») queda en la mitad del espectáculo para dejar el lugar privilegiado al *bolero* infantil, en este caso como solista.

Siguen en la Costanilla de los Desamparados, casa nueva, las Academias en la forma siguiente; primera un paso de la comedia de Ver y Creer: una tonadilla a solo, un Saynete y un paso de la Lavandera de Napoles, después otro Saynete y otra tonadilla a duo, y por fin de fiesta baylará una niña de 11 años las boleras.¹⁰⁸

Si bien estos intérpretes infantiles también abordaban otro tipo de repertorio, como es el social adaptado a la escena (alemanda), o uno de los mayores éxitos dentro de los bailes inscritos en el teatro de volatines durante la cuaresma: el *baile inglés*.¹⁰⁹

Siguen las diversiones que se han anunciado; advirtiéndolo que en la calle del Barco, donde hoy se harán dos entradas; siendo la primera á las 3 y la segunda a las 7 y media. Seguidillas boleras, bayle ingles y Alemanda executadas por niños de tierna edad.¹¹⁰

X. 2. La ópera se sube al carro de la moda bolera. Bailarines italianos «abolerados» en el teatro de los Caños, y bailarines autóctonos

Casi un lustro después de la aparición del *bolero* en los teatros de la villa, los bailarines italianos probaron suerte en la interpretación de lo que, por lo menos a partir de 1796 se conocería como «baile nacional»¹¹¹.

En 1791, las *boleras* serían interpretadas, por un tipo de bailarín cercano, o al menos conocedor de los requerimientos técnicos y estilísticos relativos a la Danza Española escénica.

¹⁰⁸ *Diario de Madrid* (12-2-1789), 171-172. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6e057e6c-6e5e-4471-972f-6472691f0ac6&page=3>

¹⁰⁹ Sobre este baile son numerosas las referencias, incluyendo atrezzo, ya que se interpretaba provisto de una vara, como puede comprobarse en las cuentas custodiadas en el Archivo Municipal de Madrid, y transcritas parcialmente en Varey. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid...*

¹¹⁰ *Diario de Madrid*, (15-2-1789), 184. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ad745284-f0a1-4f3e-86dc-f14f6a267f43&page=4c>

¹¹¹ Así figura en José Antonio de Iza Zamacola (Don Preciso), *Elementos de la ciencia contradanzaria* (Madrid: Viuda de J. García), 113.

Hoy a las siete en punto se representa en el Coliseo de los Caños del Peral por la Compañía Italiana, la Opera bufa intitulada: La Escuela de Zelosos, con dos bayles, el primero de Máscara, en el que se baylarán boleras, y el segundo los Juegos Campestres.¹¹²

El *baile de máscara* se refería al bufo y pantomímico, generalmente relacionado con la *Commedia dell'Arte*, interpretado por los bailarines de género grotesco (aéreo), que tenían en común con los bailarines españoles su capacidad acrobática.¹¹³

X. 3. Cuaresmas boleras: El *bolero* en el teatro de volatines

Durante la cuaresma quedaban en suspenso las funciones teatrales al uso, siendo sustituidas por el *teatro de volatines*, antecedente directo del teatro de variedades y del circo.

Dentro de su programación cabía una variedad y contraste de atracciones que aglutinaba desde bailarines de cuerda (lo que hoy se denomina *funambulismo*), payasos, acróbatas, volteadores, y bailarines tanto académicos como *boleros* entre los que se encontraban Sandalio y Paula Luengo (abuela de Francisco Asenjo Barbieri), que cobrarían, como bailarines *boleros*, 100rs.¹¹⁴

Volatines. La compañía de Christoval Franco, el Sevillano, empieza hoy en el Coliseo de la Cruz [...]; después una niña y un niño, ambos de edad de doce años, baylarán las seguidillas boleras [...] Baylarán despues unas boleras la Sra. Narichi y el Sr. Antonio Medina.¹¹⁵

Por su parte, Maria Nariche y Antonio Medina, figurantes en el Teatro de los Caños¹¹⁶, eran los primeros bailarines para el teatro de volatines, cobrando un 50% más que los hermanos Luengo. Los figurantes cobraban un 60% menos que los *boleros*¹¹⁷, lo que proporciona una idea de su situación dentro del escalafón en la plantilla de artistas.

¹¹² *Diario de Madrid* (1-3-1791), 248. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=42061982-5cf3-4986-8b06-f7d79d58ca1d&page=4>. NB: se repite el 3, 5, 6, 7, de marzo.

¹¹³ Para mayor información sobre esta categoría de bailarines durante el siglo XVIII, *vid.* Rebecca Harris-Warrick y Bruce Alan Brown. *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world* (Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2005).

¹¹⁴ [Manuscrito] AMM., AS., 3-411-35, en Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid...*, 168.

¹¹⁵ *Diario de Madrid* (19-2-1791), 208. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d249cb5d-0a07-4f8a-b307-926191d0dd3f&page=4>

¹¹⁶ Emilio Cotarelo y Mori. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917), 336.

¹¹⁷ Varey. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid...*, 168.

X. 4. Marionetas boleras. El caso de la máquina real de títeres para la coronación de Carlos IV

La Máquina Real consistía en un teatro de marionetas con sus títeres de hilos¹¹⁸. Durante el siglo XVIII tuvo un lugar en el panorama escénico para representar los pesebres en Navidad, durante la cuaresma integrada en el teatro de volatines, y fue extendiéndose para otras celebraciones. Los espacios de representación poseían características propias, conocidos como «casa de la máquina real». Quizás el último reducto de este fenómeno se encuentre en los «Títeres de la tía Norica».¹¹⁹

En obsequio a la Exaltación a el Trono de Nro Monarca D. Carlos Quarto, se ilumina la casa de la Máquina Real sita a la Plazuela del Avapies, y se harán distintos pasos de Comedia, y habrá 2 tonadillas, y otro entremés, y por fin de fiesta dos figuras [mecánicas] que baylarán unas seguidillas boleras.¹²⁰

X. 5. *Bolero* en la fiesta de toros. Figuras iluminadas e incendiadas

Además de escenarios techados, el *bolero* tuvo un lugar en las fiestas taurinas. En forma de ninot y con repetición al año siguiente, a petición del público.

Mediante la satisfacción que mostró el Publico en la última Corrida del año anterior en; la invención de una Figura corpórea, que representaba una Bolera baylando, guarnecida toda de pólvora, quedando iluminada de diferentes luces, incendiandola una Paloma estando corriendo el Toro, y no se pudo repetir; con deseo de agradar se repetirá en ésta en los mismos términos que entonces, para que se disfrute de esta variedad.¹²¹

¹¹⁸ Antonina Rodrigo, *María Antonia, la Caramba: El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco* (Madrid: Prensa Española, 1972), 278.

¹¹⁹ *vid.* Desirée Ortega Cerpa, «Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz» (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad d Filología, 2015). <http://hdl.handle.net/11441/39815>.

¹²⁰ *Diario de Madrid* (18-1-1789), 71-72. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/cs/viewer?id=dde9a574-567a-49a7-be25-a6853f414ddc&page=3>. Se repite el día siguiente.

¹²¹ *Diario de Madrid*, (15-9-1792), 1090. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/cs/viewer?id=c86bb960-ed13-4261-9484-c26a906a2d22&page=8>



Figura 16: [1796-97] Francisco de Goya: *Joven bailando en una plaza de toros* (MET).

Esta atracción debió tener tanta aceptación que al año siguiente se repitió, pero enriquecida: «qué la figura corpórea representa una Bolera, hecha con tal arte, que quando esté iluminada se moverá á todas, partes, haciéndose pedazos desde los pies hasta la cabeza por su orden».¹²²

¹²² *Diario de Madrid*, (2-2-1793), 136. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2b344aa0-0a26-41a9-a4ef-f7b16b923d91&page=4>.

X. 6. Partituras boleras para bailar a través de los anuncios en prensa. Un terreno pantanoso

La aceptación de esta nueva moda condujo al deseo de bailar en cuantas ocasiones se presentara la posibilidad. Pero para ello era y es preciso disponer de un soporte sonoro asequible. En la época a que nos referimos el soporte consistía en el tañido de un instrumento, o en la voz junto con el tañido del instrumento, para lo cual resultaba imprescindible un texto escrito acorde a las necesidades y habilidad del usuario, bien en forma de partitura musical, tablatura para guitarra, o instrumento de cuerda pulsada que se tuviera a mano.

A pesar de lo numeroso de las inserciones referentes a la venta de partituras tanto para uso doméstico como de posible exhibición pública, se ha optado por tener en cuenta única y exclusivamente aquellos anuncios que abordan de forma explícita el carácter coreomusical o se encuentran directamente encadenados con éstas sin solución de continuidad, descartando —por el momento y hasta mayor información— aquellas que carecieran de esta condición.

X. 7. Libreros especializados en partituras boleras

Estas primeras inserciones aparecen casi un año más tarde con respecto de las noticias sobre el *bolero* en la prensa. Se trata de partituras bien líricas (boleras para cantar y bailar), bien instrumentales. Los puntos de venta fueron muy estables, localizándose en la librería de Corominas (calle de las Carretas) que en un momento dado liquidaría existencias y cerraría (a juzgar por los anuncios de venta en lotes rebajados), siendo sustituida por varios establecimientos que casi podrían considerarse especializados: Librería de Correa frente [a las Gradas] de San Felipe y Librería de Quiroga en la calle de la Concepción [Jerónima] únicamente durante 1789, recordando que es el año de la proclamación de Carlos IV.

A partir de este año, tres comercios enclavados en el entorno de la Puerta del Sol acapararían prácticamente la venta de partituras boleras: Librería de la Luna en la calle de la Montera, Librería de Escribano en la calle de las Carretas, y Librería de Fernández frente a las gradas de San Felipe el Real.¹²³

X.7.1. Aparición y auge de las partituras boleras para bailar

Entre 1787 y 1791, la mayoría de partituras coreomusicales en venta tuvieron a la danza social como protagonista, pero a partir de este año comenzó a ocurrir el fenómeno contrario, al anunciarse casi exclusivamente partituras coreomusicales boleras junto con manuales de danza social.¹²⁴

¹²³ En ocasiones, estos comercios proporcionaban partituras para danza social (sin Danza Española). También en ocasiones manuales dedicados a la danza. *vid.* F. Acker. *Música y danza en el Diario de Madrid: 1758-1808...*

¹²⁴ *vid.* María José Ruiz Mayordomo, «Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿inversión o bien de

Un año después de la aparición del *bolero* en la cartelera, se anunciaba la venta de lotes rebajados con partituras, entre las que se encuentran las primeras *seguidillas boleras* incardinadas con otras músicas directamente asociadas a la danza.

En la librería de Corominas, calle de las Carretas, se halla una porción de Música, de piezas diferentes cada una con su precio. Si algún lo quisiere todo, se le dará en 150 reales, pues importa por piezas sueltas 224. Asimismo, se hallan Siguidillas boleras, Tiranas, Minués, y Contradanzas para varios Instrumentos.¹²⁵

XI. CONCLUSIONES

A partir de la información encontrada y analizada, ha quedado constancia de la amplitud y calado del fenómeno conocido como «bolero» en sus diferentes ámbitos, desde sus primeras apariciones.

Por otro lado, la comparación crítica de testimonios y fuentes ha dado como resultado -dentro de los objetivos marcados- llegar a conclusiones fundamentadas.

La historiografía del *bolero* precisa de seria revisión debido a la carencia de criterios específicos sobre la diferencia entre testimonio y fuente coreográfica, así como de cotejo para la información que aparece en unos textos literarios ajenos al realismo.

El constructo histórico-legendario que atribuye un fenómeno de amplia extensión a la invención de individuo/s particular/es y especializados únicamente en danza, con localización específica, sin fundamentar en fuentes documentales, entra en contradicción con la información inserta en la documentación disponible, al menos en lo que a Madrid se refiere.

Entre 1786 y 1787 aparecen, insertas en la prensa, las primeras referencias relacionadas con un estilo estético denominado *bolero*, mientras en las fuentes dramáticas y musicales del teatro menor — más concretamente dentro del género sainete — y la documentación referente a las compañías teatrales aparece su interpretación a cargo de actores-cantantes-bailarines de primer orden que dominan los aspectos lírico, gestual, dramático y coreográfico.

En un corto periodo de tiempo, la evolución desde la indicación «bailar a lo majo» a «bailar bolero» tendrá un estado intermedio que se reconoce por la indicación «bailar a lo bolero». En todos

consumo?». En *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), coord. por Begoña Lolo Herranz y Carlos José Gosálvez Lara (Madrid: Universidad Autónoma, 2012).

¹²⁵ *Diario curioso, erudito y económico y comercial* (29-7-1787), 119. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6e14021f-6f9c-480b-b534-805a9142479a&page=3>.

los casos, el género asociado es la seguidilla cuyas variantes en tratamiento espacial, coreográfico y cualitativo van a depender (al igual que el resto de géneros representados) de la acción dramática en la que se integran.

El soporte sonoro gozó de variedad, proporcionando un abanico de calidades acorde con ello.

A partir de la emancipación del género coreográfico «seguidilla» con su asociación al estilo *bolero*, surgirá una moda que va a abarcar diferentes aspectos, principalmente visuales, dentro de la sociedad dieciochesca.

Al mismo tiempo, el estilo coréutico *bolero* ya configurado, con las seguidillas como punta de lanza, traspasará los escenarios del teatro convencional para integrarse en otro tipo de espectáculos. En el teatro de volatines y como fin de fiesta, de forma autónoma e independiente, ejecutados por niños o adolescentes. En el teatro de marionetas (máquina real), muy probablemente de forma sintetizada, ya que las posibilidades cinéticas se circunscriben casi exclusivamente al espacio e interrelación de los bailarines (bien de frente, bien de forma semicircular, bien trocando de puesto en el pasar).

A partir de la metodología iniciada y de estos primeros resultados, queda abierto el panorama para continuar la búsqueda de información en el contexto escénico y lírico de cámara, para seguidillas payas, majas, y boleras con acompañamiento de percusión, guitarra o de tecla.

También es posible ampliar el ámbito geográfico hacia otras comunidades y localidades, para construir la historia de la Danza Española escénica y la música asociada, anteriores al siglo XIX y posteriores a éste, en el entorno profesional escénico.

XII. REFERENCIAS

- Acker, Yolanda F. recopil. e índices. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), 2007.
- Aguerri, Ascensión. «La catalogación de los apuntes de teatro de la Biblioteca Histórica Municipal». *Revista General de Información y Documentación*, n.º 17 (2017): 133-164, acceso 8 de julio de 2022 <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID0707120133A>.
- Alberdi, Ana. «The death of Gennaro Magri in Madrid». En *Il virtuoso grottesco: Gennaro Magri napoletano [1ª edizione]*, Ed. Arianna Béatrice Fabbriatore. 85-99. Italia: Aracne editrice, 2020.
- Algar Pérez-Castilla, Luisa. «La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990». Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2015, acceso 18 de mayo de 2022. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12382>.

- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1976.
- Asensio Llamas, Susana, *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana: a la memoria de Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Oviedo, 2010.
- Borrego Gutiérrez, Esther. «El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral». *Hipogrifo* 9, n.º 1 (2021): 101-129.
- Caro Baroja, Julio. *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1970.
- Carrión Martín, Elvira. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero». Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2017, acceso 14 de mayo de 2022, <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/53774>.
- . «El origen de la escuela bolera: nacimiento del bolero», *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, n.º 12 (2019): 30-44, acceso 13 de mayo de 2022, <https://www.csdanzamálaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte12.pdf>.
- Castel, José. *La maja bailarina*, [Manuscritos] s. XVIII - BHM Mus 104-13 y Tea 221-45 / BNE MSS/14066/57
- Contreras Elvira, Ana María. «La puesta en escena de la serie de comedias de magia ‘cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca (1741-1775 de Nicolás González Martínez)’». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, acceso 7 junio de 2022, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39548/1/T37877.pdf>.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- . *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- Cruz Cano y Olmedilla, Ramón de la y del Moral, Pablo. *Las aguas de Trillo* [Manuscritos] 1787 - BHM - I 3,3 y Mus 59-12.
- Cruz Cano y Olmedilla, Ramón de la. *El bayle de repente* [Manuscrito] 1787 - BHM - Tea 1-162-25, A y B.
- . *El heredero loco* [Manuscrito] 1772 - BHM I 7,7.
- . *El mesón de Villaverde* [Manuscrito] 1780 - BHM Tea 1-157-13, A.

- _____. *La hostería del buen gusto*, Sainete nuevo [Manuscrito] 1773 - BHM Tea 1-166-31.
- _____. *Las Majas forasteras*, [Manuscrito] 1778 - BNE (MSS/14602/4/2 y BNE MSS/14602/4/1).
- _____. *Los majos vencidos* [Manuscrito] ca. 1785 - Fundación Lázaro Galdiano MC 9-8 [I. 15629].
- _____. *Los pobres con muger rica, o El picapedrero* [Manuscrito] 1767 - BHM Tea 1-168-17B.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (10-08-1786), acceso 4 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5777e5e6-16a3-436c-8b89-c30cf1d9d6e2&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (11-08-1786), acceso 4 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5777e5e6-16a3-436c-8b89-c30cf1d9d6e2&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (24-4-1787), acceso 4 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=020523f1-9c38-43db-a35e-daded9e469b4&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (16-3-1787), acceso 5 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ddb164c-fdf7-407d-8bb1-f4831c5621ee&page=3>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (4-4-1787), acceso 5 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=eb514017-0ff6-41c1-a08a-73e177d5c535&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (21-4-1787), acceso 5 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=216ebf01-f795-4927-84a2-3a47417125ff&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (25-5-1787), acceso 5 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f49b7bc7-30c9-4713-a36e-e43168975a3b&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (6-6-1787), acceso 5 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c803f7e6-6960-4862-967b-c6e0b7c373a4&page=4>.
- Diario curioso, Erudito, Económico y Comercial* (26-7-1787), acceso 6 marzo de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f88484e3-7b11-4ac0-bf87-149c2fcf30a0&page=4>.

- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (29-7-1787), acceso 6 marzo de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6e14021f-6f9c-480b-b534-805a9142479a&page=3>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (11-8-1787), acceso 6 marzo de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=be9451a8-a863-4a14-923f-34d32068080c&page=4><https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=be9451a8-a863-4a14-923f-34d32068080c&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (23-10-1787), acceso 7 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=cf99e72a-9d89-4226-930c-67849d6cb04d&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (31-10-1787), acceso 7 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b3794531-222f-43a2-9802-a1fb7b215c90&page=4>.
- Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* (13-11-1787), acceso 7 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b232c195-8be1-4ada-b152-7711087f06ba&page=4>.
- Diario de Madrid* (23-2-1788), acceso 8 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dc50bb3e-5688-49b6-aac4-8633df648921&page=4>.
- Diario de Madrid* (26-6-1788), acceso el 9 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c18d2068-65bd-4dbc-ab80-06ea2cac07cc&page=3>.
- Diario de Madrid* (18-1-1789), acceso el 12 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dde9a574-567a-49a7-be25-a6853f414ddc&page=3>.
- Diario de Madrid* (12-2-1789), acceso el 12 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=6e057e6c-6e5e-4471-972f-6472691f0ac6&page=3>.
- Diario de Madrid* (15-2-1789), acceso el 12 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ad745284-f0a1-4f3e-86dc-f14f6a967f43&page=4>.
- Diario de Madrid* (6-5-1789), acceso el 13 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=65673a79-1442-47c2-bd37-b95cc5dd1a65&page=4>.
- Diario de Madrid* (23-6-1789), acceso el 13 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1e9547e4-de56-4a2b-9c0d-089f3cc70ecb&page=3>.

- Diario de Madrid* (4-2-1790), acceso el 15 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2799af03-a3b3-4e45-961b-2f9a477dda59&page=3>.
- Diario de Madrid* (19-2-1791), acceso el 19 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d249cb5d-0a07-4f8a-b307-926191d0dd3f&page=4>.
- Diario de Madrid*, (1-3-1791), acceso el 19 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=42061982-5cf3-4986-8b06-f7d79d58ea1d&page=4>.
- Diario de Madrid* (4-3-1791), acceso el 19 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e5aac551-6f50-4c85-8cac-3f0dd267d42d>.
- Diario de Madrid* (15-9-1792), acceso el 21 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c86bb960-ed13-4261-9484-c26a906a2d22&page=8>.
- Diario de Madrid* (2-2-1793), acceso el 23 de marzo de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2b344aa0-0a26-41a9-a4ef-f7b16b923d91&page=4>.
- El Censor* n° 100, discurso C (15-3-1786), acceso el 27 de enero de 2022, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=32253ffc-0b3e-4a7d-b2d5-2fa1d37cbc93>
- El Siglo Ilustrado, Fin de Fiesta 2ª parte de la Cecilia*, [Manuscrito] 1787. BHM - Tea 1-184-6, A.
- Esquivel de Navarro, Juan. *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias*. Sevilla: Juan de Blas. 1642. acceso el 2 de enero de 2022, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>.
- Esteve, Pablo. *La escuela de Garrido*, [Manuscrito] 1768. BHM Mus 178-18.
- _____. *Pepín y los majos del barrio / Pepín fuera dela cárcel*, 1785 [Manuscritos] BHM Mus 116-12 y BNE MSS/14064/93.
- _____. *Proyectos de una nueva*, [Manuscritos] 1786. BHM Mus 91-10 y RCSMM - 1-7040(163).
- Fernández Cortés, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- Fernández de Rojas, Juan [Francisco Agustín Florencio]. *Crotalogía o Ciencia de las castañuela*. Madrid: Imprenta Real, 1792.
- Ferriol y Boxeraus, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, Nápoles: Josep Testore, 1745.
- González de Salas, José Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.

- Grut, Marina e Ivor Guest. *The Bolero School: an Illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera*. Londres: Dances Books, 2002.
- Guerrero, Antonio. *El mesón de Villaverde* [Manuscrito], ca. 1768 BHM Mus 62-33.
- Harris-Warrick, Rebecca y Bruce Alan Brown. *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world*. Madison, Wisconsin-EEUU: University of Wisconsin Press, 2005.
- Iza Zamacola, Juan Antonio (Don Preciso). *Elementos de ciencia contradanzaria: para que los currutacos, pirracas, y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios á baylar las contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c. &c. &c.* Madrid: En la imprenta de la Viuda de Joseph Garcia, 1796.
- . *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, vol. 1. Madrid: Oficina de Eusebio Álvarez, 1802 (1ª ed. 1799).
- Lara-Huete, Eva. «Los matachines: el personaje y sus acciones». *Acotaciones: revista de investigación teatral* n.º 43 (2019): 157-177.
- Las figuras fingidas* [Manuscrito], 1787. BHM - Tea 1-183-64, A.
- Lolo, Begoña, ed. *Paisajes Sonoros en el Madrid del Siglo XVIII: La Tonadilla Escénica*. Madrid: Museo de San Isidro, 2003.
- Los bayles de Labapyes* [Manuscrito] 1769 - BHM - Tea 1-198-36.
- Magri Napoletano, Gennaro, *Tratatto teorico prattico di ballo*, Nápoles: Felice Mosca, 1779.
- Maldonado Felipe, Miguel Antonio. «Sebastián Cerezo. El manchego que hizo de la seguidilla un bolero». En *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura*, 485-500. Ciudad Real: CIOFF, 2020.
- Marinero, Cristina y María José Ruiz Mayordomo. «La escuela bolera. Coreología». En *Encuentro Internacional 'La Escuela Bolera', Madrid, noviembre de 1992*, 41-61. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- Martínez, Juan Manuel. *Sainete nuevo intitulado La Academia de Boleros* [Manuscritos]. [1789]. Biblioteca Histórica de Madrid. Tea 1-160-41, A-B-C-D (cuatro apuntes).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las Ideas estéticas en España. III siglo XVIII*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

- Mera, Guadalupe. «De la seguidilla al bolero. Construcción de la tradición bolera (1780-1814)». En *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura*. 461-484. Ciudad Real: CIOFF, 2020.
- Minguet é Irol, Pablo. *Arte de dançar a la francesa, [...] añadido en esta tercera impresion con todos los pasos o movimientos del dançar a la española*. Madrid: P. Minguet, en su casa, 1737.
- _____. *El noble arte de dançar a la francesa y española*, Madrid: Pablo Minguet, 1755.
- _____. *Breve Tratado De Los Passos Del Dançar a La Española: Que oy se estilan en las Sequidillas, Fandango, y otros tañidos*, Madrid: Pablo Minguet, 1764.
- Misión, Luis. *De lo que pasa en la calle de la Comadre en el Día de la Minerva*. [Manuscritos] 1768 BHM Mus 180-20 y Tea 221-142.
- Moral, Pablo del. *La competencia de las dos hermanas* [Manuscrito] 1787 BHM 109-10.
- Negri Milanese, Cesar. *Arte para aprender a dançar* [Manuscrito] 1630 - BNFr Esp/352.
- Ortega Cerpa, Desirée. «Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 2015, acceso 17 de junio de 2022, <http://hdl.handle.net/11441/39815>.
- Pessarrodona Aurèlia. *Jacinto Valledor y La Tonadilla. Un músico de teatro en la España Ilustrada (1744-1809)*. Barcelona: Arpegio, 2018.
- Presas, Tomás. *La boda del Gallego* [Manuscrito] ca. 1786 - BHM Mus 114-15.
- Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, acceso el 11 de mayo de 2022, <https://dbe.rah.es/>.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Tomo quarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.
- _____. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.
- _____. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1783.

- _____. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para más fácil uso. Cuarta edición*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1803.
- _____. s. v. «vulgo», acceso el 7 de agosto de 2022 <https://dle.rae.es/vulgo>.
- Rodrigo, Antonina. *María Antonia, la Caramba: El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Madrid: Prensa Española, 1972.
- Rodríguez Calderón, Juan Jacinto. *Don Líquido ó El currutaco vistiéndose: escena unipersonal: para representarse en casa particular*. Madrid: Antonio Cruzado, 1798.
- _____. *La bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Filadelfia: Imprenta de Zacharias Poulson, 1807.
- Rosal, Francisco del. *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natual de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con alguna[s] notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso augustino, 1601-1611* [Manuscrito] - BNE (MSS/6929).
- Rossi, Domenico. *Descripción del bayle serio, intitulado Calypso, y Telemaco, que se debe hacer en el teatro del Real Sitio de Aranjuez en el presente año de 1774*. Madrid: Joachim Ybarra, 1774.
- _____. *I giuochi pitonici, Ballo a rappresentarsi nel teatro de la M.I. citta di Barcellona In onore del glorioso nome di S.M.* Barcelona: Franceso Generas, 1772.
- Ruiz Mayordomo, María José, «Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿Inversión o bien de consumo?». En *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 131-144. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Economía y Sostenibilidad, 2012.
- Ruiz Mayordomo, María José y Aurèlia Pessarrodona. «El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango». *Música Oral Del Sur*, n.º 12 (2015): 666–719. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/225>.
- Ruiz Mayordomo, María José y Carmen Valcárcel Rivera. «Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid». *Manuscrit.cao*, n.º 5 (1993): 67-101.
- Salas, Roger, coord. *La Escuela Bolera: Encuentro internacional*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992.

- Salazar, Francisco. *El padre confiado, o los tres ombligos* [Manuscrito] 1769 - BHM Tea 1-208-6.
- Suárez Pajares, Javier. «El bolero, síntesis histórica». En *La Escuela Bolera*, coord. Roger Salas, 187-193. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992.
- Suárez-Pajares, Javier, Xoán M. Carreira, Enrique C. Ablanado y Lynn Garafola. *The Origins of the Bolero School*. Pennington, N.J.: Society of Dance History Scholars, 1993.
- Varey, John. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres: Tamesis books limited, 1972. ■

EL *BALLET* EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

BALLET IN THE VICEROYALTY OF NEW SPAIN DURING THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Maya Ramos Smith*

Centro Nacional de Investigación Teatral (INBAL) México

mayarsmith@yahoo.com

orcid.org/0000-0002-6547-3787

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVIII, la danza teatral floreció en la Nueva España, y hacia el último cuarto del siglo se introdujo el *ballet*, que arraigó definitivamente. Con influencia internacional, su tradición se estableció en estrecho contacto con el Teatro Italiano de Cádiz y el Teatro de los Caños del Peral de Madrid, donde el *ballet* vivió un brillante periodo con destacados discípulos de Noverre.

Palabras clave: Nueva España; Coliseo de México; danza teatral; *ballet*; coreografía; bailarines; repertorio; virrey.

ABSTRACT

During the second half of the eighteenth century, theatrical dance flourished in New Spain, and in the last quarter of the century, ballet was introduced and was met with an enthusiastic reception. With international influences, its tradition was established thanks to close contact with the Teatro Italiano of Cádiz and the Teatro

* Maya Ramos Smith es investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli», del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México. Obtuvo el premio Casa de las Américas en 1979 (ensayo), y ha impartido cursos de postgrado en New York University de Nueva York y en el INBA, México. Entre sus obras destacan *El actor en el siglo XVIII, entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal: 1753-1821*, y *La danza teatral durante el virreinato: 1521-1821*, ambos de 2013.

Recepción del artículo: 04-10-2022. Aceptación del artículo: 19-10-2022.

de los Caños del Peral of Madrid, where ballet experienced a brilliant period under the guidance of distinguished Noverre disciples.

Key words: New Spain; Coliseo de México, theatrical dance; ballet; choreography; dancers; repertoire; viceroy.

I. INTRODUCCIÓN

La conquista de México tuvo lugar en 1521, y el Emperador Carlos v estableció el Reino de Nueva España. La tarea de convertir al cristianismo a las poblaciones indígenas empezó de inmediato, y los españoles empezaron a crear instituciones y a difundir la cultura occidental. En 1534 se creó el Virreinato como forma de gobierno, con un virrey —representante del rey— como autoridad suprema, apoyado por la Real Audiencia, con los Cabildos como autoridades municipales. Muy pronto también se estableció el teatro, que gozaría de una tradición ininterrumpida durante la época virreinal, que terminó en 1821 cuando la Nueva España, al conquistar su independencia, dejó de formar parte del imperio español. Durante esos tres siglos, el teatro estaría siempre en estrecha relación con las formas y tradiciones llegadas de España. Los artistas del espectáculo aparecieron en fechas muy tempranas. Durante la conquista se mencionó a titiriteros, acróbatas, músicos y bailarines, mientras que los maestros de danza, como Benito Bejel y Maese Pedro, llegados con el ejército de Cortés, obtuvieron en octubre de 1526 un terreno, en el que construyeron la primera escuela de danza de la capital. Para fines del siglo xvi, el teatro se había establecido, al principio, con representaciones —de raigambre todavía medieval— destinadas a apoyar la evangelización de los indígenas, y más tarde con funciones cortesanas en el palacio de los virreyes, cuyo nombre verdadero era «palacio real», y el teatro humanista floreció en la Universidad y en los colegios operados por la Compañía de Jesús.

En 1587 funcionaba un teatro público, bajo la dirección de Gonzalo de Riancho —quien llegó de Sevilla—, y uno más se estableció en 1597. A principios del siglo xvii había dos teatros en la ciudad de México, y hacia 1603 empezó a funcionar el más importante que, conocido como Real Coliseo de México, regiría la vida teatral novohispana. Se construyó en el claustro del Hospital Real de Naturales, a cuyo beneficio se administraba. El edificio siguió el modelo de los corrales de comedias españoles pero, a diferencia de éstos, estaba techado. Pronto se convirtió en el centro de la actividad teatral del virreinato, mientras que otros corrales surgieron en las provincias, ligados siempre con los hospitales.

En ellos, a lo largo de la época virreinal, se consolidó el espectáculo dramático y, con éste, la danza teatral, al principio integrada por danzas cortesanas, bailes populares españoles o novohispanos y pequeños *ballets* alegóricos, que predominarían antes de la introducción formal del *ballet* académico.

II. EL SIGLO XVIII



Figura 1: 1753 – Fachada del Real Coliseo de México

En la segunda mitad del siglo XVIII, la danza teatral, y en especial el *ballet* académico, tuvo un interesante desarrollo en el virreinato de Nueva España. Su escenario fue el Real Coliseo de México, cuya larga tradición se remontaba a los primeros años del siglo XVII. Obtuvo el monopolio de los espectáculos en la capital y los privilegios de que gozaban los teatros en las principales cortes del imperio español y perduró hasta 1753, cuando se construyó el Coliseo Nuevo, un edificio moderno, a la italiana¹. Su inauguración trajo consigo una serie de cambios, que anunciaban la nueva modernidad que caracterizaría al siglo XVIII. Con él se realizó la transición del barroco y de los últimos corrales de comedias a la española a los teatros a la italiana. Siempre se usufructuó a beneficio del Hospital Real de Naturales y su manejo estuvo a cargo de los empresarios o asentistas que lo rentaban anualmente o, en ciertos periodos, del mayordomo-administrador del Hospital.

En las principales ciudades de provincia también se construyeron teatros a la italiana. Siguieron asociados a los hospitales, a cuyo mantenimiento contribuían con una parte de lo recaudado en las funciones, y en ellos también se desarrolló la vida teatral.

Como había sucedido desde el principio, numerosos artistas llegaron de España. A partir de 1720, con el traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz, el puerto gaditano sería un importante proveedor de actores, cantantes, bailarines y músicos, que viajarían constantemente hacia la Nueva España.

¹ En la década de 1820 se le empezó a llamar Teatro Principal, y como tal funcionó hasta 1931, cuando un incendio lo destruyó.

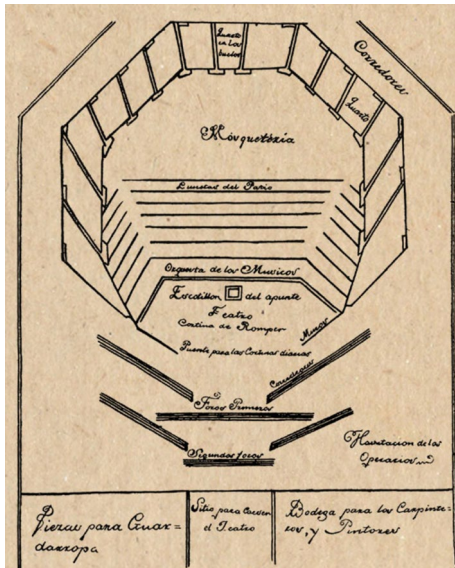


Figura 2: siglo XVIII (principios) - Plano del Coliseo de México

La segunda mitad del Setecientos fue testigo del movimiento de la Ilustración y de la serie de reformas que los monarcas de la Casa de Borbón fomentaron en todos los órdenes. En el arte dramático se impulsó la poética neoclásica, y en la música instrumental y en la ópera dominó el clasicismo a la italiana, mientras que los estilos italiano y francés compartieron la primacía sobre el *ballet*, que desde el último cuarto del siglo se estableció como la danza teatral por excelencia.

II. 1. La organización

En asuntos teatrales, las máximas autoridades eran el rey, quien enviaba reglamentos y cédulas reales para el gobierno del teatro, y el virrey, a quien apoyaban un Juez de Teatro y los censores, que concedían las licencias para imprimir o representar las obras y revisaban lo que se presentaría en el Coliseo.

Como en el resto del imperio español, la temporada teatral comenzaba entre marzo y abril, el domingo de Pascua, y llegaba a su fin en febrero del año siguiente, con el Carnaval. Durante la Cuaresma se formaban las nuevas compañías, se firmaban los contratos y se ensayaba el repertorio que se presentaría, tanto dentro del Coliseo como en las funciones de gala que periódicamente surgían en el palacio.

Hasta la década de 1770 el horario fue vespertino, a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano, pero el reglamento de 1779 estableció que las funciones comenzarían hacia las 8 p.m. La representación, con un número cantado para empezar, duraba más de tres horas, y estaba integrada por la obra dramática —llamada «comedia» sin distinción de géneros— con sainetes y tonadillas, canciones y bailes en los entreactos y un *ballet* para terminar. El componente musical era de gran importancia; se tocaba, se cantaba y se bailaba al comienzo de la función, entre las jornadas de la comedia y al finalizar, mientras que muchas comedias también incluyeron canciones y danzas. La orquesta comenzaba la función con «sinfonías» (oberturas), acompañaba a cantantes y bailarines en los entreactos y ejecutaba los *ballets* y la música incidental en las obras dramáticas.

Las compañías del Coliseo de México constaban de cuatro secciones: dramática, de canto, de baile y orquesta. La dramática contaba con damas y galanes, graciosos, barbas, vejetes, y «partes de por medio». La sección «de cantado» era la más reducida, y a sus miembros se les designaba como «saineteros» y «cantarinas».

La «compañía de baile» empezó a mencionarse hacia 1779/80. El director o «primer maestro de bailes» era el coreógrafo principal y casi siempre el primer bailarín. El segundo maestro era también primer o segundo bailarín, asistía al director y montaba coreografías. A los primeros bailarines seguían los solistas —llamados «segundos», «terceros», etc. Los «figurantes» correspondían aproximadamente a lo que hoy se conoce como *corps de ballet*, pero el término se aplicó en ocasiones a extras o supernumerarios.

Se contaba además con bailarines especializados en «bailes del país», que se distinguían de los «de género serio» o *ballet*.

Los sueldos eran anuales; al comenzar la temporada se daba un adelanto, y el resto se pagaba semanalmente, a prorrata. Los más elevados fueron los de la primera dama y la primera bailarina, seguidos por los del coreógrafo y la primera cantarina. Entre los actores y cantantes, los de las mujeres eran bastante más altos que los de los hombres, los de los bailarines estaban más o menos equilibrados, y a los músicos se les pagaba menos que al resto de los artistas.

II. 2. Los bailarines

En la primera mitad del siglo, antes de la estricta especialización en el *ballet* académico, perduraron los actores y actrices que cantaban o bailaban en los entreactos. Como herencia del teatro del barroco, en esa época se consideraba indispensable que las primeras actrices cantaran y bailaran.

La importancia de los bailes creció en la segunda mitad del siglo, hasta desembocar en el establecimiento del *ballet*, y el repertorio de los entreactos reflejó las modas de la época. Se bailaban danzas cortesanas y bailes populares —españoles, novohispanos, o de filiación africana— entre los que

destacaron las contradanzas, minuets y gavotas, el *fandango* y *boleras* españolas y los «sonecitos del país» como el *jarabe*, el *pan de manteca* y la *bamba*.

III. LA INTRODUCCIÓN DEL *BALLET*

La introducción del *ballet* en el Coliseo de México añadió un nuevo atractivo para el público. Su práctica contribuyó al desarrollo de las orquestas, ofreció nuevos campos a los compositores, introdujo mejoras en la producción teatral e impulsó la enseñanza y el surgimiento de bailarines con una cada vez mejor preparación técnica. Sus inicios se sitúan hacia 1779, cuando el Coliseo contaba con un pequeño grupo encabezado por los maestros italianos Giuseppe Sabella y Pellegrino Turchi, con la esposa de éste, la española María Rodríguez Turchi, cuya actividad está documentada entre 1779 y 1781.

Pellegrino Turchi, a quien en España y México se conoció como «Peregrino Turquí», nació en Rimini, y se le mencionó desde 1768, como primer bailarín grotesco en el teatro de Brescia en la compañía dirigida por Giuseppe Sabella, con quien trabajaría también en España y México. En 1769 se presentó en Madrid en el Teatro del Príncipe, a lo que siguieron otras ciudades españolas. En 1775 bailó en Lisboa con su esposa María Rodríguez. Esta última figuró en 1778 como primera bailarina en Málaga, en la compañía dirigida por Giuseppe Sabella, después de lo cual los tres viajaron a la Nueva España.

Se integraron a la compañía del Coliseo para la temporada de 1779-80, y su debut fue registrado en el *Diario* del alabardero de palacio José Gómez, quien anotó que esa noche:

en el Real Coliseo, se presentó la comedia *El Maestro de Alejandro*, en que salieron tres bailarines, dos hombres y una mujer, la cosa más pasmosa que se ha visto en esta ciudad, en particular la mujer, por ser tanta su habilidad, que pasmó ...²

Los tres europeos gozaron de lo que en esa época era un sueldo altísimo, pues cada uno ganaba dos mil pesos anuales, con obligación de presentarse en dos *ballets* cada semana. Con su actividad se elevaron los gastos de nómina y producción y los músicos pidieron pago extra por acompañarlos, pero los *ballets* se convirtieron en un gran atractivo para los espectadores y se aumentó el precio de las entradas.

Los Turchi y Sabella permanecieron en el Coliseo dos temporadas más, y quedan los títulos de cuatro *ballets*: *Los cazadores* y *El jardín encantado*, coreografías de Turchi, *Los húngaros*, probablemente de Sabella, y *Loba y Lorina*, (¿quizá un error por *Lila y Lubino*?) estrenado el 25 de agosto de 1780, en

² José Gómez, *Diario curioso de México de D. José Gómez, Cabo de Alabarderos*. Manuscritos, 1687 y 1691 en la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado f. 59r.

la función que celebró el cumpleaños de la princesa de Asturias María Luisa de Parma. El éxito de los *ballets* se ilustra en un programa sin fecha que anuncia otro estreno:

El intermedio segundo se llenará con el suntuoso bayle nuevo de *Los cazadores*, de invención, y dirección, del célebre Mr. Turqui, quien ha puesto en él la más prolija eficacia, esperando un general aplauso. Su pantomima es muy clara, y comprehensible, por lo que se escusa la explicación; pero se asegura que por su baylable, tramoyas, vistas, y demás aparatos, es acreedor a la atención del concurso.³

Al parecer, la relación de los Turchi con el asentista del Coliseo fue tensa y problemática, por lo que ambos abandonaron la compañía hacia el final de la temporada de 1781-82. A fines de 1783 estaban en Lima, donde con un sueldo de 5,500 pesos anuales para los dos se integraron a la compañía del Real Coliseo bajo la dirección de la legendaria Micaela Villegas «La Perricholi»⁴. Sólo permanecieron dos temporadas en Lima, pues a principios de 1786 ya estaban de regreso en Italia.

Mientras tanto, Sabella permaneció en el Coliseo de México. Originario de Palermo, en Sicilia, su nombre era Giuseppe Sabella y se le apodaba «Ferrarotto» o «Ferrarotti», pero al establecerse en la Nueva España añadió «Morali» a su apellido. Se le mencionó desde 1764, como primer bailarín y más tarde coreógrafo, en los teatros de Palermo, Roma y Bolonia, además del Regio Ducal de Milán. En 1768 inició sus actividades en la Península Ibérica donde, como primer bailarín y coreógrafo, se presentó en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona, al que entre 1769 y 1774 siguieron los de Cartagena, Murcia, Málaga y Valencia. En 1775 estuvo en la compañía de los Reales Sitios dirigida por Domenico Rossi, y en 1777 figuró entre los primeros bailarines de la compañía que dirigía en Cádiz Gerónimo Marani, con quien más tarde volvería a trabajar en el Coliseo de México. En 1778, con María Rodríguez Turchi como pareja, estuvo al frente de la compañía de Málaga⁵. Con los Turchi viajó a la Nueva España, donde se establecería definitivamente. En esa primera etapa, entre 1781 y 1786, tuvo a su cargo el *ballet* en varias ciudades.

José Sabella Morali, como se le llamó con más frecuencia en México, fue un personaje de gran importancia para la historia del *ballet* novohispano, no sólo como un prolífico coreógrafo que enriqueció el repertorio del Coliseo de México y de otros teatros del interior en las últimas dos décadas del siglo, sino como un maestro que formó numerosos bailarines y bailarinas y cuya labor dio a conocer el *ballet* y despertó el interés por su práctica en coliseos como los de Puebla, Veracruz y Guanajuato.

³ Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

⁴ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. (Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945), 490-492.

⁵ *Indice di Spettacoli Teatrali* 1775: 23; 1777: 54 y 1778: 122.

IV. GIROLAMO MARANI Y EL FLORECIMIENTO DEL *BALLET*: 1786-1796

Con la temporada de 1786-87 comenzó para el *ballet* novohispano una época nueva, plena de interesantes logros. Con el nuevo virrey, el conde Bernardo de Gálvez, y la llegada del primer bailarín y coreógrafo Girolamo Marani y su familia, el *ballet* recibiría un impulso definitivo. Marani, a quien se conocería como Gerónimo, tenía tras de sí una brillante carrera de más de veinte años, realizada en diversas ciudades europeas.

Su interesante y activa carrera lo llevó a trabajar en algunos de los más importantes teatros, como los de Milán, Venecia y Viena, que en esa época presumían de poseer a la élite del *ballet* internacional al reunir en sus temporadas a los más célebres compositores de ópera, maestros (coreógrafos) y estrellas del *ballet*. El término «coreógrafo» no se empleaba aún, y a éstos se les llamaba «maestro» o «compositor de bailes». Nacido en Milán entre 1744 y 1745⁶, bailó en el Teatro Regio Ducal de Milán, donde hacia 1762 empezaba a figurar como primer bailarín. En ese año pasó a Venecia, donde se integró al Teatro San Moisè. En la compañía estaba también la florentina Teresa Pierantoni, quien en 1762 empezó a trabajar en Venecia, donde pronto alcanzó el rango de primera bailarina. En 1763 se casó con Marani, y a partir de entonces se le anunció como Teresa Pierantoni Marani o Teresa Marani.

1764 fue un año de intensa actividad; en el verano, la pareja bailó en el Teatro San Salvatore, bajo la dirección del maestro francés François Sauveterre⁷. Más tarde, mientras Girolamo volvió a Milán, Teresa viajó a Praga, donde como primera bailarina tomó parte en la temporada dirigida por el renombrado maestro Giuseppe Salomoní, llamado «de Portugal», y tal vez en ese mismo año nació su primer hijo.⁸

Los Marani permanecieron en Venecia hasta 1766, siempre como primeros bailarines, en diversas compañías. Hacia 1767 se trasladaron a Viena, otro importante centro donde el teatro francés y la ópera italiana y el *ballet* florecían y Jean-Georges Noverre dirigía el *ballet*, que con extensas compañías se presentaba en los dos teatros: el Burgtheater o teatro francés y el Kärntnertheater o alemán. Para la temporada de 1767, Girolamo figuró en este último con el primer crédito entre catorce primeras figuras, con Teresa entre las primeras bailarinas⁹. Estuvieron en Viena hasta fines de 1768 y, tras una corta estancia de Girolamo en Roma, regresó con Teresa al Teatro San Benedetto de Venecia.

Desde 1769, Marani inició su actividad coreográfica en la temporada de otoño, en el Teatro Carignano de Turín, donde estuvo al frente de la compañía, con Teresa como primera bailarina. A esto siguió la temporada de Carnaval de 1769-70, cuando a Marani se le contrató en el Regio Ducal Teatro de Milán, donde figuró como segundo maestro al lado del famoso discípulo de Noverre Charles Le Picq.

⁶ Caterina Camastra, «Misericordia e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España». *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 3, n.º 150 (2017): 177.

⁷ Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*. (Venecia: Visentini, 1897), 251.

⁸ Oskar Teuber. *Geschichte des Prager Theaters*. 3 vols. (Praga: Haase, 1883-1888), 269.

⁹ *Indice di Spettacoli Teatrali 1764-1804*. Milán, 1767: 31.

Anunciados como «Compositori, e direttori de' balli», encabezaron una compañía de 29 elementos, con Le Picq y Anna Binetti como «primeros bailarines serios» y Marani, en pareja con Anna Pallerini, como «primeros bailarines fuera de concierto», con Teresa Marani entre las primeras bailarinas.¹⁰

La temporada, que se inauguró el 26 de diciembre de 1769 tuvo importantes acontecimientos, entre ellos la llegada de Mozart y su padre Leopold, en cuyas cartas y apuntes se mencionó a «los coreógrafos Charles Le Picq ('Pick') y Girolamo Marana ('Marani')»¹¹.

En la década de 1770 Girolamo y Teresa iniciaron sus actividades en la Península Ibérica. Se presentaron en Lisboa en 1772, en la compañía dirigida por Vincenzo Sabatini en el Teatro do Bairro Alto¹², y en el mismo año viajaron a España. Marani empezó a dirigir la compañía del Teatro Italiano de Cádiz, donde montó los bailes para la ópera de Pietro Guglielmi *La sposa fedele*¹³. En materia teatral, Cádiz era el centro más importante después de Madrid, y además del teatro dramático español poseía uno francés y uno italiano para ópera y *ballet*; los Marani permanecieron al frente de la compañía durante varios años.

El sábado 8 de febrero de 1777 tuvo lugar el beneficio de Teresa Marani, cuyo programa se ha conservado. En el primer intermedio de la ópera *La inocente afortunada* se presentó «el bayle *La estatua animada*» y al terminar el segundo acto siguió «el gran bayle heroico *Orpheo, y Euridice*». En la segunda parte se cantó una tonadilla, se bailó el *pas de deux Arlequino, y Pulchinelina rivales*, con las primeras bailarinas Lucia Fabris y Teresa Marani —y Girolamo en la parte pantomímica—, y la función concluyó con el *Sarao de máscaras*, en el que los principales cantantes de la ópera participaron con un *minuete*.¹⁴

En 1778 hubo otra brillante temporada, y el *ballet*, con diez primeras figuras y ocho figurantes, estuvo a cargo de Marani y de Giuseppe Forti como segundo maestro. Giacomina Bonomi-Forti figuró en pareja con Marani como «primeros bailarines serios», al lado de los «primeros bailarines fuera de concierto» Teresa Marani, Giuseppe Forti y Maddalena Auretti¹⁵. Desafortunadamente, queda muy poca información sobre la actividad de Marani en Cádiz, pero su larga estancia indica que debe de haber sido destacada.¹⁶

¹⁰ *Indice di Spettacoli Teatrali, 1764-1804*. Milán, 1770: 22.

¹¹ Alberto Basso. *I Mozart in Italia: cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone* (Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006), 66, 144, 178, y 185.

¹² *Indice di Spettacoli...* 1772: 27.

¹³ *Catalogo de' Libretti Italiani al 1800, Milano, Biblioteca Nazionale*. 18 vols., s.f. Mecanoscrito en New York Public Library, Music Division, vol. XVI, 274.

¹⁴ Biblioteca Nacional Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, f. 237r. En comunicación verbal en 2017, Caterina Camastra me indicó que en el archivo de Cádiz le dijeron que este programa del Teatro Italiano de Cádiz que se conserva en la Biblioteca Nacional de México es el único que se conoce de esos años.

¹⁵ *Indice di Spettacoli...* 1778: 11.

¹⁶ Hasta el momento no se ha encontrado información que precise la composición de las compañías, coreógrafos y *ballets* de los teatros gaditanos entre 1779 y 1790.

En 1778, la pareja trabajó también en Zaragoza y Pamplona con la «Compañía de Ópera Ytaliana y Bailes» del empresario Joseph Croce, en la que Marani fungió como primer bailarín y «compositor de bailes» y Teresa como primera bailarina¹⁷. En la primavera estuvieron en Zaragoza y pasaron después a Pamplona, donde se presentaron en diversas óperas antes de volver al teatro de Zaragoza. Allí se encontraban en la noche del 12 de noviembre¹⁸ de ese año cuando, después del segundo acto de la ópera *Artajerjes* y poco antes de comenzar el *ballet Las estatuas animadas* se declaró un incendio, en el que murieron 77 personas, entre ellas un hijo de los Marani, Federico.¹⁹



Figura 3: Arlequino, Colombina y Pierrot, personajes de la Commedia dell'Arte

Los Marani permanecieron en España hasta 1784. Allí, entrenados por sus padres, debutaron Juan y Juana, los hijos mayores, que llegarían a ser muy conocidos en México. En total, Girolamo, con su familia, permaneció cerca de doce años al frente del teatro de Cádiz y los de otras ciudades, en las que el *Indice de' Spettacoli Teatrali* lo registra, como *compositore e inventore de' balli*, entre 1773 y 1778.

Hacia 1784, el conde Bernardo de Gálvez ofreció a los Marani la oportunidad de viajar a las Américas. Gálvez había sido gobernador de Louisiana entre 1776 y 1783, y al terminar su gobierno regresó a España, donde permaneció en 1783-84. Allí, Carlos III le concedió el título de conde de Gálvez y le nombró gobernador de La Habana y Capitán General de Cuba. Integrados a su séquito, Marani, su esposa y sus dos hijos bailarines Juana y Juan, con los aún niños María Antonia y José,

¹⁷ *Indice di Spettacoli...*, 1778: 15; D'Ors, 1975: 655.

¹⁸ En *La danza teatral en México durante el virreinato* anoté, erróneamente «18 de noviembre» (2013), 166.

¹⁹ Camastra, «Miseria e nobiltà ...», 182.

hicieron la travesía del Atlántico. Su estancia en La Habana sería muy breve, pues tras recibirse la noticia de la muerte de su padre el virrey Matías de Gálvez, ocurrida en la ciudad de México, Gálvez fue nombrado virrey de la Nueva España. Con su séquito, servidores y acompañantes, desembarcó en Veracruz el 26 de mayo de 1785.

En la Nueva España, con el antecedente del grupo de bailarines que formaron Peregrino Turchi y Giuseppe Sabella, el *ballet* estaba listo para proseguir su desarrollo. El gran impulso para ello lo daría el nuevo virrey, el conde Bernardo de Gálvez, quien durante su breve virreinato (1785-86) se reveló como un verdadero hombre de la Ilustración y se convirtió en un generoso protector de las artes, especialmente del teatro y el *ballet*.

Gálvez introdujo una serie de mejoras, protegió con generosidad al Coliseo y se esforzó para elevar su calidad artística. Entre sus reformas, impulsó la Sociedad de Accionistas del Coliseo para mejorar su situación económica e hizo que el edificio se reacondicionara y redecorara y que se le añadieran un nuevo telón de boca y un salón para escuela y ensayos de baile. También ratificó que las funciones empezarían a las ocho de la noche y expidió en 1786 el Reglamento de Teatro más importante de su época, cuya vigencia continuó hasta bien entrado el siglo XIX.

Su Reglamento fue aprobado por el rey en una cédula que especificaba que todos los asuntos teatrales estarían sometidos a la autoridad del virrey. Sus principales colaboradores eran el Juez de Teatro, quien visitaba diariamente la «escoleta» y asistía a ensayos y funciones para vigilar la disciplina; el mayordomo-administrador del Hospital Real de Naturales, el censor del Coliseo —por cuyas manos pasaban comedias, sainetes, letras de tonadillas y canciones y argumentos de *ballets*— y, cuando era necesario, la guardia del teatro, los alcaldes del crimen y la Real Audiencia.

Otro importante aspecto al que se hizo frente fue el de la enseñanza. La lejanía y la dificultad para traer bailarines de Europa plantearon un problema y crearon la necesidad de formar elementos locales. El fomento de la enseñanza, que aportaría beneficios duraderos, constituyó quizá el mayor acierto de Gálvez y sus auxiliares. Este aspecto había preocupado ya a las autoridades anteriores, que comprendieron la necesidad de formar bailarines para no tener que depender de los que llegaran de Europa. En 1786 se publicó un «prospecto» para, mediante otra sociedad de accionistas, «establecer como indispensables dos escuelas de música y bayle en esta capital», destinadas al perfeccionamiento de los artistas del Coliseo y, mediante becas, a la formación de nuevos talentos.²⁰

La continuidad de la enseñanza produciría las generaciones de bailarines que se incorporaron al Coliseo, y proseguiría con las que se integrarían a los diversos teatros de la capital durante casi un siglo, hasta fines de la década de 1860. Esto colocó a México en una situación privilegiada, pues fue el

²⁰ Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vol. 152, exp. 28, 4 pp.

único país del continente americano que no tuvo que depender de las esporádicas visitas de bailarines europeos para presentar *ballet* en sus escenarios.

Al prepararse la temporada de 1786-87, el conde de Gálvez se ocupó personalmente del Coliseo. Reorganizó las compañías dramática y de canto con los más talentosos actores y cantantes. Solicitó a las autoridades eclesiásticas que permitieran trabajar en el teatro a los mejores músicos de la capilla de la catedral, y reforzó la compañía de *ballet* al ordenar que se trasladara a la capital José Sabella con los mejores bailarines del Coliseo de Puebla. Con estas medidas, la compañía se integró con nueve hombres y nueve mujeres. La encabezaban Gerónimo Marani como primer bailarín y maestro, José Sabella como segundo, Teresa Marani, primera bailarina y Juana Marani segunda. Los *ballets* grandes se presentarían los domingos y jueves, y los más pequeños en los otros días.

Se dispuso que Marani montaría ocho *ballets* o «bailes grandes» nuevos, para festejar los cumpleaños y onomásticos del rey, la princesa y el príncipe de Asturias, el virrey Gálvez y su esposa Felicité de Saint-Maxent. Entre esos estrenos debían presentarse «otros bayles menores de buena invención, graciosos y ligeros, con música del mejor gusto»²¹.

En esa brillante temporada inaugural hubo muchos *ballets*, grandes y pequeños. Para el onomástico de la virreina Felicité de Saint-Maxent, Marani estrenó el gran *ballet* de tema mitológico *Aria[d]na y Teseo o El triunfo de Baco*, al parecer con gran éxito, pues José Gómez reportó: «El día 10 de Julio de 1786, fue día de la señora virreina, y se hizo en el Coliseo una función que desde que México es México no se había visto otra mejor, ni creo que se verá, y fue en día de Santa Felicitas»²².

Por su parte, Sabella montó o repuso *La dama celosa*, *El escultor*, *El esqueleto*, *Los gitanos*, *El barbero perlático* y el divertimento *El fraksal* [Vauxhall] *de Londres*. Se mencionaron también *El campamento de los húngaros*, *Los astrólogos o La silla de manos y el Baile o convite inglés*, además de *ballets* grandes como *El gran chino o Baile de chinos* y *El triunfo (o baile) de Cupido*.

En ellos se distinguieron Marani, Sabella, la primera bailarina Teresa Marani y sus hijos Juana y Juan. Los otros dos hijos, que ya estudiaban con sus padres, aún eran pequeños para bailar en el Coliseo. María Antonia debutaría en la temporada de 1791-92 y José empezaría como figurante un año después. Entre los jóvenes novohispanos, los más prometedores eran Ana María Zendejas, José María Morales y Joaquín Rivera.

En los últimos meses de la temporada se registró un triste acontecimiento: el virrey Gálvez murió el 11 de noviembre de 1786, y la suerte de la compañía sufrió un cambio súbito. Con su sucesor Manuel Antonio Flores (1787-89), el Coliseo llevó una precaria existencia. Se trató de mantener a los bailarines

²¹ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1411, ff. 234r-235r; Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vol. 153, exp. 29, ff. 194r-196r.

²² Gómez. *Diario curioso*..., 161.

en el Coliseo, pero el asentista y Marani no se pusieron de acuerdo en los términos del contrato, y éste solicitó licencia para viajar a ciudades del interior como Puebla, Guanajuato, Querétaro y Guadalajara.



Figura 4: Gluck: Portada di Ballo Cinese - Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-DI) Mus.3030-F-7

En compañía de su familia y de Sabella, Marani salió de la capital, mientras en el Coliseo de México se llevó a cabo la temporada de 1787-88. Con sueldo y repertorio muy reducidos trabajaron seis o siete bailarines, que se presentaron durante los entre actos.

La brillante temporada que bajo el virrey Gálvez se ofreció a la llegada de los Marani, había demostrado a público y asentistas que el *ballet* podía ser un gran atractivo, y la lección no se olvidó. Tras decaer durante dos años, su situación cambió nuevamente con la llegada del nuevo virrey, Juan Vicente de Güemes y Pacheco, segundo conde de Revillagigedo (1789-1794), quien le daría amplio apoyo y protección y lo haría florecer. Revillagigedo reorganizó las compañías, reunió a los actores y bailarines que se habían ido y recuperó algunos músicos de la capilla de la catedral. Las compañías y la orquesta recobraron su importancia, y para marzo de 1790 los Marani estaban de regreso en México. Sin duda tuvieron éxito en sus viajes, pues Marani regresó con fondos suficientes para proponerse como asentista. Con Sabella como socio, se comprometieron por 8,225 pesos de alquiler del Coliseo para las temporadas de 1790-91 y 1791-92 y decidieron dar cinco funciones semanales, con bailes «grandes» el domingo y jueves, y bailes «cortos» los miércoles y sábados.

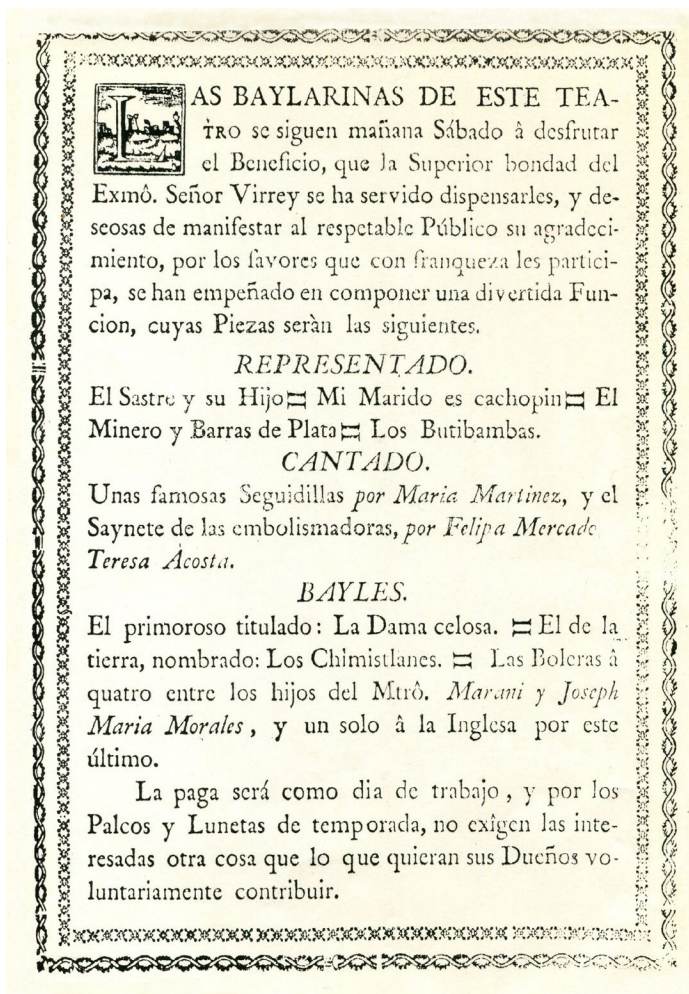


Figura 5: Programa del Real Coliseo con el Bayle La dama celosa

Bajo la dirección de Marani, con Sabella como segundo maestro, la compañía se reestructuró para la temporada de 1790-91. La encabezaron Teresa y Juana Marani, Gerónimo Marani, su hijo Juan y José Sabella como primeros bailarines, seguidos por José María Morales, José Ibarra y Joaquín Rivera, con Ana María Zendejas, María Pacheco, Gertrudis Sánchez y María Antonia, la hija menor de Marani, además de Anita Espíndola «La Magueyito» para los bailes «del país».

En el aspecto financiero, la temporada no resultó buena; Marani estuvo casi constantemente enfermo y con Sabella enfrentó una demanda por 12,000 pesos, de artículos que habían comprado para el teatro. Artísticamente la temporada fue muy exitosa y los *ballets* continuaron atrayendo espectadores pero, al parecer, los gastos de producción excedieron las ganancias y los socios se endeudaron sin tener fondos suficientes para pagar.

En el repertorio de la temporada hubo reposiciones y algunas novedades. El 25 de abril, cumpleaños de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, Sabella estrenó el *Divertimento de los villanos*, y a lo largo de la temporada montó *El amor corsario* y la pantomima *La muerte de Arlequín*. Marani estrenó el «gran baile pantomímico» *Los peluqueros* —llamado también *Los artesanos o Riña de peluqueros*— *Ameta y Tamiro* o *El ametamiro*, el «pequeño bufo» *La cucaña* y el *divertissement* de carácter español *Las ferias del puerto de Santa María*, que incluía «el festejo de las *boleras* ejecutado por los hijos de Marani».

La siguiente temporada, de 1791-92, se inició sin Sabella, quien dejó la compañía para trabajar en el Coliseo de Veracruz. El elenco fue el mismo que el año anterior, pero al cuerpo de baile se integró el talentoso Fernando Gavila, quien en 1792 alcanzó el rango de primer galán de la compañía dramática, y era además dramaturgo.

José María Morales adquirió más importancia. Era un buen bailarín, desempeñó el cargo de *régisseur* y Marani se apoyó en él como asistente. También enseñó y se empezó a fogear en la coreografía con los llamados «bailetes y contradanzas» que se presentaban dentro de las comedias. Había empezado su carrera muy joven, desde 1783, y su actividad profesional se prolongaría durante más de cuarenta años.

En esa temporada se presentaron alrededor de cuatro *ballets* a la semana: el domingo, un baile «grande» en el segundo intermedio de la obra; el miércoles y el sábado dos bailes «cortos» al final de la función, y el jueves, «un baile bueno». Entre éstos destacó el «gran bayle teatral» *El convidado de piedra*, al lado de *El casamiento de los labradores*, *Los pescadores*, *El casamiento de Arlequín* y *El tianguis*. Este último era un *divertissement* con tema popular novohispano, «adornado conforme a su propio carácter en el país, y además con varias contradanzas, y piezas sueltas».

Para la temporada de 1792-1793, Marani ya no tuvo fondos para mantenerse como asistente y, al no presentarse postores al remate, el mayordomo-administrador del Hospital —José del Rincón— se hizo cargo del teatro. En el elenco hubo pocos cambios: Morales subió de categoría a segundo bailarín, y entre los nuevos elementos se mencionó a los niños María Manuela Albina y José Bonilla. Por su parte, Ana María Zendejas acababa de contraer un matrimonio que resultaría infeliz y tormentoso, pero todavía tenía ante ella una brillante carrera y pronto sería promovida a primera bailarina.

En el aspecto artístico, los programas muestran algunos aspectos del repertorio: en una función para celebrar el cumpleaños del rey se presentó «el primoroso baile conocido por *El acampamento de*

los ungarese». En otra ocasión se anunció que, «a más de la ejecución del famoso bayle llamado *Los vendimiadores*, seguirá manifestando sus habilidades el chiquito Joseph Bonilla, acompañado de la niña María Manuela Albina»²³.

El 27 de agosto, en el beneficio de «La Magueyito», se bailaron «el gran bayle teatral del *Convidado de piedra*. El aplaudido de las *boleras*, a cuatro. Y la misma interesada desempeñará los agradables bayleitos nombrados *xarave*, *bergantín* y *fandango andaluz*». En el beneficio de «Joseph María Morales, segundo baylarín del teatro de esta ciudad», se presentaron «el de medio carácter y particular gusto titulado *La maga Circe*. El festejo de las *boleras*, a cuatro, por los hijos de Marani. El *bayle inglés*, a solo, por el interesado. Y varios sonecitos de la tierra...»²⁴.

Con el apoyo del virrey Revillagigedo, la situación del teatro había mejorado notablemente, pero hacia fines de 1792 empezó a decaer. El mayordomo-administrador del hospital José del Rincón intentó suprimir la compañía de bailarines y bajar los salarios de todos los miembros del Coliseo, lo que lo enemistó con Marani y con los actores.

En un informe fechado el 12 de noviembre de 1792, el administrador declaró que, aunque las ganancias se habían incrementado, habría dificultades en el futuro si no se contrataba a artistas más capaces en todas las especialidades. Se quejó de los actores y afirmó que, aunque los *ballets* eran «parte esencial de la diversión», los principales bailarines ya no podían cumplir por su «avanzada edad», por lo que era necesario contratar elementos nuevos en Europa.

Aunque penoso, el informe no faltaba a la verdad. Los primeros bailarines Gerónimo y Teresa Marani ya no eran jóvenes y no gozaban de buena salud. Teresa había padecido una hemiplejía y, aunque se repuso, ya no podía cumplir como primera figura, por lo que pronto se dedicaría a la enseñanza. Su hijo mayor, Juan, era un buen solista, pero no heredó el talento de su padre para llegar a primer bailarín ni para la coreografía. Juana, su hija, era una excelente bailarina, y hasta el exigente conde de Revillagigedo reconocía «su mayor habilidad», pero muy pronto se retiraría del escenario. Entre los jóvenes destacaban Ana María Zendejas y José María Morales, pero todavía no surgían otros elementos capaces de remplazar a sus maestros. Además, cabía la posibilidad de que los espectadores empezaran a cansarse de los mismos elencos y repertorio.

El virrey dio su autorización para traer artistas de Europa, y se solicitaron actores y bailarines a los teatros de Madrid y Cádiz. Poco después se anunció que estaba en trámite el contrato de varios bailarines principales del Teatro de los Caños del Peral madrileño: Anna Tantini, Juan Medina, un hermano y su hermana, la famosa María Medina Viganò, que «se hallan inclinados a venir»²⁵. Juan

²³ Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

²⁴ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, ff. 297; Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

²⁵ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1413, ff. 138-141.

Medina llegaría hasta 1796, pero mientras tanto se suscitó una serie de conflictos entre los artistas y las autoridades, que tuvieron lugar en 1793 y 1794.

José del Rincón se había propuesto ahorrar reduciendo los sueldos de actores, cantantes y bailarines, y al negociar los contratos para la temporada de 1793-94 surgieron problemas con los bailarines, que no se ponían de acuerdo sobre las condiciones que se les ofrecían. Del Rincón se quejó con el virrey, quien el 23 de marzo respondió que se despidiera a los inconformes. Eso sólo tenía el propósito de intimidarlos, pues en privado Revillagigedo recomendó que se hiciera todo lo posible para conservarlos, pues «el público está acomodado a esta diversión y se ha de resfriar mucho si falta, siendo como es notorio que los palcos y lunetas se toman por muchos con este aliciente...»²⁶. Al final, todos accedieron a regresar, pero en la siguiente temporada —1794-95— los problemas se agravaron. Actores, cantantes, bailarines y músicos se enfrentaron con el virrey, quien en un despliegue de autoridad publicó un fulminante decreto en el que amenazaba a los extranjeros con la deportación y a todos con retirarles la licencia para trabajar. La temporada se retrasó varios meses, pero al final Marani y sus compañeros terminaron por ceder y se reintegraron a las compañías.

En la temporada de 1795-96, parece ser que las relaciones con el nuevo virrey Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte (1794-98) eran más cordiales, y que las compañías cumplieron sus funciones no sólo con tranquilidad sino con brillantez. En septiembre, como reconocimiento a su excepcional desempeño «en las dos representaciones anteriores», cuando con gran éxito el público abarrotó el Coliseo, el nuevo asentista José Bernabé de Isita solicitó que se otorgara un beneficio extraordinario a los actores y bailarines.

La primera bailarina Juana Marani abandonó la compañía, y a partir de esa temporada se le dejó de mencionar. Ana María Zendejas fue promovida y ocupó su lugar; era la primera novohispana que alcanzaba ese rango. Sin embargo, el escándalo y el infortunio la persiguieron y, por su infeliz matrimonio, intentó suicidarse en un momento de desesperación. Su intento falló y solicitó el divorcio, culpando a su marido de los malos tratos que la obligaron «a precipitarse desde una ventana». El fiscal recomendó que se le concediese el «divorcio temporal» y el proceso se inició²⁷. Afortunadamente, su intento de suicidio no tuvo consecuencias graves ni le impidió seguir bailando. Muy pronto, en los años de gloria de Juan Medina, se convertiría en una estrella querida y admirada, protagonizaría *ballets* sobresalientes del repertorio internacional y disfrutaría de sueldos muy elevados.

Mientras tanto, José Sabella proseguía su carrera en la provincia. Tras unos meses como asentista del Coliseo de Guanajuato se trasladó a Veracruz, en cuyo teatro permaneció varios años. Se desconoce por cuántos años siguió activo y cuándo murió. Con su relevante labor, este infatigable

²⁶ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, f. 38r

²⁷ Archivo General de la Nación: Judicial, vol. 32, exp. 48, ff. 402r-412r.

coreógrafo y maestro no sólo fue pionero del *ballet* en la capital sino que lo desarrolló en las diversas ciudades que abarcó su actividad.

En el Coliseo, con altas y bajas, problemas financieros y éxitos artísticos además de pleitos y reconciliaciones, Gerónimo Marani logró llevar a cabo diez años al frente de la compañía. Para 1796 su aporte, con el apoyo de Sabella en los primeros años, había rendido frutos, tanto en la producción de los *ballets* como en la enseñanza y en el extenso repertorio, al que seguiría contribuyendo durante varios años al lado de Juan Medina.

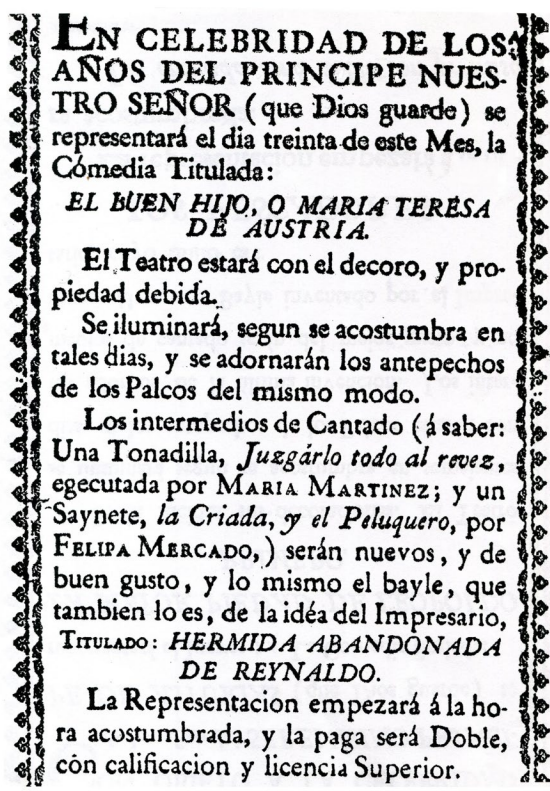


Figura 6: Programa con Armida Abandonada de Reynaldo

Su trabajo legó al Coliseo un repertorio muy extenso, que entre sus variados temas incluyó *ballets* mitológicos, heroicos, pastorales o cómicos. Correspondían todos a los tratados en la misma época en Europa, y algunos se dividían en actos o escenas. Otros, como *El convite o baile inglés*, el

Divertimento de los savoyardos y franceses, Las máscaras, Las ferias del puerto, Divertimento de los villanos, Casamiento de los labradores y El fraksal (Vauxhall) de Londres, así como El tianguis y La jamaica, eran divertissements. En los dos últimos puede verse un intento de dar «color local» al utilizar los temas y bailes novohispanos más populares del momento, mientras que en El gran chino o Baile de chinos se trataba un tema «exótico».



Figura 7: Gluck - El Convidado de Piedra - Fandango- Univ. Darmstad - Mus Ms 340 0069

El repertorio comprendía también numerosos *ballets* cómicos o bufos como *La cucaña*, *Las astucias de las mujeres* y *Los maridos burlados*, y otros sobre oficios o profesiones como *Los jardineros*, *Los amoladores*, *El carpintero y herrero*, *Las lavanderas*, *El sastre* y *El médico*, así como las pantomimas con personajes de la Commedia dell'Arte: *La muerte de Arlequín*, *El esqueleto* y *El casamiento de Arlequín trastornado por Pierrot*.

El lugar más importante lo ocupaban los bailes «serios» de temas heroicos o mitológicos como *El triunfo de Cupido*, *Ariadna abandonada de Teseo* o *El triunfo de Baco*, *Armida abandonada de Rinaldo*, *La maga Circe*, *El convidado de piedra*, *La conquista de México* y *Venus y Vulcano*, que por lo general se estrenaban en las funciones de gala. Todos pertenecen al repertorio internacional y entre ellos se pueden reconocer

reposiciones o versiones de obras de Gaspare Angiolini como *El convidado de piedra* y *La Conquista de México*, o de Jean-Georges Noverre, como *El amor corsario*, *Rinaldo y Armida* y *Venus y Vulcano*. Otros títulos corresponden a obras de Domenico Rossi y otros célebres maestros, pero no se puede saber si Sabella y Marani, siguiendo la costumbre de su época, reponían los *ballets* de otros coreógrafos sin darles crédito o montaban sus propias versiones sobre temas ya conocidos.



Figura 8: Anónimo: Retrato de Gasparo Angiolini

Estilística y técnicamente, con las obras de Turchi y Sabella puede considerarse un primer periodo del *ballet* novohispano, mientras que un segundo se cumpliría con Gerónimo Marani, de horizontes más amplios por su trabajo en teatros como los de Venecia, Milán y Viena, y su larga práctica coreográfica. Su repertorio muestra la variedad de temas tratados en Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII, muchos de los cuales siguieron vigentes hasta el primer cuarto del XIX, pero no estaba, por así decirlo, en la vanguardia. De acuerdo con las listas que se conservan, predominaban —muy al estilo italiano— los *ballets* pequeños de tema cómico, en tanto que los «grandes bayles» fueron, al parecer, los menos. Esto refleja el estilo cultivado hasta principios de los años setenta —cuando Marani salió de Italia— y la influencia de los coreógrafos con quienes trabajó, en una época en que aún

no se establecía el *ballet* de acción noverriano como el estilo de última moda. En el Coliseo de México, esto marcaría una clara diferencia con los grandes *ballets* de acción —de ascendencia francesa— que con Juan Medina inaugurarían un nuevo periodo a partir de 1796, así como con la técnica de los bailarines, que para la década de 1790 había realizado avances considerables.

Sobre la recepción de esos *ballets*, la documentación muestra que desde el principio encontraron una buena acogida de parte de los espectadores, y varios comentarios atestiguan su atracción en la taquilla. El favor del público y el interés de virreyes y asentistas se manifestaron en los esfuerzos por mantener a la compañía y en algunos comentarios, pero no quedan críticas ni descripciones. La *Gazeta de México* se ocupaba muy poco del teatro, y hasta ahora no se ha encontrado iconografía alguna. Sólo se puede intentar establecer una comparación con la iconografía europea de la época, sobre todo cuando los *ballets* llevan los mismos títulos, como sucede, por ejemplo, con *Armida y Rinaldo* o *Los peluqueros*, entre muchos otros.

Por su parte, la enseñanza también había dado frutos. Para 1796 Ana María Zendejas era primera bailarina, José María Morales se desarrollaba como bailarín, maestro y coreógrafo, y el resto de los bailarines lograba avances notables. En esa época, entre cuatro y cinco años eran suficientes para adquirir una técnica básica y formar bailarines con bases técnicas y destreza. El resto lo hacía la práctica cotidiana en el escenario. La enseñanza había empezado hacia 1779, por lo que podría suponerse que los bailarines del Coliseo de México estaban capacitados para interpretar los *ballets* del repertorio internacional, como lo demostrarían con éxito en los años siguientes.

V. JUAN MEDINA Y EL *BALLET* DE ACCIÓN: 1796-1806

En 1796, Juan Medina llegó para hacerse responsable de otro periodo de auge del *ballet* novohispano, y su trabajo impulsaría la época más brillante del *ballet* virreinal. De sus años de mayor actividad queda poca documentación, pero se conservan numerosos libretos impresos, que contribuyen a conocer mejor su repertorio, a los miembros de sus compañías, la elaborada producción de sus *ballets*, la forma en que hizo cristalizar el *ballet* de acción en la Nueva España y la importancia que el *ballet* alcanzó en su época.

Nacido en Madrid, Juan Medina pertenecía a una familia de bailarines, y era hermano de la famosa estrella María Medina-Viganò. Inició su carrera desde niño, en las compañías de los Sitios Reales, donde en 1776, bajo el distinguido discípulo de Noverre Domenico Rossi, figuró con Antonia Medina como «amorini» (cupidos), al lado de otros miembros mayores de su familia. Entre 1789 y 1791 destacó como un excelente primer bailarín de medio carácter en las compañías madrileñas dirigidas por Domenico Rossi y Carlo Augusto Favier, en el periodo de auge del Teatro de los Caños del Peral, y entre 1792 y 1795 trabajó en el de Cádiz, al principio como primer bailarín y más tarde también como director y coreógrafo.

Al igual que su hermana María, Juan había sido discípulo de Jean Dauberval, y ambos se formaron como bailarines en la escuela francesa. En enero de 1790 se anunció en el Teatro de los Caños del Peral *El desertor*, «compuesto por el señor Dauberval y puesto en escena por el señor Juan Medina», en cuyo libreto ofreció interesantes datos sobre su estancia en «tierras extrañas», con objeto de «perfeccionarme en esta carrera», y agradecía la oportunidad de montar *El Desertor*, «composición del célebre Maestro M[onsieu]r Dauberval, de cuya escuela me glorío discípulo...»²⁸. Su contacto con el maestro francés se manifestaría claramente en su repertorio coreográfico, tanto en España como en la capital novohispana.

Medina se incorporó al Coliseo de México para la temporada de 1796-97. Al mismo tiempo se integraron a la compañía los italianos Teresa Ferlotti y Camilo Bedotti, quien había estado a punto de ser deportado. Era originario de Roma, y entre 1776 y 1778 trabajó en el Teatro Nuovo de Nápoles. En 1778 estuvo también en el de Casal Monferrato, y para la temporada de 1779-80, en el cuerpo de baile masculino (*figuranti*), bailó a las órdenes del renombrado Sébastien Gallet. En la década de 1780, como tercer bailarín o segundo grotesco, estuvo en los teatros de Turín, Niza, Génova, Parma, Casal Maggiore y Novara. Para 1786 ya era primer bailarín fuera de concierto en el Teatro Ducal de Varese. A finales de la década inició su actividad en Lisboa, en 1789 en el Teatro de Salitre y en 1790 en los Teatros Reales, donde paricipó como «primer bailarín serio para papeles de mujer», ya que en Portugal, como en los estados papales, no se permitía que en los teatros de la corte actuaran mujeres.²⁹

Sus viajes americanos comenzaron en Montevideo, y recorrió América del Sur hasta llegar a Lima. De allí partió a Guayaquil, se embarcó para la Nueva España y llegó al puerto de Acapulco en la fragata *Guadalupe*. Al descubrirse que había entrado sin licencia, se le ordenó comparecer ante las autoridades de la capital, donde dirigió al virrey una carta en la que pidió que se le permitiera trabajar en el Coliseo. Al principio, las autoridades determinaron que, al carecer de la «legítima y expresa licencia de Su Magestad» para viajar a las Américas, debía presentarse en el puerto de Veracruz, de donde sería deportado³⁰. Sin embargo, muy pronto su suerte cambió. Al pie de su misma carta se anotó que la sentencia «no corrió», y al comenzar la temporada de 1796-97 Bedotti aparecía ya entre las primeras figuras del Coliseo, con un sueldo de 700 pesos.

También llegó Teresa Ferlotti, quien trabajó en Italia desde finales de la década de 1780, casi siempre al lado de los primeros bailarines y coreógrafos Nicola y Raffaele Ferlotti, seguramente

²⁸ Juan Medina, *El desertor*: Bayle pantomimo tragi-cómico en tres actos de la composición de M[onsieur] Dauverbal, Maestro de Bayles de la Academia Real de Música, Inspector de la Escuela de Bayle de S.M. Christianísima. Dispuesto por el señor Juan Medina. Que se ha de ejecutar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790 que a beneficio de los Reales hospitales administra la Real Junta de su Gobierno. Madrid: Imprenta de González, s.a. 1790, Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, s.p.

²⁹ Indice di Spettacoli... 1776-1786; Sasportes, 1970: 341.

³⁰ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 19, ff. 1-6.

hermanos suyos. En la primavera de 1788 estuvo, como primera bailarina de medio carácter, en la compañía que inauguró el Nuovo Teatro de Faenza. Entre esa fecha y 1793 trabajó en ciudades como Ferrara, Turín y Venecia, siempre como primera bailarina seria o de medio carácter, y al parecer estuvo casada con el bailarín Luca Rinaldi³¹. Más tarde bailó en Rusia, y en noviembre de 1794 se presentó en Londres, en la compañía del King's Theatre dirigida por Giacomo Onorati. Allí se le anunció como «Madame Teresa Ferlotti Rinaldi, procedente de San Petersburgo». En enero dejó la compañía, y poco después emprendería su viaje a la Nueva España.³²

La temporada de 1796-97 marcó el debut triunfal de Juan Medina con su nueva compañía, que se estructuró con Medina como primer bailarín y maestro y Gerónimo Marani como segundo maestro. La encabezaban las primeras bailarinas Ana María Zendejas y Teresa Ferlotti, y entre sus miembros figuraron Camilo Bedotti, José María Morales, Juan y José Marani, Micaela Montenegro y Marta de la Peña, además del primer galán de la compañía dramática Fernando Gavila, para roles especiales de carácter.

La temporada ofreció una serie de *ballets* que constituyeron otros tantos triunfos. y a ellos contribuyó Gerónimo Marani. El 9 de agosto, para el cumpleaños de la niña Carlota, hija de los virreyes, se presentó su *ballet* heroico *Euridice y Orfeo*, que había estrenado en Cádiz en 1777. Lo montó para el cumpleaños de la virreina marquesa de Branciforte y era «de exquisita decoración e idea» pero, como indicó el asentista, «no tuvo efecto por haverse adelantado con la oferta del suyo el maestro Juan de Medina, que ejecutó». Sobre su estreno, José Gómez comentó que «se hizo una función muy regia en el Coliseo con un baile compuesto por el maestro don Jerónimo Marana. Este día se vistieron todos de gala en Palacio y nos dieron a los alabarderos doce pesos de propina»³³. Los principales personajes fueron interpretados por Marani (Orfeo), su hijo José (Cupido), Ana María Zendejas (Euridice), Micaela Montenegro (Proserpina), Martha de la Peña (Venus) y, como las divinidades infernales, José María Morales (Tesifón) y Juan Marani (Alecto), acompañados por el cuerpo de baile masculino que encabezaba Fernando Gavila, quien tal vez también interpretó el papel de Plutón.

En esa primera temporada Medina presentó cinco *ballets*, que sin duda impresionaron grandemente a espectadores y autoridades. Todos se estrenaron en días de gran gala. El primero fue «*Los juegos de Eglea*, bayle heroico pastoril en un acto», presentado el 13 de junio, en el cumpleaños de la marquesa de Branciforte. Su creador, Jean Dauberval, lo había estrenado en el Gran Teatro de Burdeos en 1787. Ana María Zendejas y Juan Medina bailaron como Eglea y Mercurio; Jose María Morales y Mariano González participaron como dos pastores enamorados de Eglea, y la parte cómica estuvo a

³¹ Indice di Spettacoli Teatrali: 1788-1793.

³² Philip Highfill, Kalman A. Burnim y Edward A. Langhans. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 5. (Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978), 229-230.

³³ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 20, ff. 16r-18r; Gómez: 312.

cargo de Gerónimo Marani como el sátiro Sileno y Camilo Bedotti, Juan Marani y Joaquín Rivera como sus ministros.

La primera bailarina Teresa Ferlotti debutó en agosto, en el «bayle heroico-pantomímico» *Apeles y Campaspe, o la generosidad mayor de Alexandro*. En los papeles principales bailaron Juan Medina (Alejandro), Teresa Ferlotti (Campaspe) y Ana María Zendejas (Roxana) pero es probable que esta última no tomara parte en el estreno, pues acababa de sufrir un accidente mientras bailaba una *alemanda* con Morales y Juan Marani.

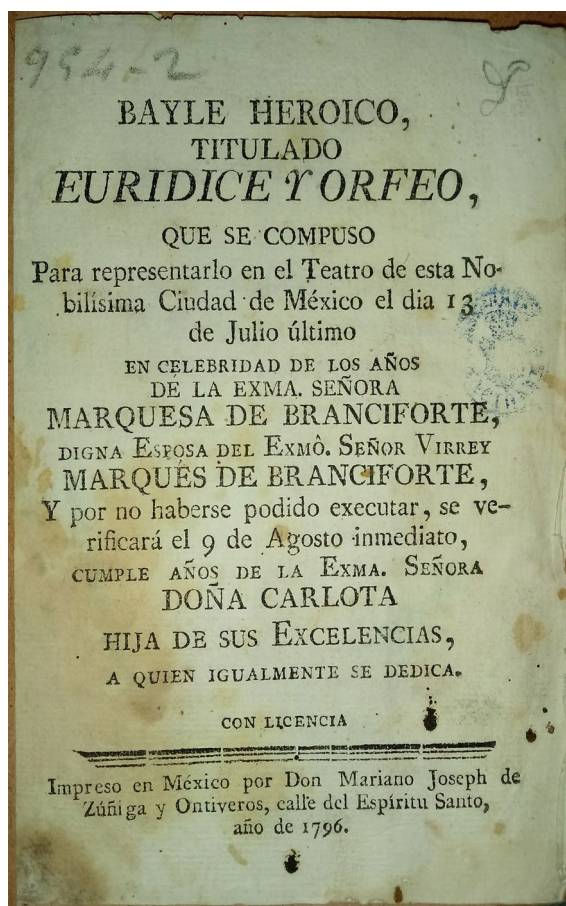


Figura 9: 1796 - Libreto del Bayle heroico titulado Euridice y Orfeo - BNE T/20022

Este *ballet*, estrenado en Viena en 1773-74, fue uno de los más exitosos de Noverre; lo presentó en la Ópera de París en 1776, y en diversas ciudades, con reposiciones o en versión de otros coreógrafos, permaneció en repertorio hasta 1818. A España pasó con Domenico Rossi, quien lo estrenó en Madrid, en el Teatro de los Caños del Peral, en 1791. A éste siguió la producción de Carlo Augusto Favier para el Teatro Español de Cádiz en 1792, con Juan Medina en el papel de Alejandro, anunciada como «de la composición del caballero Noverre, puesto por el señor Favier». Ésta fue la versión heredada por Medina, con lo que se documenta otra obra de Noverre trasladada a la Nueva España.³⁴

LOS JUEGOS
DE EGLEA,
BAYLE HEROICO PASTORIL
EN UN ACTO,
DE LA COMPOSICION
DEL SEÑOR JUAN MEDINA,
Que se ha executar en el Teatro Cómi-
co de esta M. N. y L. Ciudad de
México el día 13 de este mes
EN CELEBRIDAD DE LOS DIAS
DE LA EXMA. SENORA VIRREYNA
MARQUESA DE BRANCIFORTE.
CON LICENCIA DEL SUPERIOR GOBIERNO.

Impreso en México por Don Mariano Joseph de
Zuniga y Ontiveros, calle del Espiritu Santo,
Año de 1796.

Figura 10: Portada del libreto del *ballet* Los juegos de Eglea

Otra función de gala tuvo lugar el 29 de septiembre para festejar el onomástico del virrey. No se consignó el título del *ballet*, que debe de haber sido *Psiquis y Cupido*. Es posible que, siguiendo el original de Jean Dauberval, los roles principales se hayan confiado a dos mujeres: Ana María Zendejas y Teresa Ferlotti. La participación de esta última provocó un escándalo, cuando se arrestó a Pedro

³⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Origen y establecimiento de la ópera en España*. (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 2017), 269.

Castillo, espectador del mosquete, por haber siseado «en ocasión de estar bailando sola la nueva italiana». El marqués de Branciforte actuó con severidad, y Castillo fue sentenciado a un mes de trabajo en las obras públicas.³⁵

El siguiente estreno, con el baile heroico-pantomímico en cuatro actos *Ircana en Yulfá*, tuvo lugar el 4 de noviembre para celebrar el onomástico de Carlos IV, y contó con el primer galán Fernando Gavila, quien desplegó su proverbial versatilidad al interpretar el papel de la anciana sirvienta Curcuma. Era un *ballet* de ambiente oriental, basado en la segunda parte de la trilogía dramática de Carlo Goldoni que comprende *La esposa persa*, *Ircana en Yulfá* e *Ircana en Ispahan* (1755-56). En los roles principales destacaron Juan Medina como Tamas y Teresa Ferlotti como Ircana, acompañados de Ana María Zendejas, Camilo Bedotti, Gerónimo Marani, Micaela Montenegro, Joaquín Rivera y José María Acosta, con José María Morales y Juan Marani como dos esclavos africanos.

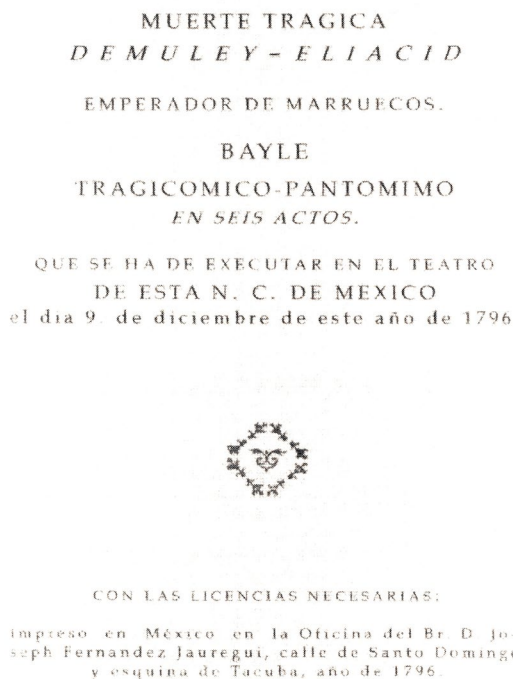


Figura 11: 1796 - Libreto del *ballet* Muerte trágica de Muley-Eliacid

³⁵ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 22, ff. 1-15.

El último gran *ballet* en esa temporada fue el «bayle tragicómico-pantomimo en seis actos *Muerte trágica de Muley-Eliacid emperador de Marruecos*». Con coreografía de Carlo Augusto Favier, se había estrenado en Cádiz durante la temporada de 1792-93. La puesta en escena de Medina, que sin duda seguía la de Favier, se presentó el 9 de diciembre, durante las grandes fiestas que se hicieron con motivo de la colocación, en la Plaza Mayor, del modelo de la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por el escultor Manuel Tolsá. El *ballet* fue precedido por la obra en un acto *La lealtad americana*, del primer galán, dramaturgo y también bailarín Fernando Gavila.

Sobre las temporadas de 1797-98 y 1798-1799 queda poca información, pero si se observa la temporada inaugural de Medina y los años de prosperidad que siguieron, no puede dudarse del éxito que alcanzaron. Hacia 1798-99 llegó Antonio Medina, el hermano de Juan. En el Teatro de los Caños del Peral, bajo la dirección de Domenico Rossi, figuró entre 1789 y 1797, primero en el cuerpo de baile y más tarde como tercero y segundo bailarín y primer grotesco, después de lo cual viajaría a la Nueva España para reunirse con su hermano. Antonio era sin duda menor que Juan, y seguiría en actividad hasta finales de la década de 1820.

En esas temporadas también se integraron al Coliseo tres hermanas apellidadas Maguey: Josefa, como segunda bailarina, y Lugarda y Juana en el cuerpo de baile. Probablemente eran las hermanas menores de Anita Espíndola «La Magueyito».

En septiembre de 1798 se mencionó que Camilo Bedotti había estado muy enfermo y sin medios para mantenerse, después de lo cual no se le volvió a mencionar.³⁶

Desafortunadamente, se ha conservado muy poca información sobre los años de mayor actividad de Medina. Entre 1797 y 1805 hay muy poca documentación, las menciones de *ballets* son muy escasas, y sólo algunos documentos y los libretos de sus *ballets* los iluminan parcialmente. Sobre su éxito y la colaboración con Marani, el asentista Isita comentó que, sin ambos, «carecería el público de una graciosa labor y armonía en los vayles»³⁷. En el futuro, esta apreciación no haría sino crecer, y los dos maestros trabajarían juntos durante casi dos décadas.

En cuanto a su trabajo coreográfico, al tiempo que sus producciones triunfaban, se revelaron como una fuente de elevados gastos. En varias ocasiones, el asentista solicitó que se le permitiera cobrar paga doble para cubrir el costo de sus *ballets* que, como puede verse en los libretos, incluían lujosos vestuarios y espectaculares y complicadas escenografías.

También se observó un cambio radical en el repertorio. Ya no se verían los numerosos *ballets* pequeños —casi todos cómicos— de la época anterior. Bajo la influencia del Teatro de Cádiz y del Teatro de los Caños del Peral de Madrid, predominarían ahora los grandes *ballets* de acción en varios

³⁶ Archivo General de la Nación: Ayuntamientos, caja 5909, exp. 47, f. 2.

³⁷ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 479, exp. 3, f. 9r.

actos que, con diversos géneros, ocupaban la cartelera en las grandes casas de ópera europeas. El repertorio de Medina se integró con *ballets* que seguían muy de cerca las obras de Noverre y sus discípulos Rossi, Favier y Jean Dauberval³⁸. La influencia de Noverre y la fidelidad de Medina a las teorías del *ballet* de acción se reflejaron en las introducciones de la mayoría de sus libretos. Esto dejaba atrás la época de influencia italiana e inauguraba un periodo en el que el estilo francés sería preponderante, y que Andrés Pautret –y más tarde Hippolyte Monplaisir– no harían sino afirmar en el México independiente de la primera mitad del ochocientos.³⁹

VI. JUAN MEDINA COMO EMPRESARIO: 1800-1806

Un segundo periodo, pleno de éxitos, llegaría para Juan Medina y su compañía en los primeros años del ochocientos. En enero de 1800, firmó el documento que lo acreditaba como asentista hasta terminar la temporada 1805-1806 y empezó a planear mejoras para la compañía. Entre sus planes figuraba ampliar el lugar para ensayos y enseñanza, a la que iba a dedicar gran atención, y para abrir tres «escoletas de cantado, representado y bayle», alquiló algunas piezas en una casa contigua al teatro. La continuidad de la enseñanza se manifestaría en la nueva generación de bailarines que surgiría en unos cuantos años.

Juan Medina permanecería como asentista hasta la temporada de 1805-1806. A pesar de la escasez de noticias y de algunos años de crisis económica, esos primeros años del siglo XIX fueron muy buenos artísticamente, a juzgar por los libretos que se conservan, los elencos para las temporadas, los elevados salarios que disfrutaron los artistas importantes y las carteleras que empezaron a aparecer en el periódico a partir de 1805.

Su primer *ballet* como asentista fue *Chaneta en la ciudad*, cuyo antecedente se remonta a la comedia con música de Charles-Simon Favart *Ninette à la cour* (1755). Como *ballet*, con coreografía de Maximilien Gardel, se estrenó en 1778 ante la corte de Francia y pasó después a la Ópera de París. Alcanzó gran popularidad y se repuso durante muchos años en varias ciudades europeas. En su línea general, la parte que se conserva del libreto de Medina sigue fielmente la obra de Favart y el libreto de Gardel, y sus personajes, con excepción de Chaneta/Ninette, llevan los mismos nombres. El *ballet* contrapone a dos parejas, los campesinos Chaneta y Colás (Ana María Zendejas y Juan Medina) y los señores del lugar (José María Morales y Josefa Maguey), y presenta a un simpático maestro de baile (Juan Marani), que trata de «civilizar» a la campesina. Para finalizar, se presenta un *divertissement* en que

³⁸ Domenico Rossi y Jean Dauberval figuraron entre los más importantes discípulos de Noverre, como también lo fue Jean Favier. Carlo Augusto era hijo de este último y de Elisabetta Favier, y comenzó su carrera desde niño, al lado de sus padres.

³⁹ Maya Ramos Smith, *La danza teatral en México durante el virreinato (1521-1821)*. (México: Conaculta, INBA, Escenología, 2013).

los alegres bailes de los aldeanos alternan con danzas cortesanas como el *minuet de la corte* o *de la reina* y la *gavota*, y todo termina con una *contradanza* general.⁴⁰

En el primer año de Medina al frente del teatro, la guerra que España sostenía con Inglaterra afectó el comercio y la economía. Con la crisis se sufrió una grave inflación y carestía, que redujo el número de espectadores. Económicamente, la temporada de 1800-1801 resultó pésima, y Medina tuvo que endeudarse cuando por la magnitud de sus producciones los gastos excedían a las entradas.

No obstante, debe de haberse repuesto pronto, pues con problemas económicos alternados con éxitos artísticos, alcanzaría a llevar a buen término sus seis años como asentista, en los que logró dar a la compañía de *ballet* un relieve nunca antes visto y montar espectaculares y lujosas producciones.

Durante la temporada de 1801-1802, los principales bailarines mencionados, además de Juan Medina, fueron Marani padre y Morales, Juan Marani, Ana María Zendejas y Josefa y Juana Maguey. De Camilo Bedotti ya no se hablaba, y se ignora si había dejado de trabajar. Por su parte, Teresa Ferlotti gozaba de gran libertad, y durante las dos primeras décadas del ochocientos bailó en los teatros de México, Puebla y Veracruz, mientras que Antonio Medina también trabajó con frecuencia en Puebla.

El *ballet* más exitoso de esa temporada fue «*El triunfo de la inocencia*, bayle pastoril en dos actos» cuyo libreto, que se conserva, seguía fielmente el original de Noverre. Domenico Rossi lo había montado en Madrid en 1793-94, basado en *Le premier âge de l'innocence, ou La Rosière de Salency*, que su maestro Noverre estrenó en el Regio Ducal Teatro de Milán en 1775 y en la Ópera de París en 1783⁴¹. La versión de Medina, que se estrenó para celebrar el cumpleaños del futuro Fernando VII, entonces príncipe de Asturias, resultó sin duda muy atractiva. Su argumento, basado en el triunfo de la virtud sobre la maldad, contenía los elementos de suspenso y espectaculares efectos de tramoya tan emocionantes para los espectadores de la época y que marcarían el apogeo del melodrama de la primera mitad del siglo. Los personajes principales fueron interpretados por Ana María Zendejas como Cecilia, Gerónimo Marani como su padre Mateo, y Juan Medina como Julián, secundados por Juan Marani, Josefa y Juana Maguey.

Las listas de la siguiente temporada, que se efectuó del primero de abril de 1803 al 14 de febrero de 1804, muestran una extensa compañía. Como primer y segundo maestros figuran Juan Medina y Gerónimo Marani, quien aparece con «su hijo» —se ignora si Juan o José. La primera bailarina Ana María Zendejas es seguida por Josefa y Juana Maguey como segunda y tercera, y José María Morales, Antonio Medina y José María Acosta, como segundo, tercer y quinto bailarines. El cuerpo de baile o «figurantes de bailes» contaba con trece elementos, y además de Lugarda Maguey estaban Magdalena Lubert, Cecilia Ortiz y María Guadalupe Gallardo, tres jovencitas que comenzaban su carrera y se distinguirían

⁴⁰ Charles-Simon Favart, *Ninette à la Cour*, comédie en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes. *Oeuvres choisies de Favart*, tome second (París: Didot, 1812), 1-75. Ivor Guest, *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793* (Londres: Dance Books, 1996), 136-139.

⁴¹ *Diario de Madrid*: 7.5.1793. Ivor Guest, *The Ballet of the...* 209.

notablemente años después. De esos años queda noticia del bailarín francés Jean-Baptiste Fourcade, quien después de trabajar en el Coliseo viajó a Lima, donde hacia 1809 abrió una escuela de baile.

En materia de salarios, esta lista muestra que nunca antes en la historia del Coliseo se había invertido tanto en los elencos, lo que atestigua la estabilidad y el éxito de las compañías. El sueldo de Ana María Zendejas, que fue el más elevado que se registró entre 1785 y 1810, era de 3,250 pesos, seguida por el primer galán y cantante Luciano Cortés con 3,200 y por Juan Medina con 3,000. María Guadalupe Gallardo era ya segunda bailarina, y José María Morales, como segundo bailarín, maestro y coreógrafo, ganaba 1,575 pesos, más 150 como «gratificación por la enseñanza a varias bailarinas»⁴².

MINUE AFANDANGADO CON VARIACIONES,

Obra 5^a Puesto Para Guitarra Por F. 5. Precio 2 rrs⁵

Se hallará en el Almacén de Música de los Sres. Nonó y Audit, Calle de la Luna Número 15.

Figura 12: Sor, Fernando; Minué afandangado con variaciones Op. 5 n°1 (1808)

De la temporada de 1804-1805 quedan muy pocos datos, pero se conserva el libreto del «bayle trágico-pantomimo *Adelayde de Guesclín, o sea el sitio de Lila*». Su argumento, inventado por Voltaire en su obra dramática *Adelaide de Guesclín ou Les frères ennemis* (1734), fue adaptado como ópera y tuvo diversas versiones en *ballet*.

⁴² Archivo General de la Nación: Historia, vol. 473, exp. 16, ff. 28r-29r.

De 1805 se conservan más noticias sobre la programación, pues en octubre empezó a circular el *Diario de México*, un nuevo periódico que se ocupaba bastante de los espectáculos y ofrecía espacios para que los lectores expresaran su favor o disgusto. Gracias a esto queda una lista de siete *ballets* que se bailaron entre octubre y diciembre. El primero se anunció el 6 de octubre: «como final, el *Baile del escultor*». Se trataba sin duda de *La estatua o el escultor*, cuyo libreto no parece haberse conservado. Se basó tal vez en el *Pygmalion* de Dauberval (Londres, 1784) o en el de Rossi (Madrid, 1795). A éste le siguió, el 12 y el 25 del mismo mes, *Adelaide de Guesclin*. El martes 29 tuvo lugar la función «a beneficio de la segunda bailarina María Guadalupe Gallardo», en la que ella bailó *Las boleras* con Juan Marani y *La morenita* con José María Morales, «y por grande» se ejecutó «el de *Apeles y Campaspe* del señor Juan Medina».

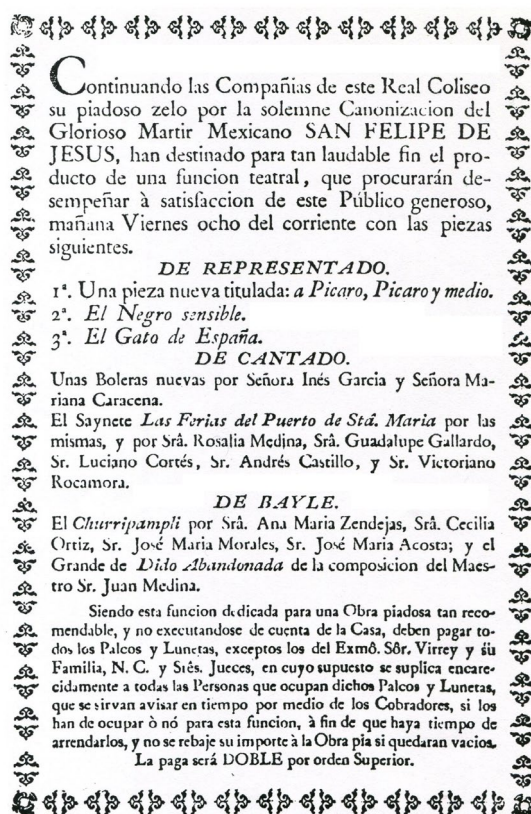


Figura 13: Programa del Real Coliseo con el bayle El Churripampli

En noviembre se ofrecieron tres *ballets*. El 3 se anunció «por fin de fiesta el baile *El desertor francés*» que Medina había montado en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. Al día siguiente, en la función de gala por el cumpleaños de Carlos IV, se estrenó el «famoso baile de *Dido Abandonada*, del maestro señor Juan Medina». El 8, en su beneficio, José María Morales bailó *El minuet afandangado* con María Guadalupe Gallardo, al que siguieron «*El churripampli* por los mismos, y señores Ana María Zendejas y Antonio Medina; y por grande, *Chaneta en la ciudad*, de la composición del maestro señor Juan Medina, siendo la entrada doble».

El último *ballet* del año que figuró en las carteleras fue *Siana y Silvio* que, con música del maestro poblano Luis Medina, se presentó el 2 de diciembre. Con éste, Medina sin duda disfrutó la oportunidad de crear una obra en colaboración con el compositor. Anunciado como «bailete pastoral con partes cantadas», trataba del amor de dos pastores, y se montó con gran aparato; sus danzas alternadas con canto y sus trucos de tramoya con tempestades y apariciones fabulosas impresionaron a los espectadores. Alcanzó un gran éxito y permaneció varios años en el repertorio.

Por otra parte, quedan pocas noticias del resto del repertorio. En algunas carteleras sólo se anunciaba que «el baile grande será del maestro Juan Medina», o que «por grande» se pondría «uno de los mejores». Tampoco se conserva el libreto del *ballet* de Medina *Dido abandonada*, estrenado el 4 de noviembre, onomástico de Carlos IV. Basado en la ópera de Metastasio (1724), narraba la leyenda de los amores de Eneas y la reina de Cartago, cantada por Virgilio en el Libro IV de *La Eneida*. El tema fue tratado por numerosos coreógrafos, entre los que destacaron Charles Le Picq y Salvatore Viganò y, en Madrid, Domenico Rossi.

El éxito de la época de Juan Medina se había reflejado en el constante favor del público, los elogios que recibió y los resultados económicos que, contra viento y marea, le permitieron dirigir el teatro durante seis temporadas. Al lado de su trabajo como bailarín y coreógrafo, destacaba su labor en la enseñanza. Para entonces, formadas por él, ya se perfilaba un nuevo grupo de jóvenes bailarinas: Guadalupe Gallardo, Magdalena Lubert, Cecilia Ortiz e Isabel Rendón. A pesar de que les tocaría vivir una época de decadencia, en pocos años adquirirían fama, en especial Cecilia Ortiz, quien llegaría a ser primera dama de la compañía dramática y además primera bailarina.

La temporada de 1806 marcaría el final de una era. En ocasiones, Juan Medina había confesado que sus producciones tenían un costo «exorbitante de decoraciones, vestuario y utensilios», sin imaginar que, al terminar su última gran temporada, iba a correr una suerte similar a la Domenico Rossi y el *ballet* madrileño⁴³. Aunque los productos del teatro habían sido muy elevados, sus gastos de producción y

⁴³ Por Real Orden del 28 de diciembre de 1799, Carlos IV estipuló que, en lo sucesivo, se presentarían sólo obras y artistas españoles o naturalizados, lo que interrumpió la brillante tradición que, con Domenico Rossi, se había desarrollado en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid.

nómina afectaron en esos años las ganancias del hospital y no surgieron otros asentistas que quisieran rentar el Coliseo, por lo que las autoridades no tardaron en tomar medidas.

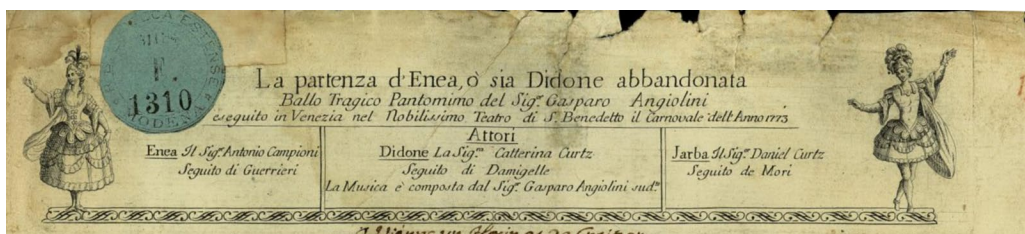


Figura 14: Gasparo Antgiolini: La Partenza di Enea osia Dido Abandonata

En 1806, al terminar la gestión de Medina como asentista, se emprendió una serie de reformas. El alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas, comisionado por el virrey, redactó un nuevo Código Teatral, que no sólo afectó a los actores y cantantes sino que asestó un golpe mortal al *ballet* al anunciar que, por su excesivo costo, «que absolutamente no puede soportar el Hospital», había decidido «suprimir los grandes bayles heroicos y grotescos». Recordó lo sucedido en España en 1799 al añadir que «Ya en España se han estinguido los bayles por esta razón, y por ser una diversión lujosa sólo de los sentidos...». Para compensar, había decidido conservar «los bailes del país y otros pequeños caseros» y contratar «con rebaja de sueldos algunos de los mejores baylarines que había, para adornar los intermedios con ellos». Además, redujo los sueldos de los bailarines a una tercera parte, con una notoria desventaja para las mujeres.⁴⁴

Los principales bailarines rechazaron las nuevas condiciones. Ana María Zendejas, Gerónimo Marani, Juan Medina y su hermano Antonio, entre otros, abandonaron la compañía, que para la temporada de 1806-07 quedó con siete solistas, ocho figurantes y una nómina anual de 3,135 pesos.

Seguramente los espectadores protestaron, y es posible, que, como ya lo habían hecho antes, hayan dejado de asistir al teatro con la frecuencia acostumbrada. Para Juan Medina, resultaba evidente que ya no encontraría condiciones para desarrollarse con plenitud y afirmar a su compañía. Su gran época terminaba poco antes de que se iniciara la guerra de independencia y, salvo un breve periodo de dos años, ya no se repondría.

Este periodo llegó entre 1813 y 1815 cuando el nuevo virrey Félix María Calleja del Rey, de quien se rumoraba que era amante de la cantante Inés García «La Inesilla», ofreció una cierta protección al Coliseo. Juan Medina y Gerónimo Marani regresaron por dos temporadas y presentaron algunos *ballets* nuevos, aunque en mucha menor escala que antes. Se mencionaron *Psiquis y Cupido*, *La*

⁴⁴ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 473, exp. 16, ff. 9-10; Ramos Smith, *La danza teatral...* 252-254.

muerte de Atila y *La estatua o el escultor* de Medina, y la reposición de *El sátiro o Ametamiro* de Marani. También se presentaron *Dido abandonada* y el «baile grande» *Los estudiantes*, a los que se sumarían *Apolo y Dafne* y *Céfiro y Flora*, cuyos títulos se conocen por un programa y un poema fechados en 1820.⁴⁵

Al dejar Calleja su cargo en 1816, el Coliseo estaba en una situación precaria, que continuó durante los últimos años del virreinato. La compañía de *ballet*, con seis u ocho miembros, estuvo dirigida por José María Morales y Antonio Medina, quienes con dificultad la mantuvieron activa. El repertorio se limitó a los entre actos usuales y a uno que otro fragmento de los antiguos *ballets*.

La década de 1820 sería testigo de grandes cambios; el romanticismo empezaría a manifestarse en la música, la ópera, el arte dramático y el *ballet*; el Coliseo virreinal cambiaría su nombre a Teatro Principal y en 1824 el coreógrafo Andrés Pautret llegaría para dar nueva vida a la compañía, que dirigiría durante un cuarto de siglo. Su trabajo, al que seguiría el de Hippolyte Monplaisir, afirmaría la influencia francesa que, en el *ballet*, predominaría durante la primera mitad del siglo XIX.

VII. CONCLUSIONES

La introducción y apogeo del *ballet* académico en el Real Coliseo de México fue un reflejo fiel del pensamiento del Siglo de las Luces y de las reformas introducidas a lo ancho del imperio por los Borbones. En su programación, el Coliseo novohispano siguió de cerca la de los teatros españoles dedicados a la ópera y el *ballet*, como el madrileño Teatro de los Caños del Peral y el Italiano de Cádiz, con los que mantuvo un intercambio constante a lo largo del siglo.

Como característica especial puede señalarse que, a diferencia de España, en el virreinato novohispano nunca se hizo distinción entre «baile nacional» y «baile extranjero», sino que se les aceptó a todos con entusiasmo. Los bailes y danzas de España fueron acogidos como propios, y los espectadores los aplaudieron en el teatro y los practicaron en sus fiestas.

El *ballet* encontró una entusiasta recepción en todas las clases sociales, atraídas por sus historias mágicas o mitológicas y por el lujo desplegado en sus escenografías y vestuario. Los *ballets* los introducían a universos extracotidianos y mágicos y a seres fantásticos, vestidos con un lujo al que muy pocos espectadores podían aspirar.

Para concluir, puede afirmarse que, por su posición como una de las cortes del imperio español, la capital de la Nueva España reflejó, con brillo propio, el auge del *ballet* durante la segunda mitad del Siglo de las Luces.

⁴⁵ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Colección Lafragua, vol. 247, 1 p.; *El Noticioso General*: 9.2.1820.

VIII. REFERENCIAS

- Archivo General de la Nación: Ayuntamientos, caja 5909; Historia, vols. 473, 478 y 479; Judicial, vol. 32.
- Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vols. 152 y 153.
- Basso, Alberto. *I Mozart in Italia: cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006.
- Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vols. 1411, 1412 y 1413; Colección Lafragua, vol. 247.
- Camastra, Caterina. «Miseria e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España». *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 3, n.º150 (2017): 175-213.
- Catalogo de' Libretti Italiani al 1800, Milano, Biblioteca Nazionale*. 18 vols., s.f. Mecanoscrito en New York Public Library, Music Division, vol. xvi.
- Centro de Estudios de Historia de México Carso, Colección Maria y Campos.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Origen y establecimiento de la ópera en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1917.
- Diario de Madrid*, 1790 y 1793.
- Diario de México*, 1805.
- D'Ors, Miguel. «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII». *Príncipe de Viana* 35, n.º 134-135 (1974): 281-315.
- Favart, Charles-Simon. *Ninette à la Cour*, comédie en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes. *Oeuvres choisies de Favart*, tome second. París: Didot (1812): 1-75.
- Gómez, José. *Diario curioso de México de D. José Gómez, Cabo de Alabarderos*. Manuscritos, 1687 y 1691 en la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado.
- Guest, Ivor. *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793*. Londres: Dance Books, 1996.

Highfill, Philip, Kalman A. Burnim y Edward A. Langhans. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 5. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978.

Indice de' Spettacoli Teatrali 1764-1804. Milán, P. Agnelli, G.B. Bianchi *et al*, 1767-1793.

Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.

Medina, Juan. *El desertor*: Bayle pantomimo tragi-cómico en tres actos de la composición de M[onsieur] Dauverbal, Maestro de Bayles de la Academia Real de Música, Inspector de la Escuela de Bayle de S.M. Christianísima. Dispuesto por el señor Juan Medina. Que se ha de ejecutar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790 que a beneficio de los Reales hospitales administra la Real Junta de su Gobierno. Madrid: Imprenta de González, 1790, 21 pp. Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes.

El Noticioso General, 1820.

Ramos Smith, Maya. *La danza teatral en México durante el virreinato (1521-1821)*. México: Conaculta, INBA, Escenología, 2013.

Sasportes, José. *Historia da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

Teuber, Oskar. *Geschichte des Prager Theaters*. 3 vols. Praga: Haase, 1883-1888.

Wiel, Taddeo. *I teatri musicali veneziani del Settecento*. Venecia: Visentini, 1897. ■

IDENTIDAD Y ALTERIDAD: EL CÓDICE DE TRUJILLO, MÚSICA Y DANZAS DEL VIRREINATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVIII

IDENTITY AND OTHERNESS: THE CODEX TRUJILLO, MUSIC AND DANCES OF THE VICEROYALTY OF PERÚ DURING THE 18TH CENTURY

Teresita Campana•

Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)

campanateresita@hotmail.com

orcid.org/0000-0002-7499-5712

RESUMEN

El Códice de Trujillo, llamado también Códice Martínez Compañón, constituye un documento de registro de la vida social y natural del Virreinato del Perú del siglo XVIII conformado por acuarelas. Como corpus, es la expresión cultural de la más importante y desarrollada entidad política de Sudamérica en el período colonial bajo la corona española; he allí su valor etnográfico y arqueológico.

Entre las acuarelas están graficadas danzas y hay veinte partituras escritas en el sistema de notación europeo con canciones y piezas instrumentales llamadas tonadas, cachuas y bayles. Analizar este repertorio es poner en evidencia la cultura del tardo barroco americano en la música y en la danza.

• Bailarina, docente, coreógrafa e investigadora especializada en Danza barroca. Licenciada en Letras, Profesora de Lengua Italiana. Es Profesora de «Historia de la Danza» en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y de «Danzas históricas» en la Tecnicatura de Música Antigua del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Buenos Aires. Es directora, coreógrafa e intérprete de la «Compañía Danza Barroca de Buenos Aires». El Códice Martínez Compañón y las danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII conforman su principal tesis de investigación. Promueve su trabajo a través de cursos regulares, seminarios, participación en Festivales, Congresos internacionales y Universidades; presenta sus conferencias danzadas en Argentina, Uruguay, Francia, Italia, Perú, Costa Rica, Cuba, Panamá, México, Colombia y Bolivia. .

Recepción del artículo: 10-08-2022. Aceptación del artículo: 07-11-2022.

Este trabajo da cuenta de los fundamentos y criterios tenidos en cuenta a la hora de encarar la tarea de reconstrucción-recreación de danzas del pasado que no están anotadas. A través de una metodología de abordaje que articula cuestiones de identidades/alteridades, campos semánticos derivados de aspectos históricos y culturales más el necesario planteo del eje diacrónico, se presenta y se problematiza el extraordinario fenómeno de la danza virreinal.

Palabras clave: danzas del Virreinato del Perú; danza antigua, siglo XVIII; acuarelas; el encuentro de identidades; cachuas, tonadas y bayles; danzas de cortejo amoroso; danzas de Natividad; danzas africanas; herencia cultural.

ABSTRACT

The Codex of Trujillo, also called Codex Martínez Compañón, is a document that records the social and natural life of the Viceroyalty of Peru in the 18th century, made up of watercolours. As a body of work, it is the cultural expression of the most important and developed political entity in South America from the colonial period under the Spanish crown; that is the reason for its ethnographic and archaeological value.

Among the watercolours, dances are illustrated and there are twenty scores written in the European notation system with songs and instrumental pieces called tonadas, cachuas and bayles. To analyse this repertoire is to highlight the culture of the American late baroque period in music and dance.

This work gives an account of the basis and criteria considered when facing the task of reconstruction-recreation of dances of the past that are not written down. Through an approach methodology that articulates questions of identities/otherness, semantic fields derived from historical and cultural aspects plus the necessary approach of the diachronic axis, the extraordinary phenomenon of viceregal dance is presented and problematised.

Key words: dances of the Viceroyalty of Peru; Early dance, 18th century; watercolours; the meeting of identities; cachuas, tonadas and bayles; courtship dances of love; Nativity dances; African dances; cultural heritage.

I. ASPECTOS HISTÓRICOS

Entre 1782 y 1785 el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, originario de Navarra, España, comenzó un recorrido pastoral en el noroeste de Perú para conocer las características tanto sociales como naturales del área que administraba. Partió desde Trujillo hacia el norte del territorio del Virreinato. Visitó Saña, Piura, Jaén, Lanús, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca,

Huamachuco y Pataz¹. Fundó pueblos como parte de su tarea evangelizadora. Con gran interés y agudeza tomó nota de aquello que observaba; acompañado por dibujantes y acuarelistas dibujó las formas de la naturaleza, plantas y animales, y plasmó en las pinturas los habitantes de los pueblos, sus costumbres y trabajos, evidenciando sus hábitos culturales, entre ellos, una práctica fundamental: las danzas.²

Con un objetivo educativo, dejó escritas las músicas en pentagrama y las letras de aquello que escuchaba en los lugares visitados. Así, aparecieron a la luz de la historia las tonadas y cachuas que hablaban de la vida de aquellas personas y de sus modos de pensar y de relacionarse. La mayoría de las músicas se bailaban: así lo confirma el título «para baylar cantando».

Este material conformado por 1400 acuarelas aproximadamente lo mandó al Rey de España.³

En el Volumen II están las treinta y seis ilustraciones de las danzas y las partituras. Nació así un documento importantísimo histórico y musical de carácter popular y anónimo. Hoy presente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, llegaría a ser una joya de la música y las danzas históricas.⁴

II. LA MÚSICA ESCRITA EN PARTITURA: DANZA E IDENTIDADES

II. 1. Presentación metodológica

El planteo fundamental de este trabajo es entender que la danza en tanto expresión acabada de la vida colonial del Virreinato explicita prácticas sociales y da cuenta de rangos y roles. Sin duda, el Códice Martínez Compañón es una llave de acceso a esta consideración porque sus canciones representan un lugar de enunciación tanto textual como sonoro. Los enunciados cuentan quiénes

¹ Carlos Vega, «La obra del Obispo Martínez Compañón», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 2, n.º 2 (1978): 7-17. La información sobre características propias del periplo del Obispo y de los hechos vividos a posteriori puede ser consultada en esta bibliografía.

² En el *Codex Martínez Compañón* se pueden ver las láminas de las danzas y las partituras, a partir de la página 140.

³ En el momento en que Martínez Compañón realiza el envío al rey Carlos IV es ya Arzobispo de Santa Fe en Bogotá. En 1788 había recibido la notificación de su traslado, hecho que se concretó en 1791. Morirá en esta ciudad en 1797. Baltazar Jaime Martínez Compañón había nacido en la Villa de Cabredo, Calahorra, Navarra. Llegó a ser Licenciado en Derecho Canónico, ordenado sacerdote en la Universidad de Oñate en 1761. Había llegado a Perú en 1767 en calidad de Chantre de Lima, designado por Carlos III y en 1779 había sido designado Obispo de Trujillo, ciudad desde la que partió para realizar su visita.

⁴ Ver el desarrollo de esta información en *Codex de Trujillo*. El 13 de diciembre de 1790 Martínez Compañón envía al rey los nueve tomos que había mandado a hacer en el Perú durante su visita pastoral. Duplicó algunas acuarelas, situación determinante para que algunas láminas estén en lugares diferentes. Hoy en día, las acuarelas del Códice se encuentran divididas entre España, mayoritariamente, el Banco Continental de Perú y Colombia.

bailan y por qué. Los textos llevan a las danzas, y si se agrega a eso la representación gráfica de las acuarelas como soporte semiótico, se convalida el alcance integrador de este documento.

De los nueve volúmenes que tiene el documento, en el II se encuentran las estampas de las danzas y las partituras, numeradas entre la 140 y la 193.

Las partituras del Códice solamente informan «para bailar cantando», pero los bailes no están anotados, no existe ninguna fuente que dé cuenta de los modos de ejecución. Por este motivo, para asumir la tarea de analizar y plasmar cómo se podrían bailar las danzas del Códice hay que establecer una metodología de trabajo de reconstrucción/recreación. El punto de partida es conjetural pues es una tarea coreológica desde lo ágrafo que debe realizarse con criterios de información histórica.

Metodológicamente para abordarlas se deben tener en cuenta ejes de aproximación:

- 1) la cuestión de las identidades de los grupos sociales.
- 2) La enunciación de los textos de las canciones.
- 3) En relación a los enunciados, inferir campos semánticos que permitan reunir en significados comunes las canciones y piezas instrumentales. En cada uno de los núcleos es necesario tener un enfoque de los hechos históricos.
- 4) la articulación diacrónica como un rizoma en cada uno de estos ejes.

II.1.1. *Las identidades: la composición social del Perú virreinal*

El primer paso consiste en analizar la constitución de los componentes sociales de la vida virreinal en el siglo XVIII para saber quiénes bailan: la sociedad española, dominante y minoritaria; los habitantes originarios, tanto del área andina como la costa y la selva, herederos del Imperio incaico, grupo que sufre el proceso de mestizaje a lo largo de las décadas, y los esclavos africanos, insertos no sólo como fuerza de trabajo, sino también como parte esencial de la identidad en el sincretismo social. A partir de esta configuración, donde se encuentran tres culturas diferentes, con la consecuente hibridación de razas, se puede problematizar cómo se desarrollaron la música y las danzas en el Perú del siglo XVIII.

Las preguntas que surgen son ¿qué aportes dieron cada una de las culturas con sus diferentes modos de moverse y de expresar sentidos? ¿cómo fue el proceso de encuentro con el otro? ¿qué rasgos esenciales de estos distintos cuerpos sociales quedan explicitados en las danzas, sea en las gestualidades, sea en los esquemas de composición espacial o en los rasgos sonoros?⁵

⁵ Alejandro Vera, «La circulación de la música en la América Virreinal: el Virreinato del Perú, siglo XVIII», *Anais do SIMPOM* 3 (2014): 1-23. La lectura de este trabajo permite realizar analogías con la danza.

II.1.2. *Los elementos europeos, americanos y africanos: encuentro y mixtura en relación a la danza*

a) Las danzas europeas

Hablar del complejo proceso de los aportes de España en materia de danzas presupone tener en cuenta diferentes factores de análisis:

-Cuáles danzas entraron al Perú en los siglos de dominio colonial, según las Casas reinantes, tanto los Habsburgos (siglos XVI y XVII) como los Borbones (siglos XVIII y comienzos del XIX). Se deben considerar no solamente las danzas de España sino las de países como Italia, Francia, Inglaterra.

-En relación al Códice de Trujillo es necesario circunscribir territorialmente las danzas al noroeste de Perú, según el recorrido de Martínez Compañón, discriminándolas así entre las variadas y riquísimas danzas de otras áreas del vasto Virreinato.

Para tener una idea genérica, a finales del siglo XVI y en el siglo XVII se documentan en Perú danzas europeas como la pavana española, la gallarda, la *allemande*, la *courante*, el canario, la paradeta, los bailes corales de figuras para cuatro u ocho personas, el contrapaso español, la jácara, la danza de las espadas, el fandango, la seguidilla.⁶

En el siglo XVIII con la moda francesa arriban el *minuet*, la *gavotte*, la contradanza y también bailes españoles de zapateado.⁷

b) Las danzas nativas

Con respecto al área andina del Tahuantinsuyo (esto es, las cuatro regiones del Imperio incaico) en Sudamérica es preciso pensar el elemento autóctono de Perú en relación a las conexiones que se pueden hacer con el Códice de Trujillo.

Uno de los bailes más importantes es el huayno (huaino o huaiño), la música y el baile andino por excelencia (o también denominado del Altiplano) de origen prehispánico. El nombre deriva de la lengua quechua y significa «bailar tomados de la mano». Es un baile popular ancestral de tiempo binario, con diversas variedades según las regiones. Originalmente se bailaba en ronda, luego entre parejas que diseñan círculos con un sutil cortejo del hombre a la mujer.

⁶ Fernando Assunção, Olga Latour de Botas y Beatriz Durante, *Bailes criollos rioplatenses* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 2011). Véase el capítulo «Proceso histórico: España en América, América en España» y el capítulo IV: «Bailes a cuatro y a ocho».

⁷ Resulta fundamental en este contexto tener presente la publicación de Minguet e Yrol, *Arte de danzar a la francesa...* (Madrid: P. Minguet en su casa, 1758) consultable en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Minguet da cuenta de la presencia del *menuet* en España, lo describe ampliamente.

Una segunda danza presente en el territorio peruano es la cachua o cashua, danza grupal con cortejo, de origen inca, típica del Perú, Bolivia y Ecuador. En la época colonial se bailaba en ocasión de grandes fiestas, descrita como baile de hombres y mujeres en rueda. Está presente en las danzas del Códice de Trujillo.

Actualmente la instrumentación, la coreografía y el acompañamiento musical son diferentes según las zonas en las que se las ejecuta.

c) La cultura africana

El fenómeno llamado danzas afroperuanas es el producto de un entrecruzamiento de las tres culturas: indígena, europea y africana. El hombre africano con su gracia encarnada en los ritmos de los tambores influyó con su identidad en el garbo de los bailes de la costa, en el sentimiento de aquellos de los Andes, y en los movimientos de los bailes de la selva, las tres áreas de Perú.

Pensar en la conformación de una identidad afroperuana prevé no sólo tener en cuenta el proceso de adecuación gradual de los africanos traídos a América (venidos de Congo, Mozambique y Angola) sino también la cosmovisión que los europeos tenían de los negros.

El hombre europeo había imitado las formas y los modos de los bailes de los negros, especialmente en los movimientos de las caderas y había hecho una interpretación de carácter erótico-sexual que se observa, por ejemplo, en los bailes del barroco español.⁸

El negro influyó en los bailes populares en España y en América pero no por un trasplante directo de las danzas de la tierra de origen sino por el estilo que le dio a los bailes peninsulares.

La cultura africana muchas veces tomó los nombres de los bailes, las danzas o las fiestas de los europeos y los transformó con un sentido ideológico totalmente nuevo y diferente, como expresión de resistencia y de identidad propia.

III. TEXTOS, ENUNCIADOS, SENTIDOS Y MODOS DE BAILAR. LAS PARTITURAS DEL CODEx

De las veinte partituras del Codex, entre tonadas, cachuas y bayles, diecisiete tienen letra; expresan diferentes sentidos, por lo que se desprende que de acuerdo a la identidad conceptual hay una intención comunicativa del cuerpo que danza. Dicho de otro modo: de acuerdo al texto se puede inferir qué tipo de corporalidad es la que lo encarna. Metodológicamente estos «textos danzantes» explícitamente presentados como «para bailar cantando» se pueden agrupar como:

⁸ Carolina Santamaría Delgado, «Negrillas, negros y guineos», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje.

a) Danzas de cortejo galante de pareja y de enunciación de sentimientos

Se trata de la relación de pareja suelta en la que el hombre reclama la atención de la mujer a través de la seducción y el galanteo; la mujer responde de modo esquivo, entre el pudor y la coquetería. El pañuelo es el elemento simbólico de expresión de sentimientos del cortejo amoroso que utilizan ambos: *Tonada La lata, Tonada La donosa, Tonada El conejo, Tonada La celosa, Tonadilla El Palomo, Tonada el Huicho de Chachapoyas, Cachuita de la Montaña* llamádase el *Vuen querer*.

b) Danzas sobre la Natividad de Jesuchristo Nuestro Señor y danza de Celebración de la Virgen

Los modos de celebración natalicia se explicitan a través de la cachua, danza de origen indígena bailada en grupo, expresión del mestizaje cultural para corporeizar la festividad: *Cachua a dúo y a cuatro, Cachua a voz y a bajo. En relación a la celebración de la Virgen se encuentra la Cachua Serranita nombrada el Huicho Nuevo*.

c) Danza con sentido procesional, un encuentro de culturas

Las formas procesionales son propias tanto de las festividades europeas como incaicas. En estas danzas cantadas desde el punto de vista de la lengua se intersecan vocablos en lenguas vernáculas precoloniales con el español en un tempo musical pesado y ceremonioso: *Tonada el Chimo*.

d) Danzas del Tupppamaro, la voz histórica

Son canciones en referencia a la figura del Inca y su simbología; evocan a Atahualpa caído en manos de Pizarro en el siglo XVI, y por asociación, al último jefe de los Incas en época de dominio español en el siglo XVIII. Expresan el llanto por lo perdido, con sentido teatral: *Tonada el Tupppamaro de Cajamarca I, Tonada el Tupppamaro de Cajamarca II, Tonada El diamante de Chachapoyas, Tonada La brugita de Huamachuco. Cachua La Despedida de Huamachuco*.

e) Bailes (de grupo o solista)

En la danza del Siglo de Oro Español se marca la diferencia entre los términos danza y baile. La danza se realiza con brazos bajos, sin castañuelas, se ejecuta con compostura y dignidad. Los bailes admiten la elevación de brazos, usan castañuelas. Las danzas que fueron incorporando brazos en elevación y castañuelas pasaron a llamarse «danzas bailadas».

Entre las partituras solamente el *Bayle de danzantes* consigna que se baila en forma de contradanza, de modo que informa que al menos es ejecutado entre cuatro personas o más. De los otros dos bayles, no hay información precisa sobre cómo se bailan: *Bayle del Chimo, Bayle de danzantes, Lanchas para baylar*.

f) La tierra africana como lugar de evocación

Desde el punto de vista de la enunciación es la única pieza que hace una referencia explícita a través de su título al espacio geográfico de proveniencia e identidad: *Tonada El Congo*.

Este trabajo se limita a la presentación de las danzas de las partituras. Valga esta aclaración para entender que se ha decidido hacer un recorte frente a la totalidad de las danzas representadas en las acuarelas. De la totalidad de las imágenes de danzas del Volumen II, en varios casos algunas estampas conciden con las letras de las canciones, pero mayoritariamente hay danzas graficadas en el Codex sin su correlato musical.

Metodológicamente, para dar luz a cada uno de estos grupos, se analizará primeramente el modelo de danza de cortejo amoroso tomando solo como paradigma la *Tonada La lata*.

Luego, se considerarán los diferentes campos semánticos, asociados a las diversas cuestiones históricas y sociales.

Respecto del material audiovisual presentado en este artículo que funciona como referencia del trabajo de recomposición/recreación, es menester subrayar que las danzas del Códice Martínez Compañón no están escritas, no hay explicaciones sobre modos de ejecución ni desplazamiento. Por ende, toda tarea de reconstrucción–recreación es una tesis que habrá que justificar.

Las danzas representadas en los videos son el producto de un trabajo de justificación de lo kinésico para construir un sentido que ponga en relación los textos, la música y lo corpóreo. Esto atañe a la conjunción de los elementos que hacen a cada baile: qué tipo de pasos realizar; usos del espacio; gestualidad corporal e intenciones; representaciones simbólicas; campos culturales en los que se inscriben las danzas. Se trata de un trabajo de entramados coreográficos en los que se combina la justificación histórica y la intuición frente a la inexistencia del documento escrito.

IV. DANZAS DE CORTEJO GALANTE DE PAREJA

La tradición de danzas de diálogo de pareja con sentido galante tiene en Europa una larga tradición; estas formas han sido explicadas en tratados, desde los maestros renacentistas que dan cuenta de la educación del cuerpo danzante hasta los maestros de las cortes de los siglos XVII y XVIII. Asimismo, la noción del cortejo amoroso es un concepto de larga tradición poética europea propia de la literatura amorosa.⁹

⁹ Se recomienda la lectura de Bárbara Sparti, *Dance, Dancers and Dance–Masters in Renaissance and Baroque Italy* (Bologna: Massimiliano Piretti Editore, 2015) en relación al término *pavoneggiare*. Está asociado a la gracia del estilo y los pasos por tratadistas como Fabrizio Caroso y Cesare Negri en el siglo XVI. La palabra ha sido interpretada como «un compañero que quiere cortejar con una mirada afectada, por encima, como un pavo real» o como «ornamentación», según Caroso.

Las danzas de pareja implican un encuentro corporal en el que impera el sentido de la seducción galante, con entradas conjuntas.

Los textos poéticos dan cuenta de quién enuncia, qué grado de formalidad o informalidad posee la danza, a quién se dirige, cómo se representa el objeto de seducción, las acciones.

Las formas de galanteo y de cortejo de danzas europeas también se reproducen en América.

Véase como ejemplo paradigmático la *Tonada La lata*

(folio 181). *A Voz y Bajo / para baylar cantando / Allegro / 3/8 Bajo en 3/4*

«Oficiales de marina ya no toman la casaca / Porque se salen de noche a darle sebo a la lata. / Toma, toma que toma, toma mulata / Tú que le dabas sebo a la lata, / Toma que toma, toma payteña / Tú que le dabas sebo a la leña, / Toma que toma, toma señora, / Tú que le dabas a mi amor gloria. / Como eres mi china, como eres mi zamba, / Como eres hechizo de todas mis ansias. / Arandé que soy soldado, pero no matriculado / Arandé que soy sargento, pero no d'este aposento / Arandé que soy alférez, pero no de las mujeres / Arandé que soy teniente, pero no de las de enfrente. / Tina, tina favores, tina tina ya nadie / Tina la sota tina / Tina el caballo tina / Corra la espada y al oro / Corra la copa al basto»¹⁰.

Para la visualización de la *Tonada La lata*, desde el minuto 13:18

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s> del video: «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón del Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)»¹¹.

La *Tonada La lata* es un ejemplo de baile sobre el cual se puede hipotetizar un proceso de mestizaje en los modos de ejecución danzada, como baile de galanteo. Para la recreación de la *Tonada La lata* se han tomado en cuenta pasos propios de la marinera nortea, esto es: laterales, giros y contragiros, cepillados, zapateos (punta y taco, punta y punta). Se trabaja la gestualidad de seducción masculina y coquetería femenina, con movimientos de pañuelos, símbolo fundamental del cortejo amoroso.

¹⁰ Los textos de las canciones presentados en este trabajo fueron transcritos por Sergio Antonini, Director de la Orquesta Barroca La cetra, Argentina, producto de su investigación para la representación con música, canto y danza en 2013.

¹¹ Teresita campana. «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón de Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)». Video de YouTube, 48:42. Publicado el 27 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

IV. 1. Mestizajes danzados: entre lo europeo y lo africano

IV.1.1. *Danzas de pareja: el canario, la danza venida de Europa.*

Si predominantemente lo que resalta en los textos de las canciones es la temática del cortejo del hombre hacia la mujer, es necesario dirigirse a la tradición europea de danzas de pareja con sentido galante, tanto de época renacentista como barroca.¹²

Como tesis principal se puede sostener que el canario es la danza de la tradición española que más fuertemente puede considerarse como fundamento de un determinado modo de bailar que se dio en muchas danzas del repertorio popular de Sudamérica. Este modo obedece a determinadas características. A saber:

-Es un baile de pareja y de cortejo.

-Especialmente hablando, el canario presenta el desplazamiento de lugares entre el hombre y la mujer. Tiene un esquema coreográfico constituido por entrada, desplazamientos, salida y un número de «mudanzas» (cierto número de movimientos que forman una frase). Estas se dividen en otras secuencias que indican avanzar, retroceder y hacer un estribillo circular.

-Un dato esencial: el zapateado y la percusión del pie. Es una peculiaridad como danza de corte del Renacimiento y del Barroco temprano, que evoluciona desde el simple arrastrar de los pies al golpe vivo del taco.

En síntesis: diálogo cortés, uso del espacio con una configuración de un dibujo circular, percusión de los pies: son los elementos constitutivos de muchas danzas del folklore americano.

Haciendo referencia al Códice Martínez Compañón, en la reconstrucción se puede aplicar este modelo coreográfico por ejemplo a la *Tonada La lata* (folio 181).

En el orden del recorrido del obispo, está datada en un área cercana a la costa, lo cual permite pensar en un modo de bailar de matriz europea. El texto de la canción se refiere con diversos términos a la mujer: «mi china», «mi zamba», «mulata», «payteña» (del puerto de Paita), «señora» con un registro poético informal. El punto de vista de la enunciación amorosa está hecho por oficiales de marina. El baile puede reconstruirse a través de los diseños de pareja con recorrido circular, con una concepción

¹² A propósito del canario: es una danza presente en los Tratados de danza:

⁻¹⁾ Thonot Arbeau, *Orchesographie* (Lengres: Ichan des Preyz, 1588), disponible en Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia,

⁻²⁾ Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla: Juan de Blas, 1642), disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

de diálogo entre hombre y mujer, en el cual hay avances y retrocesos, vueltas y contra-vueltas; el zapateado, hecho por el hombre como movimiento indicador de su orgullo que reclama la atención de la mujer, también como respuesta hecha por ella, o como percusión simultánea, es una constante coreográfica.

También debe tenerse en cuenta que los actantes de esta danza representan una clase social popular —así lo explicita el registro de lengua—, por ende la gestualidad corporal está asociada a la posición social: es dable reconstruir en la mujer movimientos sueltos de caderas, por momento ondulantes, un torso orgulloso, miradas que entrecruza con persistencia, gestos de coquetería comedida, en tensión con el garbo y la elegancia afectada del hombre, acostumbrado a las lides de la milicia, como el texto lo demuestra y que pide que así sea bailado.

Por lo demás: las demás tonadas amorosas del Códice expresan sentimientos que se tienen que traducir en un reclamo de los cuerpos que bailan en la relación de pareja suelta, una clasificación de la danza folklórica en Sudamérica.

IV.1.2. *El encuentro con la zamacueca. Hacia el proceso de mestizaje*

La zamacueca es una danza de pareja suelta que se emparenta con las comunidades negras en Lima en tanto baile popular. Enfrenta en un diálogo erótico al hombre y a la mujer en el cortejo amoroso con ritmo vivaz, posee un texto picaresco, se baila en compás ternario. En varias regiones de Hispanoamérica se desarrolló con diferentes nombres: cueca, zamba, chilena, resbalosa o refalosa.

Vinculada con bailes peninsulares pícaros del siglo xvii mestizados con la cultura americana, fue en el último tercio del siglo xviii cuando fraguó como forma americana. Su canto fue de cuartetas, con una coreografía libre de cortejo amoroso, con expresiones incluso lascivas, determinada por gestos de conquista por parte del hombre, y coqueteos femeninos, unidos ambos por el pañuelo en mano. Coreográficamente, dividida en tres o cuatro partes, con paseos, fue realizada con pasos de tres tiempos de saltaditos.

La zamacueca en Lima ha sido descrita por los viajeros a comienzos del siglo xix como un:

«[...] balanceo de caderas, de doblarse alocadamente, con pasos más o menos rápidos, evoluciones bajo un ritmo fuerte y un pañuelo que se agita de cien formas diferentes [...] El negro y la samba, rojos y ardientes se movían, sacudiéndose y acelerando sus pasos se aproximaban para alejarse de inmediato; sus posturas eróticas, sus gestos obscenos preludiaban una pasión desordenada [...]»¹³.

¹³ Assunção, Latour y Durante, *Bailes criollos...*, 93-94.

V. DIACRONÍA: DEL CÓDICE DE TRUJILLO A LA MARINERA NORTEÑA Y EL TONDERO, BAILES DE PAREJA

Es absolutamente pertinente establecer desde un punto de vista diacrónico la relación de las danzas de Códice de Trujillo con dos danzas características de Perú presentes en documentos en el siglo XIX como la marinera norteña y el tondero. La concepción del espacio, la relación de la pareja, el diseño de las figuras, los desplazamientos, el lenguaje corporal, el zapateado, representan un todo con una raíz común. Ambas son hijas históricas de los bailes del siglo XVIII y ofrecen un modelo coreútico para la reconstrucción.

La marinera norteña, danza de pareja suelta de cortejo ya documentada en el siglo XIX, hoy baile nacional, Patrimonio cultural del Perú, concuerda en su idea de relación y diálogo de la pareja con aquello manifestado en los textos de las canciones de las tonadas.

La pareja usa un elemento simbólico fundamental, el pañuelo blanco, como signo de seducción. Efectivamente se sabe que el pañuelo está en las danzas, no solo porque está nombrado en el «Baile de danzantes», sino también porque aparece muchas veces en las acuarelas que representan las danzas, o sea, está ya presente y se usaba al bailar las tonadas registradas por el Códice. Por otro lado, es necesario decir que constituye un signo esencial en los bailes actuales del folklore sudamericano.

La marinera norteña, típica de la ciudad de Trujillo, danza de la costa, muestra el mestizaje hispano, amerindio y africano. Básicamente, hay dos corrientes que reflexionan sobre su origen.

La posición hispanista considera que los bailes de salón europeos llegados desde España, tanto los traídos desde Francia como el *minuet* y el *rigaudon*, como los fandangos españoles, fueron copiados por los nativos, luego devinieron en nuevas coreografías.¹⁴

Si se adhiere a la corriente africanista su origen se atribuye al baile colonial ya citado llamado zamacueca, propio de Lima, presente en el siglo XVIII, hecho en pareja con cortejo, sin contacto, de sentido erótico-festivo. El origen de la zamacueca proviene del encuentro musical-cultural entre africanos que habitaban la capital (Lima) durante el Virreinato. La denominación zamacueca tiene que ver con la zamba clueca, donde la zamba, mujer mestiza negra o india, realiza los movimientos.¹⁵

En relación a la tradición de danzas de carácter galante, la marinera norteña conserva los rasgos ya presentados: seducción del hombre hacia la mujer a través de un diálogo coreográfico (la

¹⁴ Marina Grut e Ivor West, *The Bolero School. An Illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera* (London: Dance Books, 2002). A propósito de los fandangos se recomienda esta bibliografía.

¹⁵ Se sugiere observar los videos de Nicomedes Santa Cruz, músico afroperuano, figura fundamental de la cultura de Perú. Brinda su explicación sobre el landó olundú, baile de origen africano que se folkloriza. Practicado en Lima, da origen a la zamba landó, deviene en zamacueca, en marinera, también llamado toromata.

mujer demuestra coquetería y resistencia frente al hombre), desplazamientos marcados por recorridos circulares, zapateados, escobillados, y contoneos de cadera para la mujer.¹⁶

Como tesis en torno a la evolución de esta danza se puede sostener que es primordial el peso de lo europeo en relación al sentido de la relación cortés hombre–mujer. Este universo está en la base de una concepción poética.

Pero por otro lado no se puede soslayar que lo diferente en las danzas virreinales lo da la *gestualidad corporal*, cuestión que marca una diferencia sustancial con las características corporales de las danzas europeas. Si en estas el cuerpo permanece alineado, sostenido, con movimientos retenidos, con pies a tierra, con un vestuario que sujeta, en las danzas del virreinato —que están en pleno proceso de encuentro con los cuerpos de danzas africana y andinas— el cuerpo se suelta, las caderas ondulan, el torso gana en movilidad, el vestuario es simple y no limita la libertad de los movimientos.

La segunda danza, el tondero, de origen peruano, nacida en las regiones del Piura y Lambayeque (lugares que recorre el obispo), en el norte, es un baile vivaz, acompañado por el sonido de una guitarra y la percusión de un cajón.

El tiempo y el canto son similares a la primitiva bulería gitana traída por la inmigración del sur de España y el este de Europa. Al arribar a América, esta sufre la modificación a través del mestizaje, esto es, a la raíz gitana, se agrega el aporte africano y andino.

VI. CAMPOS SEMÁNTICOS

VI. 1. Diálogo intercultural entre América, Europa y África. La fuerza de la cultura dominante, la perseverancia de los elementos nativos, el mestizaje con movimientos de danzas negras.

Presentado el sentido e identidad de las danzas de cortejo, cabe analizar cómo son las otras danzas presentadas en las partituras del Código, para lo cual se hará una selección. Esto significa tener en cuenta los factores del campo cultural inherentes en la relación social entre dominantes y dominados.

Siguiendo la metodología ya planteada, es necesario considerar campos semánticos agrupados según:

-Las celebraciones religiosas.

¹⁶ Se sugiere como bibliografía Carlos Aguilar Luna-Victoria, *La marinera, baile nacional del Perú, alcances teóricos para la ejecución del baile de la marinera* (Lima: Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998).

- La danza procesional.
- Las danzas de simbolización de la utopía histórica
- Los bayles
- La danza negra.

VI. 2. El sentido religioso

VI.2.1. *Las danzas ligadas al Nacimiento de Christo Nuestro Señor*

La práctica del mundo religioso católico en las colonias se desarrolla tanto en el orden de la liturgia como de las grandes manifestaciones populares. El Nacimiento de Cristo y las fiestas de glorificación de la Madre de Dios son la ocasión de encuentro de diferentes estratos sociales.

Es necesario pensar en paralelo en la gran importancia del villancico, el género vocal religioso popular, desarrollado tanto en España como en las colonias en los siglos XVII y XVIII, en sus diferentes tipos, esto es; secular (cultivado en las cortes), religioso (usado en el culto de la Iglesia), teatral (para la representación escénica) y popular (asociado a las fiestas llenas de gente durante la Navidad). El villancico es parte esencial de la música del Virreinato.¹⁷

El Códice de Trujillo tiene cachuas relacionadas a las celebraciones de la Iglesia. Sus textos dicen que se cantan y se bailan:

a) *La Cachua a voz y a bajo (folio 177) al Nacimiento de Christo Nuestro Señor, Allegro 2/4* exalta el Nacimiento de Cristo:

«Dennos lecenia señores / supuesto qu' es Nochebuena,
Para cantar y baylar / al uso de nuestra tierra
Quillalla, quillalla»

b) *La Cachua a Dño y a Quatro (folio 176), al Nacimiento de Christo Nuestro Señor, Allegro 2/4*, representa la misma situación:

«Niño il mijor qu' ey logrado / alma mía, mi songuito
Por lo mucho qui te quiero / mis amores t' ey trajido
Ay, Jisós qui lindo, mi niño lo está/ ay Jisós mi Padre, mi Dios acahlay»

¹⁷ María Ester Grebe, «Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica» *Revista Musical Chilena* 23, n.º 107 (1969): 7-31. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>

Para hacer una recomposición danzada de las cachuas natalicias es dable basarse en los pasos del huayno, baile prehispánico del área andina, que realiza pequeños saltos y marcaciones rítmicas de pies a tierra.

Visualizar *Cachuas de Navidad*: desde el minuto 2:04, la Cachua a dúo y a cuatro y desde el minuto 4:09, la Cachua a voz y bajo.¹⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

El criterio de recomposición coreográfica de las cachuas de Navidad está basado fundamentalmente en los huaynos peruanos, sin tomar específicamente una región. Los nombres de pasos varían: saltaditos o trote con rebote, marchas con rebote, zapateos. Espacialmente, los huaynos tienen evoluciones en línea recta, recorridos curvos, avances y retrocesos. La disposición del cuerpo es la de piernas suavemente flexionadas, con suaves inclinaciones del tronco. La gestualidad corporal es la de una actitud celebratoria frente al nacimiento del niño Dios, con parejas mixtas con figuras.

Por otro lado, la *Cachua Serranita*, nombrada el *Huicho Nuevo* (folio 192), que cantaron y baylaron ocho pallas del Pueblo de Otusco/ a nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo, exalta a la Virgen, la Madre de Dios. El hecho de que la fiesta de la Virgen haya sido bailada por ocho pallas es relevante. Las pallas, palabra de origen quechua, representaban las Vírgenes del Sol en el antiguo Imperio Inca; elegidas por la belleza del cuerpo y de la voz, acompañaban al Inca con los cantos y los bailes.



Imagen 1: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Pallas*. Estampa 149, Volumen II.

¹⁸ Teresita campana, «Códice Trujillo...».



Imagen 2: Codex Trujillo del Perú. *Otra Danza de Pallas*. Estampa 152. Volumen II.

Nótese el encuentro entre la tradición europea del canto coral del villancico y la presencia de estas mujeres del ámbito sagrado, procesional, de la cultura incaica.

Asimismo, si se torna más amplio el análisis del villancico, es menester nombrar una variante del género: el villancico negro, llamado también «negrilla», que retrata a los esclavos africanos, clave para comprender la dinámica de raza e hibridación¹⁹. En este mismo campo semántico de raza-religión es necesario considerar los «diablillos» representados en las acuarelas, esto es, los diablitos encarnados por los negros. Como danza, se origina en la Fiesta del Corpus, luego pasa al Carnaval. El diablo se viste con máscara, tridente y cola. La danza de diablillos está representada en las láminas del Códice. (Ver la estampa que grafica lo expuesto).

¹⁹ Carolina Santamaría Delgado, «Negrillas, negros y guineos, la representación musical de lo africano», *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20. Véase al respecto la consideración sobre dinámica de mestizaje.



Imagen 3: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Diablicos*. Estampa 145. Volumen II.

Cachua Serranita nombrada el *Huicho Nuevo* que cantarom y baylaron 8 pallas del pueblo de Otusco. A Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Trujillo.

Visualizarla en minuto 39:05²⁰

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

²⁰ Teresita campana, «Códice Trujillo...».

VI. 3. El sentido procesional en la danza

Una mención aparte se da con la *Tonada del Chimo* (folio 180), para bailar cantando, escrita íntegramente con la fonética de la extinta lengua mochica, de reciente recuperación, denominada lengua *Muchik*. Musicalmente, con su tempo pesado, evoca una imagen procesional.

En lo conceptual, se debe tener presente que la cultura mochica había sido dominada por los incas y al momento de la llegada de los españoles estaba en un proceso de debilitamiento. Era aquella una civilización agrícola que adoraba a la luna y al sol.

La *Tonada del Chimo* presenta en su texto la palabra «Jesucristo», «Cuerpo», más términos en español en el verso final, evidencia plena del entrecruzamiento de identidades, objeto de problematización desde el punto de vista poético de la lengua.

Tonada del Chimo. Para bailar cantando (Andantino?)

«Ja ya llunch, ja ya lloch
In poc cha tan muisle pecan, muisle pecan e necam
E mens pocchifama le quiten que consmuisle Cuerpo lens
E mens locun munonchi perdonar
Moiti Rocchondo colo mecchec Jesuchristo
Poche si fama li muisle Cuerpo lem
Lo que es mucho perdonar»

En una reconstrucción coreográfica, atendiendo al peso del tempo musical, se pueden realizar pasos simples y dobles propios de una pavana europea.²¹

En el planteo performático el sentido de procesión se puede asociar a la entrega de dones, con frutos de la tierra: panes, granos.

Las láminas del Códice en el Volumen II muestran las imágenes de hombres con trajes solemnes, dos sacerdotes vestidos de Chimo.

²¹ Carlos Vega sostiene que la *Tonada del Chimo* es una especie de música semejante a las canciones espirituales y piadosas del Renacimiento europeo. Diana Fernández Calvo, «La música en el Códice Baltasar Jaime Martínez Compañón», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 27, n.º 27 (2013): 345-410.



Imagen 4: Codex Trujillo del Perú. *Danza del Chimo*. Estampa 147. Volumen II.



Imagen 5: Codex Trujillo del Perú. *Danza del Chimo*. Estampa 151. Volumen II.

VI. 4. El sentido utópico de la Historia

VI.4.1. *Danzas del Tuppamaro*

Desde el punto de vista de la cosmovisión de los dominados, las dos *Tonadas del Tuppamaro de Caxamarca* (folios 188 y 191) sobre la muerte del Inca están concebidas como representaciones teatrales-coreográficas de los hechos históricos y apelan a una identidad colectiva a través de la utopía del retorno del Inca. El texto de las canciones es el espacio simbólico donde el hombre colonizado puede manifestar su propia historia.

Una llana definición de «tonada» dice que es un género musical con cantos y melodías, originario de Asturias y Cantabria.

En América, como forma folklórica esta toma una identidad diferente. El término «tonada» en referencia a la cosmovisión incaica se piensa como una música que al sonar interpela a quien la escucha, apela a su contexto cultural e histórico, con lo cual lo lleva a un momento preciso de su cultura y su tradición.

Dentro del campo semántico relacionado a la tensión entre lo incaico y lo español, las *Tonadas del Tuppamaro* se conectan con la muerte del Inca.

Tonada El Tuppamaro, folio 188, Caxamarca. Allegro grave 2/4

«Quando la pena en el centro
Se encuentra con el sentido,
Suspiro es aquel sonido
Que resulta del encuentro»

Visualizar esta tonada en el video en el minuto 28:28²²

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

El texto de la *Tonada El Tuppamaro folio 191 Caxamarca. Adagio 2/4* dice:

«De los baños donde estuve
Luego vine a tu llamada,
Sintiendo yo tu venida
Confuso de tu llegada»

²² Teresita campana, «Código Trujillo...».

En relación a estas tonadas cabe aludir al trabajo de tesis doctoral sobre el Códice de Trujillo de Tiziana Palmiero. Sugiere que el contenido tendría relación con los sucesos de Cajamarca, esto es, la captura y muerte del Inca Atahualpa por parte de Pizarro (1532), inicio de la conquista del Tahuantinsuyo, hecho representado en el tomo II en el que dos láminas grafican la decapitación del Inca (Estampa 172, Estampa 173). Las tonadas podrían ser la representación musical de una teatralización sobre los hechos del pasado, práctica frecuente en el siglo XVIII. Asimismo, la interpretación de Palmiero apunta a la creación de un campo conceptual sobre lamentaciones o «llantos ceremoniales» andinos. Léase esta cita:

«más allá de determinar si algunas de las tonadas del Códice pudieran ser parte de una representación de la captura y muerte de Atahualpa de finales de la colonia, nos interesó interpretar estos cantos como signos portadores de un discurso colonial propio en dos sentidos: la relectura de hechos históricos tales la captura y la muerte de Atahualpa; la persistencia de códigos andinos en la rememoración de ciertos rituales como el “llanto ceremonial”. En este sentido se consideró, para el análisis musical, la existencia de un tono —visto en un primer momento como elemento perteneciente a un sistema de tonos incaicos cercano al sistema de modos eclesiásticos—, que llamaremos “llanto del Inca”, su relación con el llanto ceremonial incaico y su rol en la transmisión de significados ligados a la ritualidad andina colonial»²³

La noción de llanto por pena alcanza a otras canciones que participan de la misma atmósfera: *Tonada El Diamante de Chachapoyas*, *Tonada La brugita de Huamachuco* y *Cachua La despedida de Huamachuco*. En su tesis, Palmiero las reagrupa sea tanto por sus textos como por cuestiones musicales en el mismo campo semántico de las *Tonadas del Tuppamaro*.

Por otro lado, más allá de esta concepción, precisamente en relación a la pérdida de la utopía del retorno del Inca, la imagen del Tuppamaro se podría asociar al ajusticiamiento de Tupac Amaro II en 1781, esto es, en un momento muy cercano a los años del recorrido del obispo, con un recuerdo y una evocación viva en el tiempo.

Desde el punto de vista de la recreación danzada, en la *Tonada del Tuppamaro I* se ha dado cuenta de una representación colectiva, con una corporalidad que alude a lo ancestral, a la ofrenda, a la tierra y sus frutos, con pasos graves. En la *Tonada del Tuppamaro II*, persiste la representación grupal, coral, con pasos propios de danzas andinas.

²³ Tiziana Palmiero, «Tuppamaro de Cajamarca. Tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785)», *Revista Musical Chilena* 65, n.º 216 (2011): 8-33.



Imagen 6: Codex Trujillo del Perú. *Danza de la Degollación del Inca*. Estampa 172. Volumen II.



Imagen 7: Codex Trujillo del Perú. *Danza de la misma Degollación*. Estampa 173. Volumen II.

Léase el texto de la *Tonada El Diamante* (folio 187). Para bailar cantando. De *Chachapoias/ andantino* 2/4:

«Infelices ojos míos
Dejad ya de atormentarme con el llanto
Que raudales los que viertes
Son espejos en que miro mis agravios»

La *Tonada El diamante* explicita una emoción intensa y doliente, puede concebirse como una danza dramatizada para expresar un sentimiento ancestral de pérdida. Los pasos son golpes a tierra acentuados para lograr un efecto de emotividad; corporalmente el cuerpo inclinado en expresión de resignación frente a la imposibilidad de recuperar el pasado del poder incaico.

Visualizarla en el video en el minuto 30:25²⁴,
<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

VI. 5. Bayles

VI.5.1. *El Bayle de danzantes: la contradanza*

La partitura del *Bayle de danzantes* (folio 179) dice: «con pífano y tamboril, se baylará entre quatro yocho o más con espada en mano o pañuelos. En forma de contradanza». Es la única pieza que dice cuál es la forma de la danza.

Esta aclaración escrita es la más clara evidencia de la presencia de la contradanza europea. Es interesante observar el largo recorrido de una forma popular como la country dance inglesa que pasa al continente, es adoptada en los diferentes países, especialmente en Francia y entra en América por vía de los colonizadores. Martínez Compañón informa la cantidad de bailarines, los elementos que usan, entre ellos, las espadas (por otro lado, elemento característico de muchas danzas europeas) o pañuelos, y los instrumentos. La contradanza es una forma en la que participan varias parejas que forman un set en líneas paralelas y entretejen un rico diseño espacial.

En el Perú actual la contradanza es una danza típica de Huamachuco, en el área de montañas del norte; se tiene la noción tradicional que representa una parodia de aquella danzada por los españoles en los bailes sociales en la época del Virreinato.

Los bailarines —solo hombres— llevan cuchillos en vez de espadas. En la actualidad participan mujeres. La idea de que la contradanza de Huamachuco se desarrolló como forma satírica puede ser

²⁴ Teresita campana, «Códice Trujillo...».

confrontada con la posición de recientes investigaciones que sostienen que esta danza fue impuesta, que se obligaba a los nativos a bailarla.²⁵

En cuanto a la instrumentación, tanto el pífano como el tamboril son instrumentos que se repiten en los diseños de las láminas, lo que da la pauta de que eran instrumentos muy usados.

Visualizar *Bayle de Danzantes* en el minuto 11:22, concebida con diseños espaciales propios de contradanza francesa, hecha por cuatro personas en esta recreación.²⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

VI.5.2. *Lanchas para bailar*

En relación a *Lanchas para bailar*, en ³/₄, no existen referencias precisas sobre qué es el nombre lancha. En el norte de Chile se conoce la dupla «danza, lancha» como danza mestiza tradicional en honor a la Virgen de la Merced, de la región de Coquimbo, comuna de Petorca, siendo la lancha de tempo rápido, con zapateos percutidos de taco. Generalmente la bailan solos hombres o mujeres o en dúo. Conjeturalmente se podría pensar que el término lancha pudo pasar en una travesía geográfica hacia el norte de Perú, pero no hay certeza.

Para el trabajo de reconstrucción–recreación se apeló a un criterio de movimientos de matriz española, con formas preponderantes de marcación rítmica con zapatos, contrapasos, zapateados, escobillados, giros, utilización de pañuelo amplio sostenido por dos manos, (a diferencia de la lancha de Petorca que usa el pañuelo pequeño en mano derecha).

Visualizar *Lanchas para bailar* en el minuto 25:55²⁷

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

VI. 6. Danza de raíz africana

La *Tonada del Congo* (folio 178), *para bailar cantando*, es el único título que evoca la tierra africana. Expresa el lamento del esclavo, pero lejos está de tener un clima sonoro doloroso. No hay en ella una

²⁵ A tal fin, remitirse al trabajo de Paul Orlando Vera Basilio en su planteo sobre el origen de la contradanza de Huamachuco. Frente a la idea generalizada que considera que la contradanza en ese territorio surge como burla a los colonizadores españoles, este investigador pone en crisis esta noción por considerarla parcializada y sin rigor histórico. Se pregunta cómo pudo subsistir como burla durante siglos frente al poder y el control del dominante; pone en crisis esta cuestión y la suple por la convicción de que los nativos dominados fueron obligados a bailar contradanzas. Paul Orlando Vera Basilio, «El origen de la contradanza», *Culle. Revista de Sociedad y Cultura* 1, n.º 2 (2021): 26-33.

²⁶ Teresita campana, «Código Trujillo...».

²⁷ *Idem...*

voz religiosa, no hay una dimensión histórica del dolor del dominado, sólo certeza de la pérdida, la sumisión y el desarraigo. El esclavo enuncia en primera persona:

«A la mar me llevan sin tener razón
Dejando a mi madre de mi corazón
Ay que dice 'l Congo
Lo manda el Congo
Cusucu vanvé están
Cusu cuvá ya está
No hay nobedad, no hay novedad
Qu'el palo de la geringa
Derecho, derecho va a su lugar.»

Visualizar la *Tonada El Congo* desde el minuto 8:04²⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>

Valga la presentación de un artículo publicado en el diario *El Mercurio Peruano*, en Lima, 1791, que delinea una identidad social de la danza negra:

«También es admirable la rapidez con que los negros pasan de un extremo de severidad a otro de gritería, bulla y desbarro. Acabada la hora de consulta (tarear) se ponen a baylar y continúan hasta las siete u ocho de la noche [...] Quando danza uno solo, salta en todas direcciones, se vuelve y revuelve con violencia [...] toda la habilidad del bailarín consiste en tener mucho aguante, y guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan [...] Ya hemos dicho que la música de los bozales es sumamente desapacible. El tambor es su principal instrumento, el más común es el que forman con una botija [...] Tienen unas pequeñas flautas que inspiran (soplan) por las narices [...] sacan una especie de ruido musical golpeando una quijada de caballo [...] El instrumento que tiene algún asomo de melodía se llama marimba. Se compone de unas tablitas delgadas, largas y angostas ajustadas a quatro líneas de distancia de la boca de unas calabazas secas y vacías, aseguradas estas y aquellas sobre un arco de madera»²⁹.

El *Festejo*, danza afroperuana que es una canción danzaria, es el referente esencial sobre el que se puede basar el trabajo de reconstrucción de la *Tonada El Congo*. Es una forma que nació de las narraciones de costumbres, de alegrías y penas. De origen limeño, está asociado a las cofradías de los

²⁸ *Idem...*

²⁹ Desde lo kinético y lo gestual se producen ritmos con plantas de pies, pequeños saltos, movimientos de brazos, contorneos de caderas, faldeos, juegos con pañuelos. También es esencial considerar los instrumentos: las láminas del del Códice muestran a los negros con sus marimbas.

negros del Congo. No hay documentos anteriores al siglo XIX que den cuenta del baile, se sabe que lo bailaban hombres en rueda, luego fue mixto.³⁰

Para la recreación de la *Tonada El Congo*, precisamente, la danza de referencia es el *Festejo*. Tiene movimientos de caderas y de faldas, con brazos sueltos. Se usan pañuelos grandes que se mueven en vaivén, como en la zamacueca.



Imagen 8: Codex Trujillo del Perú. *Danza de Bailanegritos*. Estampa 140. Volumen II.

³⁰ Assunção, Latour y Durante, *Bailes criollos...*, 93. <https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epiad4> Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó. Se sugiere ver este video donde el gran representante de la cultura afroperuana explica sus desarrollos e identidades.

Por otro lado, respecto de la vida de los negros en Lima, se sugiere la lectura de Juan Carlos Estenssoro Fuchs, «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451- 452 (1988): 161-168.



Imagen 9: Codex Trujillo del Perú. *Bailanegritos*. Estampa 141. Volumen II.



Imagen 10: Codex Trujillo del Perú. *Negros tocando marimba y bailando*. Estampa 142. Volumen II.

VII. LAS DANZAS DE LAS LÁMINAS

Este trabajo toma como objeto de estudio las danzas propias de las partituras del Códice. Pero cabe tener en cuenta un universo iconográfico mayor de inmensa riqueza semiótica en relación a las láminas que aparecen en el Volumen II, entre los nueve que tiene el documento.

Entre diferentes ítems, este Volumen II presenta desde la estampa 140 a la 175 varias escenas, espacios, personajes, que informan aspectos muy importantes de las praxis comunitarias en donde la danza es el canal de expresión. Estas láminas exigen una mirada hermenéutica para su comprensión. Es menester nombrarlas para tener una dimensión de la diversidad y de los sentidos: *Danza de Bailanegritos, de los Parlampanes, de los Doce pares de Francia, de Diablicos, de Carnestolendas, del Chimo, de Pallas, de Hombres vestidos de mujer, de Huacos, del Purap, del Caballito, de las Espadas, del Poncho, del Chusco, de la Ungarina, del Doctorado, de los Pájaros, de los Huacamaños, de Monos, de Conejos, de Carneros, de Cóndores, de Osos, de Gallinaños, de Venados, de Leones, de la Degollación del Inca, de Indios de la Montaña.*

Las imágenes de las láminas se pueden observar en Internet con el título Códice Trujillo del Perú.

Ejemplos de otras imágenes:



Imagen 11: *Danza de los Caballitos*.
Estampa 155: Volumen II.



Imagen 12: *Danza de los Parlampanes*.
Estampa 143. Volumen II.



Imagen 13: *Danza del Poncho*.
Estampa 158. Volumen II.



Imagen 14: *Danza de los Cóndores*.
Estampa 167. Volumen II.

VIII. CONCLUSIÓN

VIII. 1. Evolución de las danzas del Virreinato del Perú en el espacio y el tiempo

Las danzas peruanas del Virreinato en el período colonial han sido fundamentales para la evolución de los bailes de los países vecinos a Perú; sobre todo, a partir de las primeras décadas y a lo largo del siglo XIX, los documentos evidencian la presencia de danzas que en la actualidad son fundamentales en las tradiciones de los países atravesados por los Andes.

Se trata de un momento histórico de la independencia de los pueblos de América del Sur: por ejemplo, a partir de la zamacueca peruana deriva la cueca chilena, danza nacional; es parte, asimismo, de la evolución de la cueca boliviana y en su recorrido desde el norte arriba a Argentina para dar lugar a la cueca nortea y a la zamba, danza por antonomasia de cortejo y sentimiento amoroso sutil y pudoroso, como danza de pareja suelta e independiente. Es necesario recordar que la palabra «zamba» que apela a la figura de la mujer aparece en los textos de las tonadas del Códice de Trujillo.

Las danzas y las canciones del Códice de Trujillo del Virreinato del Perú constituyen una fuente de inagotable importancia para comprender el encuentro de culturas, entre Europa, América y África, y para estudiar el origen y la evolución de las danzas de América del Sur.

Como proceso de fronteras, se pueden observar dos aspectos concomitantes: el pasaje de las músicas y las danzas más allá del océano, y el tránsito y cambio de estas danzas en los países pertenecientes a la corona española en el período colonial y en la posterior etapa de la independencia política.

VIII. 2. La tarea actual de recomposición de las danzas del pasado

La danza, en tanto bien cultural, es expresión viva del fenómeno de la transculturación y es la voz de una tradición. El encuentro de los diferentes grupos sociales y sus procesos de mestizaje, tema presentado en este trabajo, abre el camino para pensar en la cuestión esencial de la corporeidad. Específicamente, esta es la pregunta a realizar en relación a las danzas del Codex Trujillo del Perú: ¿qué cuerpos bailaban las tonadas, cachuas y bayles? Puesto que el mundo de las danzas está graficado en el Volumen II es crucial remitirse a los textos de las partituras y a las estampas mismas para recomponerlo y traer al presente la voz de la danza del pasado. ¿Qué bailaban los conquistadores, qué bailaba la población indígena, qué bailaban los africanos, cómo se fundieron estos modos? ¿Quiénes bailaban una *Tonada La lata*? ¿Cómo se cantaron y bailaron las cachuas natalicias? ¿O una *Cachnita del Vuen querer*? ¿Qué cuerpos imaginamos hoy en la *Tonada El Congo* para recomponer/recrear a los sujetos que la bailaban? Los textos de las canciones son una llave de acceso.

Si nos atenemos a las láminas del II Volumen, el campo de investigación se abre mucho más complejamente, cada lámina invita a ser estudiada semióticamente en relación a todos sus signos. En ellas hay que ver quiénes danzan, analizar los personajes, sus ropas, sus calzados, elementos que portan, tipos; si hay sentidos teatrales de escenificación o son escenas de mero encuentro social. El estudio de las láminas para hacer reconstrucciones danzadas es un campo aún en ciernes. En Perú, hay actualmente trabajos de recomposición de la «Danza de diablicos» basados en las láminas del Codex, pero en líneas genéricas, la puesta y la representación de las danzas es aún un desafío, un trabajo de tesis.

El objetivo de esta investigación ha sido, justamente, darle voz a esas danzas del pasado, trabajo hecho metodológicamente a partir de la noción de la corporeidad para arribar a lo performático en conjunción con lo textual y lo sonoro.

Desde el presente, desde un lenguaje coréutico vivo, desde lo que hoy observamos en diferentes geografías del territorio sudamericano del área andina, selvática y costera occidental en las danzas, desde «lo que está y lo que es», esa voz del pasado aflora. Lo performático —pensado según los sujetos danzantes y sus intenciones— se articula dancísticamente a través de pasos, frases coreográficas, desplazamientos espaciales, sentidos prosódicos dados por la música.

El Códice Trujillo está más vivo que nunca a través de las danzas del Perú actual y de los países limítrofes. Los mismos peruanos saludan al Códice Martínez Compañón como un «padre de la zamacueca, un abuelo de la marinera norteña», conscientes de su tradición, de su ADN danzado, del cordón umbilical.

IX REFERENCIAS

- Aguilar Luna-Victoria, Carlos. *La marinera, baile nacional del Perú, alcances teóricos para la ejecución del baile de la marinera*. Lima: Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1998.
- Arbeau, Thoinot. *Orquesografía*. Lengres: Ichan des Preyz, 1589.
- Assunção, Fernando, Olga Latour de Botas y Beatriz Durante. *Bailes Criollos rioplatenses*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 2011.
- Carrión Martín, Elvira. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el Bolero». Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2017.
- Castro, Ricardo de. *Danzas tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Ediciones del Aula Taller, 2017.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Hispanoamérica en su literatura*. Navarra: Salvat Editores, 1970.

- Doré, G. y Ch. Davillier. *Danzas españolas*. Sevilla: Bial de Arte Flamenco y Fundación Machado, 1988.
- Esquivel Navarro, Juan de. *Discurso sobre el arte del danzado y sus Excelencias*. Sevilla: Juan de Blas, 1642.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 451-452 (1988): 161-168.
- Fernández Calvo, Diana. «La música del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 27, n.º 27 (2013): 345-410.
- Goldberg, K. Meira y Antoni Pizà. *The global reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*. Newcastle-UK: Cambridge Scholars, 2016.
- Grebe, María Ester. «Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica». *Revista Musical chilena* 23, n.º 107 (1969): 7-31. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060>
- Grut, Marina e Ivor Guest. *The Bolero School. An illustrated History of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera*. Londres: Dance Books, 2002.
- Macera, Pablo, Arturo Jiménez Borja, Irma Franke. *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas*. Lima: Fundación del Banco Continental, 1997.
- Minguet é Irol, Pablo. *Arte de danzar a la francesa, [...] añadido en esta tercera impresion con todos los pasos o movimientos del danzar a la española*. Madrid: P. Minguet, en su casa, 1758.
- Moreno Muñoz, María José. «La danza teatral en el siglo XVII» Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, 2008. Publicado el 14 de noviembre de 2008.
- Nicomedes Santa Cruz. «Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó». Video de YouTube, 2:37. Publicado el 14 de noviembre de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epjad4>
- Palmiero, Tiziana. «Tupamaro de Cajamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Código Martínez Compañón (1782-1785)». *Revista Musical Chilena* 65, n.º 216 (2011): 8-33. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000200002
- Paredes Esquivel, Julio: *Danza del Perú*. Lima: BendeZú S.A.
- Santamaría Delgado, Carolina. «Negrillas, negros y guineos, la representación musical de lo africano». *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas* 2, n.º 1 (2006): 4-20.

- Sparti, Barbara. *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*. Bologna: Massimiliano Piretti Editore, 2015.
- Tellio, Aurelio. «La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas» *En Música/Musicología y colonialismo*, editado por Coriún Aharonián, 235-247. Montevideo: Centro Nacional Musical Lauro Ayestarán, 2011.
- Teresita campana. «Códice Trujillo o Códice Martínez Compañón de Virreinato del Perú del siglo XVIII (1782-1785)». Video de YouTube, 48:42. Publicado el 27 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=DnHpm7ctp3U&t=2159s>
- Vega, Carlos. «La obra del Obispo Martínez Compañón». *Revista del Instituto de Investigacion Musicológica «Carlos Vega»* 2, n.º 2(1978):7-17.<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1057/1/obra-obispo-martinez-companion.pdf>
- Vera, Alejandro. «La circulación de la música en la América virreinal: el Virreinato del Perú (siglo XVIII)». *Anais do SIMPOM* 3 (2014): 1-23.
- Vera Basilio, Paul Orlando. «El origen de la contradanza». *Culle, Revista de Sociedad y Cultura* 1, n.º 2 (2021): 26-33. ■

**AL USO DE NUESTRA TIERRA.
REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS ASPECTOS MUSICALES DEL
CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN VISTOS POR UN MÚSICO PRÁCTICO**

**TO THE USE OF OUR LAND.
REFLECTIONS ON SOME MUSICAL ASPECTS OF THE MARTÍNEZ
COMPAÑÓN CODEX AS SEEN BY A PRACTICAL MUSICIAN**

Manuel Vilas Rodríguez•

Investigador independiente

diapentes@hotmail.com

orcid.org/0000-0001-9359-4001

RESUMEN

Muchos y variados estudios científicos han surgido en los últimos años con relación al célebre código «Trujillo del Perú» de Baltasar Martínez Compañón. Su carácter enciclopédico ciertamente da lugar a que investigadores de diversos campos del saber puedan desarrollar sus teorías, estudios y análisis. En el presente artículo se examinan dos aspectos relacionados con el universo musical de esta magna obra; por un lado, y como complemento al estudio de Teresita Campana contenido en esta misma revista, nos centraremos en la primera obra musical del código: la cachua *Niño il mior*, analizando elementos musicales e históricos de esta pieza para posteriormente sugerir una propuesta de ejecución práctica basada en estas mismas fuentes históricas. Por otro lado, nuestro objetivo será el análisis de las cuatro arpas representadas en cuatro acuarelas del código. En conclusión, realizaremos un rápido viaje por la presencia del arpa en el norte del Perú desde inicios del siglo xvii hasta el siglo xx, permitiéndonos

• Arpista especializado en arpas de los siglos xi al xviii. Ha participado en más de 100 grabaciones discográficas, con distintas agrupaciones y con su grupo Ars Atlantica, destacando la grabación completa de los 100 tonos humanos del Manuscrito Guerra (primera grabación mundial) para el sello Naxos y el disco «Castilla del Oro» sobre la poesía y música de los conquistadores del Perú. Asimismo es pionero en la investigación de ciertas arpas: el arpa virreinal peruana (s. xvii-xviii), arpa de la Corona de Aragón (s. xiv) y arpa chiquitana (Bolivia, s. xviii).

Recepción del artículo: 26-07-2022. Aceptación del artículo: 30-11-2022.

así apereibir la gran importancia que las representaciones iconográficas de Compañón tienen para la historia del arpa del Perú.

Palabras clave: Martínez Compañón; Trujillo del Perú; arpa peruana; cachua; catedral de Trujillo; interpretación histórica.

ABSTRACT

Many and varied scientific studies have emerged in recent years in relation to the famous codex “Trujillo del Perú” by Baltasar Martínez Compañón. Its encyclopaedic nature certainly allows researchers, from various fields of knowledge, to develop their theories, studies and analyses. This article examines two aspects related to the musical universe of this great work. On the one hand, and as a complement to the study of Teresita Campana contained in this same magazine, we will focus on the first musical work of the codex: the cachua *Niño il mejor*, analysing musical and historical elements of this piece, which will subsequently allow for a proposal for practical execution based on these same historical sources. On the other hand, our objective will be the analysis of the four harps represented in four watercolours of the codex. In conclusion, we will make a quick journey through the presence of the harp in northern Peru from the beginning of the 17th century to the 20th century, thus allowing us to perceive the great importance that the iconographic representations of Compañón have for the history of the harp in Peru.

Key words: Martínez Compañón; Trujillo del Perú; Peruvian harp; cachua; Trujillo cathedral; historical interpretation.

I. INTRODUCCIÓN

Entre los años 1978-1994, Ediciones Cultura Hispánica, bajo el auspicio de la Agencia Española de Cooperación Internacional, realiza una magnífica edición facsimilar en 9 tomos y tres apéndices documentales del llamado Códice Martínez Compañón (finales del siglo XVIII), conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. A partir de aquí, el interés por el universo Compañón no ha hecho más que crecer: en los últimos años han aumentado considerablemente tanto los estudios científicos de muy diversa índole (flora, fauna, historia, arqueología, geografía, música, demografía, folclore, etc.) como las grabaciones discográficas de las veinte piezas musicales contenidas al final del volumen II. No me extenderé en repetir datos y fechas ya conocidos por los interesados en este códice; tampoco en la vida y obra del obispo Martínez Compañón, ni en su viaje pastoral por tierras de Trujillo a finales del siglo XVIII, ni en otros aspectos ya ampliamente estudiados y analizados por insignes investigadores a los que me remito.¹

¹ Deseando no ser prolijo, me limito a citar solamente tres libros donde se tratan desde diferentes ópticas diversos aspectos del universo de Martínez Compañón; Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, *Trujillo del Perú*, Baltazar

El presente trabajo se centrará en algunos aspectos vistos por el prisma de un músico práctico, en concreto un músico arpista dedicado desde hace años al mundo de las arpas antiguas ibéricas, y en consecuencia, enormemente interesado por las arpas del antiguo Virreinato del Perú.

Exclusivamente nos centraremos en el volumen II del códice; en primer lugar, y como complemento al artículo de la coreógrafa e investigadora Teresita Campana que pueden consultar en la presente revista, trataré de desarrollar algunos comentarios sobre la primera de las ya citadas veinte piezas con notación musical contenidas en dicho volumen (la célebre cachua *Niño il mijor*). A continuación, analizaremos brevemente algunas peculiaridades de las cuatro arpas representadas en las acuarelas 147 (*danza del chimo*), 149 (*danza de pallas*), 151 (*danza del chimo*) y 159 (*danza del chusco*).

Para situar muy brevemente el contexto general de la pieza musical y las cuatro acuarelas objeto de nuestro estudio, solamente recordaré que el *Códice Trujillo del Perú* es una colección de nueve tomos con más de 1400 acuarelas que fueron elaboradas como resultado de la visita pastoral que el obispo Martínez Compañón realizó a la diócesis de Trujillo del Perú entre los años 1780-1785. Dicha diócesis se compone de doce provincias: Trujillo, Saña, Piura, Jaén, Lamas, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Guambos, Caxamarca, Guamachuco y Patás. Sería de gran interés para nosotros conocer el itinerario exacto de esta visita, así como detallada información sobre lugares, fechas, situaciones, informantes, copistas, transcritores musicales, instrumentos empleados, etc., pero a día de hoy muchos de estos aspectos siguen (y me temo seguirán) siendo un misterio que deseamos, dentro de lo posible, se vayan revelando en futuros estudios.

Está fuera de toda duda una cierta formación musical de Martínez Compañón, al haber ejercido de enseñante de canto llano en ocasiones puntuales durante su visita pastoral entre 1782-1785². Stevenson³ le otorga un papel muy activo en la tarea de la anotación de las melodías, incluso sugiere que él mismo pudo ejercer ocasionalmente esta función.

Jaime Martínez Compañón y Bujanda. *Acuarelas: siglo XVIII* (Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura, 1997); Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012); Adrian Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII* (Amsterdam: Deuss Music, 2013).

² Catedral de Trujillo, *Actas Capitulares, VIII* (1786-1796), fol. 160. «Residió en Piura, Lambayeque y Cajamarca (tres meses en cada uno) explicando diariamente las lecciones...de canto llano a sus seminaristas hasta que dexo establecida su disciplina». Citado en Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), 315.

³ Stevenson, *Music in Aztec...*, 315.

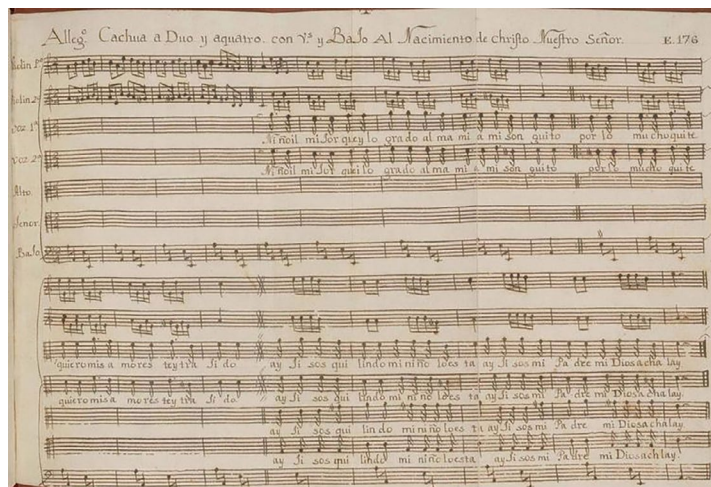


Imagen 01: Baltasar Martínez Compañón, *Alleg.º Cachua a Duo y aquatro. con 7ª y 8ª y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro Señor*. Fol. E176

El título ya nos aporta bastante información. La manera de presentar la pieza nos transporta a un ambiente musical aristocrático/catedralicio: el indicador de tempo (*allegro*), la aclaración del número de voces (*a duo y a cuatro*) como si fuera una pieza sacada de una ópera o una obra sacra, el modo en que nos informa de los instrumentos empleados (*con violines y bajo*); todo esto nos acerca a ese estilo con el que abundantes manuscritos musicales de cualquier catedral del mundo hispano nos presentan su contenido. Aquí lo realmente interesante es que no estamos tratando ni con un aria ni con un villancico o salmo, sino con una cachua, y esto es lo que hace que esta pieza sea algo realmente excepcional. Nos encontramos ante un transcriptor muy habituado a la escritura musical más convencional de su época, fuera Compañón o alguno de sus colaboradores.

El siguiente punto sería indagar a qué lugar geográfico podría pertenecer esta pieza. Las nueve primeras obras musicales del código, entre las que esta cachua está incluida, carecen de procedencia. A partir de la pieza 10 (*La selosa*), comenzamos a conocer el lugar geográfico de procedencia de cada pieza, con excepción de la número 12 (*Lanchas*) y 20 (*Cachuita de la montaña*). Esto nos hace suponer con bastante lógica, como ya han apuntado otros investigadores⁴, que las nueve primeras piezas pertenecen

⁴ Carlos Vega sugiere que las piezas 1-9 proceden de la misma ciudad de Trujillo, donde Martínez Compañón tenía su asiento. Diana Fernández Calvo, «La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, ed. por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012), 314. Samuel Claro Valdés a este respecto no tiene ninguna duda y afirma tajantemente que esta cachua procede de Trujillo. Samuel Claro Valdés, «Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo XVIII», *Revista Musical chilena* 34, n.º 149-50 (1980): 27.

a la ciudad de Trujillo, mientras las restantes siguen un cierto orden lógico correspondiente a la visita pastoral, ya que cada vez nos vamos alejando más de la capital (Trujillo-Lambayeque-Chachapoyas-Cajamarca-Huamachuco-Otuzco y Trujillo). No es nada descabellada esta idea, teniendo en cuenta que, de la misma manera que los dos primeros volúmenes comienzan por planos de la ciudad de Trujillo y su catedral, también es lógico pensar que la compilación de piezas musicales se inaugure reflejando música de esta misma ciudad.

¿Podría esta cachua formar parte del repertorio de la capilla de la catedral? Su dedicatoria (*al Nacimiento de Cristo*), su texto (idéntico al de tantos villancicos de negros que circularon por España e Hispanoamérica en los siglos XVII-XVIII) y su orgánico (dos violines, cuatro voces; voz 1ª, voz 2ª, alto y tenor con acompañamiento) cuadra perfectamente con cualquier composición de una capilla musical catedralicia del siglo XVIII, incluyendo dos violines de influencia italiana, más las correspondientes partes a dos voces solistas y conjunto coral homofónico a cuatro voces. De hecho, en el resto del código no vuelve a aparecer una pieza con una formación tan extensa. Nos encontramos, pues, con una cachua a lo divino como si de una jácara o villancico de negros o gallegos, asturianos, vizcaínos, etc. se tratara. A este respecto es muy interesante lo que apunta Rodríguez Van der Spoel referente a la catedral de Lima:

El repertorio que se ejecutaba en la catedral incluía música originalmente compuesta para fines ajenos a la Iglesia, como minuetos y **tocatas del uso de la Tierra**. Esta última expresión fue utilizada por el arzobispo Pedro de Barreto en 1754, al redactar un edicto que prohibía la interpretación de dicha música en las iglesias.⁵

No esta cachua sino la siguiente del código, *Alleg.^o Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro Señor* (contenida en el fol. E177), utiliza precisamente esta misma expresión en su copla: *Dennos licencia señores, supuesto ques Nochebuena, para cantar y bailar, **al uso de nuestra tierra***. Bien podrían estas cachuas pertenecer al repertorio de la catedral de Trujillo, lejos de Lima y quizá al margen de estas prohibiciones.

Pero hagamos un breve repaso por la historia de la catedral y su relación con la práctica musical para reafirmar si esta tesis pudiera ser factible o no. Desde la fundación de la ciudad de Trujillo se proyectó la creación de una iglesia matriz, que se convertirá en catedral en 1616. Tenemos constancia este mismo año de la presencia de un organista (Diego de Alarcón), libros de coro, sochantre y mozos de coro⁶. Un terremoto en 1619 destruye toda la ciudad, los moradores de Trujillo huyen y el obispo Cabrera, con todo su cabildo, decide trasladar su sede provisionalmente a Lambayeque. Ese mismo año muere el obispo, y posteriormente su cabildo afirma, ante la posible vuelta a Trujillo,

⁵ Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas...*, 21.

⁶ Centro de estudios de historia eclesiástica de Perú, *Monografía de la diócesis de Trujillo, Tomo 2* (Trujillo: Imprenta Diocesana, 1931), 232.

«...que la mudanza que el Obispo difunto hizo de la Cathedral a este pueblo de Lambayeque fue por ser lugar cómodo y tener yglesia con órgano y muy capaz a poder acudir a la celebración de los officios diuinos, por haber faltado todo en la ciudad de Trugillo»⁷. «No obstante que en la ciudad de Trugillo el día de oy no la ay decente ni órganos ni campanas ni los demás ornatos necesarios para el culto diuino»⁸. «Nombró por Yglesia Cathedral deste Obispado la del dicho pueblo de Lambayeque en estos llanos por las comodidades y congruencias que tiene para serlo asi de órgano, ministriles, indios cantores como por estar el dicho cuerpo de la yglesia entero y capaz para el dicho ministerio y no aver otro en este obispado...»⁹.

En 1635 la catedral vuelve a ser destruida por un nuevo terremoto, reedificándose en 1647 con las medidas que tiene hoy en día. Por fin se consagra en 1666. Un nuevo terremoto la destruye en 1759, para ser nuevamente reparada y se inaugura la nueva reconstrucción el 7 de diciembre de 1781, celebrándose las vísperas de la solemne festividad del Soberano Misterio de la Inmaculada Concepción, ya con la presencia del nuevo obispo, Martínez Compañón.

En su afán por revitalizar una diócesis empobrecida, en estado de abandono y con diversas problemáticas, podría ser viable un modesto plan para dar un pequeño impulso a la creación de una pequeña capilla musical, habida cuenta, según pudimos comprobar anteriormente, del escaso, limitado y a veces nulo papel que tuvo la música en la catedral en tiempos pasados. La política administrativa y organizativa de Martínez Compañón se dirigió especialmente a dar nuevo brillo y gloria a la catedral. A este respecto afirma Daniel Restrepo Manrique que, «...reconstruye la catedral, construye una bóveda de enterramientos, además de la sacristía y la sala capitular...»¹⁰.

La formación de una capilla musical de indios, como aquella capilla de Lambayeque de épocas pasadas, entraría con toda lógica dentro del plan reformador de Martínez Compañón. Además, las dos cachuas, primeras piezas musicales del códice, pertenecen al tiempo de Navidad, y podrían haber sido creadas para las próximas y cercanas fiestas de Navidad, estando aún presente en Trujillo Martínez Compañón, que no iniciará su visita por otras provincias de la diócesis hasta el 21 de junio de 1782.

La cachua es un danza o baile que tiene sus orígenes en la época prehispánica, y que a lo largo de los siglos, pasando por diferencias locales, ha llegado hasta nuestro siglo XXI atravesando todo tipo de variantes y adaptaciones.

⁷ *Idem*, pág. 158.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*, pág. 234.

¹⁰ Daniel Restrepo Manrique, «Baltasar Jaime Martínez Compañón y su obra en la diócesis de Trujillo». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, ed. por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012), 122.

Empezaremos consultando rápidamente las fuentes más antiguas que referencian y definen la cachua:

Cachuani, danzar o bailar
Cachuac, danzador o bailador
*Cachuay, corro de baile o danza.*¹¹

Bailar trabadas las manos en corro, Cachhuani ranpanacuni
Baile así, cachua rampanacuy.¹²

Capítulo primero de las fiestas
*Es que llama taqui, cabiua, baylli, aravi de las mosas...*¹³

*Músicas, canciones y músicas del Ynga y de los demás señores deste reino y de los indios. Aporta texto de Cachiuia, diçe así: Chanca sauaylla pani.*¹⁴

El baile llamado Cachua es muy principal, y no lo hacían antiguamente sino en fiestas muy grandes; es una rueda o corro de hombres y mujeres asidos de las manos, los cuales bailan andando alrededor.¹⁵

Una vez leídas estas definiciones y descripciones de la cachua, fijémonos en los siguientes párrafos del cronista Pedro Pizarro; no nombra la cachua, pero por su descripción no podemos evitar pensar en ella:

[...] mucha cantidad de mujeres de estas con sus padres y hermanos en la guerra, tenían de costumbre de que todas las noches como no lloviese se salían al campo estas mujeres y así mismo varones, y hacían muchos corros desviándose un trecho los unos de los otros, y tomándose por las manos los varones a las mujeres y las mujeres a los varones hacían como digo un corro cerrado, y cantando unos de ellos a voz alta todos los demás le respondían andando al rededor.
[...] andando así como digo en estas ruedas cantando y bailando, usábase entrellos sacar el indio a la india que tenía por la mano del corro, y desivándose un trecho se echaba con ella y cumplida su voluntad se volvía al baile, y así lo usaban todos cada uno en su generación.¹⁶

¹¹ Fray Domingo de Santo Tomás, *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* (Valladolid: imp. por Francisco Fernández de Cordova, 1560), 112.

¹² Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* (Ciudad de los Reyes-Lima: imp. de Francisco del Canto, 1608), 59.

¹³ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno* (Perú: manuscrito, 1615), 315. Actualmente en la Biblioteca Real de Dinamarca.

¹⁴ *Idem*, pág. 317.

¹⁵ Bernabé Cobo y Marcos Jiménez de la Espada, *Historia del Nuevo Mundo* (Sevilla: imp. de E. Rasco, 1895), 231.

¹⁶ Pedro Pizarro, «Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, 1571». En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, ed. por Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda (Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844), 347-348.

La cachua, de lo que se desprende de estas descripciones de los siglos XVI-XVII, es un baile o danza en corro que no forma parte del acervo musical hispano y podría ser cantado o no. Poma de Ayala nos proporciona un texto, Pizarro nos informa que algunos de los participantes en el corro cantaban respondiéndoles todos los demás. No deja de llamarnos la atención que nuestra cachua de Compañón, 200 años después de la descripción de Pizarro, contenga la misma estructura descrita por éste: unos solistas cantan un texto (*cantando unos de ellos a voz alta*, escribe Pizarro) mientras el coro a cuatro voces contesta (*todos los demás respondían andando al rededor*, continúa afirmando Pizarro).

Con estos mínimos datos, podemos trazar una breve trayectoria de la cachua, desde sus primeras referencias, debidas a conquistadores y religiosos (siglos XVI-XVII), hasta las primeras cachuas de las que conservamos la música (precisamente las contenidas en este códice, finales del XVIII). La presente cachua de nuestro códice es totalmente mestiza, con elementos incorporados a través de los años y las circunstancias; prehispánicos (forma, estructura, términos quechua), italianos (violines, bajo continuo) y españoles (texto y textura). Sin embargo, a la vez estamos ante una manifestación netamente peruana, una reafirmación musical con personalidad propia, producto de siglos de mezclas.

A partir de aquí la cachua sigue por diversos caminos, pero esa es otra historia.

El texto de nuestra cachua es el siguiente:

Niño il mijor que y logrado
 alma mia mi songuito
 por lo mucho qui te quiero
 mis amores te y traído
 ay Jisos qui lindo
 mi niño lo esta
 ay Jisos mi Padre
 mi Dios achalay.

El texto muestra un castellano con muchos elementos de los quechua-hablantes, como la sustitución de la vocal *e* por la *i* (*il* por *el*, *mijor* por *mejor*, *qui* por *que*, *y* por *he*, *Jisos* por *Jesús*). Rodríguez van der Spoel nos aclara el significado de dos palabras: *songuito*, diminutivo de *sonco* (corazón en quechua), que aparece en sexto lugar en el vocabulario de la lámina IV del códice, *que contiene 43 voces castellanas traducidas alas ocho lenguas que hablan los indios de las costa, sierras y montañas del Obpdo. de Trugillo del Perú*. *Achalay* sería el equivalente a un grito de felicidad.¹⁷

¹⁷ Rodríguez Van der Spoel, *Bailes, tonadas...*, 41.

Musicalmente esta cachua es un perfecto ejemplo de cómo hacer mucho con los más mínimos elementos; toda la pieza se mueve entre los más básicos y simples acordes: la tónica (la) y la dominante (mi). Los violines discurren gran parte de la pieza por terceras paralelas doblando las voces y añadiendo la tónica a manera de pedal para aportar más densidad al discurso. Este básico comportamiento de los violines podría responder a cualquier obra italiana de esta época.

Intentaremos describir, después de haber analizado los anteriores aspectos, una posible interpretación «históricamente informada», tal como se dice en los tiempos actuales.

Lo primero que nos parece llamativo en esta cachua es la inclusión de un único texto. No tenemos ninguna duda que el copista solamente anotó uno, pero que la obra probablemente se podría interpretar con muchos más. La intención sería, por tanto, anotar las melodías con un texto principal, obviando otras posibles estrofas. Esto sucede en todas las obras del código con la excepción de la *Cachua Serranita* (E. 192), que incluye 8 textos completos. La utilización de textos intercambiables es algo muy a la orden del día en la música tradicional, y nosotros defendemos una versión que explore la posibilidad de incluir más textos, lógicamente con la misma métrica y temática, que se pueden encontrar en la música tradicional peruana. Basta traer a colación la gran abundancia de fiestas del ciclo navideño y al Nacimiento que se desarrollan, ya no sólo en todo el país peruano, sino en zonas cercanas a Trujillo, como Lambayeque o Piura.

Respecto a esto, todos los grupos de música antigua actuales que se acercan a las obras musicales del código toman la misma decisión: interpretar el mismo texto repetidas veces intercalando las mismas partes vocales en versión instrumental. Nosotros consideramos que, en cierta medida, esta solución falsea el espíritu de esta cachua y de otras piezas del código: los cuatro primeros compases ya contienen su introducción instrumental, para inmediatamente después aparecer el dúo con la copla, concluyendo con el estribillo todos juntos.

La estructura es cerrada y perfecta, en sólo 17 compases lo encontramos todo. La solución más plausible, en nuestra opinión, sería buscar textos adicionales en la tradición oral (que los hay en abundancia) y respetar la estructura circular de la cachua, como aquella que describió Pedro Pizarro dos siglos antes y que ahora encontramos vuelta a lo divino.

La cuerda pulsada, representada por diversos tipos de guitarras y arpas contenidas en las acuarelas del código, se nos presenta como la solución más idónea para la realización de la parte del bajo; uno de los instrumentos que más limitaciones puede tener para su ejecución a causa de su diatonismo es el arpa. Sin embargo esta cachua, como muchas obras del código, no presenta ningún problema para este instrumento, uno de los más representado en las acuarelas, como posteriormente veremos; basta afinar todas las notas *sol* como sostenidos (*sol#*) y ya tenemos el problema resuelto. La parte del acompañamiento, formado por movimientos de octavas en corcheas, es muy similar a como se interpretan los bajos de la mano izquierda en muchos huaynos de hoy en día. Si admitimos la tesis

de que esta pieza pudo pertenecer a una supuesta capilla de indios de nueva creación a mayor gloria de la catedral de Trujillo, la viabilidad de que sean niños los que interpretaran las partes de voz 1ª y 2ª toma fuerza.

Además, nuestra cachua tiene todos los elementos, tal como comentamos anteriormente, que hacen de la sencillez su mayor virtud. Qué mejor que explotar al máximo los mínimos recursos musicales para lograr un determinado fin; es mucho más efectivo que un grupo musical de nueva creación comience con obras sencillas, habida cuenta de que uno de los intereses de un plan reformador siempre es mostrar resultados inmediatos.

Por tanto, con sólo dos acordes en el bajo, lo que permite muchas posibilidades de improvisación por parte de los guitarristas o arpistas que pudieron desarrollarlo, un breve dúo por terceras paralelas, puede que realizado por niños, cuya educación estuvo entre los planes de Martínez Compañón¹⁸, la facilidad de una melodía absolutamente «pegadiza» y sencilla de memorizar, y el uso de dos violines utilizando mínimos recursos (sin descartar la idea de que realizaran algunas variantes u ornamentos dentro de la mayor o menor habilidad que pudieran tener sus intérpretes), vemos como todo está al completo servicio de un ideal determinado.

Si a esto añadimos una textura musical dentro de un mundo cercano y absolutamente familiar a la población india, pero con elementos catequéticos, el plato ya está servido.

II. EL ARPA EN TRUJILLO

Una de las primeras referencias de la presencia del arpa en la zona que nos atañe la encontramos en Zaña en 1606. El arzobispo de Lima, Toribio de Mogrovejo, inicia en 1605 una visita pastoral por su amplia diócesis; estando en el convento de Nuestra Señora de Guadalupe en Guasamayo, a veinte leguas de la ciudad de Trujillo, decide celebrar la Semana Santa en la villa de Zaña. Toribio comienza a sentirse indispuerto, pero no renuncia a continuar su plan de viaje hasta Zaña, visitando los pueblos de Cherrepe y Reque, y alcanzando Zaña ya en muy mal estado de salud. Estando gravemente enfermo en sus aposentos, rodeado de religiosos, capellanes y criados,

[...] i entre ellos Fr. Geronimo Ramirez Prior de San Agustín, que parece era musico de arpa. Díxole, q inviassse por ella, i que el cantasse a medio tono el salmo Crediti Propter, quod locutus sum. Que escuchó con los ojos clavados en un Santo Crucifixo; i volviendolos a vezes a un retablo que tenia alli de los Apóstoles S. Pedro i S. Pablo. Hizo otra vez la profession de la Fé, i mandó, que le cantassen el Credo, i a fray Geronimo Ramirez que le cantasse con el arpa el Salmo. In te Domine

¹⁸ Muy reveladores al respecto de la educación de los niños indios dentro del plan reformador de Martínez Compañón son los datos que aporta el estudio de Restrepo Manrique, «Baltasar Jaime Martínez...», 111-113.

sperarvi. I llegando al verso. In manus tuas commendo spiritum meum, dió el Alma a su Criador: aviendo estado con su habla, i en todos sus sentidos, casi hasta que espiró.¹⁹

¿Qué tipo de arpa sería la que Gerónimo Ramírez utilizó obedeciendo las últimas voluntades de Toribio de Mogrovejo? Aquí entramos en el terreno de la especulación. León Pinelo nos aporta un importante dato que nos revela un evidente interés por el papel de la música (y en concreto por el arpa) en la evangelización y difusión del mensaje católico. La presencia de este instrumento en la visita pastoral que nos ocupa es muy significativa, más si pensamos en el destacado papel que el arpa tendrá en la futura historia musical del Perú.

Analizando la fecha (1606), la incomodidad de la situación (una visita pastoral por unos largos, peligrosos y agrestes caminos), y el objetivo de la evangelización de alcanzar a través de la sencillez y funcionalidad pronto resultados, sin duda nos inclinaríamos por afirmar que el arpa de Gerónimo Ramírez sería una sencilla, pequeña y ligera arpa portátil de un orden de cuerdas. Pensar en un arpa de dos órdenes en este contexto se nos presenta de todos modos inviable por un motivo: la temprana fecha (1606), cuando el arpa de dos órdenes comenzaba a despuntar en España y los exclusivos y excepcionales ejemplos de arpas cromáticas descritas por Juan Bermudo en el siglo XVI nos parecen más unos geniales experimentos puntuales que una generalidad donde la presencia del arpa de un orden era aplastante. Además, un arpa diatónica cumple sobradamente su función de acompañar el canto de un sencillo salmo (sea en canto llano o de órgano).

Llegados a este punto, no podemos evitar la tentación de pensar que Jerónimo Ramírez quizás enseñara a tocar el arpa a indios y naturales como parte de la misión pastoral, empezando así un trasvase arpístico que se irá retroalimentando y variando durante siglos, alejándose de su modelo inicial con cada vez más novedosas incorporaciones y hallazgos debidos a experimentos realizados por artistas y creadores anónimos. Sólo hay que dejar que la tradición siga su curso y así, casi 200 años más tarde, reflejado en las láminas de Martínez Compañón, veremos no uno sino varios nuevos modelos de arpa que, aunque conservan elementos hispanos, se nos presentan con las suficientes particularidades como para considerarlas netamente peruanas.

III. LAS ARPAS DEL CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

Cuatro son las acuarelas que contienen representaciones de arpas, en concreto las acuarelas 147 (*danza del chimo*), 149 (*danza de pallas*), 151 (*danza del chimo*) y 159 (*danza del chusco*).

¹⁹ Antonio de León Pinelo, *Vida del ilustr. i reverend. Don Toribio Alfonso Mogrovejo Arzobispo de Lima* (Madrid: imp. de Antonio León Pinelo, 1653), 273.



Imagen 02: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E147- *Danza del Chimo*



Imagen 03: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E149- *Danza de pallas*



Imagen 04: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151- *Danza del Chimo*



Imagen 05: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 - *Danza del chusco*

A simple vista percibimos claramente, desde un punto de vista organológico, 3 tipologías de arpas diferentes, que hemos denominado tipo A (Imágenes 02 y 03), tipo B (Imagen 04) y tipo C (Imagen 05).²⁰

Vaya por delante recordar que los dibujantes de todas las láminas del códice tienden a la simplificación, y un excesivo celo en dar veracidad al contenido de sus representaciones nos puede llevar a conclusiones erróneas e incluso descabelladas.



Imagen 06: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E147- *Danza de chimo*, arpa



Imagen 07: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E149 - *Danza del pallas*, arpa

²⁰ Todas las imágenes del códice son tomadas de la edición facsímil de Agencia Española de Cooperación Internacional, *Martínez Compañón, Baltasar. Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, II (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1978).

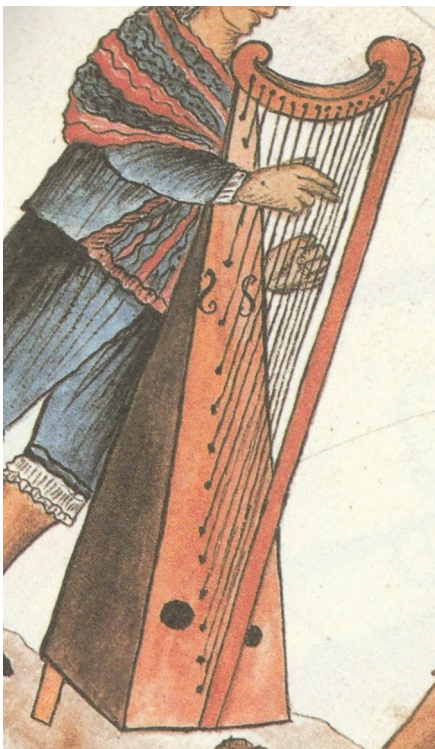


Imagen 08: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151 - *Danza del chimo*, arpa

Las arpas aparecen tañidas por arpistas cuya relación corporal con el instrumento se nos presenta de tres formas: 147 (Imagen 06) y 149 (Imagen 07) de pie apoyadas sobre el pecho. En este caso, las representaciones son un punto irreales al estar las arpas suspendidas en el aire sin ningún tipo de apoyo. Sin embargo, la práctica de tocar el arpa invertida de pie o caminando continúa usándose en diversas zonas de Perú, aunque alejadas de la zona que nos ocupa (Huancayo, Ayacucho, Huancavelica).²¹

²¹ «...en muchos lugares el arpa se toca también cargada en el hombro, sujeta al cuerpo del intérprete por medio de un sistema de fajas, lo que permite al músico desplazarse caminando junto a los otros músicos y a los bailarines». Claude Ferrier, *El arpa peruana* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003), 16.

Mostramos aquí dos ejemplos posteriores de esta práctica, ambas del siglo XIX: (Imagen 10) una acuarela de Pancho Fierro (1807-1879), *El son de los diablos*, y (Imagen 11) un grabado perteneciente al libro de Joseph Skinner *The present state of Peru* (Londres, 1805).



Imagen 09: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 - *Danza del chusco*, arpa



Imagen 10: Pancho Fierro, *El son de los diablos* - siglo XIX



Imagen 11: Joseph Skinner, *The present state of Peru* (Londres, 1805)

Esta manera de portar el arpa es, sin dudarlo, una de esas aportaciones creadas por gentes anónimas pertenecientes a diversas zonas del Virreinato del Perú (mayoritariamente andinas) que, a través de los siglos, se fue estandarizando hasta llegar a ser una práctica con entidad propia y plena originalidad. En la España de los siglos XVII y XVIII se desconoce esta forma de agarrar el arpa.

Las arpas 151 (Imagen 08) y 159 (Imagen 09) nos muestran las dos tradicionales formas de tocar: de pie (Imagen 08), como muchas de las arpas barrocas de uno y dos órdenes, y sentado en una silla (Imagen 09). Respecto a esta última, y opinando como músico práctico, resulta llamativo que el arpista esté sentado en una silla con brazos, tipo de asiento hoy rechazado por muchos arpistas

al considerarlo incómodo para tocar debido a la cercanía de los brazos de la silla con los brazos y antebrazos del propio arpista. En cambio, el tocador de guitarra o laúd está sentado sobre un asiento sin brazos, que en principio podría resultar más idóneo.

También es sorprendente que los dos arpistas de estas mismas láminas toquen su instrumento sobre el hombro izquierdo, si miramos desde nuestro punto de vista. Desde la práctica, las arpas de uno y dos órdenes se tocan apoyadas sobre el hombro derecho sin ninguna duda, incluso las modernas arpas peruanas.²²



Imagen 12: Francisco de Zurbarán, *La Adoración de los pastores* (1638)

En fuentes iconográficas españolas del siglo XVII lo habitual es encontrar arpas de un orden colocadas sobre el hombro derecho del tañedor, pero no exclusivamente (recordemos, siempre desde el punto de vista del que observa), como podemos percibir en los siguientes ejemplos: (Imagen 12) el ángel arpista del famoso cuadro de Zurbarán *La Adoración de los pastores* (1638), y (Imagen 13) el del lienzo *Cristo servido por ángeles* de Pablo Céspedes, fechado a inicios del siglo XVII.

²² *Idem*, pág. 22. «El arpa se puede tocar sentado o parado. Siempre se apoya en el hombro derecho».



Imagen 13: Pablo Céspedes, *Cristo servido por ángeles* (Principios del siglo XVII)

Sin embargo, en la imagen 13 esto es engañoso, un efecto óptico debido a los intereses del pintor que, seguramente, no quería ver al ángel del lienzo tapado su rostro por el clavijero y cuerdas del arpa. Simplemente observemos el ángel arpista de Céspedes (Imagen 13) en un espejo y ya tenemos a nuestro ángel tocando sobre el hombro derecho.

Una de las funciones del arte de la pintura es engañarnos, llevarnos a su terreno, como también sucede en las modernas cámaras y sus objetivos: veamos, por ejemplo, el siguiente video de la reconocida y afamada estrella del huayno con arpa Laurita Pacheco. Aquí la vemos cantando el huayno *La idiota* en posición correcta, tocando el arpa sobre el hombro derecho y en la misma posición que el ángel de Zurbarán.²³

https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A

Y ahora veamos el mismo huayno en la misma grabación (desde el minuto 8:04) con la cámara en imagen invertida; aquí tenemos a Laurita en la misma posición que el ángel de Céspedes, a la

²³ REVENTÓN MUSICAL PERÚ, «ROSITA DE ESPINAR & LAURITA PACHECO – LA IDIOTA 2020», video de YouTube, 5:02. Publicado el 24 de julio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A

izquierda y, según nuestro punto de vista, tocando el arpa sobre el hombro izquierdo; sin embargo, la realidad no es lo que nos muestra la cámara.²⁴

https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99

En conclusión, lo que nos presentan los arpistas 151 y 159 del códice Compañón probablemente se deba a motivos pictóricos, pero que en realidad son arpistas que tocan el arpa sobre el hombro derecho, aunque a simple vista parezca lo contrario.

Prosigamos ahora poniendo nuestra atención en lo que tienen en común estas cuatro arpas; lo encontramos en las tablas armónicas de los cuatro instrumentos, todas con cuatro orificios de salida u oídos: dos inferiores en forma circular y dos en forma de ese (o efe) en la parte superior; respecto a estos últimos, este tipo de oídos en efe los encontramos en abundancia en iconografías hispanas del XVII, y no sólo en arpas.²⁵

Volvamos a los ejemplos de Zurbarán y Céspedes: estos oídos hispanos son claramente en forma de f, tal como podemos observar en ambas pinturas; sin embargo, los oídos de las arpas de Compañón claramente están dibujados en forma de ese; ¿realidad o simplificación de los acuarelistas, tal como comentábamos anteriormente?

Baste como demostración los siguientes tres ejemplos, uno iconográfico y dos instrumentos reales: (1) la pintura mural de la casa Yábar en Cuzco (siglo XIX) y las arpas conservadas respectivamente (2) en la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas y (3) en el monasterio de Santa Catalina de Arequipa. No está de más recalcar que el arpa de Andahuaylillas posee la misma solución de oídos que la tabla armónica de las arpas de Compañón.

El arpa que hemos denominado tipología A (147, 149), ambas tocadas en posición invertida, responde prácticamente a un mismo modelo, con la salvedad del cóncavo; el arpa 147 deja intuir su caja de resonancia compuesta quizá por 7 costillas, como todas las arpas ibéricas de uno y dos órdenes, dato confirmado tanto por los instrumentos conservados como por el capítulo XV del tratado de Pablo Nasarre, dedicado tanto a la construcción del arpa como a la de otros instrumentos.²⁶

²⁴ Roger Morales, «Laurita Pacheco vs Rosita De Espinar.#@», video de YouTube. 12:49. Publicado el 15 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99

²⁵ Agradezco al investigador y luter Javier Reyes de León todas las informaciones y sugerencias que me ha transmitido en comunicación personal referentes a la construcción y constitución de las arpas de España y Virreinato del Perú.

²⁶ Pablo Nasarre, *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza: Imprenta de Herederos de Diego de Larumbe, 1724), capítulo XV «De las proporciones que deven observar los artífices en la fabricas de los instrumentos Arpa, Vihuelas, Guitarras, y todo instrumento de Arco». Referente al cóncavo del arpa, dice Nasarre «[...] se han de labrar siete (piezas) de la longitud de poco más de siete quartas. Estas siete piezas han de ser de madera sólida, y muy lisa y delgada [...]»



Imagen 14: pintura mural de la Casa Yábar, Cuzco, siglo XIX

Es en América del Sur donde aparecen arpas con ocho costillas o más en el cóncavo, quizá otra de las soluciones creadas por la experimentación y tradición del Perú. En cambio, el cóncavo del arpa 149 se nos presenta como una cubierta negra sin costillas, ¿Quizás algún tipo de corteza de árbol o planta con la suficiente flexibilidad para este tipo de acabado? Si así es, se nos escapa este tipo de solución; sin embargo, no debe sorprendernos este tipo de instrumentos únicos o excepcionales producidos en el mundo de la tradición, como el caso del arpa-mate.²⁷



Imagen 15: arpa de iglesia de San Pedro de Andahuaylillas

²⁷ «El hallazgo del arpa-mate». Pablo Macera. Acceso el 8 de abril de 2022. <http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/el-hallazgo-del-arpa-mate.html>

Ambas arpas están cerradas en su parte inferior con la única excepción de un orificio, una característica muy habitual en las arpas americanas. El alargamiento de las patas que salen desde esta tapa inferior también es un elemento identitario americano, e irán aumentando de longitud a lo largo de los años hasta provocar una acusada horizontalidad en el instrumento, como podemos apreciar en esta fotografía de 1925 (Imagen 17) de un ejecutante de Lima tomada del libro *La música de los incas y sus supervivencias* de Raoul y Marguerite D'Harcourt.

El arpa tipo B (Imagen 08) corresponde a un instrumento de tamaño grande y de construcción muy básica, casi como un ataúd. Dos costillas laterales y una al fondo constituyen todo su cóncavo. En este caso las patas son una prolongación de la tapa posterior del instrumento, y no perpendiculares, como es lo habitual. Patas de este tipo no he conseguido verlas en fuentes posteriores.



Imagen 16: arpa del monasterio de Santa Catalina, Arequipa

El arpa tipo C (Imagen 09) es un modelo bien diferente de los anteriores. Lo más llamativo de este arpa es su cóncavo, del que podemos visualizar nada menos que cinco costillas, lo que nos hace suponer que nos hallamos ante un arpa con un enorme cóncavo de 10 costillas o más. Como anteriormente comentamos, el aumento del número de costillas es un rasgo esencialmente americano, como lo es también la anchura del mismo cóncavo, que aumenta así su capacidad sonora. A destacar también la ausencia de patas.

Esta variedad de arpas en las cuatro acuarelas nos da una idea de cuán flexible y variopinta era la tradición y cómo no había un único modelo ni un estereotipo concreto de arpa en toda la extensa diócesis de Trujillo. Por lo tanto, nos encontramos con cuatro arpas donde podemos constatar que cada una tiene sus propias peculiaridades, reflejando así una realidad en cuanto a diversidad de construcción y morfología; todo ello debido probablemente a pertenecer a diferentes zonas de Trujillo y ser producto cada una de ellas de determinadas variantes locales.



Imagen 17: Fotografía de 1925 de un ejecutante de Lima tomada del libro *La música de los incas y sus supervivencias* de Raoul y Marguerite D'Harcourt

IV. LOS ARPISTAS DEL CÓDICE COMPAÑÓN

Veamos ahora qué nos pueden decir desde la práctica estos cuatro arpistas.

También en este aspecto la variedad de las acuarelas es destacable: dos arpistas (147, 149) de pie con el arpa invertida cada uno de ellos acompañados de una especie de guitarra o laúd (estos interesantes instrumentos merecen un estudio aparte), uno de pie (151), parece que cantando junto a un violín, y un cuarto (159) sentado en una silla acompañado de una guitarra. A destacar esta última acuarela por la importancia de la presencia de un tamborero que percute con los nudillos la tabla armónica del arpa, una tradición, la del arpa tamboreada, que llega hasta el siglo xx sobre todo en la zona norte de Perú, y de la que tenemos magníficos ejemplos.

Respecto a los arpistas 147 y 149, vemos cómo están firmes con las piernas ligeramente separadas buscando un buen punto de equilibrio, ya que tocar de esta manera exige una buena forma física al soportar el ejecutante todo el peso del instrumento en el aire.

Muy interesante es el tema de la digitación. Rápidamente digamos que en todas las arpas ibéricas de uno y dos órdenes, desde los siglos XVI al XVIII, se emplean exclusivamente tres dedos (pulgár, índice y largo) de cada mano. Esto está documentado hasta la saciedad, tanto en fuentes iconográficas como en diversos tratados musicales de los siglos XVI al XVIII, así como en las mismas obras musicales²⁸.

Esta cuestión técnica la podemos afirmar con total rotundidad; el celo y cuidado con el que desde el pasado nos explican esta cuestión, y las molestias que se toman para indicar qué dedo tiene que colocar el arpista en cada nota debería sonrojar a aquellos arpistas «antiguos» actuales que descuidan este aspecto o incluso alardean burlándose de él. Es ésta una de las características propias (sino la más importante) de la idiosincrasia de arpa hispana. La primera referencia al uso del cuarto dedo en arpas de dos órdenes lo encontramos en 1754 en Minget e Yrol.²⁹



Imagen 18: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E151 - *Danza del chimo*, detalle del arpista

²⁸ «En el harpa, se descende y sube con el primero y segundo dedos de la mano derecha, [...]y con el segundo y tercero de la mano izquierda». Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá: imp. por Joan Brocar, 1557), 23-26, primer libro «Para la mano izquierda». Capítulo VI «En que se declara como se ha de entender, y como se escribe la cifra de esta arpa». Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte Musical* (Madrid: imp. por Melchor Álvarez, 1677). «Los tres dedos con que se toca el harpa, se señalan, el pulgar con una P. el índice con una Y. y el largo con una L». Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de cifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...; primera parte* (Madrid: Imprenta de Música, 1702), 7.

²⁹ Pablo Minguet e Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos...* (Madrid: Pablo Minguet, 1754). «Explicación del nuevo estilo del arpa de dos órdenes». Nótese cómo se refiere a esta manera de tocar con el anular como «nueva».

Observemos las manos del arpista 151, donde vemos claramente la utilización de tres dedos de cada mano. El empleo de tres dedos continuó en la tradición: ahí tenemos el caso de los actuales arpistas cuzqueños³⁰, que utilizan tres dedos en su mano derecha. El uso del cuarto es sin duda otra aportación incorporada por la tradición de forma paulatina y que hoy en día es imposible de determinar su origen. En las mismas acuarelas parece que se nos sugiere el uso de un cuarto dedo por parte de los otros arpistas, lo que confirma que nos enfrentamos también a variantes locales en la manera de tocar. Además estamos en fecha muy tardía (finales del XVIII) y el uso del cuarto dedo sería ya practicado por algunos arpistas, aunque claramente no por todos.

V. EL ARPA TAMBOREADA

Otra aportación debida a experimentos anónimos y que tuvo amplia difusión en el universo del arpa americana es la peculiaridad del arpa tamboreada o percutida, consistente en utilizar parte de la tabla armónica del arpa como instrumento de percusión para llevar el ritmo (el músico que realiza esta función se llama tamborero), mientras el arpista toca al mismo tiempo. Ésta es una práctica totalmente ajena al arpa española y, si bien también la hallamos en zonas de México, Ecuador y Chile, nos centraremos en una de las provincias de la diócesis de Trujillo en tiempos de Martínez Compañón donde el arpa tamboreada adquirió continuidad y notoriedad hasta el siglo XX: Zaña.



Imagen 19: Códice Martínez Compañón.
Volumen 2, Fol. E159 *Danza del chusco*, detalle del tamborero

La acuarela 159 es una de las primeras representaciones de esta peculiar práctica. Llama la atención la desproporción de las piernas del tamborero, totalmente irreales. Muy interesante es el detalle de tamborear un arpa sin patas, lo que obliga al ejecutante a percutir la parte inferior del arpa desde el suelo y con una rodilla flexionada, al contrario de los tamboreros del siglo XX que, como

³⁰ Ferrier, *El arpa...*, 28.

vemos en la siguiente fotografía, tamborean sentados prácticamente al mismo nivel del arpista, lo que provoca que sea imprescindible que las patas del arpa estén considerablemente elevadas.³¹



Imagen 20: la popular familia Barrios, don Huberdino y su primo Teófilo Quesquén
(Archivo de José Norberto Neciosup Chafloque)

Fotografía tomada del libro de Juan Miguel Barandiarán *El arpa en el Norte del Perú*.

¿Refleja la acuarela una realidad (tamborear en el suelo), o es una simplificación o mala interpretación de lo que es un tamborero por parte del acuarelista? Por suerte tenemos un par de documentos que nos confirman que lo que plasmó el acuarelista refleja una práctica real. Por un lado, presentamos esta iconografía procedente del refectorio del Monasterio del Carmen de Asunción de Cuenca (Ecuador, siglo XVIII), en los límites de la diócesis de Trujillo, donde vemos un tamborero en la parte inferior arrodillado en el suelo.



Imagen 21: pintura del refectorio del Monasterio del Carmen de Asunción de Cuenca
(Ecuador, siglo XVIII)

³¹ Gisela Cánepa Koch, en su documental «Instrumentos y música de Lambayeque» (1991), al que nos referiremos posteriormente, afirma que «*existe una relación jerárquica entre arpista y tamborero*».

Veamos a este respecto qué nos cuenta el naturalista norteamericano Samuel Waithman (1807-1895) en sus viajes por Perú; nos dice que, un día de San Juan en Amancaes (Lima), vio a dos africanos bailando la *samacueca* acompañados por dos negras en una ruda arpa: «una estaba sentada en el suelo, golpeando el cuerpo del instrumento al compás con sus palmas»³².

Por lo tanto, estos tres testimonios nos confirman que el tamborero inicialmente ejercía su función en el suelo, para irse paulatinamente elevando hasta tamborear sentado en una silla, tal como atestigua la práctica que tenemos documentada en el siglo xx.

Otro elemento de gran importancia que no debemos obviar es la manera de tamborear: el arpista Compañón claramente lo realiza con los nudillos, mientras que Ecuador y Waithman nos lo muestran con la palma de la mano, tal como se realiza en el siglo xx.

Para concluir, no sería muy arriesgado afirmar que la danza representada en esta acuarela (*danza del chusco*) podría pertenecer a la provincia de Zaña, habida cuenta de la importancia que tendrá el arpa tamboreada en esta zona costera hasta finales del siglo xx.

Llegados a este punto vamos a traer a colación brevemente la importancia del arpa tamboreada en la provincia de Zaña, departamento de Lambayeque, una tradición, como vimos, anterior a Compañón, que se mantuvo durante siglos y cuyos últimos vestigios fueron recogidos a finales del siglo xx por Gisela Cánepa-Koch en un magnífico documental producido y escrito en 1990 para los Archivos de la Música Tradicional Andina del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.³³

https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU&ab_channel=InstitutoEtnomusicolog%C3%ADaPUCP

En los minutos de dicho documental 00,37 a 2,53 y 17,40 a 23,15 podemos ver y oír a los últimos grandes arpistas de la costa de Lambayeque: Cirilo de la Cruz, de Mórrope, antiguo curato que en tiempos de Compañón tenía aproximadamente un 95 % de población india, y Andrés Mendoza, nacido en Etén pero que pasó gran parte de su vida en el pueblo de Monsefú, también en tiempos de Compañón con una muy alta parte de su población india (99%). Llama la atención que, a pesar de la cercanía de ambas poblaciones, los toques de ambos sean tan diferentes.³⁴

³² “One was seated on the ground, beating on the body of the instrument in time with her palms», traducción de Pablo Gastaminza. Samuel Waithman, *Three years in the Pacific including notices of Brazil, Chile, Bolivia and Peru* (Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834), 301.

³³ Instituto de Etnomusicología PUCP, «03 Instrumentos y Música de Lambayeque (Serie de Videos Etnográficos)», video de YouTube, 30:18. Publicado el 20 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU>

³⁴ Tenemos datos de las vidas de ambos arpistas y muy interesantes aportaciones a este respecto en el libro del investigador Juan Miguel Barandiarán Sánchez, *El arpa en el norte del Perú* (Chiclayo: Lambayeque, 2021).

Como la misma Cánepa-Koch afirma, cuando hace su trabajo de campo por Lambayeque a finales de los años 90 del siglo xx, que el arpa estaba casi desaparecida de la práctica musical de esta zona costera del norte del Perú, de ahí la importancia de este registro donde podemos observar a los últimos herederos de ese tamborero de la lámina 159 del código Compañón registrado 200 años antes.

VI. CONCLUSIONES

Hemos trazado un recorrido que va desde los tiempos del arpista Jerónimo Ramírez y su modesta arpa diatónica de principios del siglo xvii que visitó Cherrepe, Reque y Zaña, pasando por las láminas de Martínez Compañón con sus ya alejadas arpas del mundo hispano (finales del xviii), para terminar casi 400 años después (finales del siglo xx) con las grabaciones de los últimos arpistas del departamento de Lambayeque registrados por el Instituto de Etnomusicología PUCP.

Todo este camino, lleno de innovaciones, experimentos, variantes y hallazgos, fue elaborado por lo que llamamos tradición en la que contribuyeron miles de artistas, algunos anónimos, otros con nombres y apellidos, que nos han dejado un fascinante legado lleno de enigmas que esperemos se vayan resolviendo, dentro de lo posible, en cada vez mayores y especializados estudios. Concluyo con una reflexión personal en cuanto a estas gentes que fueron perfilando este recorrido, y no puedo dejar de pensar, al observar la lámina iii del volumen 2 del código donde figura la distinción de castas del obispado de Trujillo, que en el desarrollo del arpa del norte del Perú tomaron parte todos los allí referenciados: eclesiásticos, seminaristas, religiosos, religiosas, españoles, indios, mixtos, pardos y negros.

VII. REFERENCIAS

- Agencia española de Cooperación Internacional. *Martínez Compañón, Baltasar. Trujillo del Perú en el siglo xviii*. Tomo ii, facsímil. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1978.
- Arellano, Ignacio y Carlos Mata Induráin. *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- Barandiarán Sánchez, Juan Miguel. *El arpa en el norte del Perú. Costumbres y tradiciones de la región Lambayeque*. Chiclayo: Lambayeque, 2021.
- Centro de estudios de historia eclesiástica del Perú. *Monografía de la diócesis de Trujillo*. Trujillo: Imprenta Diocesana, 1931.
- Claro Valdés, Samuel. «Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo xviii». *Revista Musical chilena* 34, n.º 149-50 (1980): 18-33.

- Cobo, Bernabé y Marcos Jiménez de la Espada. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: imp. de E. Rasco, 1895.
- Fernández Calvo, Diana. «La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, editado por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 303-376. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- Fernández de Huete, Diego. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...; primera parte*. Madrid: Imprenta de Música, 1702.
- Fernández Navarrete, Martín, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844.
- Ferrier, Claude. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Ciudad de los Reyes (Lima): imp. de Francisco del Canto, 1608.
- Instituto de Etnomusicología PUCP. «03 Instrumentos y Música de Lambayeque (Serie de Videos Etnográficos)». Video de YouTube, 30:18. Publicado el 20 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU>
- León Pinelo, Antonio de. *Vida del ilvstr. i reverend. Don Toribio Alfonso Mogrovejo Arzobispo de Lima*. Madrid: imp. de Antonio León Pinelo, 1653.
- Macera, Pablo, Arturo Jiménez Borja e Irma Franke. *Trujillo del Perú, Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Acuarelas: siglo XVIII*. Lima: EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura, 1997.
- Macera, Pablo. «El hallazgo del arpa-mate». Acceso el 8 de abril de 2022. <http://pablomacera.blogspot.com/2012/11/el-hallazgo-del-arpa-mate.html>
- Minguet e Yrol, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*. Madrid: Pablo Minguet, 1754.
- Nassarre, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Imprenta de Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

- Pizarro, Pedro. «Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, 1571». En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, editado por Martín Fernández Navarrete, Miguel Salvá y Pedro Saiz de Baranda, 201-388. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1844.
- Poma de Ayala, Felipe Guamán. *Nueva crónica y buen gobierno*. Perú: manuscrito, 1615. Actualmente en la Biblioteca Real de Dinamarca.
- Restrepo Martínez, Daniel. «Baltasar Martínez Compañón y su obra en la diócesis de Trujillo». En *El obispo Martínez Compañón: vida y obra de un navarro ilustrado en América*, editado por Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, 77-161. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.
- REVENTÓN MUSICAL PERÚ. «ROSITA DE ESPINAR & LAURITA PACHECO – LA IDIOTA 2020». Video de YouTube, 5:02. Publicado el 24 de julio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=0j_KH8bGzU8&ab_channel=REVENT%C3%93NMUSICALPER%C3%9A
- Rodríguez Van der Spoel, Adrián. *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Amsterdam: Deuss Music, 2013.
- Roger Morales. «Laurita Pacheco vs Rosita De Espinar.#@». Video de YouTube. 12:49. Publicado el 15 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=KXkkMfX-e7I&ab_channel=RogerMorales%F0%9F%92%AF%F0%9F%A4%99
- Ruiz de Ribayaz, Lucas. *Luz y Norte musical*. Madrid: imp. por Melchor Álvarez, 1677.
- Santo Tomás, Fray Domingo de. *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Valladolid: imp. por Francisco Fernández de Cordova, 1560.
- Stevenson, Robert. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Venegas de Henestrosa, Luys. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vibuela*. Alcalá: imp. por Joan Brocar, 1557.
- Waithman, Samuel. *Three years in the Pacific including notices of Brazil, Chile, Bolivia and Peru*. Filadelfia: Carey, Lea & Blanchard, 1834. ■

UNA PROPUESTA COMPARATIVA DE CODIFICACIÓN PARA LA ICONOGRAFÍA DE DANZA EN LA ILUSTRACIÓN. BAILE EXTRANJERO ALREDEDOR DE FRANCISCO DE GOYA

A COMPARATIVE CODING PROPOSAL FOR DANCE ICONOGRAPHY IN THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT. FOREIGN DANCE AROUND FRANCISCO DE GOYA

Inés Turmo Moreno•

Universidad de Castilla-La Mancha

senitu@gmail.com

orcid.org/0000-0002-1464-8727

RESUMEN

La iconografía de danza está presente en el día a día de la disciplina, tanto desde el punto de vista estético como académico. Aunque sí está presente en los trabajos dancísticos de otros países occidentales, el estudio de la relación entre danza y arte todavía no ha penetrado en el entorno académico español.

Este trabajo se plantea como un inicio en la comparación iconográfica de la danza «extranjera» presente en el siglo XVIII español y el fundamental análisis de la misma para entender las corrientes de intercambio en torno a la disciplina en España. En ese contexto, se hace evidente la necesaria creación de un sistema de codificación que permita catalogar las escenas de danza como disciplina propia dentro de las representaciones artísticas. Para contribuir en la investigación dancística, se propone un método de catalogación inspirado en el sistema musical creado por el grupo de trabajo

• Inés Turmo Moreno es doctoranda en Humanidades, Arte y Educación por la Universidad de Castilla la Mancha. Graduada en Historia por la Universidad de Zaragoza, MA en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales y MA en Gestión del Patrimonio y Museología. Es bailarina histórica titulada por la Academie Royal de la Danse (Centre de musique baroque de Versailles). Ha participado en diversos congresos y seminarios y ha publicado varios textos académicos y libros. Entre sus líneas de investigación académicas y performativas destaca en el *ballet* pantomimo del siglo XVIII y la danza en torno a la figura de Francisco de Goya.

Recepción del artículo: 09-09-2022. Aceptación del artículo: 26-12-2022.

AEDOM denominado IMAGENesMUSICA, y la creación de un sistema propio de codificación basado en *The Code of Terpsichore* de Carlo Blasis que permite la codificación de las posturas dancísticas en la iconografía danzada del periodo de la ilustración.

Palabras clave: iconografía de la danza; catalogación; historia del arte; siglo XVIII; Francisco de Goya; baile extranjero; danza; baile escénico; España; danza española; historia de la danza.

ABSTRACT

Dance Iconography is present in the daily life of the discipline, both from the aesthetic and academic points of view. Although present in the dance works of other Western countries, the study of the relationship between dance and art has not yet penetrated the Spanish academic world. This work is proposed as a way of starting the comparison between the different iconography of dance present in the Spanish eighteenth century and the importance of analysis to understand the movements around the discipline. In this context, it is necessary to create a coding system that allows the cataloguing of the dance scenes as a discipline within the artworks. To fill this gap in dance research, we propose a cataloguing system inspired by the musical system IMAGENesMUSICA and the creation of a system based on *The Code of Terpsichore* by Carlo Blasis that allows the coding of dance postures in the dance iconography of 18th century.

Key Words: Iconography of dance; Cataloguing; Art History; 18th Century; Francisco de Goya; Foreign dance; Dance; Theatrical dance; Spain; Spanish Dance; Dance History.

I. INTRODUCCIÓN

Buena parte de las temáticas plasmadas en las escenas artísticas de diferentes disciplinas presentes en la historia del arte disponen de sistemas de catalogación que permite a los historiadores del arte clasificar estas obras y facilitar a sus especialistas el trabajo analítico posterior. La danza, en cambio, una disciplina muy presente en la historia del arte, carece de sistema de clasificación.

El patrimonio material artístico en el que han quedado representadas escenas coreográficas resulta fundamental para la conservación y recuperación del patrimonio cultural inmaterial (PCI) que supone la danza¹, no solo desde el punto de vista académico, sino también desde una perspectiva performativa. Recientemente se está desarrollando un mayor diálogo entre artistas escénicos (coreógrafos y bailarines) y museos, potenciando la representación de diferentes estilos coreográficos y recuperando la imprescindible conexión entre arte plástico y dancístico. Estas *performances*, aunque no se corresponden con el estilo de danza presente en diferentes obras artísticas (sino que se basan

¹ La danza, en todas sus formas, estilos y culturas es Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la Humanidad declarado por la UNESCO.

en la expresión artística de cuadros sin iconografía dancística), suponen un primer acercamiento para remarcar la transcendencia de analizar la conexión interdisciplinar también desde el punto de vista académico.

I. 1. Estado de la cuestión y objetivos

La iconografía de la danza, y más en concreto la relación de la disciplina con su iconografía, ha sido un tema poco tratado en profundidad desde el punto de vista académico. Destacan el catálogo de arte de Carol McD Wallace, Don McDonagh, Jean L. Druesedow, Laurence Libin y Costance Old titulado *Dance. A Very Social History* —en colaboración con el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York— y los trabajos de Tilman Seebass —*Iconography and Dance Research*— y Thomas F. Heck —*Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concept and Practice*—. Merece especial mención *The Styles of Eighteenth-Century Ballet* de Edmund Fairfax, quien relaciona la iconografía con la técnica coreográfica dieciochesca. En España también destacan los trabajos de Margarita Muñoz Zielinski, *La iconografía de la danza como tema de investigación*, o las conferencias performativas de Inés Turmo en torno a la iconografía de la danza en la pintura de Francisco de Goya. Sin embargo, el estudio de la iconografía en relación con la danza no ha causado, por el momento, impacto en el mundo académico.

En este contexto, el trabajo se presenta como punto de partida del necesario análisis y profundización del patrimonio dancístico y su relación con las artes plásticas, partiendo del periodo ilustrado —fundamental para entender el desarrollo de la danza en España— como acotación temática y cronológica, teniendo en cuenta la numerosa presencia de escenas dancísticas en museos y espacios expositivos españoles. Más concretamente, el análisis e investigación de la figura de Francisco de Goya y sus contemporáneos ha resultado fundamental para el estudio de la sociología, antropología o disciplinas más específicas como el deporte, la moda o la música en este periodo y, de igual forma, sirve para entender el contexto iconográfico del baile nacional y extranjero del momento y su significación etnográfica.

Por todo ello, los objetivos del trabajo giran en torno a la elaboración de un sistema de codificación apropiado para la iconografía de danza que suponga una vía para el futuro estudio del patrimonio inmaterial y para señalar el papel de la danza en la historia del arte, la antropología y la vida social del ser humano. El sistema catalográfico iniciado aquí tiene el objetivo de convertirse en una posible herramienta (modificable y ampliable) para que todos aquellos historiadores del arte no especialistas en danza, encargados de la clasificación de escenas en las instituciones patrimoniales, puedan colaborar en la difusión de la iconografía dancística y la incorporación del corpus artístico interdisciplinar en los estudios culturales y académicos.

I. 2. El papel de la iconografía de danza en el estudio de la disciplina

Al igual que se utilizan las fuentes coreográficas para recrear danza, se precisa de iconografía para analizar buena parte de los requerimientos estilísticos en diferentes periodos. Artes plásticas y danza disfrutaban de una relación recíproca, esencial para entender la historia de la disciplina y su presencia en la historia. Angiolini menciona esta relación en sus notas al *ballet Semiramide*: «Según él [Luciano], es necesario que el bailarín de pantomima conozca la poesía, la geometría, la música, la filosofía, la historia y la fábula; que sepa expresar las pasiones y los movimientos del alma; que tome prestadas de la pintura y de la escultura las diferentes posturas y actitudes [...]»². También Noverre indica: «Maestros de *ballet* deben consultar las pinturas de los grandes maestros»³. La reciprocidad aparece en el momento en el que también los grandes maestros de la pintura buscan en el cuerpo la influencia necesaria para entender lo corporal y en la danza la belleza que desean plasmar. Por ello, la realización de escenas de danza está presente a lo largo de la obra de numerosos autores.

Igualmente, los autores de textos coreográficos utilizan en sus obras iconografía para explicar gráficamente aquello que las palabras no pueden expresar: es el caso de la iconografía presente en *Orchesographie* de Thoinot Arbeau, de *The Art of Dancing Explained* (Londres, 1735) de Kellom Tomlinson —donde la misma notación de danza se convierte en muestra iconográfica— o el *Trattato del Ballo Nobile* de Giambattista Dufort. También en España existen manuales que presentan iconografía, es el caso del *Arte de Danzar a la francesa* de Pablo Minguet e Yrol.

También la representación de intérpretes coreográficos, caracterizados de sus personajes característicos, ha aportado numerosa iconografía dancística muy relevante, no solo para el análisis del vestuario y el reconocimiento de los diferentes intérpretes bailarines en la escena teatral, sino también para cuestiones posturales relativas al lenguaje de inicios del siglo XVIII.

² Gasparo Angiolini, «Suivant lui, il faut que le Danseur Pantomime connaisse “la Poésie, La Géométrie, la Musique, la Philosophie, l’Histoire, et la Fable; qu’il sache exprimer les passions et les mouvements de l’âme; qu’il emprunte de la Peinture et de la Sculpture les différentes postures et contenance[...]» Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis* (Viena: Chez Jean-Thomas. Impresor de la Corte, 1765), 5.

³ Jean Georges-Noverre, *Letters on dancing and ballets*. Traducido del francés por Cyril W. Beaumont (Londres: Dance Books, 2004), 6.



Figura 1. El bailarín Pierre Dubreil como *Scaramouche* (1711) – «Diseños para padres e hijos en un *ballet* de corte» (finales s. xvii), Museo Nacional de Estocolmo.

II. PROPUESTA DE CATALOGACIÓN

La elección de un sistema de catalogación ha supuesto un verdadero desafío, pues la inexistencia de un formato propio para la danza implica la correspondiente adaptación de los diferentes formatos existentes. La elaboración de un nuevo sistema específico tiene la ventaja de ofrecer la posibilidad de que en el futuro pueda servir tanto a historiadores del arte como a especialistas académicos en danza para identificar y catalogar la danza en su representación en las artes plásticas, además de poder disponer de un tesoro que permita identificar con mayor rapidez ejemplos iconográficos de aquellos elementos coreográficos que se quieran exponer.

II. 1. Precedentes catalográficos

En esta búsqueda, la propuesta del sistema de catalogación IMAGENesMUSICA parece una solución adecuada. Este sistema fue creado por investigadores de la Universidad Complutense de Madrid en conjunto con especialistas de la *Universidade Nova* de Lisboa para analizar y catalogar

iconografía musical tanto respectiva a instrumentos musicales como a instrumentistas o personajes relacionados con la música y para identificar, analizar y catalogar en concreto escenas musicales que aparecen en las obras de arte expuestas en el Museo del Prado⁴. El sistema de catalogación, dirigido por el grupo de trabajo de iconografía musical de AEDOM, recoge un tesoro numérico de más de mil trescientos códigos para la gran variedad de elementos musicales que aparecen en las obras, además de basar parte de su codificación en el sistema internacional *Iconclass*, el sistema de catalogación iconográfica más utilizado en el mundo.

Para la futura ficha de catalogación, siguiendo la estructura proporcionada por el grupo de investigación de IMAGENesMUSICA, resultaría apropiado mantener por ejemplo los apartados General, Localización y Descripción Física del sistema original. En la descripción de Escena habría que incluir modificaciones, como eliminar el apartado «Escena Musical» y sustituirlo por «Escena Danzada». También en el apartado de *Iconclass* se podría añadir un apartado relativo al nuevo código coreográfico, permitiendo especificar más las escenas de danza poniendo el código correspondiente a cada escena.

Una de las dificultades que se encuentran de cara a la adaptación de la disciplina de la danza al sistema de catalogación iconográfica mencionado es que se ha hecho necesaria la creación de códigos específicos para denominar las distintas danzas y unidades articulares —denominadas coloquialmente pasos—. A diferencia de lo fácil que puede suponer crear códigos alfanuméricos para instrumentos, la creación de códigos para pasos de danza o posiciones resulta infinitamente más compleja. Aunque sí se dispone de una codificación de posturas desde el siglo XVIII, se encuentra el problema no solo del género de danza, sino también del estilo y del periodo.

II. 2. La idealización de la danza en la iconografía

La diferenciación de distintos tipos de danza resulta aproximada, debido a que la idealización de los personajes y la capacidad técnica de muchos de los intérpretes en la mayoría de escenas del periodo puede indicar un entorno académico o incluso escénico en el caso de aquellas imágenes en las que no se muestra el contexto geográfico o localización de los protagonistas.

Habría que tener en cuenta también que, al igual que la indumentaria que se presenta en los cuadros de Goya y sus contemporáneos no corresponde con la de las clases menesterosas, la danza puede encontrarse, de igual manera, idealizada. En ocasiones, atendiendo al ropaje de los protagonistas e incluso al contexto en el que se encuentran, se han llegado a hacer especulaciones

⁴ La creación de este sistema para catalogar iconografía musical aporta una cierta esperanza a la catalogación dancística, y ofrece a su vez un puente de unión entre artes escénicas. A pesar de esto, no se pueden olvidar aquellos parámetros que separan a la danza de la música, por lo que este sistema debe ser adaptado al mundo y contexto de la danza, con la incorporación y modificación de los campos correspondientes en las fichas de catalogación.

en las que han quedado sin contemplar esas idealizaciones o incluso la posibilidad de que se trate de estampas destinadas a la venta como «suvenir» a extranjeros que no reflejen la realidad. Por ello, si la danza carece de identificación explícita, resulta arriesgado afirmar su tipología y resulta conveniente realizar previamente un estudio exhaustivo, crítico e individualizado con el fin de localizar evidencias o información más específica.

II. 3. Problemática en la codificación

Existe otra problemática en torno a cómo indicar la unidad articular de danza⁵ (UAD) que aparece representada en la obra de arte. Lo primero a tener en cuenta es la dificultad para codificar la representación de danza de cualquier época —por ejemplo, renacentista— con nomenclatura de un periodo histórico diferente. La solución inicial sería la utilización de notaciones de danza. Aquí aparece nuevamente el conflicto temporal sobre qué notación utilizar. Aunque se podría utilizar una notación distinta para cada periodo, el sistema de codificación resultaría poco práctico debido a su extensión, además de que podría generar polémica sobre si resulta posible notar distintos géneros dancísticos con notaciones relativas a otros géneros históricos, o géneros populares con notaciones de danza académica.

Además, la codificación para iconografía de danza dista de ser la realización analítica sobre movimiento⁶ en sentido coreográfico, sino que lo es de imagen, y los sistemas creados para su codificación deben resultar inteligibles para los historiadores del arte encargados de la codificación. El código que se elabore deberá, en consecuencia, resultar asequible para aquellos investigadores de cualquier rama dentro de la historia del arte interesados en la iconografía de danza.

En este contexto de notación coreográfica aparece el dilema de considerar en qué medida es factible notar toda la escena de danza, y si hubiera posibilidad de desdoblar el código principal —a modo de llave— para cada parte implicada en la posición de los bailarines. Ello acarrearía el integrar códigos diferentes para cabeza, torso, brazos, manos, piernas, pies, etc. Los sistemas de notación de diferentes épocas abordan gráficamente diferentes cuestiones. Por ejemplo, en el sistema de notación de Pierre Beauchamp y Raoul-Auger Feuillet (gestado en el siglo xvii y utilizado durante todo el siglo xviii)⁷, aborda UAD, no posiciones, y nuevamente plantea un problema temporal y estilístico.

Idéntico problema aparece en el sistema de notación Laban (Rudolf Laban, 1928). que, aunque en principio resultaría el más adecuado para crear una codificación —al tratarse de un sistema

⁵ Empleado en este trabajo como sinónimo de «paso» o movimiento ejecutado por un bailarín en una coreografía. A lo largo del trabajo se utilizará la abreviatura UAD.

⁶ El estudio consiste en el análisis de la imagen fija, sin análisis coreográfico ni de movimiento, por tanto no procede la utilización de notación coreográfica.

⁷ Raoul Auger Feuillet, *Recueil de danses*, (París: Chez l'auteur, [...] Et chez Michel Brunet [...], 1700).

conocido en el entorno dancístico—, dificulta, en la práctica, el establecimiento de un tesoro de códigos que puedan ser identificadas con posturas de danza en general, además de encontrarse su lectura y comprensión fuera del alcance para cualquier persona externa al mundo del movimiento y especialmente de la danza, al igual que la notación musical de la época lo es para contextos ajenos a dicha materia.

Por lo tanto, la creación de un código con esta notación resultaría difícil de utilizar por historiadores del arte no especialistas en danza.

II. 4. Solución iconográfica. El código Blasis.

Al tratarse de escenas en dos dimensiones sin capacidad tridimensional, la solución final propuesta es crear un código que relacione las posturas de danza de la iconografía dancística con otro tipo de iconografía de representación de la disciplina también en dos dimensiones, en concreto con las posturas codificadas por Carlo Blasis en sus tres tratados *Traité élémentaire, Théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) *The Code of Terpsichore* (1828) y *Manuel Complet de la Danse* (1828). Estas posturas ejemplifican perfectamente las posiciones de danza —incluyendo aquellas que aparecen en cuadros no reconocidos como escenas danzadas— plasmadas tanto en la pintura del siglo XVIII como en otros formatos artísticos y de otros periodos históricos.

La elección de Blasis, omitiendo otros tratados de baile que incluyen descripciones iconográficas, recae, además de en la adecuación cronológica, en la capacidad de adaptabilidad de sus escenas y la combinación de las mismas, lo que proporciona un rango extremadamente amplio a efectos comparativos del ahora denominado código Blasis con pinturas de todas las épocas.⁸

Además, a la hora de analizar la pintura española en relación con la disciplina dancística autóctona (tanto española como extranjera), Blasis parece la elección adecuada. Aunque la carrera del napolitano no estuvo directamente relacionada con España, su educación sí lo estuvo. Entre sus maestros destacan Teresa Monticini (profesora de mímica en La Scala de Milán durante el periodo de Blasis en esta institución)⁹ y Pierre Gardel (también bailarín y coreógrafo de los Caños del Peral a partir de 1798).

⁸ Blasis es el primero en codificar con una iconografía muy completa posiciones de danza siguiendo, al mismo tiempo, una unidad de proporciones utilizando como modelo bailarines reales. Aunque otros autores previos de sobra conocidos realizan sus propias codificaciones, lo cierto es que adolecen de un criterio claro o se trata de simples explicaciones de los pasos como en el caso de Pierre Rameau. Aunque los tratados de Blasis son publicados a partir de 1820, lo cierto es que son depositarios de una tradición centenaria de autores, tratadistas y maestros de danzar previos a él. Además, Blasis es el puente entre el estilo galante-clásico y el prerromántico del siglo XIX con raíces ancladas en el barroco académico, suponiendo —por el momento— el punto final de aquello que se denomina *early dance* (hasta el *ballet* del clasicismo musical) y el inicio del romanticismo danzado.

⁹ Teresa Monticini fue bailarina en el teatro de Los Caños del Peral durante las temporadas de 1795 y 1796 y

Por otra parte, Blasis tuvo una estrecha relación con Salvatore Viganó —también bailarín de los Caños del Peral de Madrid durante los años 1788 y 1789— pues interpretó varios de sus *ballets* en diferentes ciudades italianas¹⁰. Al fijar la atención en las descripciones iconográficas referentes al lenguaje coreútico y aspectos técnicos que aporta Blasis, es posible apreciar en tres ocasiones referencias al vestuario de «majo» que recuerdan, no solo a las imágenes reconocidas de Viganó, sino también al personaje masculino de «Una Romería» de Camarón y Bonanat, los bailarines boleros de «Baile a orillas del Manzanares» o incluso al bailarín de «Un baile junto a un puente del canal del Manzanares» de Francisco Bayeu.



Figura 2. Modelo iconográfico del tratado *The Code of Terpsichore* (1828).

protegida de los duques de Osuna. Ver Emilio Cotarelo y Mori *Orígenes y Establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004), 379.

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, del *ballet Dedalo* coreografiado por Viganó y estrenado en 1818. Ver Giannandrea Poesio, «Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture», *Historical Dance* 3, n.º 5 (1998): 3-8.

Aunque la utilización del sistema propuesto es abierta en cuanto a la denominación de la unidad articular de danza UAD, consiste, de igual modo, en una aportación visual que permite entender las UAD que el autor decide representar en su obra. Se trata de una herramienta básica, con amplias posibilidades, cuyo objetivo primordial es iniciar la actividad de codificación iconográfica de danza y aportar una base preliminar. Se trata de un prototipo revisable que deberá ser testado, y en el futuro puede ser modificado y ampliado para la catalogación de iconografía de danza que presente dificultades para ser abordada codificarse con este sistema.

II. 5. El sistema Blasis de codificación de iconografía de la danza

El código alfanumérico se divide en dos apartados: macroestructura (el conjunto de la escena danzada) y microestructura (los individuos del núcleo coreográfico). A su vez, estos apartados tendrán tres y cuatro partes respectivamente. Todas las partes serán modificables y ampliables añadiendo variables para especificar las escenas (conjunto de personajes de la obra), como podría ser, por ejemplo, la inclusión de la letra «E» al final para determinar que se trata de una escena de danza española. El código, que es susceptible de revisión para adaptarlo a las necesidades futuras que puedan surgir, se compone de los siguientes segmentos:

II.5.1. *Macroestructura*

Este apartado corresponde al conjunto general de la escena y consta de tres partes: número de integrantes de la escena, tipo de integrantes y estilo de danza que están realizando.

1. Número de integrantes bailando que aparecen en la escena. Aquí se incluirá directamente el número de personas que aparecen bailando.

Criterio:

- Esta clasificación determinará exclusivamente a las personas que aparecen bailando.
- Aunque en la escena haya otros personajes observando, estos no forman parte de la clasificación.

2. Tipo de integrantes. Esta categoría será solo utilizable en el caso de que haya bailes de pareja o de grupo.

Criterio:

- En el caso de varias personas bailando pero que no parezcan pertenecer al mismo núcleo de baile se utilizará un 1, clasificándolas de manera individual.

- Se utilizará la «a» minúscula para escenas homogéneas (intérpretes del mismo sexo) y «b» minúscula para mixto.
- La «a» podrá determinar el sexo de los integrantes con la utilización del signo «a'» significando en este caso una pareja o grupo de hombres¹¹.

3. Estilo coreográfico de la escena. Debido a la dificultad para analizar pormenorizadamente los diferentes conjuntos pictóricos en referencia a estilos de danza concretos, se realiza una codificación sencilla atendiendo al entorno, efectuando el desglose de danza culta y danza vulgar¹².

Criterio:

- «L» será utilizado para escenas de entorno Litúrgico/Paralitúrgico.
- «E» será utilizado para escenas de entorno Escénicos.
- «A» será utilizado para escenas de entorno Académico.
- «V» será utilizado para escenas de entorno Vulgar

II.5.2. *Microestructura*

Este apartado corresponde a los intérpretes del núcleo coreográfico de manera individual y consta de cuatro partes: prefijo alfabético, número de volumen, parte del cuerpo referida y numeración del modelo. En el caso de presentarse varios núcleos coreográficos en una misma escena o en escenas de pareja o de grupo los bailarines se encuentran en diferentes posiciones, previo al prefijo alfabético se incluirá el número de conjunto que se codifica en primer lugar («A», «B», «C», etc.) y la figura referida (1/, 2/, 3/, etc.), codificando siempre de izquierda a derecha.

1. Prefijo Alfabético. «CB». Este prefijo corresponde a las iniciales del autor Carlo Blasis, y así se determinan los modelos que se utilizarán para clasificar la iconografía de la danza.

Criterio:

- La elección del autor ya ha sido explicada, pero la utilización de este prefijo se podrá modificar en el futuro en el caso de que se decida usar obras de otros autores para realizar una codificación más amplia, como puede ser CN (Cesare Negri) o TA (Thoinot Arbeau) para escenas de danza de épocas anteriores a través de sus fuentes originales.

¹¹ Se ha determinado que la variable «a'» se refiera a bailarines masculinos porque existen un mayor número de obras con iconografía danzada protagonizada por figuras femeninas.

¹² Se ha elegido el término vulgar ya que los términos «popular» y «folclórico» serían anacrónicos y no corresponderían a la tipología concreta referida.

2. El siguiente apartado del código es el relativo al número de volumen del que se han extraído los modelos.

Descripción:

- En el caso de Carlo Blasis existen los volúmenes: *Traité élémentaire, Théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) *The Code of Terpsichore* (1828) y *Manuel Complet de la Danse* (1828). Los números serán «1», «2» y «3» respectivamente, por orden cronológico de publicación.

Criterio:

- Puesto que muchas imágenes se repiten en los tres volúmenes, se han optado por utilizar para la construcción del código aquellas que permiten identificar la postura de manera más fácil. Este apartado podrá ser reducido o completado en el futuro en el caso de incluir otros autores.¹³

3. La siguiente categoría determinará las partes del cuerpo a las que se refiere la catalogación, con la opción de combinar partes de diferentes imágenes con el fin de poder crear un código más específico para cada escena.

Descripción¹⁴:

- En la primera codificación se utilizarán letras minúsculas para determinar si se trata de:
 - Parte superior del cuerpo / tren superior («a») —desde la cintura y abarcando cabeza, hombros, antebrazos, brazo, muñeca y mano—.
 - Parte inferior del cuerpo / tren inferior («b») —desde la cintura y abarcando cadera, parte superior de la pierna, parte inferior de la pierna y pie—.

Criterio:

En el caso de que el modelo Blasis (u otro futuro modelo) se corresponda posturalmente en su totalidad con la escena catalogada, no es necesario incluir diferenciación entre las partes del cuerpo.

4. Finalmente, la siguiente categoría corresponde a la numeración asignada de la iconografía de los modelos presentes en cada volumen del autor.

¹³ Por ejemplo, si se decidiera incluir a Thoinot Arbeau sería «1» (*Orchesographie*), Cesare Negri sería «1» (*Le Gratie D'Amore*) y «2» (*Nuove inventioni di Balli*), Fabrizio Caroso sería «1» (*Il Ballarino*) y «2» (*Nobilità di Dame*), y así un largo etcétera.

¹⁴ En el caso de ampliar el código en un futuro para determinar danzas estilística y/o técnicamente más complejas, se podrá aumentar el número de clasificaciones (por ejemplo: «a» cabeza, «b» torso, «c» brazos, «d» cadera, «e» piernas, «f» pies).

Descripción:

- La numeración se realiza por orden de aparición en el texto.

Criterio

- Numeración: Las escenas individuales estarán numeradas con numeración arábica y las escenas de pareja y de grupo, con numeración romana.
- Todos los modelos pueden ser utilizados para describir cualquier escena.
- En el caso de querer utilizar una figura individual extraída de una figura doble (pareja) o de grupo, se incluirá, tras los números romanos, el número de figura que se atribuye según el orden de aparición, de izquierda a derecha: (Por ejemplo: IV3).

A continuación se presentan diversos ejemplos de funcionalidad del código con escenas de diferentes épocas:

Tabla 1. Ejemplos de funcionalidad del código.

Obra	Macroestructura			Microestructura						
	Nº Integrantes	Tipo	Estilo		Prefijo	Volumen	Parte	Modelo	Parte	Modelo
	1		E		CB	1		27		
	2	b	A	1/	CB	1		30		
				2/	CB	1		2		
	4	a	E		CB	3		VII		
	5	b	A	A 1/	CB	1		4		
				A 2/	CB	1		5		
				B /	CB	1-3	a	VII	b	26

El formato de codificación incluiría un guión entre la macro y la microestructura y ambas podrían utilizarse individualmente y no necesariamente como un código conjunto. Un ejemplo sería: 3a'A - 2/CB1a26b30. Este código indicaría que se trata una escena de tres hombres realizando danza académica, y que el segundo de ellos desde la izquierda, que se encuentra en posición diferente al resto, tendría la parte superior del cuerpo según el modelo 26 del código Blasis y su parte inferior según el modelo 30. Es decir, los brazos en quinta posición y las piernas en *tendu* delante.

III. EJEMPLOS CATALOGRÁFICOS. EL CASO DE LA OBRA PICTÓRICA DE GOYA

Para testar el sistema las primeras preguntas que vienen a la mente son: ¿esta codificación sirve para la danza española? ¿Es válido para todos los estilos dancísticos imperantes en España? ¿Es válido para todas las obras de arte con iconografía danzada? Es más complejo todavía si se tiene en cuenta que los códigos estéticos resultan muy diferentes entre los coreólogos de la danza temprana y escénica y los de la danza del romanticismo. ¿Es por lo tanto el código accesible y asequible para especialistas de diversos campos?

Las representaciones de iconografía de la danza han estado presentes en la historia del arte desde la prehistoria y en todas las culturas. Se trata de un tema que suscita interés para los artistas, tanto pintores como escultores, pues han plasmado escenas de danza durante siglos. La propuesta catalográfica de este trabajo tiene la intención de unificar criterios y proporcionar un método de análisis para los diferentes periodos de la historia del arte. A la hora de poner a prueba el sistema, la enorme lista de escenas susceptibles de ser catalogadas como iconografía de danza hace detenerse en el siglo XVIII español —época en la que la representación iconográfica dancística española se potencia— como uno de los mejores momentos para elaborar una aproximación a la importancia de la catalogación de escenas de danza y ejemplificar la difícil tarea de la elección de parámetros críticos y análisis de los contextos de estas escenas.

En el siglo XVIII español, artistas como Francisco Bayeu, Charles-Joseph Flipart, Luis Paret y Alcázar, José Camarón y Bonanat o Antonio Giuseppe Barbazza colaboraron en la creación de un corpus artístico dedicado a la danza en España. Sin embargo, entre todos estos artistas es Francisco de Goya quien aporta más información en lo relativo a las danzas sociales más importantes del momento.

La figura de Goya resulta fundamental para entender por qué se precisa la catalogación de danza pues, aunque constituye uno de los artistas más importantes para el estudio de la sociología y antropología del siglo XVIII e inicios del XIX español, hasta el momento se carece del estudio exhaustivo sobre su relación con la danza. La primera aplicación práctica del código en la pintura del aragonés supone un punto de reunión entre el clasicismo y prerromanticismo, sirviendo sus obras como experimento para determinar hasta que punto el código es o no válido. Además, cabe preguntarse, a la vista del corpus existente, si sus representaciones se basan tan solo en un ambiente popular (autóctono) y «folclórico» como tradicionalmente se ha identificado, o por el contrario incluye otro tipo de iconografía dancística.

III. 1. Goya y la disciplina

En este marco, es necesario atender al contexto cultural madrileño durante la presencia del autor en la capital española. Francisco de Goya vive en Madrid en el momento en el que los teatros

de los Reales Sitios se clausuran, hecho que paraliza la producción operística y dancística en los reales coliseos. Este suceso ocurrido en 1777 no se remediará hasta la reapertura del teatro de los Caños del Peral una década después. Sin embargo, el 16 de abril de 1777, previo al cierre de los Reales Sitios, en una carta a su amigo Martín Zapater, Goya dice «Me voy a la ópera, y a Dios, que siento no beas conmigo estas diversiones y lo espero con el tiempo»¹⁵. Aunque los Reales Sitios y los Caños del Peral estuvieran cerrados, es posible que Goya pudiera seguir disfrutando del baile en otros teatros como El Príncipe o La Cruz, pues en otra misiva fechada el 7 de enero de 1784 le vuelve a sugerir a Zapater que vaya a Madrid a ver «toros y comedias»¹⁶.

Durante este periodo la relación de Goya con la danza también se puede apreciar, no solo por la representación de escenas como «Baile a orillas del Manzanares», sino también a través del intercambio de partituras de seguidillas y boleros con su amigo Zapater¹⁷. Por otra parte, Goya fue pintor de cámara de los duques de Osuna, los cuales eran reconocidos no solo por su mecenazgo a artistas (como puede ser la bailarina Teresa Monticini)¹⁸, sino por tener a Domingo Rossi, coreógrafo y director de Los Caños del Peral, como maestro de danzar de sus hijos. Es posible entonces que estos ilustres personajes relacionados con el mundo de la danza pudieran encontrarse con Francisco de Goya en la Casa de Osuna. Hasta qué año continuó Goya disfrutando de los bailes escénicos no está claro. En cualquiera de los casos, Goya habría estado presente en las temporadas doradas de los Caños del Peral pudiendo apreciar a bailarines como el matrimonio Vigano.

La presencia de la danza en la vida de estos artistas hace plantearse del mismo modo la incidencia del baile en la iconografía. En este contexto se han hecho paralelismos compositivos con otros pintores extranjeros, como Nicolás Lancret y los primeros años de Francisco de Goya o Jean Antoine Watteau (pintor reconocido por sus escenas de danza) y Jean-Baptiste Pater con Luis Paret y Alcázar, entre los cuales, en la lista de sus obras de temática danzada, se superan la treintena.

III. 2. La variedad interpretativa de una misma obra

A la hora de la catalogación, también es necesario tener en cuenta la variedad interpretativa que puede tener una misma obra, no solo por la falta de información que se puede disponer sobre el contexto, sino también por la idealización presente en la mayoría de escenas de danza. Nuevamente, en la Ilustración aparecen escenas como «El puente del Canal de Madrid» de Francisco Bayeu, o «Baile Campestre» de Antonio Giuseppe Barbazza: son escenas de aspecto inicialmente popular pero que

¹⁵ Ángel Canellas López, *Diplomatario de Francisco de Goya*, (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1981), 211.

¹⁶ *Idem*, p. 251

¹⁷ *Idem*, p. 304

¹⁸ Ver: María Josefa Alonso Pimentel y Borja, «*Virtuoses: Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del settecento: carteggio do Maria Medina Viganó, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la Duchesa di Osuna* (Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1979).

pueden corresponder con una idealización sobre baile teatral que incluyen información sobre la danza vulgar del momento.

El difícil análisis de las escenas de danza propicia, en ocasiones, que las clasificaciones temáticas queden instituidas como teorías que, a pesar de las concomitancias con este trabajo, lo que buscan es entender la pertinencia del análisis general y específico desde la coreología para llegar a una clasificación lo más precisa posible.

Como ejemplo, la obra «Fantasma con Castañuelas» de Francisco de Goya, perteneciente al Álbum H, elaborado durante el periodo del autor en Burdeos. Este dibujo a lápiz negro en papel verjurado, fechado entre 1825 y 1828 origina numerosas preguntas acerca de la procedencia de muchas de las escenas que el autor aragonés representa en su exilio.

Desde luego, resultaría factible que la representación de escenas corresponda a acontecimientos que el autor podría haber visto durante su estancia final en la ciudad francesa. Sin embargo, algunas composiciones de este álbum parecen indicar que, con sus dibujos, echa la vista atrás sobre escenas vividas en su España natal. Algunas de ellas son: varias escenas de majas (H.22 o H.16) o la «alegoría de la Guerra» (H.15) que se remonta a sus vivencias durante la Guerra de la Independencia Española.

«Fantasma con Castañuelas» es la segunda escena de danza perteneciente al Álbum H. La primera de ellas es «Dos viejas comadres bailando»¹⁹. «Fantasma con Castañuelas» resulta una escena bastante más compleja para catalogar. Numerosas interpretaciones lo sitúan nuevamente como escena de Carnaval. Aunque a primera vista puede parecer relacionada con la escena de «Contenta con su suerte» (1816-1820), lo cierto es que el eje contextual del personaje resulta apreciablemente diferente. Al carecer en estas escenas de contexto real, catalogar estas imágenes atribuyéndoles un significado más allá de aquel que ofrece Goya carece de precisión. El pintor ofrece dos herramientas: el título y el mismo dibujo. Teniendo esto en cuenta, para analizar esta imagen es apropiado fijar la atención en el contexto interno de la escena, es decir, la indumentaria del protagonista.

La supuesta relación de Goya con el estilo coreográfico nacional denominado jota (concretamente jota aragonesa, pues hay diferentes procedencias de este baile) ha condicionado el análisis de este y otros dibujos, pero si se fija la atención en el atuendo del personaje, lo cierto es que se trata de una túnica simple, con las castañuelas como complemento, sin ninguna referencia a la indumentaria folclórica.

¹⁹ Una escena bastante controvertida que se ha catalogado de diferentes maneras: como una escena de dos mujeres viejas bailando (como especifica el texto) o la representación de dos hombres (según el tamaño de las manos) que utilizan disfraces y máscaras de ancianas para divertirse —no parece extraño teniendo en cuenta el gran número de escenas de carnaval que representa Goya a largo de toda su obra—. Estas dos explicaciones muy válidas demuestran la variedad interpretativa que puede tener esta obra de temática dancística.



Figura 3. Fantasma con Castañuelas (Francisco de Goya, 1824-1828).

Por otra parte, en esta escena destacan las líneas en el rostro del protagonista, que pueden hacer referencia a la utilización de una máscara grotesca. En la parte derecha del rostro del protagonista, es posible distinguir una sombra de la misma cara. Aunque pudiera tratarse de una corrección del autor, también resulta factible considerar la información proporcionada por Goya sobre el movimiento que está realizando el intérprete —puesto que la posición en la que se encuentra el bailarín es sin duda una posición móvil entre dos figuras estáticas— o bien la presencia de una máscara doble. La figura observada pertenece a un bailarín grotesco. Analizando de igual forma el eje del personaje, la agilidad de una postura académica demuestra *en debor*²⁰ y equilibrio típico de un bailarín experimentado.

Por último, el título alegórico típico de las escenas de Goya podría incluso estar haciendo referencia al personaje concreto de una coreografía escénica que el pintor pudo contemplar durante su estancia en Madrid²¹. Sin embargo, resulta arriesgado emitir cualquier afirmación al carecer de especificación concreta del autor.

²⁰ Rotación externa de la parte inferior del cuerpo.

²¹ Por ejemplo, podría tratarse de una *furia* perteneciente al acto final del «Convidado de Piedra» de Domingo Rossi en el teatro de los Caños del Peral, donde la parte del infierno está representado mediante danzas españolas donde podrían haberse utilizado las castañuelas. En este sentido incluso se podría relacionar, con el dibujo del mismo álbum «Hombre acosado por monstruos» (H.11) que podría tratarse de otra referencia al personaje de Don Juan.

A través de este ejemplo es posible apuntar la polisemia atribuible, tanto a una figura, como a la posible representación de escenas académicas y escénicas por parte de autores como Francisco de Goya.

III. 3. Representación del Baile escénico

Aunque a lo largo de la historia del arte buena parte de escenas representadas de carácter dancístico han sido relativas al baile vulgar, la representación de baile o danza escénica se acentúa al mismo tiempo. Sin embargo, por el momento se adolece de una fuente precisa para poder identificar si las grandes obras del siglo XVIII reflejan representaciones escénicas. En este sentido, al fijar la atención en algunas obras de pintores como José Camarón y Bonanat o Francisco de Goya, aparecen en el horizonte la relación directa que tienen con elementos escénicos fundamentales del *ballet* dieciochesco español, como puede ser la representación iconográfica del matrimonio Viganó o las de intérpretes grotescos²² en bailes de conjunto.

La relación de estos pintores con la danza extranjera, y especialmente la escénica, va más allá. Se puede tomar como ejemplo la bailarina María Medina, reconocida intérprete y hermana del también bailarín Juan Medina que actuó como repetidor de Dauverbal en los teatros españoles y que viajó desde Cádiz a los teatros virreinales. Formó parte durante tres temporadas de la compañía de Domingo Rossi en el Coliseo de los Caños del Peral, en calidad de bailarina de medio carácter y fuera de concierto²³ junto con su hermano Juan durante las primeras temporadas del coliseo tras su reapertura en 1787²⁴, y a partir del año 1788²⁵ como primeros bailarines de medio carácter. Ese año contraería matrimonio con el ya mencionado bailarín Salvatore Viganó (hijo del reconocido coreógrafo italiano Onorato Viganó) formando una de las parejas de baile más reconocidas de la segunda mitad del siglo XVIII.²⁶

La presencia de la pareja en los teatros europeos a partir de 1791 propició un elevado número de representaciones de estos dos bailarines, como pueden ser los pertenecientes a la serie «La pareja de baile Viganó» del escultor Johann Gottfried Schadow en 1790 o por ejemplo las «Tres Gracias bailando» de Antonio Cánova en las que algunos autores destacan el parecido de las mismas con la bailarina. Entre estas representaciones, existe una recurrente en la memoria madrileña: «Una romería» de José Camarón y Bonanat.

²² Según Magri, los bailarines *grotteschi*, encargados de la parte cómica y alegre de los *ballets*, en contraposición a los *ballerini seri* realizaban posiciones falsas (*en dedans*), y todo tipo de elementos de gran dificultad técnica basados en la fuerza como pueden ser grandes saltos, baterías o giros. Genaro Magri, *Trattato teorico-prattico di Ballo* (Nápoles: imp. Vincenzo Orsino, 1779)

²³ Jerarquía escénica del Coliseo de los Caños del Peral. Ver Cotarelo, *Orígenes y Establecimiento...*, 319.

²⁴ *Idem*, p. 312

²⁵ *Idem*, p. 319

²⁶ Para más información ver: <https://www.britannica.com/biography/Salvatore-Vigano>



Figura 4. Una Romería (José Camarón y Bonanat, ca. 1785).

Se trata de una escena idealizada en la que aparecen varias personas observando a la pareja central que realiza un baile, aparentemente popular. Sin embargo, al prestar atención sobre la indumentaria de los protagonistas, así como de las demás figuras, observando se trata de un vestuario cuyo nivel de estilización excede a lo habitual para la escena campestre descrita en el título. Es más, fijando la atención en la altura y característica de los zapatos de la bailarina, resulta imposible pensar que pudieran ser utilizados para bailar en un contexto similar. Por otra parte, el bailarín se encuentra en una posición aérea demasiado elevada para poder realizarse en el terreno en el que se encuentran.

Por el momento es precoz afirmar si esta pareja de bailarines, académicamente formados y mostrando habilidad profesional coreútica, se trata del matrimonio Viganó-Medina. Sin embargo, hay varios indicios que podrían sostener dicha interpretación. Es el caso de varios retratos del

joven Salvatore (realizados en diferentes periodos) que pueden parecerse al cuadro original de Bonanat.

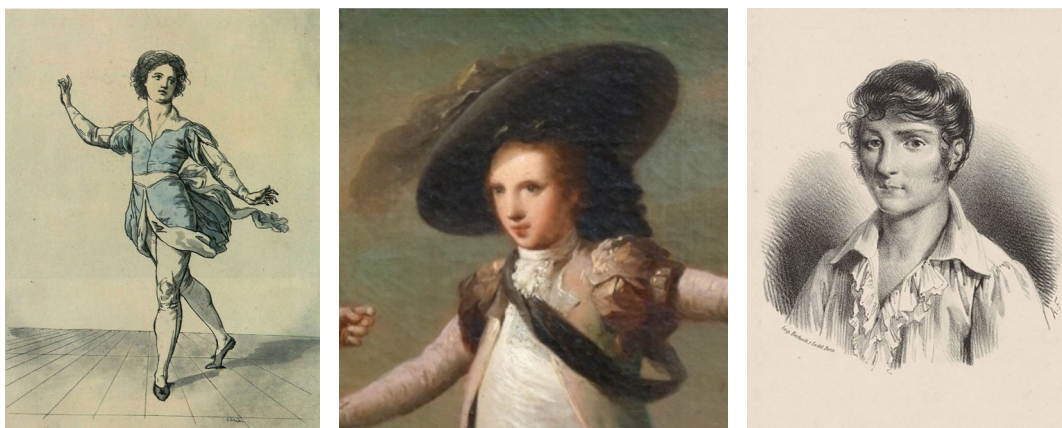


Figura 5, 6 y 7. De izquierda a derecha: Salvatore Vigano (Johann Gottfried Schadow, 1797); Detalle de «Una Romería»; Salvatore Vigano (Litografía anónima, 1852).

Teniendo en cuenta los dos retratos del bailarín, parecen encontrarse ciertas similitudes entre las facciones de su rostro, especialmente la forma de la nariz, la separación de los ojos y la forma del mentón. Aunque el cuadro de Camarón y Bonanat está fechado hacia 1785, la fecha no está confirmada y bien podría tratarse de una escena extraída de cualquier representación teatral —más teniendo en cuenta el contexto en el que presenta el pintor la escena de baile, pues podría tratarse de alguna escenografía teatral— de la temporada de ópera dos años posterior donde el matrimonio ya estuvo presente.²⁷

En todo caso, es evidente la imposibilidad de una aseveración absoluta al carecer de información puntual y explícita por parte del autor. Aun así, tal y como se ha señalado anteriormente, resultaría plausible, ya que otros pintores de la época se fijaron en esta singular pareja.

Es el caso de Francisco de Goya, a pesar de carecer de mención específica en escritos ni títulos de obras sobre la utilización de bailarines como modelo para su pintura, resulta evidente la presencia de la danza (y más concretamente de María Medina) en los dibujos del autor; en el grabado «No te escaparás» que generalmente ha sido catalogado dentro del grupo temático «diabluras y brujerías» de la colección de caprichos del autor. A partir del manuscrito de Ayala se ha identificado a la protagonista

²⁷ Es más, la pareja protagonista da la sensación que tanto el vestuario como los complementos (zapatos tan altos) son de una moda posterior, más bien en torno a 1790.

como Mademoiselle Duté²⁸, bailarina teóricamente francesa²⁹. Sin embargo, parece más lógico que la bailarina a la que Goya se refiere no sea otra que la misma María Medina, caracterizada por sus ropajes casi transparentes que en este caso el pintor representa como la parte más clara de la escena.



Figura 8, 9 y 10. De izquierda a derecha: Salvatore Vigano et Maria Medina (Josef Lanzedelly the Elder, 1774-1832); No te escaparás (Francisco de Goya, 1799); Maria Medina Vigano, épouse de Salvatore Vigano (Carl Pfeiffer, 1794).

Además, el pintor estuvo presente en Madrid durante las temporadas en las que la familia Medina trabajó en los Caños del Peral y es muy probable que pudiera disfrutar de sus interpretaciones en primera persona. La relación entre el pintor y la bailarina es más evidente en el dibujo preparatorio del grabado que resulta similar a la escena de baile protagonizada por los Viganó en un borrador de la ópera *Ariana*, fechado en 1796.

Siguiendo el dibujo preparatorio se aprecia que, en origen, la figura que aparece tras la bailarina protagonista, a simple vista, parece una única figura humana. Sin embargo, la atención más detenida en los detalles del borrador hace posible localizar hasta dos figuras (igualmente humanas atendiendo a la postura de los pies y a las manos) de aspecto grotesco en los que se podría intuir incluso la presencia de máscaras.

²⁸ En los orgánicos de los Caños del Peral publicados por Cotarelo en 1917 no aparece ninguna bailarina con ese nombre. Sí aparece sin embargo en 1800 un bailarín masculino llamado Señor Ducet (ver página 401). La única a la que podría hacer referencia es a la bailarina Camila Dupetit, pero se puede afirmar que se trate de la misma.

²⁹ Ver análisis artístico de la obra «No te escaparás» en el catálogo de la Fundación Goya en Aragón. «Catálogo/No te escaparás», acceso el 10 de septiembre de 2022. <https://fundaciongoyenaragon.es/obra/no-te-escaparas/943>



Figura 11 y 12. De izquierda a derecha: Dibujo preparatorio de «No te escaparás» (Francisco de Goya, 1799); Detalle del dibujo de la ópera Ariana (Berlín, 1796).

La decisión posterior de incluir más personajes grotescos de aspecto aviar por parte de Goya puede tratarse de una decisión artística teniendo en cuenta la inclusión de personajes similares en numerosos grabados. Sin embargo, en otros de estos personajes, como puede ser en el caso de «El sueño de la razón produce monstruos», los rasgos aviares son más evidentes en contraposición con la metáfora grotesca de nuestros personajes. Por ello se puede pensar que tal vez «No te escaparás» sea la reinterpretación de una escena grotesca perteneciente a un *ballet* pantomimo que pudo presenciar Goya durante su periodo en Madrid, como por ejemplo el baile «Celos contra celos» representado en enero de 1788 donde se destaca a María Medina como bailarina.³⁰

Aunque resultará casi imposible sostener de modo absoluto afirmaciones en cualquier sentido sobre la verdadera realidad de estas escenas, la presencia, fama y éxito internacional de esta pareja de baile es patente en la numerosa producción de retratos de los mismos.

³⁰ Ver Cotarelo, *Orígenes y Establecimiento...*, 318-319.

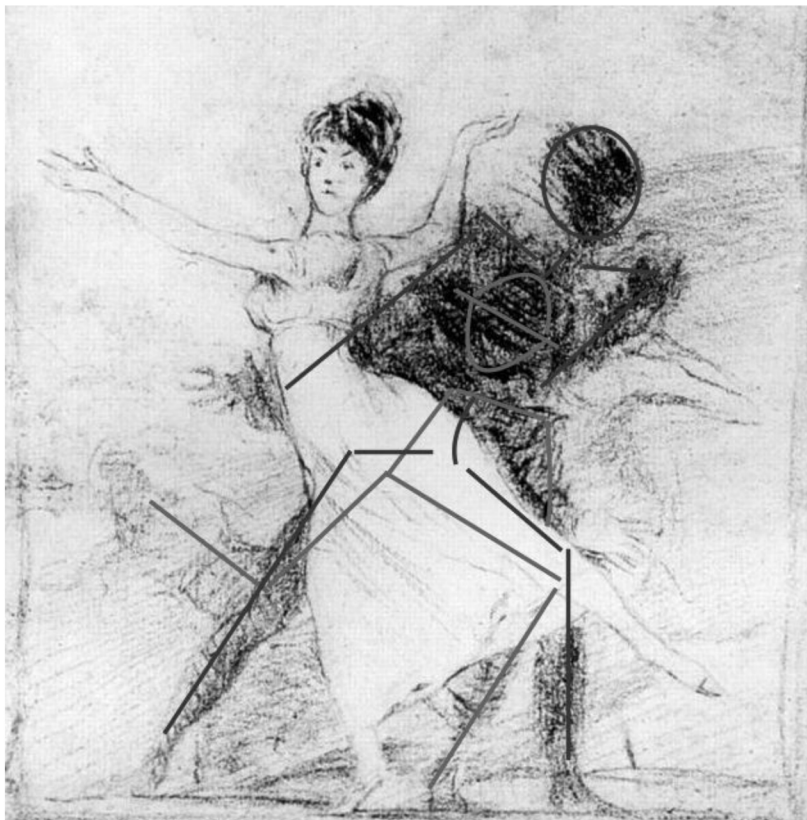


Figura 13. Dibujo preparatorio de «No te escaparás» (Francisco de Goya, 1799).

III. 4. Baile Social

Aunque todo lo anterior suponga, por el momento, mera especulación atendiendo a diferentes comparativas, el baile social extranjero tuvo probada presencia en las representaciones pictóricas del siglo XVIII. El ejemplo más conocido es «Baile en Máscara» de Luis Paret y Alcázar, conservado en el Museo del Prado. Este cuadro constituye el vestigio artístico de la implantación por parte de Pedro Pablo Abarca de Bolea, x Conde de Aranda, de la tradición de los bailes de máscaras tal y como se celebraban en las diferentes cortes europeas.



Figura 14. Baile de Mascara (Luis Paret y Alcázar, 1767).

Lamentablemente, tras la destitución del mismo en el año 1773, se perdió esta tradición³¹. Sin embargo gracias a las descripciones del momento, y en especial a la obra de Paret, se pueden apreciar la grandiosidad de estas celebraciones. A pesar de dicha prohibición, los bailes de máscaras perduraron en otras ciudades españolas. No fue hasta la llegada del gobierno francés durante la Guerra de la Independencia cuando se volvieron a instaurar en las principales cortes dependientes del gobierno de los Bonaparte.

³¹ Para más información ver Jesús Rubio Jiménez «El Conde de Aranda y el teatro: Los Bailes de Máscaras en la Polémica sobre la Licitud del Teatro». *ALAZET. Revista de filología* 6 (1994); Clara Bejarano Pellicer, «El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval». En *Estudios de historia moderna, homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, editado por León Carlos Álvarez Santaló (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009); o Irene Gómez Castellano, «Misterios en la trastienda. Luis Paret, La tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III» *Goya: Revista de arte*, n.º 352 (2015).

Goya nuevamente proporciona dos obras de este periodo que mostrarían la misma tradición de bailes de máscaras y que pueden relacionarse entre sí: «Baile de máscaras» y «Baile popular bajo un puente». Estas dos obras tienen mucho que ver, no solo por pertenecer al mismo periodo estilístico del autor, sino también por la concepción de la composición, pues es posible localizar ambas escenas de baile bajo un arco o puente iluminado.

Más concretamente, en el periodo en el que se fechan estas dos obras, el autor aragonés se encontraba en la ciudad de Zaragoza, y aunque existe una carencia de correspondencia epistemológica que ayude a entender su relación con las artes populares del momento, hay constancia de que durante el gobierno del General Suchet en Aragón se celebraron bailes de máscaras en numerosas ocasiones, no solo en el periodo de Carnaval.³²

En lo que se refiere a la composición, aunque «Fiesta popular bajo un puente» parece tener una relación coreográfica más estrecha con «Baile Campestre» (boceto de «Baile a orillas del Manzanares») —donde hay representadas dos parejas— dispone de una similitud con «Baile de Máscaras» por la menor idealización de los personajes. Además, en este último, es protagonista una figura femenina en el foco lumínico que lleva un vestido blanco, elemento que se puede relacionar con los colores elegidos en «Fiesta popular bajo un puente», dorado para ellos y blanco para ellas.

Estas dos escenas pueden referirse indistintamente a cualquier baile español o extranjero del momento, y más dentro del entorno de la tradición coreográfica por lo que respecta a bailes sociales de finales del siglo XVIII y XIX.

Por otro lado, los pintores de ese momento representaron repetidamente otras tradiciones sociales de baile extranjero. En este caso se trata de la obra de Joseph Flipart «Fiesta en un jardín», en la que aparece tanto iconografía musical (violón, violines, trompas, oboes...) como iconografía dancística, puesto que en la escena en primer plano emerge una pareja bailando. Al tratarse de una escena cortesana y atendiendo a los atuendos de los personajes, posiblemente se trate de una escena de danza extranjera y no popular o autóctona, que bien podría tratarse de un minueto, el baile más popular de inicios de siglo.

³² Inés Turmo, «Contradanzas, pantomimas y bailes pueriles. La danza en las fiestas zaragozanas durante el gobierno del General Suchet». En *La investigación en danza. Zaragoza 2022*, coordinado por Carmen Giménez Morte, Miriam Martínez Costa, Virginia Analía Soprano Manza, Inmaculada Álvarez Puente y Gonzalo Preciado Azanza (Valencia: Ediciones Mahali, 2022), 57-60.



Figura 15 y 16. De izquierda a derecha: Baile de Máscaras (Francisco de Goya, 1808-1820); Fiesta popular bajo un puente (Francisco de Goya, 1808-1812).



Figura 17. Fiesta en un jardín (Charles-Joseph Flipart, mediados del siglo XVIII).

Estas escenas son nuevamente vestigios visuales de la presencia del baile extranjero y del interés, tanto de pintores de cámara reales como de los más reconocidos del momento, en lo referente a la representación de escenas de danza o con danza debido a la presencia de esta en la realidad social española.

III. 5. Ejemplos Catalográficos.

Queda pues efectuada la justificación sobre la elección de Goya y de la pintura del XVIII y XIX español, junto con las variables y problemas interpretativos de las obras; para testar el sistema de codificación se propone dos escenas pertenecientes al grueso de la obra de Francisco de Goya: «Cuidado con ese paso», y «A qué vendrá el faldellín y los calzones». Se han elegido estas dos obras al tratarse de aquellas con más probabilidad de ser una representación de danza escénica.

Para su análisis, se ha tenido en cuenta diferentes cuestiones y aunque existe un método de clasificación basado en fichas catalográficas, para este trabajo se ha decidido realizar una catalogación descriptiva para poder comparar las imágenes elegidas con otras escenas similares.

III.5.1. *Cuidado con ese paso*

Esta obra pertenece al Álbum E, que destaca por el elevado número de representaciones de costumbres populares. Es también conocido como álbum de bordes negros pues el papel donde el autor aragonés presenta la escena está enmarcado por un borde negro.³³



Figura 18. Cuidado con ese paso (Francisco de Goya, 1816-1820).

³³ El cuaderno completo, ejecutado entre 1816 y 1820, se encuentra realizado en aguada de tinta china y sus dimensiones son de 182 mm de ancho por 263 mm de alto. Actualmente se encuentra en el *Art Institute* de Chicago (número de registro 642; 1958.542R) y fue adquirido a través de la compra de Rosenberg y Stiebel a la Galería Carpentier de París en 1957.

Aunque el álbum dispone de variedad temática en sus dibujos (pues aparecen escenas costumbristas junto con otras taurinas), «Cuidado con ese paso» es el único ejemplo del cuaderno que pudiera representar danza escénica³⁴. Suele considerarse en el ámbito de baile social, pero la especificidad y detalle de la composición parece indicar que la escena representada no pertenece a danza popular/vulgar, sino más bien a una danza académica o incluso escénica. Más concretamente, se trata de una escena en la que aparece una bailarina realizando un paso de danza sobre una pierna.

Destacan los zapatos que utiliza, tradicionalmente reconocidos como alpargatas, dato que habitualmente ha sido utilizado como pretexto para asegurar que se trata de una escena de jota. Pero al contemplar con detalle en estas zapatillas, resultan similares o parejas al estudio del calzado en bailarinas como María Medina (tal y como se puede ver en la escena de la derecha, es un calzado similar al de nuestra protagonista), Teresa Monticini o Maria de Caro de Johannes Jelgerhuis que ofrece Marian Hannah Winter en su libro *The Pre-Romantic Ballet*³⁵. Por lo tanto, este calzado no sería tanto alpargatas sino más bien un tipo de zapato cerrado con lazada que bien podría ser utilizado para el escenario.



Figura 19. Detalle de los zapatos de «Cuidado con ese paso» (centro) y su comparación con el estudio de Johannes Jelgerhuis (izquierda) y con un detalle del dibujo de Salvatore Viganò y Maria Medina de Johann Gottfried Schadow (1790).

Por otra parte, también destaca el vestuario de la protagonista, que presenta el mismo tipo de transparencia que las pinturas de Antonio Cánova³⁶ (más aún si se tiene en cuenta el dibujo preparatorio del mismo³⁷), que permite entrever la posición de la pierna.

³⁴ En este cuaderno también se encuentra el dibujo *Contenta con su suerte* en el que aparece una mujer realizando un paso de baile similar al que Goya representa en *Fantasma con castañuelas*, sin embargo el personaje de este dibujo, aunque dispone de un *en dehors* destacable, da un aspecto más popular que escénico.

³⁵ Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet* (Londres: Pitman Publishing, 1974), 188.

³⁶ Como por ejemplo la acuarela *Tres gracias bailando* (1799) localizada en el Museo de Possagno.

³⁷ Es también destacable que, en el dibujo preparatorio, la bailarina se encuentra realizando un paso en cruzado con la otra pierna a la del dibujo final.

Además, el vestuario no parece el propio de la época para la vida social, sino que la protagonista se encuentra ataviada con una falda larga hasta los tobillos, decorada con borlas en los bajos, y un sobrevestido más oscuro que incluye flecos y mangas bicolores terminadas en puños almenados. También parece diferente el tocado de la bailarina, pues aparenta ser un turbante decorado con flores o algún elemento circular que bien podría consistir en alguna fruta. Por último, el personaje porta en su mano derecha un elemento redondo sin posibilidad de identificación.



Figura 20. Detalle superior de «Cuidado con ese paso».

Todos estos elementos parecen indicar que la escena consiste en una representación de danza escénica. Es más, la posición en la que se encuentra la bailarina que bien podría tratarse de un *sissone*³⁸, un *assemble*³⁹, un *paso de pasacaille*, o cualquier otra UAD similar que incluyera la posición que se representa⁴⁰. Además, la posición de la rodilla de la pierna libre de peso, no da a entender un *en dehors* perfecto sino más bien una posición «falsa» (denominación de los estudios de técnica dieciochesca de Edmund Fairfax para las posiciones españolas, de carácter y grotescas de Magri⁴¹) lo que indicaría que tal vez se trata de una bailarina de medio-carácter o cómico-grotesca siguiendo la nomenclatura de las calidades del baile presentes en el *Trattato teorico pratico di Ballo* de Gennaro Magri publicado en 1779.

³⁸ Para la definición de dicho paso ver Magri, *Trattato teorico-prattico...*, 71.

³⁹ *Idem*, p. 82

⁴⁰ Para la terminología de danza consultar : *The Oxford Dictionary of Dance*, 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449;jsessionid=9325785DD85993DEC755FB4F1E41E82E>

⁴¹ Magri, *Trattato teorico...*

Aunque existe —por el momento— carencia de información sobre el dibujo, y por lo tanto resulta imposible determinar a ciencia cierta el entorno dancístico, para este caso se ha decidido codificar como danza escénica debido al detallismo presente en el tratamiento pictórico de la protagonista.

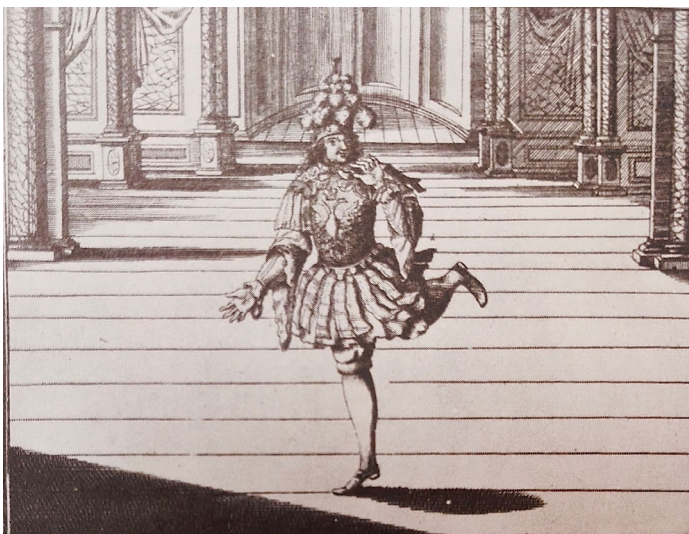


Figura 21 y 22. De izquierda a derecha: Dibujo n.º 21 de la serie de Gregorio Lambranzi *Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul* (Nuremberg, 1716) Biblioteca Nacional de España; Modelo iconográfico del tratado *The Code of Terpsichore* (1828).

Para codificar esta escena, y continuando con el sistema indicado, se ha optado por insertar en primer lugar los códigos de *Iconclass* en los que se podría imbricar esta escena, en concreto: 43C9 (dancing) y 43C912 (woman dancing alone). A través de la codificación propuesta se incluiría en primer lugar el código alfanumérico 1E (un único intérprete realizando danza escénica) referente a la macroestructura. Finalmente se incluiría el código CB1a36b31 completando la codificación preliminar de la obra.

En el caso de tratarse de un investigador especialista, se debería indicar tras «b31» una variable, explicando mediante la descripción que la bailarina, al contrario que el modelo, se encuentra a pie plano y no a *relevé*.



Figura 23. A que vendrá el faldellín y los calzones (Francisco de Goya, 1814-1823).

III.4.2. *A que vendrá el faldellín y los calzones*

Esta obra pertenece al Álbum C que destaca por la variedad temática entre sus dibujos, tanto pertenecientes a la vida común de la época como el alto número de representaciones pertenecientes a las exposiciones públicas de los condenados por la Inquisición.⁴²

Aunque el álbum como ya se ha mencionado dispone de variedad temática en sus dibujos, «A que vendrá el faldellín y los calzones» es el único ejemplo del cuaderno que representa danza escénica⁴³. El detalle de la composición parece —por el contrario— indicar que la escena representada pertenece

⁴² El cuaderno completo, ejecutado entre 1814 y 1823, se encuentra realizado en aguada de tinta china sobre papel verjurado y sus dimensiones son de 144mm de ancho por 205mm de alto. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado (número de inventario 1396 D3844).

⁴³ En el Cuaderno C también se encuentra el dibujo «Cuarta en la misma» que representa un cabezudo que podría encontrarse bailando, aunque, en cualquier caso, no correspondería a danza académica o escénica sino a danza vulgar.

a danza académica o incluso escénica. Más concretamente, se trata de una escena en la que aparece una bailarina en *plié*, en primera posición de danza.⁴⁴

Por otra parte, también destaca el vestuario de la protagonista, ya recalcado en el mismo título de la obra, pues parece llevar pantalones hasta el tobillo debajo del vestido cuya falda parece destacar por flecos oscuros a modo de sobrefalda y una banda blanca que bajaría desde la cadera derecha hasta la rodilla izquierda. Además, el vestido presenta características peculiares en la parte superior pues, por ejemplo, en los brazos dispone de doble manga corta bicolor y puños, que bien podrían ser del mismo traje o bien podrían ser joyas de atrezo. También destaca el cuello; atendiendo al escote bien podría tratarse de un collar floral utilizado también como adorno. Por último, al margen del pañuelo que porta en sus manos, parece llevar velo sujeto del tocado.⁴⁵

La utilización de un vestuario semejante está presente a lo largo del vestuario escénico de inicios del siglo XIX. La teoría de Gassier⁴⁶ que la sitúa como «danza de chal», es lógica si se presta atención al título de la obra, pero en cualquiera de los casos, todos los elementos parecen indicar que esta escena es una representación de danza escénica, pudiendo tratarse tanto de una bailarina seria, o de medio-carácter.

Aunque existe carencia de información concreta referente al dibujo y de momento se considera provisional el determinar a ciencia cierta el entorno dancístico, al igual que el anterior se ha decidido codificar, por todo lo antes expuesto, como danza escénica. Para codificar esta escena y continuando con el sistema indicado, se ha optado por incluir en primer lugar los códigos de *Iconclass* en los que se podría incluir esta escena, en concreto: 43C9 (dancing) y 43C912 (woman dancing alone). A través de la codificación propuesta se incluiría en primer lugar el código alfanumérico 1E (un único intérprete realizando danza escénica) referente a la macroestructura y el código CB1a44b13 completando la codificación preliminar de la obra. De nuevo, en el caso de tratarse de un investigador especialista, podría indicar que la parte superior del cuerpo de la protagonista realiza inclinación hacia delante.

La variabilidad y modificación del código también podría incluir —en el caso de que así lo disponga el investigador encargado de la codificación— la justificación de la elección de los modelos.

Por ejemplo, en el caso de la codificación de «A que vendrá el faldellín y los calzones» puede desencadenarse cierto debate en torno a la elección del modelo «a44». La elección personal ha considerado que tanto el «a40» como el «a44» disponen de inclinación de la cabeza con respecto del brazo que parece más similar a la obra de Goya que otras como podrían ser el «a36», «a27», «a20», etc. Además, entre el modelo «a40» y el «a44», es posible percibir que el torso del primero se encuentra

⁴⁴ Pierre Rameau, *Le Maître à Danser* (París: Jean Villette, 1725), 48.

⁴⁵ La indumentaria representada aquí por Goya parece tener concordancia con la obra del francés Jean-Baptiste Greuze *Mademoiselle Guimard* (1790) donde representa a la bailarina francesa con un traje turco.

⁴⁶ Pierre Gassier, *Dibujos de Goya: Los álbumes* (Barcelona: Noguer, 1973), 223-228.

realizando una ligera flexión del tronco hacia detrás, es decir, el movimiento contrario al que realiza la protagonista de Goya.

IV. CONCLUSIONES

A través de estos ejemplos ha sido posible comprobar que el sistema propuesto es aparentemente válido como primer acercamiento a la codificación de iconografía de la danza.

Aunque debe ser revisado (pues el código aquí presentado se trata ya de la novena versión del mismo código) y su evolución es fundamental para su mejora, resulta una respuesta para cubrir la ausencia de un sistema válido, accesible y asequible para la catalogación por parte de historiadores del arte, reaprovechable en el ámbito de la coreología y abarcable en todos los países.

Esto implica un grado razonable de provisionalidad, pues es una investigación viva y la casuística irá determinando la idoneidad de las modificaciones pertinentes ante problemas de interpretación porque ¿es posible que exista una sola forma de clasificación para cada obra? Por ello este trabajo renuncia a opinar sobre la correcta clasificación de la iconografía de danza, sino que pretende ofrecer una herramienta para la futura catalogación objetiva de cada escena dancística que facilite el posterior cometido de clasificación para los especialistas de cada campo dentro de la disciplina de la danza y de la historia del arte.

Por otro lado, aunque en España hasta ese momento se carece de una localización sistemática y exhaustiva de miniaturas escénicas de representación de bailarines, al contrario de lo que ocurre en otros teatros europeos como la Ópera de París o el Covent Garden, lo cierto es que los teatros españoles y especialmente madrileños fueron fundamentales para la danza del siglo XVIII, y es posible que fueran los grandes pintores españoles del momento los que representaran a los bailarines de anterior o posterior recorrido y éxito internacional cuya carrera se desarrolló parcial o puntualmente en España.

En este contexto, el corpus artístico de Francisco de Goya ofrece más de veinte obras dedicadas a la danza por el momento reconocidas. Es posible que en el futuro aparezcan nuevas. Esta presencia tanto en su pintura como en la de sus contemporáneos hace que la danza y su representación artística sean una nueva fuente que permita, por ejemplo, fechar obras que no dispongan de datación concreta.

Por otra parte, la variedad de interpretaciones disponibles y aplicables a una misma obra hace reflexionar sobre la necesidad de una posible revisión de las escenas artísticas ya conocidas utilizando los nuevos estudios sobre danza dieciochesca que se han publicado en los últimos años —y que están por publicar— para incorporar diferentes interpretaciones a los análisis artísticos y, de ese modo,

convertir las obras pictóricas y escultóricas en fuentes primarias fundamentales para el entendimiento estilístico de la danza.

En conclusión, es fundamental la incorporación del estudio de la iconografía de la danza, así como un sistema de catalogación apropiado a la disciplina que nos ocupa. La iconografía dancística no es solo importante para la historia del arte, sino también para la antropología y la vida social del ser humano, pues a lo largo de la historia, el baile fue fundamental para las relaciones sociales y así se demuestra en el amplio corpus artístico dedicado a la danza.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Pimentel y Borja, María Josefa. «*Virtuose*»: *Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del settecento: carteggio do Maria Medina Viganó, Brigida Banti, Luigia Todi e Teresa Monticini con la Duchesa di Osuna*. Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1979.
- Angiolini, G. *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens, pour servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*. Viena: Chez Jean-Thomas, Impresor de la Corte, 1765.
- Bejarano Pellicer, C. «El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval». En *Estudios de historia moderna, homenaje al profesor Antonio García-Baquero*, editado por León Carlos Álvarez Santaló, 229-242. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009.
- Berlanga, M. A. «Los Bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos». *Anuario Musical* 71 (2016): 179-196. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2016.71.10>
- Bernal Bernal, S. «Goya y la jota: retrato de un binomio aragonés». En *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales: actas del seminario internacional*, coordinado por José Ignacio Calvo Ruata, 289-305. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.
- Blázquez Izquierdo, C. «Bravísimo. De la Música que Goya conoció en los teatros de Madrid (1775-1825)». *Artseduca* 26 (2020): 118-136.
- Canellas López, Ángel. *Diplomatario de Francisco de Goya*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1981.
- Carrete Parrondo, J. «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto». En *Goya y su contexto*, 239-246. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2011.

- Carrión Martín, E. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero.» Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2017.
- Centellas Salamero, Ricardo y Ricardo Ostalé Romano. *Dibujo español. Del Renacimiento a Goya: La colección de la reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2008.
- Cotarello y Mori, Emilio. *Orígenes y Establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- Ezquerro Esteban, A. «El maestro de baile y otras tonadillas: música en los teatros de Madrid en el siglo XVIII». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* 9, n.º 2 (2002): 107-119.
- Fairfax, Edmund. *The Styles of eighteenth-century ballet*. Maryland: The Scarecrow Press, 2003.
- Feuillet, Raoul-Auger. *Recueil de danses*. París: Chez l'auteur, [...] Et chez Michel Brunet [...], 1700.
- F. Heck, Thomas. *Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concept and Practice*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1999.
- Froldi, R. «Anticipaciones dieciochescas del costumbrismo romántico». En *Romanticismo 6: actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996)*. *El costumbrismo romántico*, 163-169. Roma: Bulzoni, 1996.
- Fundación Goya en Aragón. «Catálogo Digital». Acceso el 10 de septiembre de 2022. <https://fundaciongoyaenaragon.es/catalogo>
- Gassier, Pierre. *Dibujos de Goya. Los álbumes*. Barcelona: Noguer, 1973.
- Gastón, Enrique. «Sobre Goya y la danza. El tratamiento de la jota como locura». En *Zaradanza*, 2002.
- Gómez Castellano, Irene. «Misterios en la trastienda. Luis Paret, La tienda del anticuario y el debate en torno a los bailes de máscaras durante el reinado de Carlos III» *Goya: Revista de arte*, n.º 352 (2015): 228-243.
- González Marín, Luis Antonio. «Early Examples of Spanish Dances in the Music of José de Nebra». En *Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dances*, editado por K. Meira Goldberg, 130-156. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Grupo de Trabajo de Iconografía Musical AEDOM. «Iconografía». Acceso el 12 de septiembre de 2022. <https://iconografia.aedom.org/>
- Haselbach, B. «Sobre la interrelación entre la danza y las artes plásticas». *Revista Música, Arte y Proceso* 7 (1999): 71-81.

- Helmut C., J. «Los comentarios manuscritos del siglo XIX a los Caprichos: ¿desvíos o clave de interpretación del sentido oculto de los grabados?» En *Goya y su Contexto*, 155-75. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2011.
- Herrador Sánchez, J. A., Ma. L. Zagalaz Sánchez, I. Ma. Ayala Herrera, y P. A. Latorre Román. «La expresión musical en la pintura de Francisco de Goya: el cancionero tradicional, el componente instrumental y las danzas populares». *Música y Educación* 18, n.º 62 (2005): 15-42.
- Iconclass. «Iconclass». Acceso el 12 de septiembre de 2022. <https://iconclass.org/en/>
- «Italia Spettacoli di Carnevale», *Corriere Degli Spettacoli Italiani*, n.º 38 y 39. Bolonia: 1824.
- Magri, Gennaro. *Trattato teorico-prattico di Ballo*. Napoles: imp. Vincenzo Orsino, 1779.
- Martin, Marianne, Iris M. Fanger, Deborah Jowitt, David Vaughan, David A. Ross, Elisabeth Sussman y Jane P. Lempereur. *Art and Dance: Image of the Modern Dialogue; 1880-1980*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1983.
- Martínez Pérez, A. «Necesidad del bolero. Sobre majos, diosas, pinceles y Castañuelas». *Ars Magazine* 29 (2016): 110-120.
- McD. Wallace, Carol, Don McDonald, Jean I. Druesedow, Laurence Libin y Constance Old. *Dance. A very Social History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.
- Meste Sanchez, J.A. *Juegos y Deportes en Goya*. Madrid: Instituto Nacional de Educación Física y Deportes, 1973.
- Muñoz Zielinski, Margarita. «La iconografía de la danza como tema de investigación». En *I Jornadas de Danza e Investigación: Murcia, 17, 18 y 19 de diciembre de 1999*, coordinado por la Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, 31-35. Murcia: Los Libros de Danza, 2000.
- Noverre, J.G. *Letters on dancing and ballets*. Traducido del francés por Cyril W. Beaumont. Londres: Dance Books, 2004.
- Ona González, J. L. *Goya y su familia en Zaragoza: Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Palacios Sanz, J. I. «Aproximación a la iconografía musical en la obra de Francisco de Goya». En *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales, actas del seminario internacional*, editado por José Ignacio Calvo Ruata, 305-342. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.

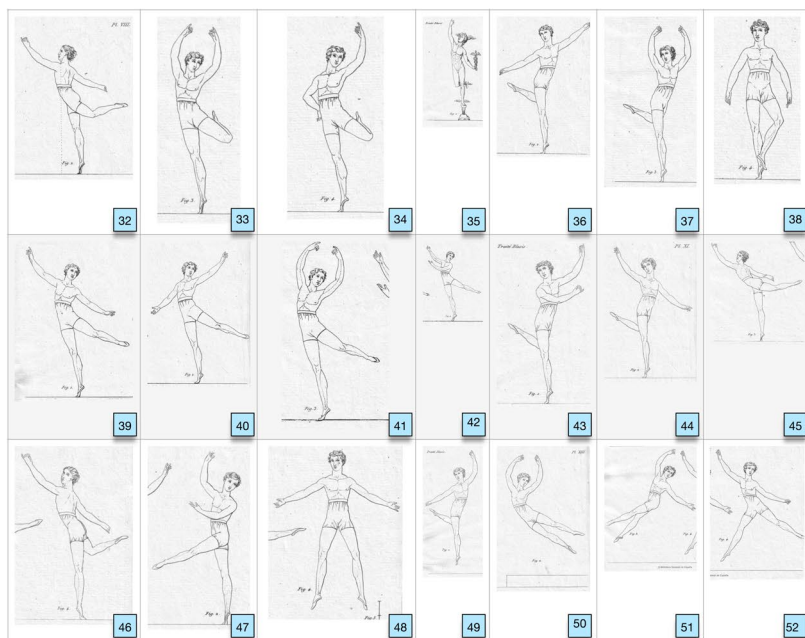
- Piquer Sanclemente, R., y G. Rubiales Zaparte. «Music Representation and Ideology in the Painting of Francisco de Goya and His Contemporaries». *Music in Art* 34, n.º 1/2 (2009): 177-190.
- Poesio, G. «Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture». *Historical Dance* 3, n.º 5 (1998): 3-8.
- Rameau, P. *Le Maître à Danser*. París: Jean Villette, 1725.
- Rubio Jiménez, J. «El Conde de Aranda y el teatro: Los Bailes de Máscaras en la Polémica sobre la Licitud del Teatro». *ALAZET. Revista de filología* 6 (1994): 175-202.
- Ruiz Mayordomo, M. J. «Los Maestros de danzar en la corte de los Austrias». En *La memoria de la dansa-colloqui internacional d'historiadors de la dansa*, 63-79. Barcelona: 1994.
- _____. «De la Edad Media al siglo XVIII». En *Historia de los espectáculos en España*, coordinado por Andrés Amorós y José M. Díez Borque, 273-318. Barcelona: Castalia, 1999.
- _____. «Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿Inversión o Bien de Consumo?». En *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 131-144. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Economía y Sostenibilidad, 2012.
- Ruiz Mayordomo, M. J., y A. Pessarrodona. «Sincretismos coreútico- musicales en la España del siglo XVIII: El minuetto a modo di sghidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini». *Musicología Global, musicología local*, editado por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 2273-2297. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.
- _____. «El gesto coreútico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango». *Música Oral del Sur* 12 (2015): 666-719.
- Salazar, A. «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*, n.º 66 (1928): 334-377.
- Santiago Páes, E. «Estampas de Goya. La colección de la Biblioteca Nacional». En *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su Tiempo*, coordinado por María del Carmen Lacarra, 117-34. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Seebass, Tilman. «Iconography and Dance Reseach». *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991): 33-51.
- Turmo Moreno, Inés. 2021. «Iconografía de Danza en la pintura de Francisco de Goya». Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de Valencia. 2021.

- _____. «Contradanzas, pantomimas y bailes pueriles. La danza en las fiestas zaragozanas durante el gobierno del General Suchet». En *La investigación en danza. Zaragoza 2022*, coordinado por Carmen Giménez Morte, Miriam Martínez Costa, Virginia Analía Soprano Manza, Inmaculada Álvarez Puente y Gonzalo Preciado Azanza, 57-60. Valencia: Ediciones Mahali, 2022.
- Wilson Bareau, J. «Goya, pintor aragonés: antecedentes, coincidencias e influencias». En *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su Tiempo*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, 25-48. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1997.
- Winter, Marian Hannah. *The Pre-Romantic Ballet*. Londres: Pitman Publishing, 1974.

VER ANEXOS (PÁGINAS SIGUIENTES)

ANEXO I. TESAURO DE CODIFICACIÓN DEL MODELO BLASIS





The Code of Terpsichore (2)



Manuel Complet de la Danse (3)



ANEXO II. LISTADO DE CÓDIGOS *ICONCLASS*

4 Society, Civilization, Culture			
41 (material aspects of daily life) D (fashion) 2421 masquerade, masked ball			
43 recreation, amusement			
	43A23 ball, formal dance		
	43C sports, games and physical performances		
	43C9 dancing		
	43C91 one person dancing alone	43C911 man dancing alone	
		43C912 woman dancing alone	
	43C92 one pair dancing; man and woman dancing as a couple	43C921 two women dancing as a couple	
		43C922 two men dancing as a couple	
	43C93 more than one couple dancing	43C93(...) more than one couple dancing (with NUMBER of couples)	
	43C94 group dancing	43C941 group dancing among upper classes	
		43C942 folk dancing (men and women together)	43C9421 group of men (folk dancing)
			43C9422 group of women (folk dancing)
		43C943 group dancing around someone or something (folk dancing)	
	43C95 jiggling and jogging, chain dancing in the street		

48C8 the arts of the stage: ballet, theatre, musical drama, motion picture			
	48C801 symbolic representations, allegories and emblems ~ dance and ballet		
48C83 performer, artiste (non-work situations)		48C8311 portrait of dancer	
		48C8321 dancer (non-work situations)	
48C84 the ballet, ballet performance	48C841 training ~ ballet		
	48C842 ballet group; dancers on the stage	48C8421 male dancer	
		48C8422 female dancer	
		48C8423 ballet steps, positions	
	48C844 ballet dress		
		48C85431	(COLOMBINE) types in ‘commedia dell’arte’: Colombine
			(HARLEQUIN) types in ‘commedia dell’arte’: Harlequin
			(PANTALONE) types in ‘commedia dell’arte’: Pantalone
			(PIERROT) types in ‘commedia dell’arte’: Pierrot
			(PULCINELLA) types in ‘commedia dell’arte’: Pulcinella
	48C8544 pantomime, dumb show, masque		
		48C85441 ‘tableau vivant’	
	48C864 cabaret	48C8641 cabaret-artiste	
	48C865 vaudeville, variety-show		

ANEXO III. LISTADO DE OBRAS DE GOYA CON ICONOGRAFÍA DE DANZA

Obras de Goya con Iconografía de Danza						
1		Baile Campestre	1776-1778	11		El entierro de la sardina 1814-1816
2		El Baile a orillas del Manzanares	1777	12		Disparate alegre 1815-1819
3		La Pradera de San Isidro	1788	13		A qué vendrá el faldellín y los calzones 1814-1823
4		Joven bailando al son de una guitarra	1794-1795	14		Cuidado con ese paso 1816-1820
5		No te escaparás	1799	15		Contenta con su suerte 1816-1820
6		Se hizo á obscuras	1800	16		El Vito 1824-1825
7		Fiesta popular bajo un puente	1808-1812	17		Fantasma con castañuelas 1825-1828
8		Baile de Máscaras	1808-1820	18		Dos viejas comadres bailando 1825-1828
9		Viejos y viejas cantando y bailando	1812-1820	19		El Cojo y el jorobado bailarín 1825-1828
10		Titeres en un pueblo	1812-1820			



EL FAGOTISTA CAMILO MELLIEZ (1819-1874) UN PASEO POR LA HISTORIA DE FAGOT EN EL MADRID DEL S. XIX

Francisco Mas Soriano. Valencia, Piles Publicaciones. 2019 (segunda impresión). 212 pp. ISMN:978-84-17195-24-3.

THE BASSOONIST CAMILO MELLIEZ (1819-1874). A WALK THROUGH THE HISTORY OF THE BASSOON IN 19TH CENTURY MADRID

Francisco Mas Soriano. Valencia, Piles Publicaciones. 2019 (second printing). 212 pp. ISMN:978-84-17195-24-3.

La publicación de *El fagotista Camilo Melliez (1819-1874). Un paseo por la historia de fagot en el Madrid del s. XIX* del catedrático del Conservatorio Superior de Madrid Francisco Mas Soriano supone, en primer lugar, un acto de reparación histórica en la reivindicación de la figura de Camilo

Melliez, el fagotista más célebre en la España del siglo XIX y uno de los instrumentistas más destacados de su tiempo que interactuó con los más célebres artistas extranjeros y nacionales.

A través de una investigación sistemática y exhaustiva basada en la recopilación de documentos diversos, Mas Soriano narra la extraordinaria trayectoria profesional y vital de Melliez, al tiempo que facilita de manera definitiva la comprensión del entramado profesional de los músicos de instrumentos de viento y en particular del fagot en la España del siglo XIX y su relación con las instituciones oficiales como la Real Capilla o el Real Conservatorio y los numerosos teatros, bandas, sociedades y establecimientos que se van transformado y retroalimentando en el Madrid de la Revolución Industrial.

La figura de Camilo Melliez no ha sido objeto de una extensa biografía y hoy en día resulta prácticamente desconocida. Lo poco que se sabe se asocia a su importante faceta pedagógica debido, en gran medida, al testimonio de su amigo y profesor del Conservatorio de Madrid Antonio Romero, que le hizo destinatario de su *Método de Fagot* (1873), incluyendo en sus primeras páginas unos breves trazos biográficos de Melliez con grandes elogios artísticos y muestras de admiración y amistad. Si se tiene en cuenta que Romero no era fagotista, cabe considerar que éste encontró en Melliez la persona de referencia para refrendar la inspiración e idoneidad de sus propuestas en forma de ejemplos y ejercicios, muchos de ellos de gran virtuosismo y complejidad, que podrían constituir un cierto retrato musical del célebre fagotista. También incluye aplicaciones técnicas y definiciones del sonido que Romero justifica como «la escuela española de fagot», una escuela creada por Melliez que integró a

diversos fagotistas célebres (Luis Villetti, Manuel Rodríguez, Manuel Lucientes, Leandro Gallástegui etc.) que se formaron en esta tradición y que mantuvieron algunas de sus características hasta principios del siglo xx.

El reto de esta publicación de Mas Soriano ha sido el mostrar de manera contundente y documentada el Melliez emprendedor y dinámico que, en paralelo a sus plazas oficiales en el Conservatorio y la Real Capilla, copó como figura indispensable y reclamo de éxito el puesto de primer fagot en los principales teatros de Madrid al tiempo que actuaba e interactuaba como solista en los más prestigiosos eventos musicales. También formó parte de las principales iniciativas que tenían por objeto la dignificación de la música y los músicos de su tiempo. El autor documenta de manera exhaustiva las estrategias de éxito de Melliez, al uso de los grandes virtuosos europeos de la época: por una parte, la excelencia interpretativa (que se pone de manifiesto en múltiples críticas elogiosas, incluidas las de Pérez Galdós) así como la realización de su propio repertorio en base a arreglos y variaciones sobre temas operísticos (o incluso religiosos) hasta llegar a las composiciones originales. En este sentido Melliez, junto al flautista Pedro Sarmiento, los maestros Carnicer, Gaztambide, el clarinetista Antonio Romero o su cuñado el violinista Pablo Sarasate y finalmente Jesús de Monasterio, entre otros, formó parte del núcleo que lideró las iniciativas relacionadas con la música instrumental, desde el concierto espectáculo —que Mas Soriano relaciona con el impacto en Madrid del clarinetista italiano Ernesto Cavallini en 1852— hasta los conciertos exclusivos del género instrumental junto a reconocidos solistas extranjeros como Carolina Patti o Théodore Ritter,

un trayecto muy difícil en el marco de la música española del siglo xix.

El libro se desarrolla en orden cronológico a través de una estructura de 19 capítulos. En los 17 primeros se expone la parte biográfica y profesional de Melliez en el contexto de las instituciones públicas y privadas en las que Melliez desarrolló su actividad (Real Conservatorio, Real Capilla, teatros de la Cruz, del Príncipe, del Circo, del Museo, de Variedades, Teatro Real, Rossini y las sociedades de Socorros Mutuos y Sociedad de Conciertos). Esta parte de la publicación aporta una amalgama de datos para una sólida base histórica, susceptible de ser de gran interés para futuros estudios del mismo ámbito instrumental, ya que salen a la luz documentos procedentes de fuentes históricas manuscritas e impresas, memorias, reglamentos, guías, catálogos, así como una exhaustiva recopilación procedente de hemerotecas (diarios, revistas y prensa). También se muestran reglamentos de los teatros, plantillas orquestales completas, catálogos de instrumentos, etc. Por otra parte, el hecho de dar mucha relevancia a estas instituciones —se titula cada capítulo con el nombre de cada una de ellas— constituye una acertada estrategia del autor ya que, además de profundizar en las características de cada una, hace la lectura más amena y prepara al lector para la justa interpretación del siguiente capítulo 17.

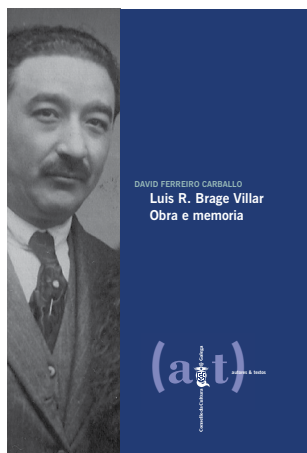
Mención especial merece este capítulo 17 donde, a través de un desarrollo de 73 páginas, Mas Soriano va desgranando la actividad como concertista solista de Melliez ente 1850 y 1874 a través de una minuciosa selección de diversas fuentes, sobre todo procedentes de programas, anuncios y crítica musical. Se muestra de manera exhaustiva el repertorio propio y de otros fagotistas, y

la transformación en cada concierto del repertorio en base a la idoneidad y al gusto musical de la época. Un elemento esencial para la comprensión de esta parte interpretativa es la identificación de los posibles instrumentos utilizados, así como de las lengüetas que se vendían en los establecimientos musicales de Madrid.

Diremos, como conclusión, que la elaboración de un trabajo de investigación de estas características puede llegar a buen puerto a través de un dominio técnico y una inmersión en el propio marco epistemológico del mundo de los instrumentos de viento y del fagot en particular. En este sentido el profesor Francisco Mas Soriano, reconocido profesor y músico de este instrumento, ha elaborado una publicación que será referencia obligada para fagotistas y estudiosos, en especial del período ro-

mántico. Gracias a esta metodología de búsqueda en fuentes de diversa naturaleza, el autor puede demostrar con autoridad el hecho de que Mellicz pueda ser considerado y reconocido (como él mismo expresa en diversas partes del trabajo) «al nivel de los grandes solistas europeos», ya que presenta los parámetros de excelencia, creatividad y liderazgo que también ostentaron sus contemporáneos Eugène Jancourt, o Antonio Torriani. Cabe esperar la próxima publicación de un extenso trabajo por parte del autor sobre la escuela de fagot en España, relacionada con el libro referenciado. Sin duda los instrumentistas de viento estamos de enhorabuena y el patrimonio de grandes intérpretes ha ganado la figura de Camillo Mellicz.

JOSEP BORRÀS I ROCA



**LUIS R. BRAGE VILLAR.
OBRA E MEMORIA**

David Ferreiro Carballo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020. 349 pp. ISBN 978-84-17802-10-3.

**LUIS R. BRAGE VILLAR.
CREATIVE OUTPUT AND MEMORY**

David Ferreiro Carballo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020. 349 pp. ISBN 978-84-17802-10-3.

A sociedade galega do primeiro terzo do s. XX estivo caracterizada por grandes cambios político-sociais: a proclamación da Segunda República (1931) ou a Guerra Civil (1936), seguida do comezo do réxime franquista, determinaron radicalmente a vida en Galicia. A cultura do país sufriu moito, e por isto, debemos estar eternamente agradecidas coas persoas que loitaron por conservar a nosa esencia e a nosa música, e trataron de levala

aos mellores escenarios a través do esforzo e do traballo incesante.

A biografía de Luis R. Brage Villar (Santiago de Compostela 1886-1959) amósanos a vida e a obra dun destes persoeiros galegos. Ferreiro, con moito agarimo, preséntanos a este intérprete, compositor, director, profesor e xestor cultural; en definitiva, a un gran músico, que de non ser polo seu traballo facilmente puido quedarse no esquecemento.

O libro consta de tres grandes bloques: a introdución; a biografía, que a súa vez se divide en tres partes, que desenvolveremos máis adiante; e a obra musical, onde figura o seu catálogo. A estrutura é clara e ten unha liña argumental moi ben trazada. O relato constrúese a partir de fontes documentais da época, de xeito que o discurso reflicte feitos reais que nos permiten desprazarnos con maior precisión á realidade do momento. Destacaríaa, sen ningunha dúbida, a orde do discurso e o xeito no que este é exposto.

Na sección introdutoria, xustifícanse e descríbense os propósitos do traballo facendo un detallado percorrido polas fontes empregadas e a metodoloxía seguida para levalo a cabo. O autor xustifica a súa toma de decisións para deixar claro o rigor científico tido en conta durante o transcurso de cada apartado.

En segundo lugar, a parte biográfica estrutúrase en tres bloques. No primeiro, abórdanse os comezos da vida musical do protagonista que son xustificadas a través do seu contexto familiar no que a música era parte fundamental. Por outro lado, Ferreiro caracterízaa como «itinerante», pois nese tempo estivo por Santiago de Compostela, Melilla, Pontevedra, Coruña, Madrid e Vigo.

Brage comezou por Santiago dirixindo unha compañía de zarzuela. Axiña foi recoñecido como

gran intérprete de piano e seguidamente convértese en profesor e compositor, tamén dirixe e compón para comparsas de Entroido e murgas. A Melilla vai cumprir o servizo militar obrigatorio, sen desprenderse da profesión musical.

Retorna a Galicia e dirixe o Orfeón Pontevedrés; convértese no director do Teatro Principal de Santiago de Compostela, onde establece grandes vínculos con Isaac Fraga, dono do mesmo; compón a música de obras teatrais, participa en homenaxes; organiza funcións benéficas. En Madrid dirixe orquestras de zarzuela, en Vigo participa e organiza funcións de cine mudo, traballa como docente, xurado de concursos...

Nesta etapa establece vínculos con intelectuais galegos relacionados coas Irmandades da Fala, como Cabanillas, e participa na homenaxe ao galeguista e rexionalista Alfredo Brañas. Brage destaca como defensor do folclore galego, como polifacético intérprete de piano, como director de diferentes agrupacións e, sobre todo, por levar a cabo unha gran labor intelectual no campo musical.

Ferreiro subliña as grandes capacidades deste personaxe: traballador, por adaptarse aos diferentes contextos; rexionalista, pola esencia da súa obra e polos vínculos que estableceu cos grandes intelectuais galegos; altruísta, por participar e organizar actos de beneficencia; e a súa capacidade pedagóxica.

A segunda parte da biografía está dedicada á súa vida en Ribadavia, de 1929 ao 1936, onde dirixe a afamada banda A Lira. Durante este período proclamárase a Segunda República, feito transcendental para o seu futuro. Brage fai rexurdir A Lira e eleva o seu potencial ao máximo, acadando baixo a súa batuta grandes éxitos. En todas as festas desexábase a súa presenza; participaron en diferen-

tes tipos de eventos. Destacamos o seu interese por desligala de cuestións políticas.

Durante este período non só se preocupou pola banda, senón que tamén foi partícipe dos eventos realizados durante o Entroido na vila, colaborando ou sendo integrante das diferentes comparsas que se creaban durante esta festa e xestionou e organizou diferentes representacións de zarzuelas.

Finalmente, a última parte da súa biografía e a máis desoladora, coincide co momento en que Brage é xulgado polo Réxime franquista e por tanto, condenado ao cárcere. Neste apartado, preséntanse as fontes documentais do seu proceso xudicial. Foi acusado por causas inxustas, e nin sequera unha boa defensa foi capaz de libralo da condena. Aínda así, puido seguir musicalmente activo durante eses anos, participando en diferentes actividades musicais dentro do cárcere. Ao finalizar a súa estancia en prisión, tras catro anos, atopámonos fronte a unha persoa diferente, que perdera moitas das súas forzas despois de telo pasado tan mal. Nos seus últimos anos continúa activo musicalmente pero non do mesmo xeito, nin coas mesmas ansias. O réxime franquista condicionou moito o seu traballo e a súa vida.

O autor dedica a derradeira parte do traballo ao contexto, estilo e catálogo da obra musical de Luis Brage. Destaca os diferentes xéneros para os que compuxo, presenta unha ficha para cada unha das obras e inclúe a súa clasificación. Deixa presente a posibilidade de atopar máis obras para poder ampliar o seu catálogo nalgún momento. Ademais, adxunta transcricións e edicións críticas de tres das súas pezas que considera máis destacables: *Boris*, *O Botafumeiro* e *O gaiterino*. As edicións están pensadas para o cadro instrumental das bandas de música da actualidade. No libro figura a versión orquestral

e as *partichelas* atópanse no CD adxunto coa edición física do libro. Deste xeito, outra parte máis do patrimonio musical de Luis Brage queda á disposición de tódalas bandas de música que desexen acceder a ela.

En definitiva, este traballo aporta unha documentación de gran interese para todas as persoas interesadas na sociedade musical galega de comezos de s. xx. O protagonista, sen lugar a dúbidas, é un reflexo do sufrimento vivido pola sociedade galega que loitou por defender a súa arte e os seus ideais. Neste traballo, Ferreiro sitúa a figura de Luis Brage no lugar que merece dentro do panorama musical galego. Recomendo encarecidamente a súa lectura.

XIANA TEIXEIRO

**LUIS R. BRAGE VILLAR.
OBRA Y MEMORIA**

David Ferreiro Carballo. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020. 349 pp. ISBN 978-84-17802-10-3.

La sociedade galega del primeiro tercio do s. xx estivo caracterizada por grandes cambios político-sociais: a proclamación de la Segunda República (1931) o la Guerra Civil (1936), seguida del comienzo del régimen franquista, que determinaron radicalmente la vida en Galicia. La cultura del país sufrió mucho y, por esto, debemos agradecer eternamente a las personas que lucharon por conservar nuestra esencia y nuestra música, y trataron de llevarla a los mejores escenarios a través del esfuerzo y del trabajo incesante.

A través de la biografía de Luis R. Brage Villar (Santiago de Compostela 1886-1959) descubrimos la vida y la obra de una de estas figuras gallegas. Ferreiro, con mucho cariño, nos presenta a este intérprete, compositor, director, profesor y gestor cultural; en definitiva, un gran músico, que de no ser por este trabajo fácilmente pudo quedarse en el olvido.

El libro consta de tres grandes bloques: la introducción; la biografía, que su vez se divide en tres partes, que desarrollaremos más adelante; y la obra musical, en donde figura su catálogo. La estructura es clara y tiene una línea argumental muy bien trazada. El relato se construye a partir de fuentes documentales de la época, de manera que el discurso refleja hechos reales que nos permiten desplazarnos con mayor precisión a la realidad del momento. Destacaría, sin ninguna duda, el orden del discurso y la manera en el que este es expuesto.

En la sección introductoria se justifican y se describen los propósitos del trabajo haciendo un detallado recorrido por las fuentes empleadas y la metodología seguida para llevarlo a cabo. El autor justifica su toma de decisiones para dejar claro el rigor científico tenido en cuenta durante el transcurso de cada apartado.

En segundo lugar, la parte biográfica se estructura en tres bloques. En el primero, se abordan los comienzos de la vida musical del protagonista que son justificados a través de su contexto familiar en el que la música era parte fundamental. Por otro lado, Ferreiro la caracteriza como «itinerante», pues en ese tiempo estuvo por Santiago de Compostela, Melilla, Pontevedra, Coruña, Madrid y Vigo.

Brage comenzó por Santiago dirigiendo una compañía de zarzuela. Enseguida fue reconocido como gran intérprete de piano y seguidamente se convierte en profesor y compositor, también dirige

y compone para comparsas de Carnaval y murgas. A Melilla va a cumplir el servicio militar obligatorio, sin desprenderse de la profesión musical.

Retorna a Galicia y dirige el Orfeón Pontevedrés; se convierte en el director del Teatro Principal de Santiago de Compostela, donde establece grandes vínculos con Isaac Fraga, dueño del mismo; compone la música de obras teatrales, participa en homenajes; organiza funciones benéficas. En Madrid dirige orquestas de zarzuela, en Vigo participa y organiza funciones de cine mudo, trabaja como docente, jurado de concursos...

En esta etapa establece vínculos con intelectuales gallegos relacionados con las Irmandades da Fala, como Cabanillas, y participa en el homenaje al *galeguista* y regionalista Alfredo Brañas. Brage destaca como defensor del folclore gallego, polifacético intérprete de piano, director de diferentes agrupaciones y, sobre todo, por llevar a cabo una gran labor intelectual en el campo musical.

Ferreiro subraya las grandes capacidades de este personaje: trabajador, por adaptarse a los diferentes contextos; regionalista, por la esencia de su obra y por los vínculos que estableció con los grandes intelectuales gallegos; altruista, por participar y organizar actos de beneficencia; y su capacidad pedagógica.

La segunda parte de la biografía está dedicada a su vida en Ribadavia, de 1929 al 1936, donde dirige la afamada banda A Lira. Durante este período se proclamará la Segunda República, hecho trascendental para su futuro. Brage hace resurgir A Lira y eleva su potencial al máximo, alcanzando bajo su batuta grandes éxitos. En todas las fiestas se deseaba su presencia; participaron en diferentes tipos de eventos. Destacamos su interés por desvincularla de cuestiones políticas.

Durante este período no solo se preocupó por la banda, sino que también fue partícipe de los eventos realizados durante el Carnaval en la villa, colaborando o siendo integrante de las diferentes comparsas que se creaban durante esta fiesta, gestionando y organizando diferentes representaciones de zarzuelas.

Finalmente, la última parte de su biografía y la más desoladora coincide en el momento en que Brage es juzgado por el Régimen franquista y, por tanto, condenado a la cárcel. En este apartado se presentan las fuentes documentales de su proceso judicial. Fue acusado por causas injustas, y ni siquiera una buena defensa fue capaz de librarlo de la condena. Aun así, pudo seguir musicalmente activo durante esos años, participando en diferentes actividades musicales dentro de la cárcel. Al finalizar su estancia en prisión, tras cuatro años, nos encontramos ante una persona diferente, con muchas fuerzas perdidas después de haberlo pasado tan mal. En sus últimos años continúa activo musicalmente pero no del mismo modo, ni con las mismas ansias. El régimen franquista condicionó mucho su trabajo y su vida.

El autor dedica la última parte del trabajo al contexto, estilo y catálogo de la obra musical de Luis Brage. Destaca los diferentes géneros para los que compuso, presenta una ficha para cada una de las obras e incluye su clasificación. Deja presente la posibilidad de encontrar más obras para poder ampliar su catálogo en algún momento. Además, adjunta transcripción y edición crítica de tres de las piezas que considera más destacables: *Boris*, *O Botafumeiro* y *O gaiterino*. Estas ediciones están pensadas para el cuadro instrumental de las bandas de música de la actualidad. En el libro figura la versión orquestal y las *particelas* se encuentran en el CD adjunto con la edición física del libro. De este

modo, otra parte más del patrimonio musical de Luis Brage queda a disposición de todas las bandas de música que deseen acceder a ella.

En definitiva, este trabajo aporta una documentación de gran interés para todas las personas interesadas en la sociedad musical gallega de comienzos de s. xx. El protagonista, sin lugar a dudas, es un reflejo del sufrimiento vivido por la sociedad gallega que luchó por defender su arte y

sus ideales. En este trabajo, Ferreiro sitúa la figura de Luis Brage en el lugar que merece dentro del panorama musical gallego. Recomendando encarecidamente su lectura.

XIANA TEIXEIRO



ENVÍO DE ARTÍCULOS

Normas para autores

- *Quodlibet* publica artículos de las áreas de las distintas disciplinas musicales, abarcando historia, pedagogía, análisis, fuentes, interpretación, organología, estética, iconografía y otros temas de interés para la profesión musical. Puntualmente se publicarán monográficos y se aceptarán reseñas sobre libros, ediciones musicales o congresos.
- *Quodlibet* tiene como objetivo promover la investigación y la difusión del conocimiento de las ciencias de la música. Está dirigida a profesionales y a toda persona interesada en el estudio y reflexión sobre la música en todos sus campos.
- Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y no estar en proceso de evaluación para su publicación en ningún otro medio. Eventualmente se podrán incluir artículos ya publicados si son considerados de probado interés.
- Los artículos enviados cumplirán las indicaciones que se detallan a continuación.

Envío

- Se recibirán artículos a lo largo de todo el curso para su publicación en cualquiera de los números publicados en el año posterior a su recepción.
- Los originales se enviarán a la dirección de correo electrónico de la revista: quodlibet@uah.es. Se responderá confirmando la recepción.

Presentación y condiciones

- Los trabajos deben estar escritos en castellano o en inglés. Podrán aceptarse artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.
- Los permisos para publicar cualquier documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos a los autores, que asumirán las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- Los artículos serán presentados utilizando los programas informáticos de edición de textos más habituales (word y similares). Deben cumplir con los requisitos de edición indicados en las normas y plantilla de la revista.
- Dado que los trabajos serán evaluados anónimamente, no deben contener ningún dato que permita identificar al autor o autores del mismo.
- En un archivo independiente se incluirán el título del trabajo, nombre del autor o autores, dirección postal particular, correo electrónico, número de teléfono, datos académicos (titulación y centro donde se obtuvo), afiliación/situación profesional y un breve currículum en torno a 80 palabras. Si es el caso, deberá indicarse si el trabajo ha sido presentado a algún congreso o si recibió alguna subvención o beca.

Edición

Hay una plantilla a disposición de los autores en el siguiente enlace:

https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet_uah_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs

También se puede solicitar en el correo electrónico: quodlibet@uah.es.

Los artículos incluirán:

- Título en castellano y en inglés, Resumen en castellano de un máximo de 300 palabras, así como

de cinco a diez palabras clave, lo mismo en inglés, Abstract y Keywords.

- Cuerpo del artículo. No superará las treinta páginas, en formato DIN-A4, con letra Times New Roman, tamaño 14 para el título del trabajo, tamaño 12 para el cuerpo del texto, 11 para las citas y 9 para las notas a pie de página, interlineado de espacio y medio, sin espaciado anterior ni posterior, sangría en primera línea 1,25 cm y márgenes globales de 2,5 cm. Excepcionalmente podrán aceptarse artículos de una mayor extensión.
- Pueden añadirse hasta diez páginas si fuera necesario incluir ilustraciones, ejemplos musicales, gráficos o cualquier otro tipo de apéndices.
- Se aceptarán reseñas de libros, noticias o resúmenes de tesis. No excederán las 1000 palabras, con el mismo formato que los artículos.
- Las palabras **RESUMEN** y **ABSTRACT** irán en versalitas y negrita. **Palabras clave** y **Keywords** en negrita. Para las divisiones internas del trabajo (introducción, conclusiones, secciones intermedias, etc.) se utilizará el siguiente formato (separadas por una línea del texto anterior y del posterior):

I. TÍTULO DEL CAPÍTULO EN VERSALITAS Y NEGRITA [Justificado a la izda.]

I.1. Título del subcapítulo en negrita

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1. Título del apartado en cursiva

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1.1. Título del subapartado en redonda

[Sangría 1,25 a la izquierda]

- Las comillas deberán ser latinas («...»). Si hubiera comillas dentro de comillas se usarán las inglesas («...»).
- El número de referencia de las notas a pie de página deberá ir siempre antes del signo de puntuación en el cuerpo del texto. En caso de haber comillas, se incluirá la referencia de la siguiente manera: comillas-número de la nota-signo de puntuación (»¹.).
- Los signos de puntuación y los números sobrevolados para las notas irán siempre en redonda.

- Evitar el tabulador y utilizar la herramienta «sangría», para facilitar la maquetación.

- Los guiones de inciso deberán ser largos (–) y no cortos (-).

- Las citas textuales que no ocupen más de cuatro líneas irán entrecomilladas en el texto en fuente normal. Si son mayores, se escribirán en párrafo aparte, con sangría 1,25 para todo el texto, sin comillas, en espacio y tipo inferior de letra (interlineado sencillo, tamaño 11). Las referencias deben incluirse en nota al pie según las normas que se especifican más abajo en el punto correspondiente.

- La omisión de pasajes en las citas se marcarán por medio de corchetes: xxxxxxxx [...] xxxxxx.

- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota al pie, en letra cursiva.

- Las palabras en lenguas diferentes a la del texto irán en cursiva.

- Las tablas irán numeradas correlativamente, con el título situado encima y en redonda y tamaño 11 (Tabla 1. Xxxx).

- Las imágenes, figuras y ejemplos musicales irán igualmente numerados con los pies correspondientes, en redonda y tamaño 11 (Imagen 1.Xxxx; Fig. 1.Xxxx). Se entregarán de forma independiente, en formato .tif, con resolución mínimo 300 dpi y un tamaño orientativo de entre siete y doce centímetros, debidamente numerados y nombrados y se indicará en el texto el lugar de su ubicación. Se podrán enviar imágenes en color así como en blanco y negro.

Referencias bibliográficas

- Los títulos de artículos y capítulos en obras colectivas se escribirán entre comillas latinas, o inglesas si el artículo está en inglés.

- Las expresiones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras similares irán siempre en cursiva.

- Las referencias bibliográficas se consignarán en notas al pie. Cuando una fuente se cite

repetidamente, desde la segunda cita solo se hará constar el primer apellido y la inicial del nombre del autor, las primeras palabras del título del trabajo seguidas de puntos suspensivos y, en su caso, la página correspondiente.

- Las referencias bibliográficas se consignarán al final del trabajo por orden alfabético. No aparecerán referencias que no hayan sido citadas o mencionadas en el texto.

- Las referencias se ajustarán al sistema Chicago cita-nota. Se puede consultar en los siguientes enlaces: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html y https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html. Adaptadas al español: <http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>.

Figuran ejemplos en la plantilla.

Proceso de dictamen

- El Consejo Editorial realizará una primera selección de los artículos recibidos, valorando el interés de las propuestas y su adecuación a la línea editorial de la revista. Si ha lugar, contestará sobre la aceptación del artículo para su publicación en un plazo de hasta cuatro meses.

- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación anónimo por pares a cargo de

especialistas externos a la Dirección y al Consejo Editorial de la revista.

- Finalizado el proceso anterior, se contemplan tres opciones: aceptar la publicación del artículo, aceptar la publicación con modificaciones, menores o substanciales, o desaconsejar su publicación. En el segundo caso, se notificarán a los autores las indicaciones para que realicen los cambios necesarios, quedando supeditada su aceptación definitiva a la inclusión de dichos cambios. En caso de rechazo, se comunicarán a los autores los motivos que lo justifican.

- El tiempo máximo de este proceso, desde la confirmación de la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo, será de cuatro meses (considerando el mes de agosto y las festividades de semana santa y Navidad como no hábiles).

Corrección de pruebas

- La corrección de galeras (primeras pruebas) correrá a cargo de los autores, que las devolverán en el plazo exigido. No se aceptarán variaciones significativas ni adiciones que conlleven el aumento sustancial de espacio en relación al texto original.

La corrección de las segundas pruebas se confiará al Consejo Editorial. ■



Aula de Música. Universidad de Alcalá
Colegio Basílios. C/ Colegios, 10
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66
E-mail: quodlibet@uah.es
Facebook: <https://www.facebook.com/revistaquodlibet>
Página web: <https://www.revistaquodlibet.net>