

LA APROPIACIÓN DE LO EXTRAÑO: EL GÉNERO ANDALUZ Y LA ESCUELA DEL BAILE AGITANADO EN EL PARÍS DEL ROMANTICISMO (1833-1865)

GERHARD STEINGRESS

1 Introducción

El presente artículo¹ se basa en los datos de una investigación en la hemeroteca y otras dependencias de la Biblioteca Nacional de Francia en París² durante el verano de 1999. Los resultados de este proyecto³ serán publicados pronto por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que financió la fase de recogida de datos. Aquí resumiré por anticipado algunos de sus resultados.

1.1. Definición del problema

El objetivo de este artículo consiste en destacar el papel del arte como una variable independiente para el desarrollo de la cultura y la sociedad. En este sentido, se trata de demostrar la dialéctica socio-cultural de las formas artísticas y su subyacente estética en el caso de la evidente influencia del ballet romántico europeo en la formación del emergente baile flamenco, a la que una serie de boleras españolas se vio expuesta con

¹ Se trata del texto basado en una ponencia leída en marzo de 2003 en la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba.

² Biblioteca Nacional de Francia, dependencias "François Mitterand" y "Richelieu-Louvois", Biblioteca-Museo de la Ópera, Biblioteca del Arsenal. De los 91 títulos de periódicos y revistas publicadas entre 1823 y 1870 un total de 31 incluyeron información relevante. Además se revisaron obras pictóricas al respecto de Edouard Manet, carteles de anuncio de baile español y de exposiciones, así como grabados costumbristas y estampas o fotos de bailarinas españolas en el París del siglo XIX. Las traducciones del francés, inglés y alemán son mías.

³ "El género andaluz y la escuela del baile agitanado en el París del Romanticismo (1833-1965). Un estudio sobre la hibridación transcultural en la formación del género flamenco".

motivo de sus estancias en los escenarios de París durante la primera mitad del siglo XIX. Tal como revelan las numerosas reseñas y críticas halladas en la prensa de la época, se trató de una relación mutua y bilateral entre las bailarinas francesas y las españolas que se convirtieron en gitanas artificiales para satisfacer un público extranjero entregado a la visión romántica de un país y su cultura de supuesto carácter árabe. Estamos, pues, ante la creación de un estilo de baile en respuesta a las expectativas de un público que veía en los bailes españoles la manifestación natural de un pueblo exótico, de voluptuosas mujeres y costumbres misteriosas. Por lo tanto, se trata de demostrar en qué sentido y hasta qué grado los posteriores bailes flamencos (que sólo aparecieron bajo esta denominación a partir de la década de los años 60 del siglo XIX) fueron el resultado de una serie de fusiones de bailes y danzas tradicionales con los estilos y tendencias coreográficas del emergente campo artístico internacional, más precisamente, el de París.

Por todo esto se defiende la tesis de que la historia de los bailes flamencos se constituye, en última instancia, a través de una cadena de procesos de diversificaciones que merecen ser analizados desde el punto de vista de la hibridación transcultural.

Ante el actual auge del género flamenco a nivel mundial llama la atención el papel decisivo del baile. ¿Qué sería del género flamenco -no nos referimos sólo al toque y cante, sino sobre todo al cine, al teatro, a los festivales, giras artísticas, la Bienal, la Feria Mundial de Flamenco y, especialmente en lo que se refiere a este año, a la *World Music Expo*, (Sevilla, octubre 2003) sin la atracción de los bailes? ¿No es el baile flamenco el elemento que más llama la atención de los aficionados en todo el mundo, generando, incluso, un permanente turismo flamenco que tanto llama la atención de los andaluces? Hay que destacar que la atracción del baile flamenco está menos en su polifacético origen histórico, sino más bien en las repetidas transformaciones artísticas a la que fueron sometidos los bailes populares españoles a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. No es necesario, pues, buscar los orígenes de los bailes flamencos en las danzas de las *pullae gaditanae* del Imperio romano. Los hechos son, casi siempre, mucho más sencillos y convincentes que las construcciones mistificadoras. El flamenco se formó, como es bien sabido hoy y generalmente aceptado, a mitades del siglo XIX. Sus influencias y tradiciones musicales y coreográficas indican hacia unos orígenes más remotos, lejanos y, sobre todo, opacos, pero durante la era del romanticismo fueron sometidos a dos procesos estrechamente vinculados: por un lado, la folklorización, es decir, su destradicionalización y desterritorialización, por otro lado, su transformación en objeto del baile artístico y el emergente ballet flamenco. Todo viene de algún lado, y si hay quienes defienden el carácter hindú-paquistaní de ciertos bailes y cantes, ¿porque no debe haber también -y con mucho más probabilidad- influencias italianas (napolitanas), mediterráneas, magrebíes y francesas? Lo

La apropiación de lo extraño

verdaderamente sorprendente es, pues, que la heterodoxia parece ser, también en el caso del flamenco, la más fiel acompañante de su desarrollo artístico-estético. *El flamenco no sólo produce híbridos, sino que nació como un híbrido, es un híbrido, y parece que seguirá siéndolo en el futuro próximo.* Hoy aclararemos esto atendiendo a la formación de los bailes flamencos y basándonos en datos bastante reveladores.

En vista de lo dicho no vamos a entrar aquí en la discusión, casi siempre estéril, de la "autenticidad", concepto considerado por Simon Frith como "el término más engañoso de la teoría cultural" (Frith, 1987: 137). Más bien se trata de demostrar que, apoyándose en unas categorías explícitamente sociológicas, la autenticidad -más allá de ser un concepto polémico- es una construcción artificial, al mismo tiempo que artística, que -por razones diversas y con una lógica inherente a la emergente sociedad burguesa-capitalista- se estableció en el marco del nacionalismo cultural del siglo XIX a partir del uso de la cultura popular o de masas que surgió en las grandes urbes de Andalucía y España. Este nuevo tipo de cultura hizo uso de algunos elementos desenraizados de la cultura popular tradicional que, una vez convertidos en mercancía, fueron explotados en el marco de la emergente industria del ocio. El género flamenco se separó de la cultura tradicional en el ambiente urbano, las reuniones y juergas, las academias de baile, los teatros y los cafés. La *siguiriya flamenca* o *gitana* dejó de ser una *endecha*, un canto de muerte, y el famoso baile de las parejas de gitanas, anunciado en la Venta de Gaparrós, camino de Lebrija, en 1781 (*Libro de la Gitanería de Triana*, 1995, hoja suelta), poco tendría que ver con lo que hoy consideramos baile flamenco.

Así, teniendo en cuenta que el flamenco se formó como género peculiar en el siglo XIX, la construcción y escenificación del arte popular se suele relacionar con la necesidad de definir los contenidos de una cultura nacional como criterio distintivo de los Estados nacionales en formación. El flamenco nació, pues, en la sombra de las banderas, como manifestación de lo propio, autóctono, popular, frente a las modas foráneas. Ahora bien, puesto que era un género de artistas, se vio influenciado por las tendencias artísticas de su época. Por esto, con independencia de la importancia de los procesos ideológicos hay que destacar otras características imprescindibles que, en cierto modo, desestimaron el nacionalismo en la música y el baile: la correspondiente comercialización del baile popular y la profesionalización de sus intérpretes en el marco de la emergente industria cultural, así como la hibridación transcultural que este proceso incluía. No obstante, como podemos observar, *lo auténtico* se suele contraponer a *lo comercial*, al mismo tiempo que es utilizado como argumento en manos de la industria musical: lo auténtico o lo puro ocupan el rango de algo exquisito, exclusivo, y hasta incuestionable, aunque aparente y falso.

Basándose en material empírico más significativo y representativo procedente de la primera mitad del siglo XIX, destacan dos hechos innegables que permiten revelar la doble cara de la producción artística del llamado arte popular en el marco de la nueva cultura de masas:

- a) Después de la Revolución francesa, la representación de la música, de los bailes y de las obras dramáticas en general dejó de ser un *aperçu* de la vida cortesana y el mecenazgo aristocrático-clerical, para convertirse en asunto de empresarios y del mercado como bases de la futura industria cultural. Su destacado carácter urbano y burgués hizo aparecer al público como sustrato social elemental al que los artistas tuvieron que exponerse bajo el mando y la protección de un cada vez más complejo tejido organizativo de los teatros y escenarios. Analizaremos estos hechos en el caso concreto de las interrelaciones artísticas entre París y España.
- b) La paralela construcción social -tanto en Europa como en España- de un imaginario romántico sirvió como estímulo al éxito comercial. En el caso de Europa o, concretamente, de Francia nos encontramos con una apropiación sistematizada de lo extraño, con una construcción artificiosa del arte que culmina en la representación de unos "bailes nacionales" supuestamente "auténticos"; por otro lado, en el caso de España estamos ante una actitud benevolente y sorprendida, que no duda en exhibirse como cantera inagotable del tan demandado material popular, desarraigado, deformado y alienado de su entorno originario.

Así pues, uno daba lo que el otro buscaba, pero todo esto acontecía en una esfera desnaturalizada, en un campo de acciones interesadas (aunque arriesgadas), enredadas en el ocio como fuente creciente de ingresos económicos. Los principales agentes de este juego (los empresarios, los artistas, los críticos y el público en general) no tuvieron ningún escrúpulo en convertir el *pastiche* y el *bricolage* en "auténtico" arte popular. El éxito impuso las reglas, y cuando empezó a agotarse, cambiaron las reglas y lo popular tuvo que refugiarse en otras formas culturales (la zarzuela) o en otros lugares (los cafés y los cabarets).

Los datos analizados aquí se refieren, sobre todo, a la actividad de los teatros parisinos, que ejercieron un papel central en la producción y distribución de los bailes y de la música populares a nivel europeo al garantizar la infraestructura material y propagandística para la reproducción y producción de obras de este tipo. De este modo, fueron ellos los que estimularon al campo artístico a desarrollar la producción artística popular en manos de especialistas del baile, del canto y de la música, lo que en realidad significó la transformación de sus elementos tradicionales, y la elaboración de un género popular artificial. La supuesta "autenticidad" de estos bailes nacionales

La apropiación de lo extraño

apenas fue cuestionada: lo que contaba era el producto vinculado con el virtuosismo del artista capaz de convertir su expresión en una manifestación significativa de algo anhelado por el público: en arte.

No obstante, este proceso requiere una explicación más profunda y detenida a partir del material empírico, aunque aquí sólo puede tratarse de un breve esbozo respecto a sus líneas generales en dos niveles: uno histórico-descriptivo, y otro sociológico-analítico.

1.2 Marco teórico

Respecto a la dimensión histórico-descriptiva de los datos presentes, parece oportuno vincularlos con la tesis sobre el origen del cante y baile flamenco como arte romántico moderno. Por esta razón recordamos algunas de las líneas explicativas sobre el carácter de la representación del cante y baile flamenco como construcción híbrida:

“El desarrollo del género flamenco se nos muestra como una serie de sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas, en cuyo transcurso sus elementos formales y semánticos evolucionaron de acuerdo con las condiciones socio-culturales predominantes de cada periodo. De este modo, el flamenco ‘puro’ ha sido y sigue siendo un producto de mestizaje; la ‘impureza’ ha sido y sigue siendo la condición básica de la creación artística.”.

(Steingress, 2002: 39)

En este contexto fueron presentados dos tablas que sirvieron para concretizar estas afirmaciones mediante un esquema sobre la transformación artística de la música popular andaluza/española desde finales del siglo XVIII hasta el presente. La primera tabla (*ibid.*: 40) explica la diversificación musical desde el folclore artístico de los “bailes nacionales” de la escuela bolera y su posterior agitanamiento, que daría lugar a la aparición de la escuela flamenca hacia 1850 y, a continuación, del llamado cante gitano. Lo importante es que este proceso se desarrolló en el marco de las tendencias generales del cambio musical del siglo XIX y XX, caracterizado por la sustitución de la tradición y el particularismo de la música tradicional-popular por el mercado y el universalismo como coordenadas de la música contemporánea. En la segunda tabla (*ibid.*: 41) se pone de relieve que esta reinterpretación de la tradición con medios y significados modernos incluyó tanto la tendencia marcada por el romanticismo y el nacionalismo musical, como la hibridación transcultural. Lo que hay que tener en cuenta con respecto al origen del baile flamenco es que ambas coordenadas (la romántica-nacionalista-moderna y la transcultural-postmoderna) no son tendencias que

se excluyan mutuamente o que sigan una a la otra, sino que las encontramos entrecruzadas ya, curiosamente, en la constitución del campo artístico del flamenco durante el siglo XIX.

Mientras que el nacionalismo musical construyó una música como supuesta manifestación de la etnicidad con el fin de diferenciar las músicas y culturas para separar así a los pueblos convertidos en naciones y Nación-Estados, la hibridación transcultural se caracteriza por su tendencia a utilizar la etnicidad como instrumento de comunicación cultural. Hablar de un arte nacional es, pues, referirse a una constelación contradictoria, de un proceso restrictivo, aunque, no podemos negarlo, este incluía su núcleo fantástico. Ahora bien, si dejamos por un lado el esfuerzo decimonónico de construir músicas y bailes nacionales con el fin de delimitar y separar los pueblos mediante la imposición de un modelo de cultura artificial, no podemos negar que la realidad de la vida de los pueblos se caracteriza más bien por la multiculturalidad de sus relaciones, experiencias y conceptos, y por el mestizaje en lugar de lo castizo. El arte, y concretamente el baile, han sido instrumentos decisivos para la transgresión de las limitaciones asfixiantes de las culturas hechas fronteras, para la comunicación de hombre a hombre, independientemente de su condición nacional. No se puede negar el hecho de que siempre pensamos y actuamos de acuerdo con lo que vemos en "los otros", más aún, nos encontramos a nosotros mismos a través de los otros. La cultura no puede ser exclusivamente nacional, porque las naciones no son entidades cerradas, no pueden ni deben serlo a largo plazo. La dinámica cultural está, pues, estrechamente vinculado con la dinámica de los procesos sociales, la sociedad, y para comprender realmente el desarrollo de las sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas del flamenco, tal como se ha mostrado mediante las dos tablas, hay que analizar sus determinantes socio-cultural.

En este sentido, es decir, para analizar las bases y consecuencias de la dinámica de transculturación, recurrimos -aunque sólo de manera orientadora- a dos teorías sociológicas que vinculan -de manera constitutiva- los procesos culturales con el desarrollo de la sociedad: el constructivismo social de Georg Herbert Mead y de Berger/Luckmann, por un lado, y la teoría de la constitución y el desarrollo del campo artístico de Pierre Bourdieu; así como de la dislocación de los centros artísticos de Howard Becker, por otro.

La aportación de Mead es clave, ya que permite un acercamiento analítico muy afín a la teoría de la acción. Se refiere, como es sabido, a un aspecto nuclear de la vida social y su relación con la cultura: al proceso de la interacción social y sus efectos en la configuración de la personalidad mediante la comunicación:

La apropiación de lo extraño

“El individuo no llega a conocerse como tal, de manera directa, sino sólo indirecta, a través de los peculiares puntos de vista de otros individuos del mismo grupo social, o de la visión generalizada del grupo social en su totalidad, al que pertenece. (...) La persona no es tanto una sustancia como un proceso en el que se ha internalizado la comunicación de los gestos de una manera orgánica. Este proceso no existe por sí mismo, sino que es tan sólo una fase de la organización social total de la cual el individuo es un elemento. La organización del acto social ha sido importada al organismo, convirtiéndose así en el espíritu del individuo. Aunque incluye las actitudes de otros, ahora lo hace de manera altamente organizada, de modo que estas se transforman en lo que llamamos actitudes sociales, en lugar de *roles* de individuos aislados.”

(Mead, 1934: 138 y 178-179)

Los procesos de transculturación están enraizados, pues, en situaciones de comunicación, donde los actores intervienen anticipando las reacciones del “otro generalizado”, es decir, actúan a partir de unas expectativas anticipadas por ellos mismos y que les sirven como estrategias para la construcción de la futura realidad social. Los hombres dan lo que creen que los otros esperan de ellos. Este tipo de situación no tiene estructuras fijas, objetivos definidos, sino que se nos revela como un espacio social abierto donde los actores se ven animados e incluso obligados a diseñar sus acciones como inter-acciones.

Este micro-proceso, que acerca la teoría de Mead más bien a la psicología social que a la sociología, tradicionalmente orientada hacia las macro-estructuras de la sociedad, adquiere un perfil más analítico, si lo interpretamos desde la obra de Peter Berger y Thomas Luckmann resumida en su conocido libro *La construcción social de la realidad* (Berger/Luckmann, 1968). Su intento por explicar el carácter dual de la sociedad en términos de “facticidad objetiva y significado subjetivo” (*ibid.*: 18) no dio lugar, sin duda, a una teoría válida de la sociedad como realidad objetiva. No obstante, para rehusar el peligro del subjetivismo, es decir, la tendencia a reducir las estructuras sociales a meros efectos de la interacción de los individuos, los autores insisten en la dialéctica de la construcción social a partir de tres elementos interrelacionados: la externalización (institucionalización), la objetivación y la internalización (reificación). Es decir, la realidad social es obra de los hombres, consecuencia de sus actos, pero, una vez realizados (“objetivizados”), sus efectos pasan, a su vez, a ser determinantes de sus actos y, en consecuencia, en objetos de internalización. La construcción social se desarrolla, pues, como una cadena perpetua de condicionamiento subjetivo y objetivo, que define el espacio comunicativo e interactivo de los actores, el “campo”, donde se estructuran las estructuras. Las instituciones establecen pautas de comportamiento, en nuestro caso, artísticos, pero a pesar de que estas se experimentan como algo “objetivo”, independiente de los individuos, como “un hecho externo y coerciti-

vo" (ibid.: 58) de significados que "cobran realidad subjetiva para los individuos" (ibid.: 79) al estar sometidas a una interpretación desde la perspectiva del sujeto. Esta aprehensión, podríamos precisar con vista a la dinámica artística en cuestión, puede conducir a la legitimación de los patrones estéticos existentes o a su reformulación desde otras perspectivas, ajustadas a las necesidades y la visión de los sujetos implicados en el proceso artístico. Pero, ¿de qué sujetos concretamente se trata y cómo se lleva a cabo esta "reformulación"?

Pierre Bourdieu ha diseñado su modelo explicativo a partir de las premisas anteriores, para formular una respuesta coherente a esta pregunta. Su teoría de la homogeneización del emergente campo artístico, de su diversificación mediante la diferenciación de los géneros en el siglo XIX bajo la influencia de una lógica inmanente (Bourdieu, 1992) parte de lo que denomina como "toma de posesión", proceso en el que los actores (en su caso, los literatos y artistas, los empresarios, los críticos etc.) desarrollan estrategias vinculadas con su posición en el campo que se condensan en el *habitus*, como peculiar manera de pensar, sentir y comportarse. El *habitus* es, pues, una construcción social internalizada (en el sentido de Berger/Luckmann) que establece aquellas situaciones de comunicación e interacción, de las que habló Mead, a partir de estructuras preexistentes del conocimiento y que se convierten en disposiciones mentales de los actores. Su consecuencia, la comprensión práctica, incorpora la lógica del campo al comportamiento de los sujetos actores en el campo, tanto al de los establecidos como de los recién llegados, determinando la lógica del campo entre el conflicto y el cambio. Los actores del campo no son sujetos abstractos, sino unidades de cuerpo y mundo, son sujetos incorporados en el mundo, y el *habitus* es el resultado del juego social establecido en el campo. Pues bien, Bourdieu describe esta dinámica social concretamente en el caso del campo literario francés del siglo XIX, por lo que no hay argumento que permita excluir el campo musical-coreográfico de esta lógica. También en este caso, y en concordancia con el material que hemos analizado, estamos ante el juego conflictivo de la constitución de un campo, marcado por los intereses y acciones de los artistas establecidos, "poderosos", conformistas, por un lado, y los recién llegados, "arribistas", e incluso nonconformistas, vanguardistas, por otro. La solución de las incompatibilidades de sus diferentes existencias es la diferenciación del campo. También en este caso observamos el papel mediador, además de los teatros, de los salones como lugares de intercambio de legitimación entre los campos del arte y del poder, lo establecido y lo nuevo, entre lo privado y lo público. Asimismo, presenciemos el proceso de definición de una nueva "mentalidad" basada en la vitalidad subcultural de la bohemia como fundamento del arte moderno y base social de la emergente industria cultural con sus "intelectuales proletaroides" y otros

La apropiación de lo extraño

declasados, incluyendo los "burgueses sin un Sou", cuya creciente presencia en el campo anticipa o demuestra la ruptura del mundo artístico con la burguesía.

Finalmente, consideramos de gran valor explicativo la tesis de Howard Becker sobre la dislocación de los centros artísticos (Becker, 1984). Como Mead y otros, comparte el postulado constructivista, para aplicarlo en el sentido neoestructuralista de Bourdieu subrayando que el arte -en el proceso de su desarrollo- nunca responde de manera idéntica a las expectativas del sistema social: es un mundo aparte, aunque relacionado con los demás.

El "campo" de Bourdieu y el "mundo artístico" de Becker son, pues, conceptos semánticamente parecidos. Mientras que el primero ve en el campo la base y el resultado del sentido práctico, convertido en *habitus*, el segundo fundamenta su "mundo artístico" en la "actividad cooperativa" de las personas que participan en él (*ibid.*: 35). En ambos casos las estructuras no son entidades abstractas, sino el resultado de la interacción social comprendida como estructura estructurante, predisposiciones sometidas al discurso entre los actores. Según Becker, el artista siempre actúa en el marco de una red de personas con las que tiene que cooperar -es decir en el campo- y que -como profesionales especializados- convierten la obra de arte en una producción basada en la división del trabajo e influenciada por sus propios intereses estéticos, financieros y de promoción que se distinguen sustancialmente de los del artista (*ibid.*: 25). De este modo, la obra de arte es considerado el resultado de una interacción social que se da entre una red de personas especializadas profesionalmente, relacionadas con el *mundo artístico*:

"El mundo artístico incluye todo tipo de personas cuyas actividades son necesarias para la producción de las obras características, consideradas por él y quizás otros más como arte." (34)

A pesar de que el artista actúa a partir de las convenciones presentes, se trata de condiciones pocas veces rígidas e inamovibles, de modo que

"podemos entender cualquier obra como el resultado de una elección entre la levedad y el éxito convencionales y la fatiga y falta de reconocimiento no convencionales." (*Ibid.*: 34)

Seguir las convenciones facilita el trabajo artístico, pero no excluye la posibilidad de lo inconvencional:

“[El] cambio puede ocurrir, y realmente lo hace, siempre que alguien encuentra una manera de reunir la bases necesarias más amplias o de reformular la obra de manera que no necesita lo que no está al alcance.” (*Ibid.*: 35)

De esta manera, Becker acaba con el mito de las obras de arte como productos exclusivos del genio individual:

“Son, más bien, resultados [*joint products*] de toda aquella gente que coopera a partir de las convenciones propias de un mundo artístico con el fin de crear obras como estas. [Los] artistas pertenecen a un subgrupo de los participantes en el mundo que, debido a un consenso, posee un don especial, y que por esta razón hace una singular e indispensable contribución al trabajo que lo convierte en arte.” (*Ibid.*: 35)

A pesar de su carácter institucional, los mundos artísticos no tiene límites definidos; son mundos abiertos, con grados de libertad variados, relativamente autónomos y definidos de acuerdo con la cooperación que establezca; son construcciones sociales que forman parte de una organización social más amplia y de la que intentan diferenciarse (*ibid.*: 36) de un modo específico:

“[los] mundos artísticos provocan a algunos de sus miembros a crear algo nuevo que luego no aceptarán. Algunas de estas innovaciones desarrollan sus propios pequeños mundos; algunas siguen existiendo de manera latente para ser aceptados años o generaciones más tarde por un mundo artístico más grande; algunos siguen siendo magníficas curiosidades con poco más que interés anticuario.” (*Ibid.*)

De este modo, podemos comprender la creación artística como un modo de acción anclado en un submundo, pero dirigido hacia el “mundo exterior”, la sociedad en general y como una manera peculiar de interpretación y expresión de la vitalidad en el marco de un sistema social basado en la cooperación, la división del trabajo social y la construcción social del sentido práctico.

Por todo esto, y volviendo a nuestro tema concreto, esta breve excursión permite, quizás, comprender la dinámica social y cultural que trasluce el material histórico-empírico al que nos referimos aquí, para formular la siguiente hipótesis: *Cuando hacia 1860 aparecieron las primeras bailaoras flamencas, el tipo de baile que ejecutaron en público era ya el resultado de una serie de hibridaciones estéticas que no sólo habían sintetizado los diferentes bailes nacionales y regionales de España, sino que habían sido, además, objetos de una considerable influencia coreográfica del extranjero, es decir europea, tanto activa como pasiva, y sobre todo francesa. La clave de esta configuración estética, que permite distinguir claramente entre los bailes populares*

La apropiación de lo extraño

tradicionales, los posteriores bailes nacionales y, por último, el baile flamenco, se halla en el análisis de las aportaciones artísticas que hicieron las bailarinas de ballet profesionales y semi-profesionales de la época, es decir, de la primera mitad del siglo XIX. La estética flamenca es una estética de procedencia popular, pero transformada mediante su interpretación artística transcultural (andaluza-española, andaluza-gitana, española-francesa, etc.), que la convirtieron en un género nuevo, moderno, vinculado al teatro, al ocio y al virtuosismo artístico. Esta tendencia se refleja claramente en el hecho de que a partir de Silverio Franconetti los cantes suelen tener nombre y apellido, siendo una soleá "la soleá de Enrique Mellizo" o el baile del martinete obra de Vicente Escudero, etc. Si la evolución del cante y baile flamenco es, pues, obra de los artistas, habría que preguntarse hasta qué punto ya lo fue en sus inicios. El artista no reconoce fronteras artificiales: la creación es libre y sólo conoce culturas en el sentido de pluralidad. De este modo, uno de los impulsos más decisivos para el desarrollo del flamenco fue la mirada hacia Andalucía desde el extranjero, y al revés, de Andalucía hacia el extranjero, una mirada romántica, distorsionada, llena de tópicos y estereotipos, que daría lugar a la imitación, al mismo tiempo que a la imaginación y la fantasía.

Esta es la temática concreta a la que me refiero aquí.

2. Ordenación del material y conclusiones generales

Para organizar el numeroso material y las correspondientes conclusiones, introduciremos la siguiente periodización que refleja las distintas fases de hibridación y transgresión cultural de los bailes:

2.1. Primera fase: la escuela bolera y los "bailes nacionales"

La aparición de la escuela bolera durante la segunda mitad del siglo XVIII obedeció al auge de lo popular como síntesis artística de las danzas medievales y los bailes populares que creó un tipo de coreografía para la diversión y el ocio en el marco del *majismo*. Más que de una moda se trató de un movimiento cultural juvenil que bajo el lema del gitanismo buscaba una expresión de lo popular que fuera la manifestación del casticismo español frente a una clase aristocrática afrancesada. La célebre "Colección" de Don Preciso (1982), llena de comentarios críticos, nos da una idea de la riqueza poética, musical y coreográfica de esta escuela de baile, donde abundaron los ejemplos de las nuevas creaciones de fandangos, boleros, polos, seguidillas y tiranas, ejecutados

principalmente en los entremeses de los sainetes y tonadillas propios del teatro popular y de la pluma, sobre todo, de Juan Ignacio del Castillo y Ramón de la Cruz. De este modo, estos bailes, verdaderas creaciones artificiales e híbridas, formaron el núcleo de los bailes nacionales, cuya popularidad facilitaría su rápida diversificación y vulgarización (= transgresión) a principios del siglo XIX, de la que se quejaría Don Preciso y en la que vio otra influencia más de la música extranjera. No obstante, en aquel momento, es decir a finales del siglo XVIII, la fama de los bailes españoles, cuya música fue compuesta en muchos casos por afamados maestros como Misón, Esteve o Laserna, todavía no había llegado a Europa, donde se había extendido ya el afán y la moda de incorporar danzas nacionales húngaras, tirolesas, calabresas etc.. Esto empezaría a cambiar con el interés despertado por España a partir de la invasión napoleónica. Fue así como de pronto se levantaron las nieblas en las cumbres pirenaicas, invitando a la mirada romántica europea a buscar sus ideales en una tierra, una cultura y un pueblo ampliamente desconocidos y, por ello, misteriosos. Por otro lado, algunos célebres intérpretes y compositores de canciones populares andaluzas, como por ejemplo Manuel García, ya habían abandonado España por motivos profesionales antes del comienzo de la guerra, para afincarse en París, donde se convertirían en propagadores del canto y baile andaluz como fenómeno diferenciado del entonces hegemónico ballet clásico y emergente ballet romántico. Otros, como Fernando Sor y José Melchor Gomis, se exiliaron a consecuencia de la guerra, para seguir componiendo en París. El éxito de la actividad musical de todos ellos creó afición entre el público parisino, entregado al emergente romanticismo que veía en España una tierra exótica y un pueblo natural, de "cultura árabe".

2.2. Segunda fase: las boleras francesas en Sevilla

En el transcurso de la ocupación de España por el ejército francés en 1808, llegaron a Sevilla las primeras compañías de bailarinas francesas que no sólo interpretaron el *ballet d'action*, sino que asimilaron rápidamente la coreografía de las boleras locales, creando un estilo que podríamos comprender como pastiche (el arte de imitar), bricolage (el arte de improvisar) y hasta la fusión (el arte de sintetizar y recrear). Respecto a ello, Antonio Álvarez Cañibano ha aportado información interesante sobre la llegada, entre 1809 y 1813, de numerosas bailarinas francesas a Sevilla, basándose, concretamente, en el caso de la familia Lefèbre y el *Teatro Cómico de Sevilla*. Su interés por ejecutar el bolero y otros bailes nacionales de la época coincidió con la curiosidad del público sevillano por la peculiar interpretación de estos bailes por las profesionales del *ballet d'action*, muy en boga en aquellos años. Pero, más que la

La apropiación de lo extraño

curiosidad nos interesa sus efectos coreográficos. Quiero destacar el hecho, mencionado por Álvarez Cañibano, de que la presencia de las bailarinas francesas en la capital andaluza inspiró una notable cooperación artística con las boleras afincadas: “con toda seguridad los bailarines franceses había aprendido el repertorio habitual de bailes españoles, de los boleros, y los interpretaban con sus colegas españoles, junto con los ballets d’action” (Álvarez, 1992: 65).

Tras la victoria sobre el ejército napoleónico, las bailarinas francesas desaparecieron y probablemente volvieron a su país, llevando en su cuerpo una nueva coreografía franco-andaluza que se convertiría en el germen del baile español en París, en un modelo estético en el marco del ballet romántico francés, en una españolada de bailarinas profesionales, en una máscara coreográfica, un híbrido creado a partir de híbridos.

Desde la perspectiva de los datos encontrados en París se puede decir que el interés del público todavía era limitado, aunque destaca la fascinación por los “bailes voluptuosos”, concretamente: los fandangos, introducidos en algunos de los ballets del “Academie Royal de Musique” u otras obras. Dicho interés no era sino la consecuencia del anterior encuentro personal de las bailarinas de ballet con la escuela bolera y el clima artístico de Sevilla.

Algo parecido aconteció también a las boleras andaluzas, pues al final de las funciones, que solían incluir ópera, comedia tonadilla y ballet internacional, el tradicional fin de fiesta, con sus bailes nacionales, fue ejecutado indistintamente por ambos tipos de bailarines (*ibid.*). No obstante, compositores como Fernando Sor no estaban muy convencidos del valor artístico de esta combinación de ballet y bolero, despreciando al bolero como “mezcla de todas estas actitudes de peor gusto”, propias de los bailes populares, con “algunas posturas graciosas y nobles del baile francés” (Sor cit. por Suárez-Pajares, 1992: 192). De este modo, fueron las bailarinas francesas las que, cuando volvieron a Francia, llevaban consigo los pasos aprendidos de las boleras, es decir un estilo de danza basado en una mezcla de bailes populares españoles.

2.3 Tercera fase: la moda del fandanguismo y las bailarinas “gitanas” francesas

Motivados por la actividad cultural de los emigrantes españoles, es decir, políticos liberales, artistas e intelectuales, y reforzado por la vuelta de las bailarinas francesas que tenían conocimientos directos de los bailes españoles, París creó la moda de representar obras dramáticas y comedias de contenido español que incluían, como

sauce piquante, bailes nacionales, sobre todo fandangos y boleros, aunque ejecutados por los miembros de los cuerpos de ballet de los diversos teatros de la capital francesa. Aparecen las primeras "gitanas" y "andaluzas" francesas que interpretan los bailes españoles de acuerdo con su formación profesional como bailarinas de ballet. Debido a la desfavorable situación política en España entre 1813 y 1833, la afición por lo español o andaluz en París se vivió sin la presencia directa de las boleras españolas, aunque invadió los teatros, tanto los más prestigiosos de la capital francesa, como el "Académie Royal de Musique", el "Opéra Comique", como los más populares, concretamente el "Théâtre de Vaudeville", el "Gymnase Dramatique", el "Cirque Olympique", etc.

Puede suponerse que las boleras francesas -con su pastiche y su bricolage artístico, sus gustos y habilidades individuales y sus oscilaciones entre el baile y el ballet- despertaron curiosidad con sus coreografías tan extrañas, exóticas y, al menos para el gusto de la época, tan eróticas. Hay que imaginarse que el *ballet d'action*, aunque romántico, se agotó en figuras muy mesuradas y reglamentadas, una estética todavía influenciada por el clasicismo. En cambio, en España, ya durante las últimas décadas del siglo XVIII se había desarrollado una gran afición por los bailes populares convertidos en escuela nacional, bolera. Su estética más natural, más libre, contrastaba, pues, con lo visto, por ejemplo, en el Teatro de la Ópera en París.

No obstante, la fascinación del público parisino obedeció en muchos aspectos a la visión estereotipada que los autores, compositores y coreógrafos franceses pusieron en escena. Leamos, como ejemplo, la opinión de un crítico con respecto a una de estas obras, concretamente *L'Orgie*, de Corabi y Carafa:

"(...) El primer acto: es toda una orgia. La primera escena es viva, animada; ahí se está en una reunión de españoles con su lujuria, sus pasiones violentas, su devoción, su impetuosidad. Hay monjes que beben con los soldados, charlan con las mujeres, ¡quizás las confiesan! El vino corre a cántaros, y los muchachos y muchachas bailan fandangos voluptuosos al barrullo de guitarras y castañuelas..."

(*Journal des Comédiens*, 21 de julio 1831, pp. 1-3)

En fin: España, una orgia muy al gusto de unos burgueses frustrados tras el fracaso de la revolución de julio de 1830. No obstante, hay de tener en cuenta otros factores que intervinieron en la creación de un ambiente especialmente propicio para los bailes españoles: la creciente popularidad de la literatura de viaje y las descripciones de las costumbres españolas, la estancia de una creciente cantidad de políticos e intelectuales exiliados bajo el régimen restaurativo de Fernando VII que sintieron nostalgia por su patria y no dudaron en propagar las bellezas y los supuestos misterios de la cultura de su tierra transpirenaica.

La apropiación de lo extraño

Como demuestra la siguiente cita, la imagen estereotipada de los cantos y bailes españoles se asentó sobre todo en el bolero y el fandango, representados con frecuencia en los entreactos de obras teatrales:

(...) El bolero y el fandango se bailan entre las dos piezas de la representación; los bailarines no aparecen en el drama. El fandango es más atractivo por parte de los españoles que de los ballets de acción y las más bellas composiciones coreográficas. Todos los espectadores suelen admirar este baile, y su pasión alcanza niveles indescriptibles. Se identifican con los graciosos, les siguen con el ojo y el gesto, y de sus asientos imitan las diferentes posturas de estos bailes voluptuosos.

(*Courrier des Théâtres*, 16 de julio 1829, p. 2)

De este modo, París vivió el comienzo de un fuerte folclorismo pintoresco de corte español y/o andaluz (aunque también de otros folclores), desencadenado por la curiosidad y el ansia de diversión, y nutrido por la presencia de una colonia española en la capital francesa que llevó propagándolo desde hace tiempo mediante la literatura, la música y el baile de los saraos. La creciente afición parisina por los boleros, los fandangos, las seguidillas y tiranas se vio incentivada, además, por la edición de una serie de colecciones de canciones españolas, normalmente con acompañamiento de piano y guitarra, la interpretación de obras dramáticas en los principales escenarios, o por la presencia de destacados intérpretes de la canción andaluza en París, como fue el caso del cantante y compositor Manuel García. El público parisino, que solía frecuentar los teatros, conocía, pues, el género español escenificado.

Resumiendo: con anterioridad a 1833 no registramos ninguna presencia de bailarines o bailarinas en los escenarios parisinos. Cuando el Academie Royal de Musique ofreció en 1821 el ballet de un acto de Aumer y Gyrowitz, titulado *Les pages de Duc de Vendôme*, el fandango y el bolero incluidos en la obra lo ejecutaron aún bailarinas italianas contratadas, en este caso por una tal Srta. Bigottini. Hubo un “género español” a lo *français* que ocupó a un creciente número de libretistas, compositores e intérpretes (*Picaros et Diego*, ópera cómica en un acto; *Une nuit de Séville*, comedia con cuplés), pero se trató de un espejismo artístico, dominado por la fantasía y el deseo inconsciente de hacer aparecer en el escenario a una España imaginada en la que no faltaban los estereotipos nacionales.

2.4. Cuarta fase: debut, auge y transformación de "lo auténtico": hibridación transcultural

2.4.1. Las consecuencias de la primera aparición de Serral y Camprubí en París

Con el año 1833 se cerró la "década ominosa" tras la muerte de Fernando VII en 1823 y, muy tímidamente, se fue abriendo la era de una cierta liberalización en la sociedad española. A este respecto, encontramos documentos que informan sobre la primera aparición de una compañía de destacados bailarines y bailarinas del género nacional español en París, acontecimiento que abriría el periodo de una creciente participación de compañías de bailarinas españolas en los escenarios franceses y que duraría hasta 1865.

La primera de estas compañías fue la de Dolores Serral y Manuel Camprubí, y la última la de Lola de Valencia. Entre ellas encontramos otras compañías de renombre como la de Vicente Perales y Dolores Montañés, la de J. de Vegas, Vargas y Soto, la de José Carrión, Antonio Olivia y la señorita Méndez, la de Pepita Oliva, la de Petra Cámara y la de Rosa Espert, la de Manuela Perea ("La Nena"), así como la de Pepa Vargas. Eran artistas conocidos que pertenecían a los diversos cuerpos de baile de los más prestigiosos teatros en España, sobre todo de Madrid.

Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font y Manuela Dubinon abrieron el camino para el baile español y/o andaluz en diciembre de 1833 en el prestigioso Teatro de la Opera de Paris. Fueron anunciados como los más célebres intérpretes del baile español y primeros bailarines del Teatro Real del Príncipe de Madrid. En su repertorio, repetido durante toda la temporada de los saraos en torno al Año Nuevo de 1834, destacaron manchegas, la cachucha, corraleras de Sevilla, la jota aragonesa, las habas verdes y el zapateado. Cada uno de estos bailes fue interpretado con el traje típico de la provincia a la que pertenece. No extraña que la fantasía de los comentaristas hiciera de Dolores Serral una "gaditana", y de Manuela Dubinon una "sevillana". Su aparición fue considerada una revolución en la danza si se comparaba con lo visto por los públicos parisinos en los años anteriores de bailes españoles ejecutados por las bailarinas francesas. La diferencia entre ambas escuelas se hizo ver, y así lo refleja la opinión de un comentarista días después del estreno:

"NOVEDADES DIVERSAS.- El Ópera ofreció el sábado pasado el primero de su bailes de máscara. Había atraído un público considerable, tan considerable, que en unos pocos instantes todas las plazas libres en la sala fueron ocupados por la más brillante sociedad común, la más selecta de la Capital. Ahí estaba la élite de compositores, gente de letras, artistas. Hubo curiosidad en ver de cerca estos bailes españoles tan elogiados

La apropiación de lo extraño

de antemano y que debieron, según algunos aficionados, producir casi una revolución en el baile. Nosotros no estamos en esto, gracias a Dios; los bailarines de Madrid han sido aplaudidos, se les ha recibido con la más distinguida hospitalidad del mundo, lo cual era muy justo, pero no pensamos que ellos fueran rivales peligrosos para nuestros compatriotas. Su *bolero*, su *zapateado*, son ejecutados con rigor, con una energía calurosa, pero uno no sabría negarlo, son monótonos.”

(*La Gazette des Théâtres*, 9 de enero 1834, p. 6)

Pero, estos artistas españoles no tardaron en convertirse en una verdadera sensación, y al final del mismo mes el comentarista tuvo que admitir:

“Los bailarines españoles no pueden quejarse de las demandas de clases que se les dirige cada día. El mundo elegante no sueña con otra cosa que bolero, zapateado, Jota aragonesa, etc., etc. Es una epidemia de baile como en el *pleito contra el fandango*”.

(*La Gazette des Théâtres*, 30 de enero 1834, p. 5)

A partir de esta fecha, las bailarinas francesas y otras -citamos por ejemplo a la Duvernay, Sofia Fuoco, Marie Taglioni, las hermanas Elssler- se vieron obligadas a revisar sus repertorios y sus coreografías. Un papel extraordinario tuvo la famosa *cachucha*, un baile supuestamente gaditano y creado entre 1810 y 1812, popularizado rápidamente en Jerez, Sevilla y Madrid por la tonadillera Felisa Rodríguez. Rocío Plaza Orellana, a la que agradecemos este dato, basado en fuentes adscritas al entonces célebre maestro de danza Carlos Blasis, escribe que se trató de un “baile de exhibición, bailado por una mujer sola”, lleno de sensualidad y de “fuerte carácter impulsivo y espontáneo” (Plaza, 1999: 342-344) que impresionó a todos los públicos, aunque en España ya había pasado de moda. No obstante, fue un baile muy individual, femenino y, sobre todo, erótico. Por esto tuvo tanto éxito en Londres, Viena, París y otro lugares de la vieja Europa. En fin, estamos ante dos versiones de la cachucha: una folclórica y otra artística, popular la primera y coreográfica la segunda, diseñada para el extranjero. Ejecutar la cachucha se convirtió en algo imprescindible entre las bailarinas agitanadas del ballet romántico: todas ellas la interpretaron a su manera individual, aunque se dice, que fue Fanny Elssler quien más avanzó en este sentido, convirtiéndose en la embajadora en toda Europa de este baile gaditano transformado. Son innumerables las obras coreográficas con cachucha que se estrenaron tras las primeras actuaciones de Serral y Camprubí, estableciéndose pronto una relación entre la cachucha y los bailes de unas bayaderas indias que actuaron en los teatros de París unos años más tarde, en 1838. Respecto a ello leemos en la prensa:

“Variétés.- Las bailarinas indias tienen un éxito loco en este teatro. El sentimiento que les inspira es sorprendente; todo su baile se reduce a un singular modo de girar, y en una concatenación de Cachucha muy extraña y muy graciosa...”

(*Le Dilettante*, 30 de agosto 1838, p. 67)

En lo que se refiere a la interpretación de Fanny Elssler de la cachucha, destaca su carácter orientalizado, y esta “bayaderización” se reflejaría también, aunque más tarde, en el lenguaje utilizado por los periodistas españoles sobre los bailes andaluces de la época, como por ejemplo en *La Andalucía* del 9 de junio de 1859, donde leemos entre otro:

“El segundo espectáculo, le ofrece una muger (*sic*) que dentro de poco será negra, según el paso a que va; especie de bayadera, de origen flamenco, como lo es el de los cantos y danzas en que exhibe su agilidad, y cuya decencia hace presumir si será muger (*sic*) o conjunta persona del señor de la manduca. Queda recomendada.”

(Cit. en Ortiz Nuevo, s.a., p. 36)

Todo esto huele a creación artística, a libertad y a heterodoxia, en fin: a *flamenco*.

A partir de 1840 empiezan a abundar las apariciones de las gitanas fingidas o, dicho de otro modo, las bailarinas de ballet convertidas en representantes del baile gitano europeo. Aparte de la ya mencionada Fanny Elssler habría que mencionar la italiana Carlotta Grisi o a Pauline García; bailaron en toda Europa llevando consigo el nuevo estilo de interpretación, más libre, más individual, más sensual y los éxitos les otorgaban la razón.

Sin duda, el carácter gitanesco del ballet romántico sometido a las influencias de la coreografía agitanada de las boleras españolas recibía otros muchos impulsos *cañís*. Así por ejemplo, merece destacar la larga presencia (de cinco meses) en París de una compañía de baile de gitanos húngaros. Su triunfal éxito corrió parejo al de la ópera de género en tres actos, *Zingaro*, con poema de Sauvage y música de Fontana, estrenada en el “Théâtre de Renaissance” en marzo de 1840. Bailaron el maestro de baile y coreógrafo Perrot (en el papel de un muchacho gitano) y Carlotta Grisi (en el papel de Giannina, una joven gitana). En la prensa se subrayó el furor que desató esta pieza entre el público entusiasmado, éxito que obedeció sobre todo a los versos, la perfección de la ejecución de los bailes y la intensidad de su expresión.

El gitanismo comenzó a dominar y repetirse en toda una larga serie de obras producidas para el creciente mercado: destacamos sólo a algunas, como por ejemplo *El Contrabandista* de Eugène Déjazet, o *Los Bohemios*, una ópera en dos actos. Además, en el prestigioso Teatro del Palacio Real se estrenaron *El Toreador*, una comedia de Méville y Duvreyier, y Fanny Elssler ejecutó el papel principal en *La Gypsy*,

La apropiación de lo extraño

mientras que Maria Taglioni lo hizo en *La Gitana*, con música de Auber. Es interesante la diferencia establecida por los comentaristas entre la Taglioni y Fanny Elssler: se destacan la decencia, la pureza y la perfección del baile de Taglioni frente al baile de la Elssler, con -cito- “sus opciones voluptuosas, con sus tendencias hacia el peor gusto, con sus movimientos desordenados” (*La France Musicale*, 19 de julio 1840, p. 274). En fin: lo puro igual a lo decente, lo “verdaderamente español”, por un lado, y lo sensual, lo escandaloso, más personal, por otro. O dicho de otro modo: frente al modelo coreográfico diseñado por el ballet clásico/romántico aparece el modelo del baile basado en los restos de los boleros que habían caído en desuso o se encontraban en vía de vulgarización, dando lugar de este modo a la aparición de una nueva escuela de baile popular andaluz artística: la flamenca.

No obstante, la gitanofilia no sólo se centró en los bailes españoles, y llama la atención que en estas obras románticas se mezclan personajes, paisajes, costumbres y bailes del supuesto mundo gitano de toda Europa: hay gitanos italianos, húngaros, polacos,...y andaluces. “Lo gitano” no tenía, pues, patria excepto en los escenarios.

El crecido interés por los nuevos bailes andaluces, tanto los supuestamente auténticos como “personales” fue reforzado, además, por una creciente actividad literaria que no sólo incluyó a personajes tan famosos como Teófilo Gautier, que publicaría sus descripciones de viaje por España en 1840, sino también a toda una serie de exiliados o emigrantes españoles que respondieron a la creciente afición por lo español con una serie de artículos donde informaban a los lectores sobre los bailes y cantos populares de su tierra, las costumbres, los paisajes, las posibles aventuras, y, como no, la belleza y la fuerza seductora de las mujeres españolas, sobre todo de las andaluzas. El mito tuvo mucho éxito, aunque, como sabemos, Gautier, con mucho sentido crítico, no dudó en subrayar sus decepciones al respecto, pues conocía la realidad bastante bien.

Quiero mencionar aquí sólo un ejemplo curioso de esta literatura para turistas y aficionados al españolismo. Se trata de una revista bilingüe titulada *La Lyra Española. Periódico de Música. En Español y Francés*, escrita y editada por un emigrante español, José Jesús Pérez. Parece que sólo hubo cinco números editados entre julio y noviembre de 1842. No obstante, el valor de estas publicaciones está, aparte de sus extensas descripciones de los bailes y cantos andaluces (sobre todo fandangos y seguidillas), en las partituras y en el método de guitarra en ocho lecciones que incluyen.

2.4.2. *La nueva aparición de Serral y Camprubi en 1843*

En abril de 1843 la compañía de Dolores Serral y Mariano Camprubi reapareció en el Teatro de Varietés. Pero, en esta ocasión su repertorio ya había sido ampliado de manera significativa: aparte de la cachucha y los otros bailes que habían ofrecido en 1833/34, ahora interpretaron todo un gazpacho andaluz que incluía piezas como *La Malagueña*, *La Rondalla de Zaragoza*, *La Gitana* etc. Su triunfo se basó, sin duda, en la ejecución de los bailes incluidos en *Los Contrabandistas*, considerado y comentado por la prensa como

“el pretexto para bailar todo tipo de seguidillas y cachuchas, y para cantar cualquier especie de boleros”.

para añadir:

“hay que ver que alegría, que fervor está en estas tallas, estos pies y brazos; hay que entender el canto del tenor de la troupe; todo esto es gracioso, divertido, asombroso; todo esto es nuevo, y prometo al Varietés ingresos prolongados y productivos.”

(*La France Musicale*, 9 de julio 1843, p. 226)

¡Ojo!: se trató de novedades, de bailes y cantos recién creados, de corte alegre, para un público cuyo gusto había que complacer en función de los ingresos de los empresarios y de las *troupes* españolas. La escuela bolera de diez años antes había cambiado pues, para responder a la creciente demanda, tanto nacional como internacional. El “misterio” de la fascinación que produjeron las bailarinas y los bailarines españoles en París surgió, seguramente, de su estilo diferente. Así lo deducimos de un párrafo escrito por el muy competente observador, Teófilo Gautier, publicado en su citado libro:

“Las bailarinas españolas, aunque no tienen lo acabado, la corrección deseada y la elevación de las francesas, son, a mi modo de ver, muy superiores a ellas en gracia y encanto. Como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de agilidad que convierten una clase de baile en una sala de torturas, evitan esa delgadez de caballo entrenado que da a nuestros bailes algo de macabro y anatómico en demasia; conservan los contornos y las redondeces de su sexo; *tienen el aspecto de mujeres que bailan, y no de bailarinas*, lo cual es totalmente distinto. Su manera de bailar no tiene el menor parecido con la de la escuela francesa.”

(Gautier, 1984: 254; la cursiva es nuestra)

La apropiación de lo extraño

El efecto del nuevo triunfo de Serral y Camprubi estimuló aun más la fantasía creadora y la disposición de las gitanas fingidas a arriesgarse ante el público mediante sus interpretaciones personales de los bailes españoles. Así fue en el caso de la escandalosa Eliza Gilbert alias Lola Montes, irlandesa de nacimiento, aventurera en amores y bailes que, insistió, había aprendidos gracias a su "sangre andaluza". Dejando aparte aquí las circunstancias y la biografía de este personaje picaresco, sólo queremos destacar que esta mujer tuvo -durante algún tiempo- la capacidad de seducir y engañar al público -sobre todo al masculino- con su peculiar uso del cuerpo como instrumento de seducción carnal: así leemos en *Le Corsaire* del 24 de marzo del 1844:

"[Lola Montes] baila los más voluptuosos boleros y quizás es la única mujer capaz de ejecutar este baile de los gitanos con toda su energía romántica."

(cit. por Seymour, 1995: 72)

Una vez más, el mismo fenómeno: lo gitano, lo voluptuoso, el bolero...

Sin duda, el estreno de Lola en el Teatro de la Ópera en París fue un fracaso, revelando el carácter no profesional, como nos informa la prensa parisina:

"...La srta. Lola Montez (sic) no sabe bailar; no conoce ni los más mínimos elementos de la coreografía..."

(*Ibid.*: 74).

Más claro aún es el comentario del reconocido crítico de danza, que fue Théophile Gautier, quien resumió en *La Presse*:

"La srta. Lola Montez no tiene nada de andaluza excepto un par de magníficos ojos negros..."

(*ibid.*).

Sabemos que Lola Montes nunca consiguió estudiar realmente el ballet francés, que no tenía "sangre andaluza" como presumía, ni había sido "primera bailarina del teatro de Sevilla" etc. Su vida fue una serie de gitanerías, diríamos hoy, pero se sabe que vivió -casada con un militar inglés- durante años en la India, donde se divertía bailando en los casinos de oficiales. No sabemos si los bailes de la India influyeron en su personal estilo. Lo que está claro es que fue la encarnación más pura de los bailes de gitanos al mismo tiempo que una inexperta en los bailes ejecutados por las primeras bailarinas de los cuerpos de ballet francés. Lola Montes fue, pues, una de muchas víctimas del españolismo romántico.

Otro ejemplo de la fuerza sugestiva de la mistificación de todo lo español es un artículo escrito por un tal Manuel de Cuendias, dedicado a la *caña*, que es, según él,

“un verdadero canto de sirenas (...) la madre de la música andaluza; *el fandango*, la *malagueña*, la *jerezana*, el *zapateado*, la *jácara* y la *cachucha* misma no son sino hijas, variantes de la *caña*.”

(*La France Musicale*, 20 de octubre 1844, p. 297)

Pero, a continuación desarrolla una fantasía exuberante, que demuestra la estrecha vinculación de los cantos y bailes andaluces con la nostalgia de las gentes obligadas a vivir el ambiente estresante de la metrópolis, la aspereza del clima nórdico y, en cierto modo, la monotonía de la belleza de su tipo de mujer. Vamos a ver:

“Hay que ir a Andalucía o Extremadura, o viajar por los abismos de las montañas, para comprender toda la fuerza de la música andaluza que es como la de Extremadura. ¡Hay que viajar con los muleteros, y, mejor, con los contrabandistas, cruzando las sierras; hay que escuchar el eco de sus cantos delirantes en el fondo de los precipicios, despertar los miles de ecos de montañas y formar de esta manera un concierto extraño que hace hasta las bestias de carga levantar una oreja atenta a esta melodía, tan insinuante y quejumbrosa, bajo la cual, hombre y bestias, todos sufren o disfrutan, todo se adormece o se despierta, todo vive o está muerto! ¡Hay que entender a la bella andaluza o a la provocadora e irresistible extremeña, sentada en la puerta de su cortijo, en una templada tarde de otoño o durante una calurosa noche de verano, llena de aromas, una noche en el sur de España; hay que verla ahí, los ojos semi-cerrados, los labios temblando, balanceando su bella cabeza morisca, su rico peinado negro brillando bajo los rayos de la luna; hay que entender a esta mujer cantar la *caña* o la *cachucha*, sin otro acompañamiento que la brisa de la tarde, sin otra luz que el fulgor de las estrellas; hay que entender dulce y apasionado alternándose y ver al joven enamorado que la escucha y que palidece, se anima, llora, canta o salta de alegría si los cantos de su amada son lentos o rápidos, tristes o impetuosos, llenos de ternura o fervientes de pasión. Sólo entonces comprenderán los efectos de la música española, sobre todo de la música andaluza, de esta música que nada da al arte, nada al ejercicio, nada al cálculo, pero que tiene toda la naturalidad, que no vive de nada más que de la pasión y tan maravillosamente sabe expresarse con el lenguaje.”

(*Ibid.*, pp. 297-298)

Ante tan fantástico paisaje, pintado por el periodista con letras sugestivas, las profesionales del baile en los teatros de París tuvieron que contar con un público que nada les regalaría - y responder con la misma fantasía en sus creaciones coreográficas.

La apropiación de lo extraño

2.4.3. *El triunfo definitivo y la competencia artística*

No obstante, lo que empezó con la entrada triunfal de Serral y Camprubí en 1833 y su reaparición diez años más tarde, llegaría a su auge y delirio a partir de 1850 y hasta 1856, fecha, a partir de la cual, casi de un día para otro, se notó un llamativo descenso de la presencia de las bailarinas españolas. Tras unas actuaciones de Lola de Valencia en 1862, sólo encontramos un referencia respecto a la reaparición, en 1865, de Petra Cámara en París, aunque en este caso la bailarina ejecutó un papel en el recién creado género de la zarzuela.

Tras una breve estancia de la compañía de Vicente Perales y Dolores Montañés en 1846, estamos -durante la primera mitad del año 1847- otra vez ante la presencia de los ya veteranos artistas de la compañía de Dolores Serral y Mariano Camprubí en el Teatro de Vaudeville, donde bailaron en *El Torero*, mientras que actuaron, paralelamente, las gitanas fingidas francesas en otros establecimientos semejantes de París, encabezadas por Carlotta Grisi y Fanny Cerrito. Además, otra compañía española, la de un tal sr. Lombía, ofreció en el Teatro Italiano -ante un público exquisito, como anotó el comentarista al referirse a la presencia de la ex-reina Cristina y el Duque de Montpensier- producciones recientes como *La Feria de Mairena*, un vaudeville de Tomás Rodríguez Rubí, con bailes como el *Ole* y *Las Mollares*, y con cantes como *El Polo*, *La Gitana*, *La Malagueña* y *Boleras Robadas*. Poco después, en abril, se informa sobre las actuaciones de otra compañía compuesta de un tal J. de Vegas, I. Vargas, J. Soto y Pinchón. Interpretaron los mismos bailes más *El Jaleo de Jerez*.

Llegados los años 1850 y 1851 aumentó la fiebre española-andaluza-gitanesca y una serie de compañías españolas arrasaron los escenarios de París. Primero la compuesta por José Carrión, Antonio Olivia y la "señorita Méndez", después la de Petra Cámara y la de Rosa Espert. Se ofrecieron las últimas novedades en asuntos de baile, incluyendo el *Ole* y *El Polo del Contrabandista*, *Seguidillas Gitanas*, *Sevillanas* etc. etc.

Cuando en noviembre de 1851 se prepararon para volver a España, el comentarista, indudablemente agotado, escribió:

"Los bailadores españoles partirán y nosotros añadiremos que lo han hecho bien, su éxito es más que probado...Afortunadamente aquello ha terminado..."

(*Le Théâtre*, 8 de noviembre 1851, p. 2)

Queremos destacar una observación importante al respecto: parece que la larga actuación de las tres compañías, con sus bailes nuevos, demuestra que los bailes españoles habían vivido una transformación. Como indican los comentarios en la

prensa, se trató de un cierto relajamiento, de una vulgarización. Y, recordemos, todo esto aconteció al mismo tiempo que en la prensa madrileña aparecen -por primera vez en este medio- las referencias a una desconocida música flamenca y a personajes relacionados con ella. En fin, parece que estamos ante el definitivo aflamencamiento de la escuela bolera en crisis.

Esta nueva tendencia quedaría más patente aún con la aparición en los escenarios parisinos de la "bolera gitana" Pepita Oliva en 1852, presentada como "primera bailarina del Teatro Real de Madrid" (*Le Théâtre*, 17 de julio 1852, p.2) y que bailó en el "Teatro de Vaudeville" algunos de los "bailes más o menos españoles y donde la denominación de origen importa bastante poco" (*ibid.*, 21 de julio 1852), entre ellos el *Jaleo de Jerez*. Su éxito parece haber sido considerable, pues "desapareció literalmente bajo una lluvia de flores y fue aclamada por toda la sala que aplaudió con un verdadero fervor", leemos en *Le Théâtre* del 28 de julio del mismo año, y la asistencia a sus actuaciones superó a la de la srta. Déjazet, entonces primera bailarina del "Théâtre de l'Opéra". Su fama se extendió en toda Europa, como nos informa Pirchan (1947), hecho que daría lugar a su imitación por otras bailarinas, como por ejemplo la vienesa María Geistinger, la "princesa de la opereta" (Pirchan, 1947: 5 ss.). Nos informa el autor citado que Pepita Oliva, hija de una semi-gitana llamada Catalina Ortega, una trapera granadina, se había casado a los 19 años con el bailarín Juan Antonio de la Olivia (o Oliva), para convertirse en un personaje parecido al de Lola Montes, es decir, en la amante de una serie de aristócratas y otra gente del *parné*... Hay poca duda de que esta Pepita fuera una "verdadera gitana", o por lo menos lo fingió hasta la perfección.

Son frecuentes las colaboraciones entre bailarinas y bailarines españolas y francesas. Basta con mencionar sólo algunos de ellos: la Guy-Stephan, Arthur Saint-Léon, Julie Lisereux, J. Kohlembarg, la srta. Déjazet, y una tal Aline Duvale, de la que se nos informa que mostró muchas variantes de la estética nacional, hecho que no parece haber sorprendido mucho:

"...a la vez parisina, inglesa, andaluza, (...) ella baila la cachucha y habla el argot español como una nativa de la Sierra Morena..."

(*Revue Parisienne*, diciembre 1852)

La definitiva ruptura con la escuela bolera llegó, sin duda, con Petra Cámara en junio de 1853. Su numerosa compañía desató mucho entusiasmo entre el público. Progresivamente, los carteles ofrecieron un repertorio más extenso, centrados en una gran variedad de bailes. El baile se había convertido claramente en la principal

La apropiación de lo extraño

atracción de las cada vez más numerosas funciones en distintos teatros de la capital francesa.

Pero, el verdadero apogeo y con él el delirio llegaron -tras Petra Cámara- en los años 1854 hasta 1856. Fueron estos tres años cuando las compañías de Pepa Vargas y de Manuela Perea "La Nena", en muchas ocasiones con la colaboración de las bailarinas francesas, abrieron una temporada que, como podría ser de otra manera, acabaría en la resaca definitiva del baile español en los teatros de París. Pepa Vargas (con Guzmán, entre otros) y "La Nena" (con Antonio Ruiz, entre otros) compitieron durante meses en diferentes teatros, con un frecuente cambio del repertorio que incluía, además de lo ya conocido, *seguidillas gitanas*, *granadinas*, *la soledad*, *jaleos*, *peteneras*, *zambras* y, ¡qué sorpresa! la *giliana*. Todas las puertas de los más grandes teatros parisinos estaban abiertas a las bailarinas españolas, hasta las del Palacio Real. Escribe un comentarista:

"Hay en este momento una lucha coreográfica entre dos teatros que por costumbre no hacen caso a las piruetas y cabriolas para salir del apuro, incluso durante los nefastos días del verano. El Gymnase y el Palais-Royal albergan en este momento compañías de bailadores españoles que rivalizan en agilidad, elegancia y sobre todo en vigor voluptuoso que realmente habría que buscarlo en los escenarios de nuestras óperas occidentales, y que uno no encuentra excepto bajo el cielo caluroso de Granada y de Córdoba. Se nos asegura que para no dejar a su feliz rival ninguna ventaja en la graciosa batalla, ésta se libra a beneficio del público encantado."

(*Le Parterre*, 24 de junio 1854)

En resumen, un repertorio popular español, incluyendo danzas de la escuela bolera, pero con un cada vez más acentuado carácter flamenco. Lo tradicional, "auténtico" convertido en objeto artístico, evolucionaría según los auspicios del romanticismo.

Todo esto acabaría casi de un día para otro. Después de los agitados años de 1850 a 1854, los nuevos bailes españoles parecen haber agotado su atracción, por lo menos en lo que a su presencia en los grandes teatros se refiere. Sólo habría que mencionar un breve intermezzo de bailes españoles en 1856, concretamente, de Antonio de Guzmán y Josefa Rodríguez en el "Palais Royal" (*Le Parterre*, 7 de abril 1856), y de Ambrosio Martínez y Cristina Méndez, considerada como la sucesora de Petra Cámara, en el "Variété" (*Le Théâtre*, 3 de mayo 1856). A partir de ahí encontramos unos anuncios de baile español en el "Cirque Imperial", es decir, el circo nacional, y las primeras referencias a los cafés cantantes como lugares de promoción de bailes y cantos (Romí, 1950). Paralelamente al traslado del género español a establecimientos de segundo rango, aumentó la espectacularidad de las corridas de toros organizadas en París.

Años más tarde, concretamente en 1862 y 1865, habría dos acontecimientos importantes referente a los bailes españoles. El primero fue la presencia de Lola Melea, "Lola de Valencia" de agosto hasta noviembre de 1862 en el "Hippodrome", donde -acompañado por el ya veterano Mariano Camprubí- triunfó con *La Flor de Sevilla* (*Le Monde Dramatique*, 7 de agosto 1862, p. 4; *Le Théâtre*, 10 de agosto 1862, p. 4). Fue entonces, cuando el pintor Claude Manet retrató a la bailaora y su compañía. Por último, Petra Cámara tuvo un breve *comeback* en verano de 1865, cuando actuó con una *troupe espagnole* en el "Théâtre des Variétés" con un cartel compuesto de zarzuela con música de Gaztambide (*En las astas del toro*), un "gran ballet" de Oudrid (*Una fiesta de gitanos*) y un entremés de Barbieri (*El bandido José María*). Petra Cámara ("con una corpulencia que se iguala a su talento") bailó, junto con Guerrero, el polo y otros bailes en la mencionada zarzuela, así como en otra, *A chacun sa tour*, de Oudrid (*Le Monde Artiste*, 17 de junio 1865, p. 2; 1 de julio 1865, p. 2).

A partir de esta fecha parece que la fiebre española en torno a los bailes bajó al mínimo tras el espectacular auge durante el periodo de 1833-1856.

3. Resumen

- 1.) La presencia de las bailarinas españolas en los escenarios parisinos provocó una oleada de imitación y recreación del estilo español por parte de unas bailarinas de diferente nacionalidad y tradición coreográfica, cuyas personajes más destacados fueron la austriaca Fanny Elssler, las italianas Maria Taglioni, Carlotta Grisi y María Fuoca, la francesa Marie Guy-Stephan y la escandalosa irlandesa Lola Montes.
- 2.) Tanto la competición como la colaboración entre las bailarinas españolas y francesas (incluyendo las italianas y austriacas) fomentaría la creación de un ambiente artístico casi subcultural donde se mezclaron y fusionaron los diferentes estilos de baile, tanto los de tipo étnico como los individuales.
- 3.) El baile español fue, en primer lugar, objeto del creciente virtuosismo en el arte. La forma personal de interpretar los bailes españoles convirtió a las bailarinas, independientemente de su origen, a ojos del público y de los críticos en "gitanas"; y la demanda estética del gitanismo europeo, verdadera mina de oro para el mercado artístico, se impondría como modelo imperante a las bailarinas españolas que, siempre fijándose en el gusto y las expectativas del público, respondieron con una acentuación de los elementos supuestamente orientales y gitanos de sus bailes originales.

La apropiación de lo extraño

- 4.) Los bailes adscritos a la escuela bolera, que entonces ya gozaban de la fama de ser "orientales", fueron sometidos de nuevo a un proceso de recreación, en este caso se trató de su agitanamiento artístico. Curiosamente, este proceso se aceleró a lo largo de la década de los años 40 del siglo XIX, es decir, paralelamente a los acontecimientos descritos por Estébanez Calderón en "Un baile en Triana" y "Asamblea general". Y, no hay que olvidar, que sólo a partir de 1853 está documentada la aparición de una "música flamenca" procedente de Andalucía. Es decir, la flamenquización de los anteriormente denominados bailes y cantos andaluces de la escuela bolera tuvo lugar en un campo artístico que se extendió de Sevilla a París pasando por Madrid, y donde intervinieron tanto las bailarinas profesionales como semi-profesionales, gitanas y gitanas-fingidas de toda Europa.
- 5.) Cuando el bolero dejó de fascinar al público que había dirigido su interés hacia otros géneros más nuevos, como es la zarzuela o el cabaret, cuando la crisis de los bailes nacionales estaba a la vista de todos, surgió una nueva variante, claramente subcultural, a partir de la misma tradición, aunque en este caso abiertamente gitanista y afincada en el ambiente verdaderamente gitano y agitanado: el baile y canto flamenco

Esta breve esquematización de la dinámica del baile español o bolero durante la primera mitad del siglo XIX demuestra que estamos ante un fenómeno de "ida y vuelta" entre España y París, o, dicho de otro modo, de una serie de hibridaciones transculturales llevadas a cabo por artistas profesionales, intérpretes del género popular, aunque de muy distintas nacionalidades y tradiciones coreográficas. Bueno, esto quiere decir, que el canto y baile flamenco no solamente produjo el efecto llamado "ida y vuelta" con el que se explican las características de una serie de cantos y bailes relacionados con el folclore hispanoamericano, como las *guajiras*, *colombianas*, *habaneras*, *milongas*, *rumbas* y la *vidalita*. La dinámica de "ida y vuelta" también tuvo lugar dentro de España y Andalucía, al convertir los cantos folclóricos tradicionales en cantos afluencados (las *nanas*, las *trilleras* etc.) o cantos flamencos propios (la *soleá*, los *romances*, la *siguiriya*, la *granaina*, la *cartagenera*, las *alegrías* etc.). Se trata simplemente de una transformación artística de los cantos folclóricos por parte de músicos profesionales o semiprofesionales relacionados, cada vez más, con la emergente industria cultural, es decir, las compañías de baile, el canto operístico, los teatros y más tarde los cafés y cabarets. La "ida y vuelta" se refiere, pues, a la dinámica establecida entre el mundo cotidiano y el mundo profesional, y su efecto fue y sigue siendo la hibridación como núcleo del desarrollo musical.

Bibliografía

- Álvarez Cañibano, Antonio (1992), "La compañía de la familia Lefèbre en Sevilla", en *La Escuela bolera. Encuentro Internacional Madrid, Noviembre de 1992*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp. 63-69.
- Becker, Howard (1984), *Art-Worlds*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1967), *The Social Construction of Reality*, Garden City, N.Y.: Anchor. (*La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Morrortu, 1968)
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil. (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*)
- Courrier (Le) des théâtres. Littérature, beaux-arts, sciences*. Paris, 1826-1842. [*Courrier des Théâtres*]
- Dilettante (Le), Journal musical et littéraire*. Paris, mayo 1838 - enero 1839. [*Le Dilettante*]
- Don Preciso (1982), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Ediciones Demófilo [1802].
- Frith, Simon (1987), "Towards an aesthetic of popular music", en: Leppert, Richard y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.
- France (La) musicale*. Paris, 1837 - abril 1848, 1851 - julio 1870. [*La France Musicale*]
- Gautier, Théophile (1985), *Viaje por España*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, traducción de Jaime Pomar, Barcelona: Taifa.
- Gazette (La) des Théâtres. Journal des Comédiens. Feuille officielle de tous le théâtres de la France et de l'Étranger*. Paris, oct. 1831 - marzo 1838. [*La Gazette des Théâtres*]
- Journal des Comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'Étranger*, Paris, 1831-1832. [*Journal des Comédiens*]
- Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Sevilla: Antonio Castro Carrasco (1995).
- Lyre (La) espagnole. Journal de musique/La Lyra española. Periódico de Música*. Paris, julio - nov. 1842. [*La Lyra Española*]
- Mead, George H. (1934), *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Editado por Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago.

La apropiación de lo extraño

- Monde (Le) Artiste. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature.* Paris, dic. 1862 - enero 1876. [*Le Monde Artiste*]
- Monde (Le) Dramatique.* Revue théâtrale, artistique et littéraire. Paris 1857 - 1864. [*Le Monde Dramatique*]
- Ortiz Nuevo, José Luis (s.a.), *Viaje al conocimiento del arte flamenco según testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, manuscrito fotocopiado.
- Parterre (Le).* Programme détaillé des spectacles. Paris, 1851 - enero. 1859. [*Le Parterre*]
- Pirchan, Emil (1947), *Marie Geistinger. Die Königin de Operette.* Viena: Verlag Wilhelm Frick.
- Plaza Orellana, Rocio (1999), *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- Revue Parisienne. Correspondance littéraire, théâtre, romans-feuilltons, beaux-arts.* Paris, 1850/51 - 1864. [*Revue Parisienne*]
- Romi (1950), *Petit Histoire des Cafés Concerts Parisiens par...*, prólogo de Robert Beauvais, Paris: Editions Chitry.
- Steingress, Gerhard (2002), "La representación del flamenco como construcción híbrida", en: Gómez, Agustín (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 31-43.
- Seymour, Bruce (1996), *Lola Montez. A Life*, New Haven and London: Yale University Press.
- Suárez-Pajares, Javier (1992), "El bolero, síntesis histórica", en *La Escuela bolera. Encuentro Internacional Madrid, Noviembre de 1992*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp. 187-193.
- Théâtre (Le).* Journal de la littérature et des arts. Paris, agosto 1850 - junio 1865. [*Le Théâtre*]

Anexo

A continuación presentaremos, en breve, algunos datos referentes a los nombres de artistas españoles, fecha de su actuación en París, así como una relación de bailes interpretados por ellos.

I. Los artistas y su aparición en París

Año de actuación Nombre/apellidos⁴ Lugar de actuación

1833/34	Dolores Serral Mariano Camprubi Francisco Font Manuela Dubinon	Académie Royal de Musique
1843	Dolores Serral Mariano Camprubi Juan Camprubi Manuela García srta. Martín sr. Cáceres (canto)	Théâtre des Variétés Cirques
1846/47	Vicente Perales Dolores Montañés	Théâtre de Vaudeville
	Dolores Serral Mariano Camprubi	Théâtre de Vaudeville
1847	“compañía del sr. Lombía” J. de Vegas I. Baga (¿Vargas?) J. Soto Pinchón	Salle Ventadour Théâtre des Variétés

⁴La primera actuación de los artistas más importantes queda destacada mediante negrilla.

La apropiación de lo extraño

1850/1851	<p>José Carrión Antonio Olivia Srta.Méndez Martina Juan Martínez Juan Lozano Sainz Candelaria Ignacia</p>	<p>Théâtre de la Gaité y Théâtre de Vaudeville</p>
1851	<p>Petra Cámara Luis sra. Guerrero</p>	<p>“La compañía del Sr. Camprubi”Gymnase Dramatique</p>
	<p>Rosa Espert srta. Segura</p>	<p>Théâtre des Variétés</p>
1852	<p>Pepita Oliva</p>	<p>Théâtre de Vaudeville</p>
1853	<p>Petra Cámara Guerrero Muñoz Teresa Ana Justa Gabriela Juana Piedra Oliva</p>	<p>Gymnase Dramatique</p>
1854	<p>Manuela Perea “La Nena” J. Guillo</p>	

	Antonio Ruiz Losada Teresa	Gymnase Dramatique
	Pepa Vargas Guzmán Estrella Sabina Martínez Fontanellas	Théâtre du Palais Royal
1855	Petra Cámara Manuela Perea Concepción y Dolores Ruiz Antonio Ruiz	Théâtre de Porte Saint-Martin
1856	Antonio Guzmán Josefa Rodríguez	Théâtre du Palais Royal
	Ambrosio Martínez Cristina Méndez Ana Cámara	Théâtre des Variétés
1862	Lola Melea (“Lola de Valencia”) Mariano Camprubí	Hippodrome
1863	sra. y sr. Escudero	café chantante
1865	Petra Cámara Guerrero	Théâtre des Variétés

II. Relación de bailes interpretados⁵

Manchegas	La Tirana	Jaleo de las Zagalas
La Cachucha		Gran Jaleo de la
Las Corraleras de	Seguidillas Gitanas	Mosqueta
Sevilla	Las Manchegas	La Gracia
La Jota Aragonesa	El Pilili	Curro y la Macarena
Malagueña	El Ole Gaditano	La Perla de Andalucía
La Gitana	La Feria de Sevilla	Pandereta
La Rondalla de	Danzas Andaluzas	Jaleo Andaluz
Zaragoza	La Gallegada	Retirada
Los contrabandistas de	Sevillanas	El Paseo de la Capa
la	La Feria de Santiponce	La Estrella de
Sierra Nevada	La Madrileña	Andalucía
Las Habas Verdes	Las Folias de España	Peteneras
El Zapateado	Petra la Sevillana	Zurito
La Zandunga	Rondeña	Zulango
La Feria de Mairena	El Calane	Jeliana
El Ole	El Jaleo de las Majas	Zambras
Las Mollares	El Café	Panaderos
El Polo	El Zapateado de Cádiz	La Soleá
Boleras Robadas	Los Toreros de Cádiz	Seguidillas Gitanas
Jaleo de Cádiz	El Torero y la Maja	El Jarabe
Las Lindas de Jerez	La Danza Valenciana	La Perla del Guadal-
Jaleo de Jerez	La Jota	quivir
Boleras de la Rondeña	La Valenciana	Arandito
Seguidilla	El Laberinto	La Flor de Gitanos y
La Manola	La Granadina	los
L'Andalouse	El Fandango	Caleseros de Jerez
El Polo del Contra-	La Llegada	Juego de Sombreros
bandista	La Guaracha	Clavelina
La Jácara	La Soledad	La Caña
La Gitana en		El Vito
Chambery	La Jitana	La Mariposa

⁵Quedan destacados los bailes, cuya denominación permite relacionarlos con el posterior flamenco

III. Relación de las boleras y “gitanas” extranjeras⁶

Anato (srta.)	Franconi-Kenebel (sra.)	Marquet
Aymés (sr., canto)	Frapport	Milet, Marie
Barroilhet, (sr., canto)	Freneix	Morel (srta.)
Beauchete	Fuoco, Sofia	Nehr
Berg, Augustine	Galbi (srta.)	Néodot (srta.)
Cabel (sra.)	Gilbert, Eliza (“Maria Dolores Rosana”) alias	Paul, Antoinette
Cerrito, Fanny	Lola Montes	Péroline
Chevalier	Grisi, Carlotta	Perrot (sr.)
Clotilde (srta.)	Guimar (srta.)	Petipa, Marius
Cotti, (srta.)	Guy-Stephan, Marie	Plemkett (srtal)
Desternes, Picolo	Jules	Renard
Dimier	Kohleberg, J.	Rousset, Caroline
Dumilâtre, Adèle	Lacoste	Rousset, Adélaide
Dupont, Alexis	Lassagne	Saint-Léon, Arthur
Dupont, (sra.)	Lejars (srta.)	Savel
Duval, Aline	Leroux, Camille	Soldini
Duvernay, (srta.)	Lisereux, Julie	Sra. Montesessu
Elssler, Fanny	Marigny, Carré	Taglioni, Marie
Fessy (srta.)		Zélia
		Zuderette (srta.)

⁶Quedan destacadas los nombres y apellidos de los bailarines y bailarinas más conocidos de la época.