
**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 coréutico 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 coréutico denominado *bolero* aparecerá en letra cursiva para distinguirlo del género específico coréutico 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 coréuticos.

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-diletante 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* (cartelera)— 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 cartelera 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 Zamácola (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 Danzado 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 Líquido*:

de Doña Isabelita, ella es muy linda, / canta divinamente, ni un gilguero, / por mucho que procure hacer notoria / su dulce voz, imita sus gorgeos. / 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 Líquido 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. Foliás, Villano, Canario, Torneo y Pie de Gibao empiezan con el pie izquierdo. Y todas las mudanças y execuciones tienen sus Deshechos; menos Foliás, 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://dbe.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 Varez. *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.bne.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 «bolerables» 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», *Acotaciones: 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 Mínguet 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 Libreto 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 Mínguet e Irol, *El noble arte de danzar a la francesa y española* (Madrid: Pablo Mínguet, 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). Rivalen 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 pbrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo cuarto. 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. Cuarta 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 «bolerables» —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 «Josepha 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.cdmae.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 [Josepha] 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 cárzel*⁷⁰, de Pablo Esteve que contaba con unas «seguidillas para vaylar 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 cárzel*, 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 *Comidado 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=f88484e3-7b11-4ae0-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 Escofetera*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.bne.es/hd/es/viewer?id=be9451a8-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.bne.es/hd/es/viewer?id=c99e72a-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/_wwWjMVOPiA

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-tonadilla-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=3ç>.

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 «contrapasas» 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 edizione]*, 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 passos 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 - BNF Fr 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 n.º 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; advirtiendo 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, baile inglés 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 Público 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/es/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/es/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 Gradass] 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 gradass 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 Fabbricatore. 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.csdanzamalaga.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-c6e0b7e373a4&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-aae4-8633df648921&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-ab80-06ea2eac07cc&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-cd13-4261-9484-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 bailar 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 pratico 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 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.
- _____. *El noble arte de danzar a la francesa y española*, Madrid: Pablo Minguet, 1755.
- _____. *Breve Tratado De Los Passos Del Danzar 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 danzar* [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 cuarto. 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. ■