



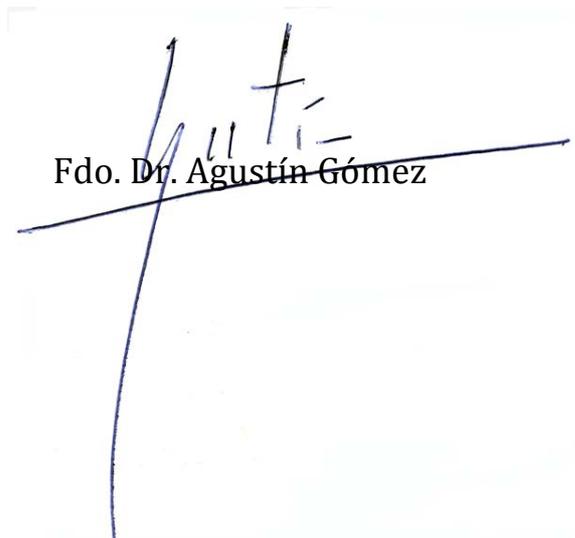
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El doctor Agustín Gómez Gómez, profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad en Málaga,

INFORMA:

Que ha dirigido la tesis doctoral *La Escuela Sevillana de baile flamenco: estudio de las características estilísticas*, realizada por doña Ana Rosa Perozo Limones. Finalizada su investigación y conforme a la normativa vigente AUTORIZO la presentación de la tesis por considerar que reúne los requisitos formales, científicos y de originalidad para ser presentada y defendida ante el tribunal que se constituya a tal efecto para obtener el Grado de Doctor.

Y para que conste, firmo el presente informe en Málaga a 10 de enero de 2018.


Fdo. Dr. Agustín Gómez



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Ana Rosa Perozo Limones

 <http://orcid.org/0000-0002-2340-9357>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Dto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad



Tesis Doctoral

*LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE FLAMENCO:
ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS*

Doctoranda:

Ana Rosa Perozo Limones

Director:

Dr. Agustín Gómez Gómez

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Málaga, 2018



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



TESIS DOCTORAL



*LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE FLAMENCO:
ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS*



Doctoranda:

Ana Rosa Perozo Limones

Director:

Dr. Agustín Gómez Gómez

Málaga, 2018



Foto de contraportada:
Sorolla. *Bailaoras en el Café de Novedades de Sevilla* (1914)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. JUSTIFICACIÓN	14
1.2. FUENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
1.3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	20
2. METODOLOGÍA	23
3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	31
3.1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA	33
3.2. LA MUJER EN EL BAILE FLAMENCO	37
3.3. CONCEPTO DE ESCUELA SEVILLANA DE BAILE FLAMENCO	49
3.4. LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA BOLERA EN LA ESCUELA SEVILLANA	57
4. LAS INTÉRPRETES DE LA ESCUELA SEVILLANA	65
4.1. PASTORA IMPERIO	67
4.2. MATILDE CORAL	68
4.3. MERCHE ESMERALDA	70
4.4. MILAGROS MENGÍBAR	71
4.5. PEPA MONTES	71
4.6. ISABEL BAYÓN	72
5. ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL BAILE FLAMENCO	75
5.1. FIGURA	79
5.2. BRAZOS Y MANOS	84
5.3. PIES	88
5.4. EXPRESIÓN	89
5.5. INDUMENTARIA	91
6. ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA ESCUELA SEVILLANA. ESTUDIO COMPARATIVO Y GENERACIONAL	99
6.1. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LA PRIMERA GENERACIÓN: PASTORA IMPERIO	102
6.2. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LA SEGUNDA GENERACIÓN: MATILDE CORAL	113
6.3. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LA TERCERA GENERACIÓN	128



6.3.1.	MERCHE ESMERALDA	129
6.3.2	MILAGROS MENGÍBAR	139
6.3.3.	PEPA MONTES	151
6.4.	CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LA CUARTA GENERACIÓN: ISABEL BAYÓN	163
6.5.	CUADRO SINÓPTICO DE LAS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LAS INTÉRPRETES	175
7.	CONCLUSIONES	177
8.	FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	187
9.	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	191
10.	FUENTES VIDEOGRÁFICAS	201
11.	ÍNDICE DE IMÁGENES	205
12.	ANEXOS	211
	I. DECRETO 518/2012, DE 6 DE NOVIEMBRE, POR EL QUE SE INSCRIBE EN EL CATÁLOGO GENERAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ, COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL, LA ACTIVIDAD DE INTERÉS ETNOLÓGICO DENOMINADA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE, EN SEVILLA.	213
	II. EXPEDIENTE TÉCNICO DE LA ESCUELA SEVILLANA.	219

AGRADECIMIENTOS

No es fácil describir la satisfacción que supone finalizar el trabajo de una tesis doctoral, pero es más complicado aún expresar mi enorme agradecimiento a cada una de las personas que me han acompañado en esta carrera de fondo y han compartido conmigo el esfuerzo realizado.

Un doble agradecimiento a mi director de tesis D. Agustín Gómez Gómez, porque sin conocerme y sin ser especialista en la materia creyó en mi trabajo, y por su capacidad para guiar mis ideas, tanto en el desarrollo académico como en el ámbito investigador. Su orientación y rigurosidad durante todo el proceso ha sido la clave de este estudio.

A mi padre, el motor de mi vida, porque su implicación y constancia ha supuesto un pilar fundamental en la realización de este trabajo. Gracias y mil veces gracias por ser un ejemplo del buen hacer, por su sabiduría, por su infinita paciencia y por volcarse en este proyecto que no tendría sentido sin su presencia. Y por supuesto a mi madre y a Jose, mi marido, por sus constantes ánimos y apoyo en los momentos más difíciles.

Por último, no me gustaría olvidarme de cada uno de los profesores y profesoras del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Ángel Pericet, que de una manera u otra han influido en mi vida profesional. Un gran equipo de docentes e investigadores que día a día contribuyen al estudio y difusión del baile flamenco.



INTRODUCCIÓN

Introducción



1. INTRODUCCIÓN

El Flamenco representa un icono cultural dentro de la geografía andaluza. Es una muestra cultural exclusiva y de primer nivel que despierta de manera constante una expectación difícil de explicar pero imposible de ignorar. El baile flamenco y su estética es el protagonista de nuestro estudio, más concretamente el baile que se desarrolla en Sevilla y que ha dado lugar a una escuela. Una ciudad que contribuyó de lleno a la creación y al desarrollo del baile flamenco, colocándolo a la misma altura que el resto de las artes.

Decir Sevilla es decir baile y también flamenco. Hay pocos lugares en Andalucía donde el baile forme parte de la educación sentimental de una parte de la ciudadanía, y de una forma de vida que utiliza esta cultura como medio de vida y de disfrute.

Hemos de partir de la situación actual de este arte y de la escasa investigación y carencia de material existente sobre el mismo. Por tanto, y tras haber profundizado en ello, se plantea la necesidad de investigar esa escuela, conocida como la Escuela Sevillana de baile flamenco, un estilo de baile declarado bien de interés cultural y con unos rasgos propios que la identifican dentro del panorama actual del flamenco. Así, este trabajo de investigación se va a centrar en Sevilla, como pionera en la creación de academias de baile, además de su importancia en la configuración del género flamenco, que ya Estébanez Calderón lo señala cuando habla de Sevilla “como el taller donde se funden todas las danzas” (1983, p. 204). Para ello es de gran importancia detenernos en aquellas intérpretes más destacadas que han surgido en el seno de la Escuela Sevillana, observando su estética y evolución. Nos enfrentamos, por tanto a un hecho histórico y cultural donde interviene la técnica, la forma, la materia, un lenguaje propio y un sin fin de testimonios sociales. Nos movemos, en definitiva, entre la historia, el arte,

Introducción

motivaciones estéticas, lingüísticas y sociales para comprobar cómo se ha configurado un tipo de baile.

Como resultado de esa Escuela Sevillana, y tras conocer y analizar a sus diferentes intérpretes, este trabajo intentará mostrar la relación de las características estilísticas que han ido surgiendo como factor común entre ellas. Unas características estilísticas basadas en el estudio de los brazos, de los pies, de la expresión y de la idiosincrasia propia de Sevilla, pero que a la vez, como apunta la investigadora Teresa Martínez de la Peña, “es el resultado de una mezcla de culturas en su origen, una forma de interpretar cada una” (1996, p. 89). No obstante, debemos matizar, cómo a pesar de los rasgos comunes que se pueden apreciar entre las intérpretes, hay rasgos propios basados en la personalidad de cada una y sobre todo en la evolución continua del flamenco, ya que desde finales del siglo XVIII, es un vaivén constante entre estilos musicales y concepciones estéticas.

1.1. Justificación

Me permitiré una licencia personal previa. Mi infancia se ha desarrollado en el corazón de Triana. En mi calle nació Juana la del Revuelo y Ricardo Miño. Por ella pasaban casi diariamente los Montoyas, Chiquetete, Lole y Manuel, Chano Lobato, entre otros artistas, y a menos de 200 metros se ubicaban las academias de baile de Matilde Coral (asomada al río Guadalquivir a través de una cristalera), Caracolillo, Manolo Marín, Isabel Bayón, etc. Estas circunstancias facilitaron mi inclinación por el baile y más concretamente por el baile flamenco.

Antes de comenzar los estudios de danza de grado profesional en el Conservatorio de Sevilla, ya asistí a alguna de las citadas academias, y los mencionados estudios los compaginé con clases en todas ellas. Ello me permitió asistir a las clases de la propia Matilde, de Pepa Coral, de Merche Esmeralda, de Milagros Mengibar, de

Isabel Bayón, etc. y acercarme al conocimiento de un baile flamenco, que yo intuía que tenía especificidad propia.

Posteriormente, ya en el Conservatorio Superior de Danza, al elegir la modalidad de flamenco, pude profundizar en ese baile que ya se conocía por determinados autores e intérpretes como el baile de la Escuela de Sevilla.

Como profesora de baile flamenco desde hace diez años, he podido observar que hay determinadas carencias en relación con el conocimiento de las distintas escuelas de baile y sobre todo de la de Sevilla, en los currículos de las enseñanzas profesionales de danza, paliadas en parte por su consideración como especialidad autónoma para toda España, a propuesta de Andalucía. A partir del año 2012 la aparición del Decreto 518/2012, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico denominada Escuela Sevillana de baile flamenco, ha supuesto un espaldarazo a la Escuela de Sevilla.

Cuando decidí iniciar los estudios de doctorado, tenía ya determinado cual sería el objeto del mismo. Tengo que decir que tuve la suerte de que mi tutor del DEA, José Luís Navarro García, fue uno de los autores cuyos trabajos fueron la base del expediente que dio origen al citado decreto.

Por todo lo anterior parecía también casi predestinado que mi tesis doctoral estaría relacionada con el estudio de la Escuela Sevillana de baile flamenco y la propuesta fue aceptada por el profesor de la Universidad de Málaga Agustín Gómez Gómez.

Como hemos señalado anteriormente, la investigación se centra en la Escuela Sevillana de baile flamenco desde la perspectiva de un *hecho histórico* y un *hecho*

Introducción

estético, y para ello es necesario aclarar qué se entiende en este contexto por “escuela” y su importancia en el baile flamenco de Sevilla, tras la consideración de una serie de parámetros definidos y diferenciadores.

La Escuela Sevillana abarca desde la primera mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Por ello, consideramos necesario realizar un recorrido histórico de cómo trabaja, se desarrolla y evoluciona esa escuela, así como el papel que jugaban sus maestros o maestras, bailaores o bailaoras que a su vez, luego serán intérpretes reconocidas y que a lo largo de nuestro trabajo trataremos de poner de manifiesto.

En cualquier caso, conviene señalar, que esta escuela no es más que el resultado de una transmisión de conocimientos que no pueden acontecer de una manera impersonal. También es verdad que antiguamente el baile se aprendía en la calle, en las tertulias y saraos sin ningún orden establecido.

Es por ello que había una necesidad en codificar, estructurar y establecer la composición del baile flamenco, que gracias al academicismo de maestros y maestras fue creando pasos, mudanzas y actitudes similares en las intérpretes de la época. Estos lugares recibían el nombre de academias de baile.

Por todo ello, a lo largo de esta investigación, hemos considerado oportuno establecer unos indicadores que definan a la Escuela Sevillana dentro del estilo de baile flamenco. Además de destacar la importancia de sus intérpretes.

Tanto en la suficiencia investigadora como en diversos artículos que he publicado *Pastora Imperio, una bailaora de raza, de arte* (2009), *La importancia de las academias de baile en la configuración del flamenco* (2009), *El baile flamenco de Isabel Bayón. Premio Nacional de Danza* (2014), *La Escuela Sevillana de baile flamenco y su relación con la Escuela Bolera* (2017) y *Origen y desarrollo de la mujer*

La Escuela Sevillana de baile flamenco: estudio de las características estilísticas

en el baile flamenco. Evolución técnica y artística (2017) he incidido en el conocimiento y en el análisis de la Escuela Sevillana, pero con el convencimiento de la necesidad de un estudio en conjunto, lo que ahora se traduce en esta tesis doctoral.

Si bien es cierto que el citado decreto recoge sus “rasgos propios”, como así los denomina, entendemos que no es suficiente para llevarlo a la práctica, por ello es necesario un estudio estilístico basado no sólo en el discurso narrativo del baile en sí, sino en la ilustración de posiciones y movimientos que caracteriza a la Escuela Sevillana, es decir, atenderemos a la idiosincrasia de un arte que requiere del lenguaje corporal para su expresión.

1.2. Fuentes y estado de la cuestión

A día de hoy, a pesar del reconocimiento nacional e internacional del baile flamenco, no existe ningún texto científico específico sobre la Escuela Sevillana de baile flamenco.

Únicamente en 2010, con motivo de la declaración de bien de interés cultural, se elaboró el expediente incoado por la Junta de Andalucía para la inscripción de la Escuela Sevillana de baile flamenco en el catálogo general del patrimonio histórico Andaluz.

Para la realización de este trabajo se ha contado con diversas fuentes visuales y escritas, ubicadas en distintas hemerotecas y bibliotecas, así como entrevistas personales audiovisuales que se realizaron a las artistas objeto de estudio.

Todas las consultas han sido de gran utilidad por los datos que nos han aportado y por el cruce de información que hemos podido establecer entre las fuentes bibliográficas y las archivísticas, sobre todo en lo referente a la fundamentación teórica y al estudio de las intérpretes seleccionadas.

Introducción

Las fuentes visuales han sido esenciales en este proyecto, dadas las características del mismo y por el estudio estilístico que hemos llevado a cabo. No obstante, conviene señalar que la carencia de imágenes, sobre todo, en el primer tercio del XX, ha complicado y retrasado el trabajo. En cuanto a las grabaciones que hemos seleccionado para llevar a cabo el análisis estilístico hemos de resaltar la colección *Rito y geografía del baile* de Mario Gómez, la película de *Flamenco* de Carlos Saura, el documental *Flamenco* en los archivos de RTVE y diferentes actuaciones extraídas de TVE y Canal Sur 2 TV.

Ya hemos indicado que la bibliografía existente no es muy amplia. Quizá se pueda decir que existe una nómina importante de estudios de divulgación, pero poco de investigación y casi inexistente la dedicada exclusivamente al baile flamenco y a su análisis coreográfico.

Del rastreo de los datos más antiguos destacaríamos las memorias del viajero romántico Richard Ford, tras una visita a Andalucía en 1831, plasmadas en *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* y en *Cosas de España (el país de lo imprevisto)*. En ellas se recoge lo siguiente:

Sevilla es hoy lo que en la Antigüedad fue Gades, nunca falta allí una venerable bruja gitana que prepare una función, como se llama a estos bonitos espectáculos (...) Estas fiestas son de pago, pues la raza gitanesca, como dice Cervantes, sólo vino a este mundo para ser anzuelo de bolsas. Las “callis” de jóvenes son muy bonitas y además son muy zalameras y trafican en negocios muy apetitosos, pues profetizan oro a los hombres y marido en las mujeres. La escena de baile es generalmente en el barrio de Triana, que viene a ser el Trastevere de la ciudad y cueva de toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos, cuyas mujeres son las *premieres danseuses* en estas ocasiones en la que los hombres nunca intervienen (2008, p. 327).

También Serafín Estébanez Calderón nos ha dejado escrito en sus *Escenas Andaluzas*, un baile en Triana:

Pero de todo aquel país Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este arte, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias imitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebros delicados del baile Andaluz (1983, p. 208).

Dichas memorias han servido de referente para posteriores investigaciones y para estudiosos del flamenco, entre los que cabe señalar a Ángel Álvarez Caballero, Cristina Cruces, Marta Carrasco, José Manuel Gamboa, Teresa Martínez de la Peña, José Luis Navarro, José Luis Ortiz Nuevo, Eulalia Pablo Lozano, Manuel Ríos Ruiz, etc.

Así pues, no sólo sitúan a Sevilla como lugar de representación del flamenco, sino como centro del academicismo por excelencia y del nacimiento de las primeras academias.

Los estudios actuales sobre baile flamenco que han sido esenciales en nuestro trabajo, coinciden en el origen y evolución de éste. Casi todos sitúan a Sevilla, hacia 1831, como el lugar de fusión de las danzas. Entre ellos cabe destacar: *Historia del Flamenco* de José Luis Navarro García; *El baile flamenco, una aproximación histórica, Figuras, Pasos y Mudanzas* de José Luis Navarro García y Eulalia Pablo Lozano; *Una historia del flamenco* de José Manuel Gamboa; *La Escuela Bolera Sevillana. La familia Pericet* de Marta Carrasco; *El baile flamenco* de Ángel Álvarez Caballero; *El arte del baile flamenco* de Alfonso Puig Claramunt y Flora Albaicín; *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón; *El baile* de Concepción Carretero, etc. Sin embargo, pocos son los estudios que nos muestran las bailaoras o bailarinas andaluzas que en aquella época comienzan a despuntar y a convertirse en lo que José Luis Navarro llama

Introducción

Bailaoras de Tronío. Es precisamente, en su libro *Historia del Flamenco*, citado anteriormente, donde podemos ver un estudio cronológico de las intérpretes más relevantes de la Escuela Sevillana, tratándolas desde un punto de vista biográfico y mostrándonos una serie de pinceladas sobre su estilo de baile.

También es importante señalar el estudio estético que Teresa Martínez de la Peña nos traza en su libro *Teoría y práctica del baile flamenco*. Desarrolla una visión generalizada del baile flamenco, sus principios básicos y las diferencias entre baile de hombre y de mujer. En la misma línea y desde una visión antropológica, los estudios de Cristina Cruces Roldán, especialmente en su artículo *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*, nos muestran la evolución estética que el baile flamenco ha ido sufriendo a la vez que ha ido adquiriendo ciertas connotaciones adaptadas al género femenino y/o en su caso al masculino.

En cuanto a la documentación digitalizada hay que resaltar las entrevistas online de Marta Carrasco a la bailaora Matilde Coral en 2011 y la de Antonio Ortega a Milagros Mengíbar en 2015. Ambas nos han ofrecido ciertos datos, principalmente basados en sus vivencias en sus propias consideraciones sobre lo que entienden por la Escuela Sevillana.

Los datos historiográficos extraídos de estas fuentes bibliográficas son la base para el análisis y la reflexión que mostraremos, y el resultado de todas esas fuentes, junto a las visuales específicas sobre el baile flamenco, las complementamos con otras relacionadas con las intérpretes de la Escuela Sevillana.

1.3. Objetivos e hipótesis

El baile flamenco tiene una tradición oral, entendiéndose como un trabajo de imitación visual y cinético, que pasa de generación en generación sin ningún orden

establecido, por tanto, nuestra hipótesis es que hoy en día se puede establecer una codificación, estructuración y composición de una de las escuelas más representativas del panorama actual, La Escuela Sevillana de Baile Flamenco, que gracias al academicismo de maestros y maestras se fueron creando pasos, mudanzas y actitudes similares en los intérpretes de la época.

Debido al poco interés que ha suscitado esta temática como objeto de estudio, nos proponemos, a través de esta hipótesis de trabajo, y a partir de su cualidad estética, establecer una mayor cercanía y sensibilidad hacia este arte, así como la importancia de nuestra Comunidad en su desarrollo y difusión con carácter científico.

A lo largo de esta investigación, hemos considerado establecer unos indicadores que definan a la Escuela Sevillana dentro del estilo de baile flamenco. Además de destacar la importancia de sus intérpretes.

Objetivos:

- Analizar las características estilísticas de la Escuela Sevillana desde principios del siglo XX hasta principios del XXI.
- Recoger, seleccionar y comentar imágenes tratando de poner de manifiesto pasos y actitudes que la mujer expresa en la interpretación del baile flamenco sevillano.
- Establecer aquellos rasgos comunes que identifican la Escuela Sevillana de Baile Flamenco a partir de sus representantes más relevantes.

Introducción



METODOLOGÍA

2. METODOLOGÍA

La Escuela Sevillana de Baile como testimonio histórico, material y estético es susceptible de lecturas y análisis múltiples. Nuestra pretensión inicial es realizar un análisis formal, es decir, una decodificación del lenguaje del baile mediante el análisis de los principales elementos que caracterizan la expresión de esta manifestación artística. Este primer planteamiento no puede ser un fin en sí mismo sino el medio para entender el sentido que encierra esa forma de expresión artística y comunicativa. Tampoco perdemos de vista que el estudio del baile no se conjuga igual que las grandes manifestaciones del poder, siempre con un sentido más propagandístico, sino que se trata de un lenguaje más social que individual. Desde ahí nos interrogamos sobre cuáles son las respuestas a las preguntas de ¿por qué nace la Escuela Sevillana de Baile? ¿de dónde viene? ¿quién la hace? y ¿cómo se hace? La metodología que hemos llevado a cabo en nuestra investigación parte principalmente de una metodología cualitativa basada en la comparación, búsqueda de coincidencias, relaciones y disidencias. La mayoría de los autores hacen hincapié en que la investigación cualitativa está directamente ligada a entender las experiencias humanas desde un punto de vista humanístico y con un acercamiento interpretativo (Jackson, Drummond & Camara, 2007). Además, la técnica cualitativa se asocia a procesos en lugar de productos, lo que nos sugiere que la disciplina que vamos a investigar, la Escuela Sevillana de Baile Flamenco, es un proceso de organización en las que se dan cita, formas, modos de interpretar, conocimientos heredados, etc.

En este sentido hemos identificado patrones que reaparecen en los participantes. Los datos analizados son las características dancísticas de las bailaoras obtenidas a través de sus interpretaciones, utilizando técnicas cualitativas que, como bien añade

Metodología

Berganza y Ruiz, son “aquellas que, teniendo su base en la metodología interpretativa, pretenden recoger el significado de la acción de los sujetos (...) captar los motivos, los significados, las emociones y otros aspectos subjetivos” (2010, p. 32). Desde esta posición nos aproximamos a un planteamiento formalista en el que se acentúa el análisis explicativo, descriptivo y en los cambios de las formas.

Para realizar la tesis doctoral hemos partido, como ya se ha dicho, del rastreo bibliográfico y audiovisual, éste sobre todo en su forma documental. Se han aunado los distintos trabajos realizados para constatar cuáles son las premisas iniciales y posteriormente hemos recabado la información a partir de nuestro estudio de caso, ya que como afirman R. Hernández Sampieri, C. Fernández- Collado y P. Baptista Lucio en la investigación cualitativa “la teoría no se fundamenta en estudios anteriores, sino que se genera o construye a partir de los datos empíricos obtenidos y analizados” (2006, p. 20).

Atendiendo a nuestro enfoque desde el cual planteamos la investigación y el tipo de información que pretendemos obtener (Quintana, 2006) la técnica de investigación cualitativa que hemos utilizado ha sido el análisis de contenido audiovisual, usando como instrumento, una ficha de observación, nuestro diario de campo, donde se han ido recogiendo de manera minuciosa cada forma, posición y pasos que cada una de las intérpretes utilizan en su baile.

De este modo, surge la necesidad de estructurar y organizar el cuerpo del trabajo haciendo una clasificación de los sujetos ordenados de forma cronológica. Aunque estemos hablando de la Escuela Sevillana, nos hemos centrado únicamente en seis intérpretes relevantes dentro de esta escuela, agrupadas en cuatro generaciones: una primera generación representada por Pastora Imperio, la segunda por Matilde Coral, una tercera que compartirán Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar y Pepa Montes, y la

última, por la “benjamina”, Isabel Bayón. En este sentido tenemos que precisar dos cuestiones. Nuestro propósito no es hacer una Historia de la Escuela Sevillana como biografía de los artistas al modo instaurado en el Renacimiento con los pintores y que se ha desarrollado hasta la actualidad. Las notas biográficas son más una presentación de las bailaoras y, sobre todo, una forma de contextualizarlas. Esto nos lleva a la segunda consideración. Todas ellas forman una generación, pero tampoco vamos a centrar nuestro análisis a partir del método histórico de las generaciones iniciado por Auguste Comte y continuado por Stuart Mill. Como es sabido, ellos se centran en “hallar las leyes según la cuales una situación de la sociedad produce la situación que le sucede y reemplaza” (Fernández, 1982, p. 62). Este método es plausible pero nos interesa antes entender el hecho del baile y su codificación que los hitos que forjaron una escuela generacional. No obstante, consideramos la definición de Wilhelm Pinder sobre “la contemporaneidad de lo no coetáneo” (1946). Los contemporáneos son de distintas edades que viven en un mismo momento, mientras que los coetáneos son los que tienen los mismos años. El método de la historia de las generaciones considera que solo los coetáneos forman generación. Hay que considerar que de las seis bailaoras solo ha fallecido Pastora Imperio que murió en 1979 y nació en el siglo XIX. Las demás han nacido en el siglo XX – Matilde Coral (1935), Merche Esmeralda (1947), Milagros Mengíbar (1952), Pepa Montes (1954) e Isabel Bayón (1969)– y todas han actuado en el siglo XXI, incluida Matilde Coral, la mayor de ellas. Es decir, todas son contemporáneas pero no toda forman parte de la misma generación. Todo esto nos sirve para insistir en el hecho generacional como transmisión del conocimiento y, como más adelante veremos, aprendizaje directo de maestra a maestra. Igualmente nos ha servido para estructurarlas en las cuatro generaciones mencionadas.

Metodología

En primer lugar se ha hecho una descripción de cada una de ellas, atendiendo a su biografía y trayectoria profesional, resaltando principalmente la contextualización histórica, los maestros y maestras de los que aprendieron el arte del baile flamenco, así como las características más notables que cada una de ellas ha aportado al baile flamenco, y por consiguiente a la Escuela Sevillana. Así mismo hemos tratado la relación existente entre ellas, estableciendo un hilo conductor que las hace pertenecer a dicha escuela. En esta parte, se han obtenido aquellos datos “en las propias formas de expresión” de cada uno de ellos, deteniéndonos en sus interacciones, procesos y vivencias manifestadas en el lenguaje de los participantes (Hernández, Fernández-Collado & Baptista 2006, p. 108).

En segundo lugar se ha llevado a cabo nuestro estudio de caso compuesto por el análisis dancístico de las bailaoras agrupadas en cuatro generaciones. Los elementos que hemos seleccionado para analizar a cada una de ellas están fundamentados en el estudio de la figura, los brazos y manos, los pies, la expresión y la indumentaria. Cada uno de ellos ha sido descrito e ilustrado con los fotogramas extraídos de las grabaciones seleccionadas. El uso de fotogramas ha sido vital para presentar los datos obtenidos; al analizar el cuerpo en movimiento era necesario captar momentos para describirlos y registrarlos ya que como afirma James M. Dabbs (citado por S. J. Taylor y R. Bodgdan) el “uso de imágenes nos permiten comprimir el tiempo y hacer visibles pautas que de otro modo se desplegaría con demasiada rapidez para ser percibidas” (Álvarez-Gayou, 2003, p. 115).

En tercer lugar hemos organizado y seleccionado las características dancísticas de las bailaoras atendiendo a lo que se mantiene, evoluciona o desaparece, estableciendo unos indicadores que definan a la Escuela Sevillana y concluir con la hipótesis demostrada.

Este estudio de casos se ha desarrollado en tres fases:

Cuadro sinóptico del proceso de investigación		
<i>FASE DE PREPARACIÓN</i>	<i>FASE DE DESARROLLO</i>	<i>ANÁLISIS Y CONCLUSIONES</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Se han definido los objetivos y se ha establecido la hipótesis. -Recopilación de fuentes bibliográficas, documentales y audiovisuales. -Revisión de las interpretes seleccionadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Captura de Fotogramas - Análisis de las entrevistas existentes sobre las bailaoras 	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis audiovisual detallado.
<ul style="list-style-type: none"> - Diseño de un guión para el análisis de videos. - Selección de videos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de las partes que son objeto de estudio. - Establecimiento de códigos dancísticos - Elaboración de un glosario de términos 	<ul style="list-style-type: none"> - Redacción del análisis a través de los resultados obtenidos - Elaboración de posibles conclusiones.
<ul style="list-style-type: none"> - Definición del marco teórico y selección de metodología. - Elaboración del estado de la cuestión. 	<ul style="list-style-type: none"> - Análisis de la biografía de las bailaoras 	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo de conclusiones que corroboren la hipótesis planteada, atendiendo a los objetivos generales y específicos establecidos

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1. Contextualización histórica

El cante y el baile, tal y como han llegado hasta nosotros, apenas cuentan con dos siglos de vida. Al menos, los primeros testimonios que empiezan a circular en este sentido datan de mediados del siglo XVIII. Fuera de este periodo, todo lo referente al origen del flamenco permanece oscuro o desconocido, lo cual no significa que no existiese desde mucho antes mezcla de tradiciones.

A pesar del desconocimiento sobre su origen, el flamenco es una de las manifestaciones de la música popular, no ya de España, sino de todo el Occidente europeo, más relacionada con la supervivencia de antiguas manifestaciones culturales y a la vez más difícil de analizar, a tenor de las pruebas sobre su existencia.

La evolución histórica del flamenco tuvo que atravesar, forzosamente, por una larga y desconocida etapa de desarrollo. Los desprecios y fobias contra gitanos y moriscos, su forma de vida al margen de la sociedad y la ley, son causas que pueden explicar de algún modo ese oscurantismo. El hecho de que no existan testimonios fiables de esa etapa, es una consecuencia de la tradición oral en la que ha vivido este arte y el reflejo de la mezcla de culturas de los distintos pueblos que han convivido en España a lo largo de su historia. En cualquier caso nada diferente para otras manifestaciones artísticas similares de otros territorios nacionales.

Aunque el flamenco no proceda sólo de ciertos gitanos andaluces, sí hay que considerarlos como los más fieles conservadores de esa herencia musical acumulada durante siglos en Andalucía y convertida poco a poco en cante y baile.

A partir de las dos últimas décadas del siglo XVIII, el flamenco entra en su primera fase de difusión, aunque de una forma desordenada. Ni siquiera se puede decir

Fundamentación teórica

que es entonces cuando el flamenco nace, sino que, pese a sus limitaciones, va penetrando poco a poco en algunos sectores populares andaluces. Se produce una especie de espontánea colaboración entre algunas formas de cantes y bailes y otras diversas ramas del folclore andaluz.

Dos acontecimientos importantes van a contribuir en la primera mitad del siglo XIX a la difusión pública del arte flamenco. Se trata, en primer lugar, de la Guerra de la Independencia, en cuyo desarrollo se originarían determinadas manifestaciones populares, quizás más patrióticas que folclóricas.

En segundo término, la aparición del movimiento romántico. El romanticismo rechazó el clasicismo del siglo XVIII y buscó tradiciones populares olvidadas de la Edad Media. Los temas tradicionales de los romanceros y cancioneros, las ruinas del mundo árabe, el gusto por lo nocturno y misterioso, en fin, todo lo que pudiera suponer cierto contenido de cultura popular, vuelve a adquirir de la mano de los románticos una nueva significación. El terreno pues, para el desarrollo del arte flamenco, no podía ser más adecuado.

Lo cierto es que, a partir de mediados del XIX y a través de los cafés de cante, el flamenco comienza a estructurarse formalmente y a ser conocido en muy diversas zonas de España. Por lo que respecta al baile, el café de cante supuso el primer y más decisivo punto de partida para su creación y difusión.

Pero paralelo a esta eclosión festiva y profesionalizadora que va tomando el flamenco, no podemos olvidar un hecho importante que potencia toda esta trayectoria flamenca, especialmente en Andalucía: las academias. Así, Rossy habla de la escuela andaluza diciendo que “enseña el baile elegante, con el torso erecto y las caderas quietas normalmente, los brazos levantados y todos los movimientos ligeros, precisos y medidos” (1988, p. 98).

Coetáneamente a los bailes del candil, existían las academias y los salones, en los que además de ofrecerse enseñanzas de baile pagando, a veces se celebraban verdaderos espectáculos. Se tiene constancia de estas academias hacia la cuarta década del siglo XIX; en ellas se enseñaban principalmente bailes nacionales, y especialmente, los andaluces. Del baile flamenco propiamente dicho no se puede hablar hasta el último tercio del XIX.

Estas academias de baile comienzan a tener un gran protagonismo en la ciudad de Sevilla, pudiéndose considerar el origen de lo que hoy conocemos como una de las escuelas más notables y más genuinas de la estética del baile flamenco, la Escuela Sevillana. Y es en dichas academias donde surge ese baile–arte, que posteriormente conoceríamos como baile flamenco, al fundirse los estilos de las bailaoras populares y gitanas y las bailarinas académicas. Destaca de esa época Amparo Álvarez, La Campanera, bailarina bolera-flamenca que contribuyó a la creación del estilo sevillano, siendo su baile un eslabón importante para la configuración de las características definatorias de la Escuela Sevillana de baile (Cabral, 2017).

Las primeras academias de las que se tienen noticias son la de Manuel de la Barrera y la de su hermano Miguel en la década de los cuarenta del siglo XIX, ambas en Sevilla. En estas academias se organizaban fiestas flamencas a la vez que se impartían “los bailes del país”.

Sevilla seguía siendo el lugar por excelencia de las mejores bailaoras de Andalucía. Posteriormente, estas academias dieron lugar a los salones y más tarde a los llamados cafés de cante. Fue en estos cafés de cante donde se formaron artísticamente las mejores maestras de esta forma de baile. Algunas vinieran de fuera pero supieron trasladar a su baile el estilo de Sevilla. Destacan entre ellas Rosario Monje, La Mejorana, y Magdalena Seda Loreto, La Malena, que fueron las que más resaltaron, y

que, a pesar de ser de Cádiz y de Jerez respectivamente, supieron desenvolverse como auténticas sevillanas.

A partir de 1910 se inicia la decadencia de los cafés de cante y con ello el inicio de una nueva etapa conocida como la “Opera Flamenca” que durará aproximadamente hasta 1955. El baile flamenco se traslada al teatro siendo pioneros Pastora Imperio y Manuel de Falla con el estreno del *Amor Brujo* en 1915 en el teatro Lara de Madrid. Con ellos se abre un nuevo periodo en la historia del baile flamenco, “El ballet Flamenco”. Es un momento importante que sitúa dicho baile a la altura de los ballets europeos, pero también un momento difícil para el flamenco tradicional (se sustituye la guitarra flamenca por la música orquestal, el baile individual pasa a ser colectivo y la improvisación pasa a ser sustituida por el estudio coreográfico y dramático).

Conviene destacar en esta época grandes figuras como Vicente Escudero, Pilar López, Carmen Amaya, La Argentinita, Antonio Ruíz Soler, etc.

Tras un época sin cambios sustanciales y ya sobre 1970, el ballet flamenco se suma a la corriente contemporánea de hacer espectáculos fusionados con el teatro, la música, la iluminación y con diversas manifestaciones dancísticas como la danza clásica o la danza contemporánea. En definitiva se trata de la danza-teatro, un contexto escénico donde el bailar/bailaora abarca diversas vertientes: guionista, dramaturgo, coreógrafo, compositor y/o diseñador, con representantes tan característicos como Mario Maya y Antonio Gades.

Actualmente el baile flamenco se ha convertido en un género artístico de primer orden creando formulas estéticas vanguardistas que sobrepasan nuestras fronteras.

No obstante, entre tanta evolución técnica y artística, hubo ciertos intérpretes que en las décadas finales del siglo XX optaron por el baile flamenco tradicional,

continuando con el repertorio que sus antecesores había ido creando y transmitiendo de generación en generación. Nos referimos a bailaoras de la talla de Matilde Coral. Gracias a su escuela y a su maestría hoy podemos contar con la presencia de discípulas que aún conservan los rasgos característicos del baile de Sevilla: María Oliveros, Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Isabel Bayón, etc.

3.2. La mujer en el baile flamenco

Desde sus inicios, el baile flamenco asociado a la mujer constituía una representación simbólica, cuyo atractivo recaía principalmente en el cuerpo de la bailaora. Entendemos entonces que la interpretación flamenca se concebía desde una perspectiva exclusivamente estética. En este sentido seguimos la definición que aportan Alvarado Steller y Sancho Bermúdez:

Por lo tanto, la estética es la encargada de estudiar la belleza; normas y métodos para estudiarla. Entendiendo por belleza la idea sobre la perfección de las cosas. También la estética podría definirse como el conjunto de percepciones sensitivas que genera la contemplación de un objeto y la reacción de agrado y placer que se produce en el observado (2011, p. 11) .

Este baile estaba muy vinculado a la visión romántica de la corporeidad femenina, asociando a la mujer con la ondulación, sinuosidad plástica e insinuación, frente al radicalismo masculino: ruido, ángulo y fuerza.

El baile flamenco nace como manifestación artística y simbólica y como práctica sociocultural dentro de la cultura andaluza. Se origina en las bases populares, constituyendo, podríamos decir, un rito de comunicación ente bailaoras, cantaores y tocaores. El cuerpo en las tres vertientes juega un papel protagonista como vehículo de expresión, principalmente en el baile.

Las primeras referencias que tenemos de bailarinas andaluzas aparecen asociadas al erotismo, al deseo sexual y al desenfreno corporal. Basándonos en el libro *Historia del Baile Flamenco* de José Luis Navarro García (2008), podemos situar a Andalucía como el principal foco dancístico donde sobresalieron las primeras bailarinas de renombre. Eran bailarinas turdetanas aunque se las conocía como “gaditanas”, porque la gran mayoría eran nacidas en Cádiz. Navarro abunda en el tema: “Su fama se extendió por todos los confines del imperio Romano, es decir, por todos los rincones del universo civilizado. De ellas arranca la pasión por la Danza” (2008, p.13). Sus bailes giraban en torno a la diosa Astarté, siendo muchas de ellas censuradas, como se aprecia en el siguiente texto de Decimo Juvenal:

Spectan hoc nuptae iuxta recubante marito,
Quod pudeat narrare aliquem praesintibus ipsis.
Çiritamentum ueneris langentis et acres
Diuitis urticar; maior tamenn ista uoluptas
Alterius sexus; magis ille extenditur, et mox
Auribus atque oculis concept aurina mouetur ¹ (Navarro, 2008, p. 14).

Otro testimonio de Marcial añadía en el mismo sentido: “de Gabidus improbis puellae vibrabun sine fine prurientes lasciuos docili tremore lumbo”² (Navarro, 2008, p.15). Como sostiene Ana Martínez Barreiro (2004), el cuerpo de la mujer siempre ha estado asociado a los cánones de belleza y por consiguiente, ha sido un cuerpo para ser admirado por los demás, principalmente por el género masculino. Desde el cristianismo y el judaísmo el cuerpo de la mujer ha sido objeto de escándalo, represión y explotación. Desde ahí podemos afirmar que tanto la cultura como la sociedad da forma

¹ “Hoy las casadas contemplan, con el marido reclinado a su lado, ese espectáculo que a cualquiera daría vergüenza contar hallándose ellas presentes. Estímulo de una venus que languidece punzantes comezones de rico. Pero mayor es ese placer en el otro sexo: éste más y más erecto se pone y pronto muévase el semen concebido por oídos y ojos”.

² “Bailarinas llegadas de la licenciosa Cádiz harán vibrar, ardientes sin medida, sus lascivos dorsos con estudiado temblor”.

al cuerpo. No hay que olvidar que, como afirma Lourdes Méndez, “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de deseos, creencias y expectativas de la sociedad en la que se inscribe” (Carrión, 2011, p. 21).

En la época del Renacimiento, existían bailes interpretados por mujeres, si bien con connotaciones que eran vistas como voluptuosas y demoniacas, asociadas al cuerpo, y se destacaba de ellas que no se acogían a la norma social del momento. Así queda recogido, por ejemplo, en la obra de Juan de la Cerda, *Vida Política de todos los estados de mujeres*:

¿Y qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y medida a que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear de los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y dar vueltas a la redonda, y hacer visajes? (1599, p. 479).

Ese concepto de la mujer objeto, con el paso del tiempo, se ha ido diluyendo y abandonando ese arquetipo ya estereotipado, para pasar a un análisis más hondo y profundo que permita analizar la estética de su baile y del arte en general.

A finales del siglo XVIII el baile flamenco comienza a difundirse, si bien desordenadamente. Aparece cierta colaboración entre algunos cantes y bailes gitanos y otras formas de bailes andaluces. Los bailes del candil, los bailes de gitanos y las danzas boleras eran practicados principalmente por mujeres. Las *Cartas Marruecas* (1789) de José Cadalso muestran las interpretaciones pseudoprofesionales de las gitanas, que de alguna manera dejaría entrever actitudes elementales de lo que más tarde sería el baile flamenco:

Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarrillos, los gritos y palmadas del tío

Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento! Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: Si, señor; así se cría (Carta VII 1945, p. 34).

La mujer, como describe Cadalso, fue centro de atención de personajes célebres que entendían el baile flamenco como una manifestación exótica donde el cuerpo de la mujer era un icono sexual con movimientos que realzaban lo llamativo de su figura, expuesto al servicio de aquellos que la contemplaban en fiestas y en romerías. De esta manera, el baile flamenco de mujer resultó ser más atractivo y demandado que el del hombre, como recuerda Ricardo Molina Tenor: “la historia del baile flamenco ha sido hasta la actualidad, femenina, siendo insignificante, la figura del bailaor al lado de la trascendencia de la bailaora” (Ríos 2002, p. 49).

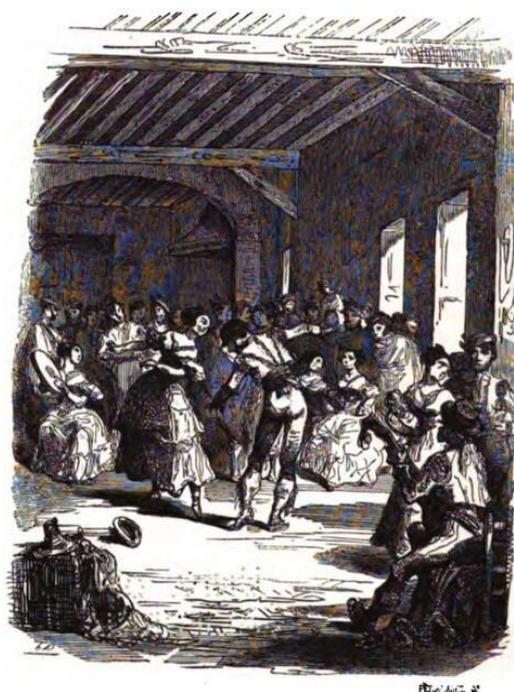
El baile de cintura para arriba, y sobre todo el manejo de los brazos, marcaba la diferencia entre el baile de las gitanas y de las andaluzas con las demás danzas. Encontramos una descripción de Charles Davillier (1874), tras su viaje a Sevilla, de los bailes del candil, que Manuel Ríos Vargas nos detalla con exactitud:

Se ve que bailaban a gusto, para ellas mismas, y el movimiento de los brazos y el meneo son bien diferentes a los movimientos rígidos, acompasados y geométricos de otros cuerpos de baile, pues aquí se nota y advierte la inspiración y la improvisación” (Ríos, 2002, p. 63).

Fue en Sevilla, Cádiz y Granada, principalmente, donde el baile flamenco empieza a desarrollarse y a centrarse en núcleos principales tales como Triana, Los Puertos y el Sacromonte. Los testimonios de los extranjeros y viajeros románticos que

se sintieron atraídos por las “danzarinas”, como ellos las llamaban, destacaban el movimiento de los brazos, el garbo, la sensualidad y la viveza de sus interpretaciones. Serafin Estébanez Calderón se hace eco de ello en “un baile en Triana”, en su libro *Escenas Andaluzas* (1846):

En Andalucía no existe baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y sin las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los diferentes quiebros de cintura y sin lo vivo, cadencioso y ardiente del compás; el batir de los pies, así como sus primores y giros son accesorios evidentes del baile andaluz” (Estébanez 2003, p.101).



Serafin Estébanez Calderón, *Un baile en Triana* (1831). Dibujo de Francisco Lameyer.

En este estado de configuración de las formas flamencas, se va produciendo un intercambio, donde los bailes de gitanos incorporaban al “academicismo” de los bailes nacionales y andaluces, la expresión, el ritmo, el movimiento de brazos, el juego de hombros y el carácter espontáneo e improvisado, sello inconfundible de la raza gitana. Pero si hay algo que destacar del baile gitano y que posteriormente aparece como elemento distintivo del baile flamenco, va a ser el carácter y la estética de los brazos.

Fundamentación teórica

Finalizado el siglo XVIII, la presencia de artistas andaluzas en los teatros españoles adquiere gran popularidad. Los bailes que se realizaban en los entreactos de las llamadas obras serias fueron muy demandados y las andaluzas llegaron a ser las grandes protagonistas del espectáculo (Navarro, 2008). Teófilo Gautier contaba que “las buenas bailarinas no existen más que en Andalucía, en Sevilla” y a su vez George Dennis en su *A summer in Andalucía*, publicado en Londres en 1839, añadía que “la gracia superior, la agilidad, y el fuego de los andaluces, es lo que les deja sin rivales” (Navarro, 2008, p. 100).

Es a partir de mediados del siglo XIX cuando se documenta el protagonismo femenino en el baile flamenco. Estos inicios han sido señalados por Cristina Cruces, quien ha apuntado al respecto que “la abundante documentación que conocemos respecto al breve periodo que transcurre desde la definitiva codificación del flamenco como género artístico (en la segunda mitad del XIX) hasta nuestros días, consolida la continuada presencia de mujeres en el flamenco, bien fuera en su dimensión de industria artística, bien en sus expresiones privadas.” (2005, p. 21).

Con la configuración del baile flamenco a finales del XIX, coincidiendo con la época de los cafés de cante, las bailaoras mostraban una estética totalmente diferente a la de hoy en día. La mayoría de las bailaoras que destacaron en los cuadros flamencos de la época poseían un gran volumen corporal, sus caderas sobresalían notablemente, siendo una de las partes del cuerpo que más protagonismo tenía en el baile; las piernas eran anchas y fuertes y los brazos redondeados, de ahí que el braceo tuviera un gran atractivo. Y todo ello revestido por una indumentaria que resaltaba aún más su complexión, basta recordar a este respecto, a bailaoras como La Mejorana, La Macarrona o La Malena. El baile de cintura para arriba fue el mayor exponente de las bailaoras flamencas de la época. Así describe Fernando el de Triana el baile de Juana

Vargas La Macarrona: “cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitable”. (1978, p. 148).



Fotografía: Emilio Beauchy (1885) *Café de Cante*³

La figura en sí de estas bailaoras, como podemos observar en la fotografía, se contraponía con la estética delicada, estilizada y gimnástica de las bailarinas de la danza clásica. El porqué de esta diferencia se debía sobre todo a que el baile flamenco, por aquellos años, no requería de una gran preparación física para su desarrollo. El baile de mujer era de brazos y manos y delicados juegos de pies. Los escenarios por aquella época nada tenían que ver con los grandes teatros que actualmente son el lugar habitual para el lucimiento de este arte. Al ser un lugar de pequeñas dimensiones, la bailaora no necesitaba grandes recursos técnicos para su lucimiento.

A finales de este siglo, como hemos aclarado en el apartado de la contextualización histórica, las características del baile de hombre y mujer empiezan a

³ Esta fotografía ha sido publicada en diferentes libros de Historia de la Fotografía en España, por ejemplo en el de Publio López Mondéjar, (1999, p. 86).

consolidarse, estableciéndose ciertas connotaciones que se asocian diferenciadamente a ambos géneros. Teresa Martínez de la Peña así lo resume:

El baile de mujer se hace más reposado. Se centra el interés en brazos y cabeza, mientras los pies marcan suavemente y las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar, aún más, la línea expresiva de los brazos... La nota fundamental del baile de mujer en esta época es el garbo y la gracia en la figura. Por el contrario el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies (1967, p. 30).

Otro acontecimiento importante que transcurre durante esta etapa va a ser la fusión técnica y estilística de las bailarinas boleras y las bailaoras flamencas, que más adelante detallaremos con un apartado dedicado exclusivamente a ambas disciplinas. Se crea así la figura de la bailarina- bolera, que Navarro García describe de esta forma:

Fue una convivencia fructífera en la que la bailarina bolera seguía dando lecciones de elegancia, de colocación de brazos, de manejo de las castañuelas, de virtuosismo técnico a sus hermanas jondas, a tiempo que estas le sugerían nuevas actitudes y movimientos” (2008, p. 348).

En definitiva, podríamos decir que las bailaoras adquieren una serie de formas y técnicas que requieren de un aprendizaje “académico”, concepto que aclararemos en el siguiente apartado, cuya evolución empieza a desarrollarse en los siglos posteriores. Se marca así, un antes y un después en la estética del baile de mujer.

A principios del siglo XX siendo el baile flamenco un género ya configurado, asistimos a un proceso de creación personal e innovación por parte de los intérpretes, desarrollándose nuevas formas y actitudes. En 1915, el panorama del baile flamenco da un giro inesperado con el estreno de *Gitanerías* el 15 de abril en el Teatro Lara de Madrid (primera versión del *Amor Brujo*). La obra de Manuel de Falla, escrita para Pastora Imperio (1885-1979) supuso un antes y un después en el desarrollo de este arte.



Fotografía: El Amor Brujo (15.04.1915). Pastora Imperio (Candela) y Víctor Rojas (Carmelo). Teatro Lara de Madrid

La bailaora sevillana supo llevar a escena el baile flamenco de los cafés de cante a los grandes escenarios, adaptándose a nuevos conceptos, nunca aplicados hasta el momento: iluminación, aspectos musicológicos, aspectos coreográficos, dramaturgia, escenografía, etc. En definitiva, como señala Navarro, “la fusión del baile flamenco con la música sinfónica no sólo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco” (2008, p. 22). Encuadrado en la llamada Ópera Flamenca, considerada nefasta para el cante, supuso para que el baile llegara a todos los teatros de España y del mundo.

Esta nueva etapa lleva consigo un cambio en las formas flamencas de las bailaoras del momento que supone la estilización de las formas, la utilización de los zapateados, el aprendizaje de diversas disciplinas y el desarrollo de nuevas técnicas en la utilización de los elementos de acompañamiento como pueden ser la bata de cola, el mantón y las castañuelas. Nos encontramos ante una evolución del baile flamenco basada principalmente en la adquisición de conocimientos técnicos e interpretativos procedentes de otras disciplinas, como podían ser la danza clásica y la escuela bolera. Pero hay que resaltar cómo el papel de la mujer empieza a imponerse, “haciendo suyos”

Fundamentación teórica

rasgos característicos que en su día se consideraban privativos del hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en la bailaora Carmen Amaya (1918-1963): sobriedad, fuerza, virtuosismo técnico del zapateado que incluso adoptó la indumentaria propia del baile flamenco de hombre. La flamencóloga Cristina Cruces sostiene al respecto:

La mayor renovación creadora e interpretativa que se produjo en este sentido la encabezó Carmen Amaya, quien, a pesar de utilizar con magisterio la bata de cola, quiso disputar el vasallaje a la indumentaria vistiendo con frecuencia de “hombre”, con pantalón y chalequillo. La Capitana desplegó además enérgicos zapateados –liberadores respecto a un braceo que, por otra parte, bordaba– e inició una primera línea heterodoxa cuyas practicantes han sido, al menos hasta el año 1980, casos excepcionales respecto a lo codificado (2004, p. 17).



Carmen Amaya y Pelao Viejo. Revista Life, 1940.

No obstante, y como veremos más adelante, hubo bailaoras que a pesar de evolucionar y adquirir ciertos conocimientos, mantuvieron la estética tradicional del baile de mujer que imperaba sobre todo en la Escuela Sevillana: baile de cintura para arriba, braceos y movimientos de manos, líneas redondas, movimientos de hombros y caderas, utilización de zapateados como detalles puntuales, etc. Nos referimos principalmente a Pastora Imperio y a sus sucesoras: Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes o Cristina Hoyos.



Milagros Mengíbar. Fotografía: Remedios Malvarez

Se puede señalar que el desarrollo de la personalidad artística de las bailaoras y sus inquietudes creativas originan nuevas formas de interpretar el baile, creándose así diversas corrientes estéticas: unas basadas en la tradición de las formas flamencas, representando el baile flamenco puro, ortodoxo, y otras, podríamos decir, más contemporáneas; la fusión de ambas corrientes perfila lo que sería el vanguardismo del baile flamenco. Dichas corrientes siguen conviviendo y evolucionando a lo largo del siglo XX. En la actualidad, la figura de la bailaora flamenca nada tiene que ver con las grandes maestras de finales del XIX. La belleza estética prima en muchos casos por encima del arte. La formación física, técnica e intelectual lleva consigo un nuevo concepto de formas en el baile de mujer adaptadas a las nuevas tendencias del flamenco en general. Como añade Bárbara de las Heras Monastero:

Podemos decir, que asistimos a una transformación de valores que se caracteriza por un mayor culto al cuerpo, el desarrollo de un concepto estético de belleza como un valor añadido al espectáculo y un mayor perfeccionamiento técnico del baile, que está dando lugar a un nuevo concepto de estética en la creación de producciones del baile flamenco (De las Heras, 2013, p. 9)⁴.

⁴ Para esta misma idea véase Cruces Roldán, Sabuco i Canto y López Martínez (2005: p. 303-308).

En resumen se puede decir que la mujer ha sido esencial en la configuración del baile flamenco. Si en una primera época del flamenco tuvo un papel más pasivo y con una consideración de mujer objeto, ha pasado en los últimos tiempos a ser protagonista principal. Su presencia en el baile no sólo ha supuesto la contribución al desarrollo técnico y estético sino que ha sobrepasado la frontera infranqueable de lo que se consideraba “baile de hombre” y “baile de mujer”. Atributos como debilidad, delicadeza o feminidad han sido sustituidos por fuerza, carácter y virtuosismo. Poco a poco ha ido asimilando nuevas formas procedente de la influencia gitana, del baile de hombre, de la escuela bolera o de la danza española e incorporando a sus coreografías obras de intelectuales como Manuel de Falla.

Así mismo, podemos observar que han sido grandes renovadoras, creando nuevas técnicas de movimiento adaptadas a lo que antiguamente eran meros elementos de acompañamiento: bata de cola y mantón. Es más, hoy día son los bailaores flamencos los que han tomado de ellas dichos elementos, reinventándose y adquiriendo actitudes y formas del baile de mujer. No obstante, si bien es verdad que la evolución de la mujer bailaora en el mundo flamenco, debido fundamentalmente a sus inquietudes por adaptarse a la nuevas tendencias (aún a pesar de los “puristas” de lo jondo), algo que no ha ocurrido de manera notable en el cante o en la danza clásica, no es menos cierto que el género femenino ha sabido mantener esa otra vertiente, vinculada a la tradición flamenca más intimista y menos popular, desde la llamada época primitiva del flamenco y los bailes del candil, pasando por los cafés de cante, el teatro y el ballet flamenco. Prueba de ello es que a día de hoy conviven perfectamente intérpretes solistas como Matilde Coral, Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, etc. y compañías como el Ballet Flamenco de Andalucía, integrado a su vez por otras bailaoras flamencas.

3.3. Concepto de Escuela Sevillana de baile flamenco

El concepto de Escuela Sevillana de baile flamenco ha adquirido relevancia, principalmente desde la consideración como tal por parte del Gobierno de la Junta de Andalucía en el año 2012, como después detallaremos. No obstante es un concepto ya utilizado desde el siglo XIX tanto por las intérpretes de este baile como por los estudiosos del mundo del flamenco.

Serafín Estébanez Calderón en *Un Baile en Triana*, una estampa publicada en Barcelona en 1842 en el *Álbum del Imparcial*, y recogidas en 1847 en sus *Escenas Andaluzas*, describía a la ciudad de Sevilla así:

Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican, y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos (...) saliendo un baile de la escuela de Sevilla como de un crisol, puro y vestido a la andaluza (Carretero, 1981, p. 4).

Dicha descripción utiliza el concepto de “escuela de Sevilla” para referirse a una forma de bailar “específica” que se desarrolla en un lugar determinado, tras una elaboración y recomposición previa de lo que él consideraba “bailes antiguos” extendiéndolo a toda Andalucía.

Deteniéndonos aún más en la descripción de Serafín Estébanez Calderón, llama la atención cómo utiliza el concepto de Escuela para referirse al “taller donde se funden, modifican y recomponen otros nuevos los bailes antiguos”.

En base a esta definición y abundando en su significado podríamos decir que el concepto de Escuela que aquí se expone se asemeja a la que desarrolla la RAE:

Del lat. *schola*, y este del gr. σχολή *schol*: propiamente 'ocio', 'tiempo libre'.

1. f. Establecimiento público donde se da a los niños la instrucción primaria.

2. f. Establecimiento o institución donde se dan o se reciben ciertos tipos de instrucción.
3. f. Enseñanza que se da o que se adquiere.
4. f. Conjunto de profesores y alumnos de una misma enseñanza.
5. f. Método, estilo o gusto peculiar de cada maestro para enseñar.
6. f. Doctrina, principios y sistema de un autor o conjunto de autores.
7. f. Conjunto de discípulos y seguidores de una persona o de su doctrina, su arte, etc.
8. f. En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región. Escuela manierista. Escuela holandesa.
9. f. Lugar real o ideal que puede modelar y enriquecer la experiencia. La escuela de la desgracia. La escuela del mundo.
10. f. pl. Sitio donde estaban los estudios generales.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede deducir que ya por aquel entonces, en la sociedad sevillana, se le daba forma a unos bailes que ejecutaban un conjunto de personas que se dedicaban a ello. Por lo tanto, poseía un estilo particular característico de ese lugar. No es de extrañar que el papel del maestro estuviera inmerso en este ámbito, transmitiendo de forma oral unos códigos que resultaran en rasgos comunes y distintivos.

Hipolito Rossy, por su parte, en su libro *Teoría del Cante Jondo* habla así de la escuela andaluza: “enseña el baile elegante con el torso erecto y las caderas quietas normalmente, los brazos levantados y todos los movimientos ligeros, precisos y medidos” (Rossy 1988, p. 98). Aquí el autor hace referencia a las academias de baile que tenían lugar en Sevilla sobre el siglo XIX y que supusieron un hecho importante en la configuración del baile flamenco. De nuevo observamos que hay ciertos detalles en la estética del baile andaluz que llaman la atención y que son propios de una localidad en

concreto. No debemos dejar de lado, como ya señalábamos antes, que en dicha definición, Rossy utiliza el concepto de la enseñanza asociado a la escuela, por lo tanto, existe la figura del maestro que se encarga de transmitir el conocimiento, con reglas y parámetros que iban definiendo la esencia y el origen de lo que hoy conocemos como Escuela Sevillana.

No podemos dejar de acudir al tratado de Concepción Carretero, *El baile. Cosas de Sevilla*, si queremos profundizar en el concepto en cuestión. En él, Carretero relaciona la idiosincrasia de la ciudad con la forma de bailar de las mujeres:

Es que el pueblo sevillano sabe sacarle sustancia a la vida; sabe estrujar las cosas para que salga el mejor jugo de ellas. Y cuando se reúnen amigos, familias, vecinos; el sevillano se siente alegre de no estar solo, se sabe compartirlo con los demás en sus sentimientos... Por eso al sentir la necesidad de comunicarse por entero precisa del baile; y éste tiene que ser alegre, porque el sevillano en reunión con otros se siente contento... Se olvidan rencores y tensiones por eso se baila; y este baile tiene que estar adornado con el sonido potente y festivo de unas castañuelas (1981, p. 5).

También en él prologo de su libro añade lo siguiente:

El Sevillano es dinámico. No se puede saborear Sevilla, si no se conocen sus bailes. No se puede entender, si no nos metemos bailando en ella; no se puede sentir, si no compartimos los motivos que incitan a su baile... si no sabemos descifrar cada movimiento de sus bailaores. Porque el gran lenguaje de Sevilla, es el baile ⁵.

Carretero afirma además que ya en la segunda mitad del XIX Sevilla se convierte en una gran escuela de baile donde intervienen maestros y bailaores.

Saltando a la época actual José Luis Navarro nos describe así las peculiaridades de esta escuela:

⁵ Esta cita aparece en la contraportada del libro.

Una escuela de baile es un conjunto de rasgos, de características, que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Son rasgos predominantes, pero no privativos. Los posee el baile de cuantos son identificados con ella, pero los pueden poseer también, en mayor o menor medida, bailaores y bailaoras que pertenezcan a otras escuelas. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen, ni ahogan la individualidad de cada bailaor. Porque el flamenco es en su misma esencia un arte de individualidades (2008, p. 61).

Hay que decir que esta Escuela Sevillana como señala José Luis Navarro, coincidiendo en ello con Concepción Carretero, “fue una forma de bailar que se respiraba en cualquier reunión jubilosa, ya fuera en un corral de vecindad, en una caseta de feria o en los momentos de fiesta de una romería” (2008, p. 62).

Llegados a este punto nos encontramos con una dualidad en el concepto de escuela. Por un lado entendida como un lugar de aprendizaje dirigida por un maestro y por otro, como una serie de rasgos comunes que la identifican y definen. Ambas acepciones van unidas para definir el concepto de Escuela Sevillana de baile flamenco. No olvidemos, que este arte surge como fruto de la transmisión oral en la que tanto el baile, el cante y el toque de guitarra se aprendían en las tertulias, sarao, etc., sin orden preestablecido.

Sin embargo, a raíz de la dificultad que suponían estas carencias metodológicas a la hora de difundirse y perpetuarse, surge la necesidad de una codificación, estructuración y composición del baile flamenco al compás del cante y el toque de guitarra que, de igual forma, comenzaron a ser más estudiados y medidos, adquiriendo unas características propias que parecen haber cristalizado entre el 1869 y 1929.

Como hemos señalado anteriormente en la contextualización histórica, en estos años el baile flamenco entra en un periodo de consolidación, que se inicia con la apertura de los Cafés de Cante en el último tercio del siglo XIX y que continúa

forjándose a principios del siglo XX. Esto supone la creación de un género artístico, cuyos intérpretes reelaboran con aportaciones dancísticas, artísticas y creativas.

Fue así como los primeros maestros del baile flamenco, en base a los conocimientos aprendidos durante el estudio de otras artes o disciplinas artísticas más regladas por aquel entonces (la danza clásica y la escuela bolera), fueron creando escuela con pasos, mudanzas y aptitudes de características similares en los intérpretes de la época.

A esos espacios físicos en los que tuvo lugar el proceso de enseñanza-aprendizaje entre maestro/a y alumno/a, son a los que se les llegó a conocer con el nombre de *Academias de Baile*. Fue en ellas donde se comenzó a forjar lo que hoy día conocemos como *Baile Flamenco*, un arte genuino y espontáneo que comienza a estructurarse formalmente y a ser conocido en diversas zonas de España, ofreciendo, según la escuela, características un tanto definitorias y muy particulares en la interpretación de sus danzas.

Cristina Cruces Roldán en su artículo “De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco” utiliza también el concepto de Escuela Sevillana haciendo alusión a una serie de intérpretes herederas de la tradición, como fueron La Malena y La Macarrona, y que han tenido su continuidad en bailaoras y maestras como Matilde Coral, Milagros Mengíbar o Pepa Montes. Añade que se sigue respetando en la actualidad la “norma casi inmaculada” (2004, p. 13). Cruces relaciona dicha escuela con el baile de mujer “la tipificación de lo femenino” frente a lo masculino, resaltando ciertas características: curva, ondulación, figuras decorativas, coqueteo, frente al baile del hombre que lo define más como un baile de rigidez, estirado, mayor evidencia corporal, austeridad, entre otros.

Conforme nos vamos acercando a referencias actuales, tenemos más elementos que componen el concepto de Escuela Sevillana. Así vemos que la autora la relaciona con la feminidad, estableciendo cierta estética que la define y que incluso se mantiene de generación en generación.

En este mismo sentido, Matilde Coral, maestra y codificadora de la Escuela Sevillana de Baile Flamenco la define así:

La Escuela Sevillana, si el baile es en mujer, es un físico, un cuerpo, una prestancia en las tablas, una forma de presentarse, de abrir los brazos, de poner la cabeza, un sensual movimiento de las caderas. Y en hombre es lindo, porque nunca lo ves retorcido o encogido. En suma, la bailaora, según su punto de vista, es más sensual, más bonita, más clara, mientras que el hombre es muy sobrio no es fanteche, es elegante, pisa seguro en el suelo, con figura de junco (Agraso, 2008, p. 6).

La bailaora es una de las interpretes más representativa de esta forma de bailar por lo que quién mejor que ella para entender el sentido que conlleva dicha escuela. Es una definición que a diferencia de las anteriores parte del propio baile, de cómo las bailaoras han de sentir y han de hacer. Por un lado, vemos cómo explica “la metodología” del baile en mujer y por otro lado establece ciertos aspectos que marcan la esencia de la estética femenina. Su combinación y dominio marcarán la diferencia frente al resto de bailaoras flamencas. Un dato importante que resalta la maestra de la Escuela Sevillana es la presencia de bailaores, atribuyendo igualmente ciertas características definitorias.

Marta Carrasco nos detalla el baile de Pepa Montes, considerada heredera de la Escuela Sevillana, haciendo alusión a una forma de bailar distintiva: “En este baile Pepa Montes es donde saca las esencias de la escuela que aprendió de Matilde Coral. Abraza el palo con primor, subiendo los brazos y poniendo la mano en continuación de la

muñeca hacia fuera” (2012, p.86). Añade además que la bailaora introdujo en su coreografía la bata de cola y el mantón, complementos característicos del baile de Sevilla. Ambos elementos poseen un gran protagonismo entre las bailaoras de Sevilla, incluso en aquellas que despuntan en la actualidad.

Uno de los críticos más consagrados en el mundo del flamenco, Manuel Martín Martín, nos amplía lo que se entiende por la Escuela de Sevilla al hablar de dos bailaoras de la ciudad:

Claro que Mengíbar y Palicio llegaron al no va más por la composición de las figuras y porque le bailaron al cante desde la plasticidad de los movimientos, con pasos elegantes, la cabeza erguida, el rictus expresivo, los hombros arriba, el braceo como alas de palomas y los giros de manos asombrosos, buscando la inspiración en los quiebros y la sensualidad en las caderas... Ole, ole y ole. Ese es el baile según Sevilla, el que pinta sobre la piel del aire el mejor tratado de la bata de cola; el que hasta en el pregón y la bulería se aleja de todo efectismo para buscar la quietud y la feminidad, y el que crea movimientos propios entre maestra y alumna, porque si imitas a La Malena, habrá dos Malenas, pero nunca una obra de arte (2013).

Mengíbar y Palicio según Martín Martín, homenajean a la Escuela Sevillana, haciendo una síntesis de cómo se baila en la capital y que recoge cada una de las definiciones anteriormente descritas.

Finalmente recurriremos a un concepto legal, que por extraño que parezca, en su exposición de motivos hace una descripción muy completa de los intérpretes de la Escuela Sevillana y sistematiza los rasgos de la misma; nos referimos al Decreto 518/2012, de 6 de Noviembre, por el que se inscribe en el Catalogo General de Patrimonio Histórico Andaluz, como bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla (ver Anexo I). Así, en primer lugar establece:

Entre las artistas hay que destacar a Pastora Imperio que puso los cimientos de la Escuela Sevillana, o a Matilde Coral, a quien hay que reconocerle el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido la Escuela Sevillana en su academia de baile, enclavada en el barrio de Triana. Muchas de sus discípulas han llegado a ser bailaoras con un lugar de privilegio en el baile flamenco, como Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Ana María Bueno, Loli Flores, Ana Moya e Isabel Bayón, entre otras. En el baile de hombre han dejado su huella imborrable artistas como Manuel Corrales González, apodado El Mimbres (Triana, 1948), brillante por su distinción y barroquismo en el baile, y el extremeño Enrique Jiménez Mendoza, más conocido por Enrique el Cojo, otro de los grandes maestros de esta Escuela, asentado en Sevilla. De su academia han salido bailaoras de fama como Susana, Manuela Vargas, Lucero Tena, Juan Morilla, María Rosa, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Teo Santelmo, La Contrahecha, Carmen Montiel, Carmen Ledesma, Currillo de Bormujos, Yoko Komatsubara y la popular Marisol, entre otros.

Y a continuación señala:

En la Escuela Sevillana el aprendizaje del estilo de baile de mujer ha de lograr el dominio de una estética en la que impera la plasticidad. Sus movimientos han de transmitir una determinada noción de feminidad sevillana, entendiendo como tal la consecución de un baile depurado, estilizado y delicado, en el que destaque la gracia en los movimientos del cuerpo, especialmente perceptibles en la forma del braceo y en el juego de manos y dedos. Esta manera de ejecutar el baile de mujer ha de resultar unas veces seductor y coqueto, otras apasionado y siempre airoso, encantador y elegante.

El canon estético del baile de mujer por la Escuela Sevillana exige una serie de actitudes que evidencien el señorío, la sabiduría, el conocimiento, la apostura y el narcisismo. Porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse.

Sus rasgos básicos son:

1. Composición de la figura: cabeza erguida, hombros alineados, espalda derecha.
2. Colocación básica de los pies en tercera posición como base.

3. Braceo armonioso y, como mantiene Matilde Coral, los brazos redondos. Si es por alegrías, hacia fuera; si es por soleares o seguiriyas, hacia dentro, con la cabeza al lado del corazón.
4. Manos gráciles y floreando.
5. Movimientos de hombros y caderas.
6. Rostro expresivo.
7. Zapateado musical.
8. Uso de elementos externos: bata de cola, mantón de cola. Mantón, palillos y sombrero. Como explica Merche Esmeralda el mantón y la bata de cola no deben utilizarse como una dificultad que hay que afrontar para mostrar, como en el circo, lo que una es capaz de hacer, sino que tiene que ser un adorno del baile. O como afirma Matilde Coral: «Desprecia con el pie la cola de tu bata. Sin miedo. Porque la cola de la bata sólo se les enreda a las que no saben».
9. Los pasos y movimientos deben hacerse con naturalidad, elegancia y plasticidad.

Estos rasgos, aprendidos durante generaciones mediante transmisión oral, han quedado fijados entre otros documentos en el Código (inédito) de la Escuela Sevillana de Flamenco, redactado por Matilde Coral y Manuel Barrios. En resumen, según este mismo Código, el Baile Flamenco, para ser como Dios manda, es un coloquio a cuatro: la Musa, el Ángel, el Duende y la Bailaora.

3.4. La influencia de la Escuela Bolera en la Escuela Sevillana de baile flamenco

Según José Luis Navarro García y Pablo Eulalia (2007), el baile flamenco es el resultado del encuentro de dos escuelas de danza: la de las bailarinas boleras y la de las calés andaluzas. Un encuentro que se produce hacia mediados del siglo XIX. Un diálogo en el que se fragua una fusión trascendental en la historia de la danza: la de los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos. Las gitanas aprenderían el braceo, la

Fundamentación teórica

técnica, el manejo de los palillos y, sobre todo, la elegancia de las boleras; y las boleras, la frescura y el temperamento de las gitanas.

El investigador del arte flamenco José Blas Vega (1992), por su parte, señala que la Escuela Bolera y el baile flamenco, tienen un origen común, básicamente andaluz y sus principales figuras y la mayoría de sus intérpretes son andaluces.

En el mismo sentido, Lidia Atencia (2016) incide en el origen andaluz que tiene la Escuela Bolera y posteriormente el baile flamenco, apoyándose en los testimonios de Cairón, Estébanez y Rodríguez, que señalan que ambos estilos son originarios de Andalucía y es allí donde la Escuela Bolera, también llamada, baile de palillos, se desarrolla y se configura a partir de las seguidillas y de los fandangos principalmente.

Ya en la llamada etapa primitiva del flamenco aparecen testimonios de esta relación. Así, en el propio siglo XVIII, cantes y bailes populares, lo comparten boleros y gitanos; tal es el caso de bailes como el zorongo, baile de 3/8 que se asemejaba al Jaleo de Jerez. Según Charles Davillier tras describir dicho baile en el Sacromonte granadino, se puede observar que lo ejecutaban tanto las bailarinas como las gitanas, unas lo interpretaban con flexibilidad y dulzura, las otras con espontaneidad y descaro (1984). Se producía así un intercambio de formas y actitudes de manera improvisada que posteriormente tendría su esplendor en el siglo XIX con las academias y salones sevillanos.

Fue en estas academias y salones sevillanos donde surge una de las bailarinas boleras más aclamadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, Amparo Álvarez la Campanera, a la que ya hemos aludido anteriormente. Se consideró una de las figuras claves en las fusiones que más tarde configurarían el baile flamenco. Navarro García (2005), al describirla, resalta que su baile encarnó los frutos del mestizaje, origen del

incipiente baile flamenco que conjugaba la elegancia de la Escuela Bolera y el temperamento del baile flamenco.

Poco a poco, las boleras andaluzas, que de algún modo ampliaron sus formas con bases folclóricas o bien “flamencas”, no sólo interpretaron el repertorio de lo que llamaban bailes nacionales o bailes de palillos, sino que se atrevieron con estilos como los jaleos, los juguetillos o las soledades que realizarían con las bailaoras gitanas. Dichas actuaciones cristalizan en los cafés de cante, espectáculos que invadieron los ensayos públicos y los salones, siendo ya una norma obligada alternar un cuadro flamenco con otro bolero. Es en este escenario donde el baile flamenco se configura como tal, adquiriendo unas características propias, algunas de ellas derivadas de la Escuela Bolera.

En este proceso de retroalimentación y maridaje de formas dancísticas y creación del nuevo género, el baile flamenco, no podemos obviar la labor de maestros y la importancia que tuvo el desarrollo de las academias en la ciudad de Sevilla, principalmente con la familia Pericet hacia 1880, cuyo patriarca fundador fue Ángel Pericet, discípulo de la Campanera.

La periodista Marta Carrasco ha sabido rescatar tanto su biografía como su trayectoria profesional en un libro publicado en 2013, *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*, donde resalta el protagonismo indiscutible de la saga Pericet en la configuración de la Escuela Bolera en Sevilla, situándolo a la altura de nombres como Bournonville, Taglioni o Viganó. Su condición de maestros y transmisores de la Escuela Bolera pudo ser plasmada por Ángel Pericet Jiménez y Ángel Pericet Blanco cuando escribieron *Técnicas, pasos y aprendizaje de la Escuela Bolera Andaluza* (1942).

Otro alumno distinguido de la Campanera fue el maestro Otero. El periodista Juan Vergillos (2017), comentando el libro *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile* de José Luis Ortiz Nuevo (2012), biografía del citado maestro, señala que tanto lo bolero como lo flamenco han sido una misma cosa desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, siendo incluso una evidencia entre los cronistas, que utilizaban indistintamente ambos términos. Añade, además, que el repertorio del maestro Otero fue un ejemplo de un arte mestizo llamado primero bolero y después flamenco.

En la época actual, la mayor parte de las grandes figuras del baile flamenco, incluyen o han incluido en su repertorio parte de los pasos de la Escuela Bolera.

En definitiva, la Escuela Bolera y el baile flamenco coexisten desde el siglo XVIII –bien es verdad que como hemos señalado, más que de Escuela Bolera, en aquel tiempo se hablaba de bailes boleros– hasta nuestros días, conviviendo, relacionándose e influenciándose continuamente.

Vista la influencia a lo largo de la historia entre la Escuela Bolera y el baile flamenco analizaremos aquellos rasgos más notables que persisten, y que actualmente, dentro de la lógica evolución, pueden observarse en la Escuela Sevillana.

3.4.1. Rasgos comunes

- El uso de los brazos

La colocación de los brazos en la Escuela Sevillana va a estar fundamentada en el academicismo de la Escuela Bolera y por consiguiente en la danza clásica.

La Escuela Sevillana ha tomado de la Escuela Bolera la nomenclatura del braceo para designar a aquellos movimientos por las que se pasa de una posición a otra, ya sea de manera estática o dinámica. En total son nueve posiciones de brazos tomadas como referencia para desarrollar una buena técnica flamenca.

La Escuela Sevillana de baile, como señala el expediente para su inscripción como bien cultural (2011) ya citado, se va a caracterizar por poseer un braceo armonioso. Dicha cualidad no es más que la influencia de la escuela de palillos, modalidad de la Escuela Bolera que se caracteriza por realizarse a ras del suelo e integrar pequeños zapateados (Carrasco 2013, p. 18), que incorporó el baile flamenco para una buena colocación corporal.

La ondulación de brazos coordinados con los distintos quiebros nos recuerda a la figura delicada y elegante que las bailarinas boleras transmitían en cada una de sus interpretaciones. Así mismo, el adjetivo que más impera y que mejor resume el baile de Sevilla es la elegancia con la que las bailaoras adornan su cuerpo al compás de los brazos. Señalemos que las bailarinas boleras se distinguían por poseer esa cualidad, la elegancia, frente al descaro y la espontaneidad de las gitanas andaluzas.

Y a pesar de que el baile de la Escuela Sevillana se caracteriza por la rotación de muñecas, no supone la descomposición del braceo que le acompaña. El movimiento de manos de las interpretes sevillanas se coordina con una adecuada colocación de brazos; en ningún momento las muñecas rompen la línea del codo y del hombro. Es más, parece que llevan palillos puestos que se despliegan en el aire con el movimiento en espiral de sus dedos.

-El uso de los pies

Las bailaoras de la Escuela Sevillana utilizan los zapateados a modo de decoración de su baile, siendo la tercera posición de pies el inicio y el final de cualquier secuencia. Dicha posición viene dada por la Escuela Bolera (influenciada a su vez por las posiciones de pies establecidas por la danza clásica). Esta característica es considerada por el repetido expediente como uno de los rasgos básicos que la definen (2011).

Si bien es inevitable que cuando hablemos de pies en el baile flamenco lo asociemos principalmente con el zapateado, parte indiscutible y propia que lo explica frente a las demás disciplinas dancísticas, el uso de aquellos también se emplea para realizar marcajes que conforman secuencias de pasos que se integran en el baile en sí o bien se combinan en las escobillas.

Dentro de los marcajes, que en este caso la Escuela Sevillana integra en sus letras, falsetas o zapateados, podemos encontrar ciertos pasos que conforman el repertorio de la Escuela Bolera como pueden ser: jerezanas bajas (según María Jesús Barrios Peralbo [2010] son actitudes muy españolas con cierto “aire flamenco”), lazos (utilizados por la bailaora Merche Esmeralda en sus interpretaciones), bodorneos (pasos muy característicos de la bailaora Milagros Mengíbar, especialmente en su baile por alegrías), retortillé (pequeños “rematillos” que se introducen en las letras para acentuar los tiempos), entre otros.

Cada uno de los citados pasos requiere de la técnica de la Escuela Bolera para su ejecución y va a ser el carácter de la intérprete el que le otorgue la personalidad del estilo flamenco. El mecanismo del paso permanece intacto, en todo caso, variará la posición de los brazos y la acentuación rítmica.

-Vueltas

Las vueltas en el baile flamenco, como se aclarará posteriormente en el apartado referente a los elementos que configuran el baile flamenco, son heredadas en su mayoría de la Escuela Bolera. Son giros sin elevación y con cierta pesadez y orientación hacia el suelo, a diferencia de las vueltas saltadas que también existen en la Escuela Bolera y en la danza clásica. La Escuela Sevillana ha tomado principalmente vueltas andadas, vueltas quebradas (muy utilizadas en el manejo de la bata de cola) y vueltas de pecho. Las dos últimas se van a caracterizar por los distintos quiebros que conllevan su

ejecución, y que por cierto, poseen un carácter muy español (Barrios 2010) y abundan en letras y falsetas de bailaoras sevillanas como Milagros Mengibar, Merche Esmeralda o Pepa Montes.

- Actitudes

La Escuela Sevillana, como el baile flamenco en general, homenajea a la Escuela Bolera asumiendo ciertas actitudes o “poses” que sirven de transición entre un paso y otro, o bien para finalizar o iniciar alguno de ellos. Hay que destacar, en este sentido, considerado como sello indiscutible de la Escuela Sevillana, el “Bien Parao” (se corresponde con la colocación de la cabeza erguida, los brazos redondeados, uno en quinta posición y otro colocado en la cadera, las piernas semiflexionadas, colocando una por delante de la otra y pies en tercera posición). Matilde Coral, como se observará más adelante en el análisis de su baile, es un ejemplo claro en la utilización de dicha “estampa”, que ha sabido conservar y transmitir a las nuevas generaciones. Podríamos decir que el “Bien Parao” la bailaora lo utiliza a modo de desplante, consiguiendo una figura armónica y elegante de todos los miembros del cuerpo: torso, brazos, manos y cabeza.

-Los palillos

El reiterado expediente habla de los palillos como uno de los elementos externos que caracterizan a la Escuela Sevillana (2011). Ni que decir tiene que es una herencia clara de los bailes de palillos que conformaban la Escuela Bolera, adaptados a la estética flamenca y asociado a bailes como la seguriya, principalmente. No obstante, con el paso del tiempo, su uso se ha ido perdiendo y son muy pocas las intérpretes que lo utilizan.

Fundamentación teórica

Todas estas influencias de la escuela bolera en la escuela sevillana, tratadas aquí de una forma global serán analizadas pormenorizadamente en cada una de la intérpretes seleccionadas para el análisis. En cualquier caso, conviene señalar que hoy en día el virtuosismo técnico y las nuevas tendencias artísticas han podido, de algún modo, oscurecer dichas influencias que sí eran plenamente reconocibles en las “mayores”, Pastora Imperio y Matilde Coral.

INTÉRPRETES DE LA ESCUELA SEVILLANA

4. INTÉRPRETES DE LA ESCUELA SEVILLANA

Según la investigadora Cristina Cruces (2004), la tipificación de lo femenino ha funcionado sin grandes fracturas para la escuela de baile heredada de la tradición de La Mejorana, La Macarrona, Pastora Imperio y ciertas intérpretes de la época del denominado “Ballet Flamenco”, que han tenido su continuidad en maestras como Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Pepa Montes o Merche Esmeralda. Todas ellas en el ámbito de la Escuela Sevillana donde se siguen respetando los códigos tradicionales, aunque se haya descuidado el componente introvertido de la danza a favor de abrirla y ampliarla.

Para la realización del estudio de estas intérpretes, hemos establecido una clasificación por generaciones para una mejor comprensión del mismo, así como para ahondar en el contexto en el que surgen y se desarrollan. Para situar estas generaciones hemos considerado criterios tales como la agrupación de las intérpretes por épocas, que su formación técnica y artística se hayan dado en momentos y lugares comunes y que posean un mismo lenguaje y estilo que las identifique con el baile de Sevilla.

En la primera generación incluimos a la representante por antonomasia de la Escuela Sevillana, Pastora Imperio (1885-1979), fundadora de la Escuela. Su madre, La Mejorana, fue una de las intérpretes más aclamada de la época de los Café de Cante, siendo la primera en levantar los brazos por encima de la cabeza y en vestirse con bata de cola y mantón.

4.1. Pastora Imperio.

Pastora Imperio se inicia en la academia Isabel Santos, considerada un referente clave en la ciudad de Sevilla para el aprendizaje del baile y lugar de formación de posteriores bailaoras de la Escuela Sevillana. Su debut en 1901, en el Salón Japonés de

Madrid, fue realmente más como artista de variedades, que cantaba y bailaba, que como bailaora de flamenco. Entonces se anunciaba como La Bella Imperio.

En 1915, con el estreno del *Amor Brujo* en el Teatro Lara de Madrid, se consolida como una de las bailaoras más representativas de lo que empieza a conocerse como Ballet Flamenco, haciéndose eco de ello revistas como Nuevo Mundo y Blanco y Negro y escritores como López Moya y los hermanos Álvarez Quintero. Todos la situaban como una de las bailaoras más renovadoras del flamenco y entre sus aportaciones más notables destacaron el uso de la bata de cola como elemento indispensable en la interpretación del baile flamenco.

A partir de 1940 se retira definitivamente de los teatros y se dedica a regentar varios tablaos madrileños como La Capitana (en 1942) y El Duende (en 1958). Precisamente en estos locales es donde se inicia como maestra, dando lecciones de baile y especialmente como pionera en la creación de lo que posteriormente sería la Escuela Sevillana.

Interviene en numerosas películas, como *María de la O* (1939), *La Marquesona* (1939), *El Amor brujo* (1949), *Pan, amor y Andalucía* (1958), etc. y en el documental de Flamencos de los archivos de RTVE, *El fuego originario. El baile* (1964) poniendo de manifiesto su personalidad artística y cómo supo integrar la danza española y baile flamenco en escenarios tan dispares como eran el tablao o el teatro¹.

4.2. Matilde Coral.

Si a Pastora Imperio se le considera la fundadora de la Escuela Sevillana, ha sido su alumna Matilde Coral la encargada de transmitir y mantener su esencia a la vez que

¹ Se puede encontrar su obra cinematográfica en <http://www.imdb.com/name/nm0408278/>

ha reelaborado sus conceptos especialmente en su academia de baile situada en el sevillanísimo barrio de Triana.

Matilde Coral (1935), a la que encuadramos en la segunda generación, dio sus primeros pasos como bailaora en la compañía de Pepe Pinto y La Niña de Los Peines y en 1954 entró a formar parte del Cuadro Flamenco del Cortijo Guajiro de Sevilla. Posteriormente en 1961 se traslada a Madrid pasando a trabajar en el Duende, dirigido por Pastora Imperio, lugar clave en su formación pues Pastora se convierte en un ejemplo a imitar. Fue allí donde por primera vez Matilde Coral se subió al escenario con bata de cola.

Su carrera artística va a estar marcada por el trío Los Bolecos que formó junto con Rafael el Negro, que posteriormente sería su marido, y con Farruco. Entre sus espectáculos más aclamados estaban el baile por el taranto, las alegrías, con versos del poeta Antonio Murciano, y el número *Preciosa y el aire*, basado en poemas de García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández.

Una vez desaparecido el Trío Los Bolecos, Matilde desarrolla nuevos proyectos en solitario. El primer resultado de esta nueva etapa es el espectáculo *Arte flamenco de Matilde Coral* estrenado en 1975 en el XXI Festival Internacional de Sevilla.

A partir de 1979 comparte sus actuaciones con la docencia y desde 1987, es rara su presencia en los escenarios. No obstante, participa en eventos, tales como la III Bienal de Sevilla (1984), el XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas de Huelva (1985), el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1986) y la V Bienal de Sevilla (1988), entre otros. Desde el año 2000 va a participar, como experta, en numerosos congresos, cursillos y seminarios dedicados al baile flamenco.

Sin duda, Matilde Coral es una de las herederas más directas del legado de pasos, formas y actitudes que nos dejó Pastora Imperio.

El 16 de septiembre, a la edad de 80 años, estreno *Acariciando el aire*², un documental biográfico, dirigido por Paco Ortiz con la colaboración de Canal Sur Televisión.

Discípulas de Matilde Coral fueron Merche Esmeralda, Milagros Mengibar y Pepa Montes que encuadramos conjuntamente en la tercera generación. Todas ellas grandes renovadoras de un estilo como la Escuela Sevillana que han sabido enriquecer a partir de sus aportaciones personales sin alejarse de sus esencias.

4.3. Merche Esmeralda.

Merche Esmeralda (1950) inicia su carrera de la mano de diversas maestras y maestros sevillanos tales como Adelita Domingo, Matilde Coral y Enrique el Cojo. Cada uno ellos le transmitieron los saberes de un estilo de baile que posteriormente reelaboraría con su buen hacer técnico y artístico.

En 1965 se inicia profesionalmente en los tablaos, al igual que sus antecesoras. Posteriormente ampliaría su formación en disciplinas como la danza clásica, la danza española o el folclore, convirtiéndose en una renovadora del baile creando coreografías inéditas. Tal fue el caso del baile de la granaina y la levantica, dos estilos del flamenco exclusivos hasta entonces del cante y del toque. No obstante, una de las apuestas más innovadoras y arriesgadas de la carrera de Merche Esmeralda fue el espectáculo *Ciclos*, puesto en escena en la XX Muestra de la Danza de Valladolid en 1999. Lo novedoso de dicho espectáculo fue la interpretación del baile flamenco apoyándose en una canción de Freddy Mercury.

² http://www.imdb.com/title/tt6093638/?ref=nm_flmg_edt_2

4.4. Milagros Mengíbar.

Milagros Mengíbar (1952), podríamos decir que es la elegancia personificada del baile de la Escuela Sevillana. Comienza su formación en las academias de Adelita Domingo y de Matilde Coral, preparándola ésta para el concurso Nacional de Córdoba donde obtuvo el Premio La Argentinita, en 1974.

A partir de 1986, son numerosas sus actuaciones en diversos acontecimientos y festivales flamencos, destacando principalmente el XI Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba en 1989, la VI Bienal de Sevilla en 1990, el XXXII Festival Nacional del Cante de las Minas en 1992, la Gala homenaje a la Argentinita en Córdoba en 1995, el V Festival flamenco de Madrid en 1997, el XV concurso Flamenco de Córdoba en 1998, el II y el III Festival de Jerez en 1998 y 1999 y el XL Festival del Cante de Las Minas en el 2000, entre otros.

Ha compartido su vida profesional con la enseñanza, comenzando en la Peña flamenca de Huelva y posteriormente en la Fundación Cristina Heeren.

La inquietud creativa e innovadora de Milagros Mengíbar, al igual que ha ocurrido con Merche Esmeralda, ha posibilitado que el baile flamenco se abra hacia nuevos horizontes, por ejemplo interpretando palos no bailables hasta entonces como la minera.

Actualmente Milagros Mengíbar es una de las principales referentes y transmisoras de la Escuela Sevillana, destacando sobre todo por su maestría en el manejo de la bata de cola y el mantón.

4.5. Pepa Montes.

El baile de Pepa Montes (1954) es en la actualidad el ejemplo más claro del clasicismo de la Escuela Sevillana. Completa su formación en la academia de Matilde

Coral y al igual que Milagros Mengíbar, se presenta, en 1974, al Concurso Nacional de Córdoba, obteniendo el premio Juana La Macarrona.

En la últimos años de la década de los 80 actúa en numerosos festivales y en los más importantes eventos relacionados con el baile flamenco, entre los que destacan el XXIII y el XXXVI festivales de cante jondo Antonio Mairena y la XVIII Reunión de Cante Jondo de la Puebla de Cazalla.

Su trabajo con su marido, el guitarrista Ricardo Miño, le llevó a experimentar con la música flamenca, introduciendo en sus actuaciones instrumentos de acompañamiento, tales como el saxofón, pocos usuales hasta el momento. Y siguiendo en esta línea innovadora, en 1999 presenta en la VIII Bienal de Sevilla 25 Años Caminando Juntos, interviniendo también su hijo Pedro Ricardo Miño con el acompañamiento al piano.

Son muchos los espectáculos que ha ido desarrollando a lo largo de su carrera artística, acompañada, como se ha dicho, de la guitarra de Ricardo Miño y el piano de Pedro Ricardo Miño, desarrollando un baile puramente tradicional fusionado con formas musicales contemporánea, destacando siempre su absoluto dominio de la estética propio del baile de Sevilla.

4.6. Isabel Bayón.

Ubicada en la cuarta generación, ocupa un lugar destacado la bailaora y coreógrafa Isabel Bayón (1969). Desde muy pequeña asistió a la academia de Matilde Coral, de la que sería posteriormente profesora, transmitiendo de primera mano los secretos de la Escuela Sevillana.

La bailaora, interviene como artista invitada en diversos espectáculos con coreógrafos como Manolo Marín (1991), Gerardo Vera (1994), Mario Maya (1997),

La Escuela Sevillana de baile flamenco: estudio de las características estilísticas

José Luis Ortiz Nuevo (1997), Javier Barón (1998), José Antonio (1999), entre otros, y en compañías tales como la Compañía Andaluza de Danza y la Compañía Escena Flamenca.

También ha desarrollado una labor creadora y compositora. La inició en 1988 cuando fundó una cooperativa con los guitarristas Romerito Hijo y Paco Arriaga, estrenando, en el Festival Internacional de Teatro de Albacete, *Fuente Nueva*. La unión del baile flamenco y el teatro fue la clave de esta actuación.

Muchos han sido los espectáculos que Isabel Bayón ha presentado en las distintas ediciones de la Bienal de Flamenco de Sevilla, no sólo como bailaora sino como coreógrafa, destacando *Del alma* (2002), *La mujer y el Pelele* (2004), *La Puerta Abierta* (2006), y *Tórtola Valencia* (2008), entre otros.

También hay que hacer mención especial a la labor de Isabel Bayón como maestra y pedagoga. En 2007 inicia su andadura como empresaria, junto al bailar Ángel Atienza, con la escuela de baile flamenco ADOS, y desde el curso académico 2010-2011 forma parte, como profesora especialista, del claustro de profesores del Real Conservatorio Superior de Danza, María de Ávila, de Madrid.

En 2013 fue galardonada con el Premio Nacional de Danza.

ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL BAILE DE LA ESCUELA SEVILLANA

Elementos que configuran el baile de la escuela sevillana



5. ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL BAILE DE LA ESCUELA SEVILLANA

El baile flamenco se constituye a partir del movimiento de brazos, manos, cabeza y pies. Cada uno de los miembros citados requieren de una preparación técnica e interpretativa que coordinados entre sí forman el entramado del baile. El análisis del citado movimiento ha de hacerse como un conjunto ya que por sí solos no tienen significado alguno. Así, los brazos y las manos no pueden analizarse por separado, el movimiento de pies se encuadra dentro de la estructura del zapateado y los marcajes, y la expresión surge del sentimiento y emoción que la bailaora transmite a partir del dominio de dichos elementos.

Debemos tener en cuenta en el análisis de los elementos, que el baile flamenco es de los pocos géneros dancísticos que se caracteriza por la espontaneidad e impronta personal del artista, es decir, en muchos casos hay ciertas actitudes que no han sido heredadas de la tradición, sino que surgen de la creatividad y del diálogo que se llega a producir entre cante, toque y baile en un momento dado. Muchas de estas creaciones se han ido incorporando y fijando al repertorio de pasos que conforman el baile flamenco y en otras ocasiones han sido fruto del momento, difíciles de rescatar y analizar.

El conjunto de movimientos que resulta de los brazos, las manos, los pies y la expresión crean actitudes en la figura de la bailaora de la Escuela Sevillana. El expediente incoado por la Junta de Andalucía, para la inscripción de dicha Escuela en el Catálogo del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural señala al respecto:

En la mujer, la Escuela Sevillana de baile es un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las

Elementos que configuran el baile de la escuela sevillana

manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. (2011, p. 2).

Hablar del baile de mujer de la Escuela Sevillana, es hablar de un baile de cintura para arriba, característica que no debemos obviar cuando estudiemos la coreología de cada uno de los miembros que intervienen en el baile. Según Navarro y Pablo Lozano, el baile de cintura para arriba debe ser:

Un baile rico en adornos, tanto en movimientos, como en vestuario, con el mantón, la bata de cola o el traje de faralaes, así como otros accesorios –flores, peinas, abanico y palillos–, realzando su impacto estético. Un baile con zapateados preciosistas, en el que las caderas ponen la nota de sensualidad. Es decir, un baile que fuese, por encima de todo, expresión condensada de femineidad (2007, p. 19).

Si nos remitimos de nuevo al expediente, observaremos que los rasgos propios que definen a la Escuela Sevillana giran en torno a un baile decorado, plástico y estético frente al virtuosismo técnico y acrobático:

1. Composición de la figura: cabeza erguida, hombros alineados y espalda derecha.
2. Colocación básica de los pies en tercera posición.
3. Braceo armonioso.
4. Manos gráciles.
5. Movimientos de hombros y caderas.
6. Rostro expresivo.
7. Zapateado musical.
8. Uso de elementos externos: bata de cola, mantón, palillos y sombreros.

Dichos rasgos serán detallados en base a los siguientes elementos: figura, brazos y manos, pies y expresión. Los elementos externos hemos considerado agruparlos dentro del concepto más amplio de la indumentaria, donde incluiremos aspectos tales como la vestimenta. Dentro de cada uno de los elementos citados resaltaremos la función que cada uno desempeña en el baile de la Escuela Sevillana de mujer y estableceremos los códigos dancísticos que se utilizan en el lenguaje de este arte.

5.1. Figura

La figura de la bailaora es la parte más destacada en el baile femenino y donde recae su mayor atracción. La curvatura de las caderas, la blandura frente a la rigidez, la insinuación y la belleza del cuerpo son la base del baile flamenco de mujer. No obstante, como señala Carrión, la figura de las bailaoras en la actualidad se asemeja más al modelo de las bailarinas clásicas: flexibles, fuertes y en ocasiones acrobáticas, que a la encarnadura propia del baile flamenco de cintura para arriba (2001, p. 41).

El análisis técnico de la figura, cuya evolución ha hecho que vaya modificándose, es bastante complejo analizarlo, pero necesario para comprender su estudio. La estructura corporal de la mujer en el baile flamenco supone una colocación basada en el control de todos sus miembros: espalda erguida, hombros alineados, cabeza alzada, piernas firmes y flexibles y brazos adornando toda la figura. Una adecuada alineación corporal será la base del baile flamenco, a partir de la cual, la bailaora se desarrollará como tal. Pérez Matilde al respecto del concepto de la alineación corporal añade que:

Es el efecto de hacer pasar determinados segmentos sobre un eje concreto: aquel que atraviesa longitudinalmente la cabeza, la nuca alineada con la columna vertebral, la cintura escapular alineada con la cintura pélvica, la cintura pélvica debe estar alineada con las rodillas y sobre el eje de los tobillos y cae en medio de ambos pies; La dirección de las rodillas debe estar en la dirección de los dedos de

los pies; los dedos deben estar todos apoyados en el suelo y no debe existir rotación externa, ni interna de apoyo en los pies. (2009, p. 49) .

Lo anterior no debe suponer que la bailaora forme su figura exclusivamente en base a sus conocimientos técnicos, sino que se requiere “un algo más”. José Luis Navarro lo expresa así: “no se deja ahogar por sus exigencias y busca siempre la frescura de lo irrepitable” (2005, p. 7).

La mujer en el baile debe orientar la pesadez del cuerpo hacia el suelo, haciendo de cada movimiento una torsión de todos sus miembros y consiguiendo un equilibrio precario en la figura deformada que resulta. En este sentido, cuando hablamos de figura deformada, nos estamos refiriendo principalmente a la “Ley de Oposición”, regla por la cual se rige el baile flamenco. Cristina Cruces abunda en este sentido: “esta regla de oposición es característica de las danzas orientales: si el brazo derecho está arriba, el izquierdo abajo, si un pie delante otro detrás, si la nalga alta, el cuerpo echado hacia delante...” (2004, p. 9). Los cuerpos de las bailaoras flamencas se caracterizan por ser cuerpos contorsionados. Un ejemplo de ello lo tenemos en la descripción que Fernando el De Triana realiza de la bailaora Teresa Aguilera:

El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompañados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos. Todo esto forma un conjunto armonioso, más destacado si la bailadora es de raza faraónica, pues las mujeres de esta raza se prestan más a las raras contorsiones que este baile requiere. Y esta es la simpática gitana malagueña motivo de esta semblanza, la que reúne todas las cualidades antedichas (1986, p. 197).

Los movimientos que hemos considerado propios de la figura los hemos agrupado en base a los siguientes aspectos: Quiebros, Vueltas y Actitudes. Cada uno de ellos, constan de la coordinación de brazos, torso, manos, pies y cabeza. En su conjunto, crean en el baile flamenco de la Escuela Sevillana formas distintivas que hoy le son propias.

5.1.1. Quiebros

Los quiebros comprenderán todos los movimientos realizados a través del juego que proporciona la cintura, tales como inclinaciones laterales, hacia adelante, hacia atrás e inclinaciones hacia las diagonales. Estos movimientos engrandecen la figura femenina, siendo una de las características más específicas del baile de mujer.

En la Escuela Sevillana dichos quiebros se van a combinar con el movimiento de hombros, creando composiciones sensuales y femeninas que adornan la figura de la bailaora. El dominio técnico conlleva que brazos, torso, manos y cabeza se unan para realizar movimientos de torsión, flexión y extensión adaptados a la estética flamenca. En muchos casos, es una figura “descompuesta” que busca la belleza fuera de los cánones establecidos. Ríos Vargas al respecto señala:

En Andalucía no existe baile sin el clásico movimiento de los brazos, sin el donaire y sin las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de cintura y sin lo vivo y ardiente del compás (2002, p. 34).

Los quiebros van a estar presente en ciertas vueltas como las quebradas, de pecho o de tacón y en el uso de elementos como la bata de cola o el mantón. Además, serán sello indiscutible de marcajes, llamadas o escobillas.

5.1.2. Vueltas

Las vueltas se basan principalmente en la acción de girar, es decir, en el movimiento de rotación de un cuerpo alrededor de un eje (González, 2009, p. 4). La coordinación de cabeza, torso, brazos y pies será determinante para una adecuada realización.

El baile flamenco ha tomado de la danza clásica y de la Escuela Bolera los principios técnicos para una adecuada ejecución de vueltas y piruetas, dotándolas de un gran carácter interpretativo propio de la estética flamenca. Incluso podríamos decir que

no sólo el baile flamenco le ha otorgado cierto matiz, sino que ha sido capaz de crear vueltas que hoy día le son propias.

Debemos aclarar que, atendiendo al concepto del giro en sí, podemos agrupar dos variantes: vueltas y piruetas. Centrándonos en la Escuela Sevillana de baile flamenco y en su estética, van a ser las vueltas las más destacadas en dicho baile, sin obviar en algunos casos la presencia de piruetas, sobre todo, en las intérpretes de principios del siglo XXI.

Las vueltas más características del baile flamenco y que a su vez sobresalen en el baile de la Escuela Sevillana son:

- Vuelta normal: vuelta base sobre la que se van a realizar todas las demás. Giro que parte de tercera o sexta posición de pies y los brazos suelen ir de primera a quinta posición, bajando por fuera progresivamente en el giro y volviendo a la posición inicial, es decir, primera posición de brazos y tercera o sexta posición de pies.
- Vuelta de tacón: giro que parte de cuarta posición y el peso va en el tacón del pie contrario, iniciándolo con la ayuda del empuje de la cadera. Los brazos parten de séptima posición, pasando por primera. Con el tiempo se ha ejecutado esta vuelta con los dos talones levantados.
- Vuelta de pecho: giro que parte de una cuarta posición de pies y una cuarta posición de brazos. Es similar a una vuelta normal con la incorporación de la flexión del torso de lado a lado (de hombro a hombro), pasando por un cambré detrás. Los brazos van de cuarta a quinta posición subiéndolos por dentro.
- Vuelta de cadera: giro que conlleva la misma mecánica de la vuelta de tacón, pero el acento, en este caso, recaerá en el empuje de la cadera y no en el tacón. Los brazos parten de séptima posición y pasan por primera.
- Vuelta quebrada: giro similar a la vuelta de pecho, realizada a la inversa. Es característica de la bata de cola.

-Vuelta en sexta: giro que parte de sexta posición de pies, pero realmente el peso suele ir hacia el lado que vamos. El movimiento de los brazos puede ir cambiando: de primera a quinta directamente, de segunda a quinta, en cuarta posición y subiendo a quinta progresivamente. Este tipo de vuelta se considera más contemporánea que las demás y suele utilizarse por las nuevas generaciones.

Como se ha mencionado anteriormente, dentro de los giros también se agrupan las piruetas. No suelen ser muy utilizadas por las intérpretes de la Escuela Sevillana, si bien es verdad, que hoy día se han convertido en un elemento coreográfico indispensable en la práctica del baile flamenco y que por consiguiente, podemos observarlas con asiduidad en el baile de las nuevas generaciones de dicha escuela. Podemos distinguir dos tipos de piruetas, hacia delante (pirueta en *dedan*) o hacia atrás (pirueta en *dehors*) con *passé* abierto o cerrado. En el baile flamenco, a diferencia de la danza clásica o la Escuela Bolera, se utilizan aquellas que se realizan con el *passé* cerrado, es decir, pierna flexionada, que se coloca apoyando el lateral del pie a la altura de la rodilla de la pierna portante, sobre la que se realiza el giro (González, 2009, p. 9).

5.1.3. Actitudes

Creemos necesario incluir dentro de la figura distintas actitudes que caracterizan el baile de mujer de la Escuela Sevillana. Al ser un baile preciosista y cargado de feminidad van a ser los meneos de cadera, los movimientos de hombros, las insinuaciones y la picardía en sus ademanes, un sello inconfundible de la estética de dicha escuela. Las bailaoras utilizarán estos aspectos para decorar el baile, ya sea en los marcajes, en los zapateados, en los silencios y/o en las falsetas, haciendo de un cuerpo curvado, ondulado y en muchos casos contorsionado, un auténtico ejercicio de expresión corporal. Como añaden Cruces Roldán y Assumpta Sabuco “este modelo ya había sido advertido por algunos viajeros románticos décadas antes del surgimiento de

los cafés cantantes”, remitiéndonos a Gautier, como viajero romántico que supo describir el baile de las bailaoras españolas a mediados del siglo XX:

Aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los contornos y redondeces de su sexo; tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero. (Rossy, 1966, pp. 67-68; Rossy, 2003-2005, p. 21).

Generalmente, estas actitudes van a partir de la impronta personal de cada bailaora, mostrándose en cada una de las intérpretes de manera única e irrepetible. Sí es verdad, que al considerarse una característica propia de un estilo de baile en concreto, ha ido transmitiéndose de generación en generación pero siempre con cierto matiz de espontaneidad e improvisación.

5.2. Brazos y manos

Tanto el movimiento de los brazos como el de las manos constituye la parte más llamativa del baile femenino y es lo que conocemos como “el braceo”. Según M^a Jesús Barrios Peralbo:

Se utiliza este término por su significación, es decir, por el conjunto de posiciones españolas de brazos que intervienen en el movimiento del paso; y, por la dinámica del movimiento de los brazos, pues la unión continuada de una posición con otra va a permitir el desarrollo de esta acción (2010, p. 29).

La importancia del braceo es tal, que una de las características que más ha permanecido con el paso del tiempo y que ha embellecido el baile de mujer es su dominio del cuerpo, especialmente de cintura para arriba. Reafirman lo anterior José Luis Navarro y Eulalia Pablo Lozano: “un baile alado en el que los brazos dibujarían en

el aire las más delicadas líneas y formas, rematadas por unas manos que, como dicen las maestras de baile a sus discípulas, tenían que moverse como palomas” (2007, p. 19).

El juego de las manos de las bailaoras posee movimientos propios que acompañan y decoran el baile. Como acertadamente nos señalan los autores citados más arriba: “tienen vida propia”. Sus movimientos, a pesar de ser limitados, en el sentido que sólo pueden realizarse dos, rotación hacia dentro y rotación hacia fuera, enriquecen por completo el baile flamenco. Con el movimiento de los dedos en forma de espiral y jugando con las posibilidades que éstos nos ofrecen, adornan todo el repertorio de pasos que se realizan, tanto de cintura para abajo como de cintura para arriba, además de ayudarse de ellos para remangarse la falda, mover el mantón o cogerse la bata de cola.

Y por supuesto no debemos olvidar la función percusiva que las manos tienen en el baile flamenco, destacando sobre todo las palmas y los pitos. Ambos son muy utilizados, casi siempre, marcando el compás y realizando todo tipo de tiempos y contratiempos.

Para completar la estética femenina hay que mencionar el movimiento de los brazos. No sólo sirven de ornamentación sino de impulso de cualquier otro movimiento que la bailaora vaya a realizar: las vueltas, los marcajes o el zapateado. El movimiento ha de realizarse con elegancia y naturalidad. Sus posiciones en formas redondeadas y enrolladas son la transformación flamenca de unas posiciones ya fijadas por la Escuela Bolera. La fusión de lo bolero y lo andaluz va a crear unas formas flamencas específicas, que en algunas ocasiones han sido fruto de la improvisación y en otros casos del academicismo.

Sí es verdad, que en la actualidad se tienen como referencias las nueve posiciones que sientan las bases de los movimientos de los brazos de la danza clásica y la Escuela Bolera. No obstante, la personalidad y la espontaneidad del baile flamenco

han hecho que se desarrollen otras muchas que no están codificadas y que han surgido de las diferentes interpretaciones personales de las distintas bailaoras.

A continuación hemos estructurado las funciones que el movimiento de los brazos desempeña dentro del baile flamenco:

5.2.1. Ornamental

Los brazos en el baile flamenco decoran cada uno de los movimientos que la bailaora realiza de pies a cabeza. Las formas anguladas, redondeadas y estilizadas envuelven su figura creando un sin fin de posiciones irrepetibles.

Las intérpretes de la Escuela Sevillana se van a caracterizar por recrearse y gustarse en cada uno de los movimientos que realizan sus brazos. No se limitan a moverlos de forma técnica y mecánica, sino todo lo contrario, con armonía y con lentitud, siendo el primer referente de la estética flamenca.

Las bailaoras de dicha escuela jamás colocan los brazos al azar, ya estén dispuestos detrás, al lado o en quinta posición. Es imposible que aparezca descolocado el hombro, codo o brazo. Todo está pensado para lograr una gran belleza plástica. Podríamos decir que los brazos de las bailaoras sevillanas son su seña de identidad. Es importante resaltar el papel que juegan los codos y los hombros en el braceo de la Escuela Sevillana. Se dice de esta escuela que “el coqueteo” es uno de los adjetivos que mejor la definen y a ello contribuye, entre otros detalles, el movimiento de los codos y los hombros.

Según Matilde Coral, el movimiento de los codos se lo debemos a Juana La Macarrona. Matilde aprendió en Los Canasteros de Adela “la del chaqueta” ese movimiento tan picarón de mover los codos hacia arriba y hacia abajo, utilizado principalmente para los cambios de cantiñas (Carrasco, 2011).

5.2.2. Funcional

La coordinación de torso, brazos, manos, cabeza y pies es fundamental en la ejecución del baile flamenco. En este sentido, los brazos van a tener una gran responsabilidad en cuanto a la realización de todos los movimientos que vayan a realizarse.

Los brazos arman la figura de la bailaora y la adecuada colocación técnica de éstos permite una correcta interpretación en cada uno de los marcajes, zapateados, giros y posiciones que engloban al baile en sí. Ni que decir tiene que son esenciales para el uso de cualquier elemento como puede ser el mantón o la bata de cola, como más adelante veremos en el apartado de la indumentaria.

5.2.3. Comunicativa

La función comunicativa de los brazos es vital para que la bailaora pueda expresar todo tipo de sentimientos y emociones que el baile flamenco puede llegar a transmitir. Y si el baile flamenco de la Escuela Sevillana se caracteriza por ser un baile “de cintura para arriba”, van a ser sus brazos los encargados de recrear e interpretar la carga expresiva del cante y la guitarra flamenca. La función comunicativa se expresa a través de los siguientes juego de brazos:

- Abiertos: el baile de la Escuela Sevillana se caracteriza por ser alegre, femenino y elegante, por lo que los brazos, en palabras de Matilde Coral: “deben ser muy abiertos y cogiendo el mundo con las manos”. (Carrasco, 2011)
- Flexibles: cuando la bailaora se retuerce por soleá, los brazos descenderán hacia adentro, hacia el corazón, con codos y muñecas acentuadas.
- Coherentes: las bailaoras mueven sus brazos en función del palo que se esté interpretando; cuando se trate de palos alegres serán hacia fuera, muy abiertos, grandes... y si son palos tristes o solemnes, serán hacia adentro, recortados y muy marcados.

- Reforzadores: por otra parte, las bailaoras van a utilizar los brazos para acentuar los distintos zapateados y marcajes resaltando la interpretación, por ejemplo, señalando al público, rematando con las palmas de las manos de forma descarada o tocándose el cuerpo para llamar la atención de algún movimiento que requiera mayor expresividad.

5.3. Pies

El movimiento de los pies y el juego sonoro que realizan, constituyen una de las características principales del baile flamenco. Es lo que se conoce como zapateado. Como nos ilustra Teresa Martínez de la Peña:

Es pues la forma más evolucionada del baile flamenco. El intérprete debe tener un fino instinto musical que perciba los matices más sutiles de la guitarra, porque lo que hace el zapateado es crear frases musicales con acento propio, paralelas a la guitarra pero no coincidentes, que solamente se ajustan a ella en puntos fundamentales del compás (1996, p. 95).

Su técnica consiste en utilizar las diferentes partes del zapato: planta, media, puntera y tacón, estableciendo los diferentes matices cuando la bailaora golpea el suelo. Para ello es necesario que la bailaora flexione levemente las rodillas, encaje la pelvis, sujete el tronco y golpee el suelo con seguridad. Señala Cristina Cruces al respecto:

El zapateado no es golpear sin más: requiere sus matices y su elegancia, y un control de posibles efectos secundarios (por ejemplo, no botar, no mover la cabeza). Como sabemos, demanda un instrumento propio (el zapato o la bota de baile) que ha de ser flexible, ajustarse y sujetarse perfectamente al pie y disponer en la puntera y en el tacón de unas tachuelas o puntillas para el sonido, con un ejercicio que ha de ejecutarse sobre tablero o tarima de madera, para que las articulaciones no sufran en exceso (2004, p. 8).

El zapateado está presente en todo baile flamenco, pero, dependiendo del momento, recibirá un nombre u otro. Si hablamos de remates, nos referimos a una serie

de zapateados que la bailaora realiza cuando termina una letra, una coletilla o una falseta. Si hablamos de desplantes, nos referimos al juego de pies que la bailaora utiliza cuando termina una vuelta, cuando termina una “patá” por bulería, etc. Normalmente el desplante tiene un carácter conclusivo.

Se conoce como escobilla aquella parte del baile que va desde la terminación de la letra del cante y antes de la coletilla final del baile. En esta parte aumenta progresivamente la velocidad del zapateado. La escobilla se va a caracterizar principalmente por la coordinación de torso, brazos, pies y cabeza, que en su conjunto crearan formas rítmicas (acompañadas de palmas y pitos) que enriquecen el baile.

En sus inicios, el zapateado era más utilizado por el hombre que por la mujer. Las bailaoras de la Escuela Sevillana no se caracterizan especialmente por el uso excesivo de pies, los zapateados van a ser ocasionales y utilizados de manera sutil y delicada, aunque la forma de mover los pies, de acariciar y de matizar el suelo requieran de un estudio técnico. No se zapatea porque sí, se hace, una vez más, para adornar el baile, para lucir las piernas y marcar el compás en el momento preciso.

Hoy día podemos decir que contamos con bailaoras de la Escuela Sevillana capaces de deleitarnos con el juego virtuoso de los pies. La técnica ha evolucionado hasta el punto de equipararse con la fuerza y la resistencia que en un momento dado nos mostraron bailaores como “Miracielos” o “Lamparilla”, bailaores de los cafés de cante, que destacaron como afirma Teresa Martínez de la Peña por convertir el zapateado en una parte esencial del baile flamenco (1996, p. 95).

5.4. Expresión

La expresión en la danza debemos entenderla como el conjunto de expresiones faciales, gestos y movimientos corporales. Matilde Pérez sostiene al respecto que “para

Elementos que configuran el baile de la escuela sevillana

que un movimiento sea expresivo necesita una determinada carga de energía que podrá ser determinada por los sentimientos, emociones, estados de ánimos, etc.” (2009, p.53).

Julius Fast relaciona el lenguaje del cuerpo, las miradas, los gestos con la Kinestesia, definiéndola como: “el estudio de la mezcla de todos los movimientos del cuerpo desde los más deliberados hasta los totalmente inconscientes, desde los que corresponden a una cultura particular hasta los que cruzan con todas las barreras culturales” (1984, p. 16).

Así, cuando hablamos de expresión en el baile flamenco, lo hacemos refiriéndonos a ciertos estados que alcanzan las bailaoras cuando se adentran en la interpretación del baile flamenco, según Matilde Pérez, transformando el gesto y/o realizando movimientos con cierta intensidad. Una expresión, que en la Escuela Sevillana de baile flamenco va acorde con el carácter propio del baile que se esté interpretando; así, si se está bailando por alegría, la bailaora mostrará una serie de sentimientos relacionados con dicho estado: cara sonriente, mirada coqueta, juego sensual de hombros, etc. Y si se está bailando palos más tristes, como puede ser la soleá, aparecerá la cara triste, la mirada desafiante, movimientos más pausados, etc.

Pero dentro de esos rasgos, que en cierta medida van relacionados con el carácter del palo o del estilo que se desarrolle, observaremos algunos más, sentidos y expresados de forma diferente. Son sentimientos que afloran tras el sonido de la guitarra, y que acompañados del baile y del cante alcanzan los estados más profundos de la bailaora, comunicándose con ellos y obteniendo la perfección estética.

Todo ello, en muchas ocasiones, vendrá precedido de un dominio interpretativo que ayudará a la bailaora a utilizar ciertas dosis de expresividad, que en menor o mayor medida dependerán del contexto y de la propia persona. No obstante, si bien el baile flamenco ha sido un arte que ha nacido de la improvisación y espontaneidad, también ha

sido así su forma de transmisión, siendo la expresión emocional y espontánea su principal manera de comunicación.

Por último debemos señalar que muchas de las bailaoras de la Escuela Sevillana no se limitan a la interpretación de un baile en sentido estricto, acompañado sólo y exclusivamente del toque y del cante, sino que crean obras dramatúrgicas dentro de sus espectáculos. En este caso, la bailaora representa un papel al cual ha de ceñirse para su interpretación. Para ello, deberá hacer un estudio profundo de la obra y del personaje, así como crear un diálogo expresivo en base al contenido dramático de la misma. Los gestos, los movimientos e incluso la elección de músicas estarán coordinados para una adecuada interpretación.

5.5. Indumentaria

No se debe olvidar la importancia que la indumentaria ha tenido y tiene en la figura femenina, hasta el punto de engrandecer a la bailaora. El vestuario es una particularidad propia del baile flamenco de mujer: bata de cola, faldas con volantes, y complementos como mantones, abanicos, sombreros, peinas y castañuelas que realzaran su estética.

Fátima Franco autora del libro *La indumentaria en el baile flamenco. Un recorrido histórico*, sostiene que la indumentaria ha sido adaptada a las nuevas tendencias que el baile flamenco ha ido adquiriendo: “se ha evolucionado al zapato actual lleno de puntillas, cuando empezaron a moverse más, utilizaron tejidos más ligeros, cuando empezaron a actuar en teatros, las bailaoras incrementaron el tamaño de los accesorios, como las peinetas, pendientes o flores y así sucesivamente” (2007, p.11).

No obstante, y teniendo en cuenta la evolución que ha sufrido el baile flamenco y todo lo que le rodea, ha de señalarse que estamos ante una de las pocas escuelas que

ha conservado la tradición en cuanto a los usos indumentarios, adaptándose a los nuevos tiempos pero sin olvidar a sus antecesoras. Cuando hablamos de tradición, nos estamos refiriendo principalmente a la época comprendida entre 1950 y 1980. Como sostiene, de nuevo, Fátima Franco en su libro anteriormente citado, la indumentaria en dicha época sufrió diversos cambios que repercutió principalmente en la vestimenta femenina:

El cambio más representativo fue el largo de los trajes. Ya no llegarían hasta el suelo sino hasta las rodillas y sólo utilizaban el largo tradicional para la bata de cola, que además aumentó en gran medida el largo de su cola. Los trajes cortos iban cuajados de numerosos volantes, como mínimo tres y se colocaban tanto por fuera como por dentro de la falda buscando la voluminosidad. Podían ser distintos materiales, organdí, algodón, muselina o simplemente encajes (2007, p. 117).

También hay que resaltar que fue una vestimenta rica en adornos (pendientes, peinas y flores) y en la utilización de elementos de acompañamiento como el mantón, el abanico, las castañuelas y/o el sombrero.

En este caso, a diferencia de los cafés de cante o incluso en los primeros bailes del candil (el traje andaluz se correspondía con la vestimenta de faena que utilizaban las mujeres), la mujer bailaora empieza a tener libertad para elegir su vestimenta y así poder resaltar las connotaciones que se asocian a la feminidad: coquetería, belleza plástica, elegancia, insinuación, etc. Y es por ello, que al considerarse la Escuela Sevillana, un baile que se caracteriza principalmente por la exaltación de la belleza femenina y de la expresión propia del baile de mujer, sus bailaoras tienden a elegir una vestimenta basada en la ornamentación: trajes de lunares con volantes tradicionales, mantoncillos de flores cogidos al pecho, zapatos redecorados y vistosidad en complementos como pendientes, flores, peinas y peinetas. No se limitan a una indumentaria funcional que facilite la realización de los movimientos, sino que el

lucimiento de sus trajes y la decoración añadida son esenciales para una adecuada interpretación.

Hay que añadir por último, que al adaptarse dicha escuela a las nuevas tendencias que hoy día está viviendo el baile flamenco, serán bailaoras más actuales las que renueven el vestuario en función de los nuevos usos con trajes más livianos y funcionales (adaptados al virtuosismo técnico), pero como veremos más adelante en el análisis de las bailaoras más representativas, se seguirá manteniendo el sello femenino y todas las características asociadas al género en sí.

En el baile flamenco de mujer, algunos de los complementos y de las prendas requieren una técnica específica para su manejo. Resaltaremos la bata de cola como prenda indiscutible dentro de la Escuela Sevillana y en cuanto a los complementos nos detendremos en el mantón de manila, también considerado como elemento característico de dicha escuela.

Por otra parte, si bien hay intérpretes de la citada escuela como Pastora Imperio o Merche Esmeralda que se han atrevido con el uso del sombrero, la utilización de este complemento, más propio de la indumentaria masculina, ha sido empleado puntualmente y no procede considerarlo como un rasgo que defina a la Escuela Sevillana. No obstante, en el posterior análisis del baile de Pastora Imperio, se hará referencia por la elegancia que derrochaba en el uso del citado elemento.

Por último se hará una breve referencia a los palillos aunque no sea una característica propia de la Escuela Sevillana.

- Bata de Cola

La bata de cola es la heredera de los colines que se pusieron de moda en la alta sociedad por las décadas finales del XVIII. Nada tenía que ver con la vestimenta que

por aquella época utilizaban las gitanas y majas andaluzas. Gracias al ilustrado Juan Ignacio González, que retrató las costumbres de la vida cotidiana de la majeza gaditana, podemos saber que eran utilizadas por las novias en su casamiento con el objeto de lucirse en ese día tan especial. Dicha bata respondía al nombre de “saco de cola” y solían ser prestadas por algunas señoras de la alta sociedad (citado por Navaro, 2007, p. 140). Por ello, no es de extrañar que debido a la expectación que su uso causaba, alguna bailaora se atreviera con ella en los cafés de cante de la época. Según Fátima Franco, Rosario Monje La Mejorana pudo ser la primera bailaora en utilizarla en el escenario. Lo confirma Moreno Delgado:

La extraordinaria majeza que sabía darle a su bata de cola, ese aire especial y tan gaditano, cuando se arrancaba por alegrías producía verdadero alboroto entre los que la escuchaban. Ella misma se hacía son y se cantaba... Terminaba las alegrías, no como hoy, bulerías, sino en el mismo estilo con que empezó, compases estos difícilísimos para concluir en este estilo de baile. Había que llegar muy temprano para poder coger un sitio, pues muchos se marchaban si poder verla (Franco 2007, p. 82.).

Posteriormente se perfeccionaría su tratamiento, basado en un estudio técnico que pocas bailaoras han sabido desarrollar, debido principalmente a la dificultad que requiere su manejo. Tanto es así, que hoy con los nuevos trajes de diseño, se percibe claramente una acusada tendencia a su desuso en el panorama femenino del baile.

El título de maestras de bata de cola se corresponde con dos bailaoras sevillanas: Matilde Coral y Milagros Mengíbar; maestra y alumna que han bebido de la misma fuente pero con sellos personales que las distinguen. Se les asigna el título de maestras ya que ambas han sido capaces de crear una metodología, que ha servido como base de estudio de posteriores bailaoras. Dos formas distintas de mover la bata de cola, pero cada una de ellas fundamentada en la precisión, en la armonía y en la plasticidad de sus

movimientos. Su importancia ha sido tal en la Escuela Sevillana, que incluso la propia Matilde Coral junto con Ángel Álvarez Caballero han escrito *El Tratado de la Bata de Cola* (2003) como referente de su estudio y tratamiento, ilustrado a su vez, con pinturas de Juan Valdés.

Entre los movimientos básicos que conlleva el manejo de la bata de cola cabe destacar las vueltas (vueltas quebradas, vueltas enrolladas y vueltas de pechos), marcajes, llamadas con sus cogidas correspondientes y escobillas. Todo ello deberá tener una preparación previa como calentamiento de todos los miembros del cuerpo que se vayan a trabajar, haciendo gran hincapié en los quiebros de cintura y en las posiciones de rodilla (tomando como referencia la preparación del *attitude* clásico). José Luis Navarro y Eulalia Pablo añaden que “hay que moverla con naturalidad, con soltura y precisión. Y, sobre todo con elegancia. La bata tiene que terminar convirtiéndose en una parte más del cuerpo de la bailaora” (2007, p. 47).

-Mantón de manila

Igual que la mujer sevillana hizo suyo el mantón de manila desde que este complemento chino comenzara a importarse en el siglo XVI a través de Filipinas, entonces colonia española, fue adoptado también por cantoras como parte de su vestuario de escena y por bailaoras como pieza clave de su baile, especialmente en la Escuela Sevillana de baile flamenco.

La trascendencia del mantón en el flamenco se remonta a la época de los cafés de cante. Se sostiene que bailaoras como la Macarrona cubrían su cuerpo con grandes mantones e incluso en algunas ocasiones se acompañaban de él cuando bailaban con la bata de cola.

Elementos que configuran el baile de la escuela sevillana

Ya en el siglo XX el mantón de manila no sólo sirvió de vestuario para las bailaoras, sino que fue utilizado como un complemento más que enriquecería el baile flamenco. Su manejo, como afirma Fátima Franco “se perfeccionó, dándole mayor grandiosidad y espectacularidad; ejemplo de ello fue la bailaora Blanca del Rey y su famosa soleá del mantón en los años 80, o la maravillosa Matilde Coral, que más que acompañarse de él flotaba en una amalgama de armonía ” (2007, p. 127).

Siempre ha ofrecido un enorme juego a la hora de bailar, tanto desde el punto de vista estético como interpretativo. La importancia de esta prenda se enfatiza en el baile, especialmente en la Escuela Sevillana, siendo uno de los componentes más elegantes, un anexo que usaban las mayores, como Pastora Imperio y la anteriormente citada, La Macarrona. En épocas más recientes lo han utilizado Matilde Coral, Milagros Mengíbar y Merche Esmeralda, entre otras.

Para el manejo del mantón de manila es imprescindible poseer un buen control corporal de cintura para arriba; el uso del torso y de los brazos serán los encargados de dotarlo de una gran expresividad, que coordinados con los diferentes marcajes y en algunas ocasiones con la bata de cola embellecerán el baile flamenco de mujer.

A medida que se perfeccione la técnica del mantón, la bailaora podrá realizar vueltas, revolotearlo de un lado a otro, pasárselo por detrás, rematar los zapateados con el movimiento de los flecos y envolverse en él, convirtiéndose así en una parte más de su cuerpo. José Luis Navarro y Eulalia Pablo inciden en ello: “en su cuerpo el mantón se convierte en alas de águila imperial o en cola de pavo real” (2007, p. 138).

-Los Palillos

Antes de concluir este apartado, es referencia obligada citar el uso de los palillos (término utilizado en Andalucía para denominar a las castañuelas), como complemento que en su día tuvo cierto protagonismo en el baile flamenco, pero más como un hecho puntual que como uso generalizado. Los palillos fueron un elemento esencial de la Escuela Bolera, que el baile flamenco terminó adoptando junto a tantos otros pasos y movimientos propios de esa escuela. Fue en el siglo XX cuando el baile flamenco al introducirse en la escena teatral, bailaoras como Pastora Imperio recurren a dicho elemento en sus interpretaciones, provocando la crítica de los puristas. Hubo bailaoras como Vicente Escudero, que desaprobaba el uso de los palillos en el baile flamenco jondo aunque sí en otros bailes como recuerda Victoria Caya:

El bailarín las utilizó en el baile de la Escuela Bolera y las adaptó también a los cuadros y etapas regionales. En el flamenco, dentro de su esencialista, sobrio y peculiar estilo, el acompañamiento rítmico al que recurría era el de su propio zapateado (2013, p. 132).

En cualquier caso, parece que a principios del siglo XIX, en plena configuración del género hubo bailes que se acompañaron de palillos, debido a la fusión que se dio entre el baile de las boleras andaluzas y el baile de las gitanas. Si bien, como aclara Martínez de la Peña (1967), en época de los cafés de cante, en el último tercio del siglo XIX, el baile flamenco se configura como tal y no suele acompañarse de castañuelas.

Como se ha señalado al principio de este apartado, el expediente de la Escuela Sevillana sostiene que los palillos constituyen uno de sus rasgos propios que la definen. Aunque hay algunas bailaoras de esta escuela que sí lo han utilizado para interpretar palos como la seguiriya o la caña, lo cierto es que su uso ha sido fruto de la creatividad personal de cada bailaora y no como una técnica en sí que hoy día el baile flamenco, y en concreto la Escuela Sevillana haya divulgado como tal.

Elementos que configuran el baile de la escuela sevillana

En cualquier caso, no se ha considerado importante resaltar el uso de los palillos en el posterior análisis que se llevará a cabo sobre las bailaoras más representativa de la Escuela Sevillana.

**ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA
ESCUELA SEVILLANA.
ESTUDIO COMPARATIVO
Y GENERACIONAL**

6. ANALISIS ESTÉTICO DE LA ESCUELA SEVILLANA. ESTUDIO COMPARATIVO Y GENERACIONAL

Una vez estudiado cada uno de los elementos que intervienen en el baile flamenco de la Escuela Sevillana, se analizarán dentro del baile de cada una de las intérpretes seleccionadas en el apartado 4: Pastora Imperio, Matilde Coral, Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar, Pepa Montes e Isabel Bayón, utilizando la documentación gráfica (fotos y vídeos) de sus trabajos interpretativos. Y finalmente estableceremos las relaciones existentes entre ellas, significando lo que permanece, aquello que ha evolucionado y lo que desaparece.

Con ello constataremos cómo la Escuela Sevillana de baile flamenco ha sentado unas bases que establecen todo un legado de actitudes, movimientos y expresiones fijadas por la tradición, pero que a la vez se ha visto enriquecida por la labor personal de cada una de sus intérpretes. No podemos, por tanto, hablar de reglas fijadas en el baile flamenco (ni siquiera de codificación), sino de rasgos distintivos con personalidad propia.

A pesar de que la técnica y el virtuosismo se apodera del baile flamenco conforme va pasando el tiempo, hemos de decir que la elegancia, el empaque y la gracia del baile flamenco sevillano sigue presente. Para conseguir una interpretación artística de calidad deben darse todos a la vez. Aún así, no debemos olvidar que aquellas gitanas que compartían cartel en los salones con las boleras destacaban por esa impronta andaluza a la que nos estamos refiriendo, que equivaldría a una ausencia de técnica definida, pero con la esencia de lo que hoy es el baile flamenco, el duende y el pellizco.

El análisis lo estructuraremos por generaciones. En la primera incluiremos a Pastora Imperio, fundadora de la Escuela Sevillana y maestra de posteriores bailaoras de

renombre. En la segunda contamos con Matilde Coral, mantenedora de dicha Escuela y principal transmisora de un legado que hoy día lleva por nombre Escuela Sevillana. Así mismo, en la tercera podemos destacar a tres grandes bailaoras, como son Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar y Pepa Montes, todas ellas discípulas de Matilde Coral. Por último, y en la cuarta generación, sobresale Isabel Bayón, bailaora representativa de finales del siglo XX y principios del XXI que ha sabido respetar los cánones tradicionales y situar a la Escuela Sevillana como una de las más representativas del baile flamenco actual. Gracias a la labor personal de cada una de ellas, se ha contribuido al enriquecimiento y engrandecimiento de una forma de bailar distintiva.

6.1. Características estilísticas de la primera generación: Pastora Imperio

La representante por antonomasia de la primera generación de bailaoras de la Escuela Sevillana es Pastora Imperio. La influencia ejercida sobre las generaciones posteriores ha sido determinante. Se puede decir que sentó las bases de la llamada Escuela Sevillana.

El secreto del baile de Pastora Imperio estriba en su personalidad y presencia en los escenarios, que hasta entonces sólo se había apreciado en su madre, La Mejorana. No se apoyará en la técnica, sino que se caracterizará por ser una bailaora racial y espontánea. Su baile de cintura para arriba fue el ejemplo a seguir por todas aquellas que le sucedieron, desfilando por las tablas con la gracia y el empaque de su estética femenina.

Para el estudio de la bailaora nos hemos basado en el documental *Flamencos* de los archivos de RTVE, Volumen 6: *El fuego originario. El baile* del año 1964, una de las pocas referencias visuales pertenecientes al repertorio dancístico de Pastora Imperio. Su grabación tuvo lugar en el tablao *El Duende*.

En él, se puede apreciar a Pastora Imperio bailando por soleá, acompañada de mantón, y por tientos con sombrero. La bailaora interpreta un baile propio de lo que hoy día conocemos por Escuela Sevillana: cuidado por la estética y la musicalidad, correcta ejecución de marcajes, braceos y detalles puntuales de zapateados. Además, demuestra una gran maestría en el uso de elementos tales como el mantón o el sombrero, siguiendo la estructura ortodoxa tradicional del baile.

Al no contar con un amplio repertorio visual de la bailaora, tendremos que recurrir en algunos casos a fotogramas extraídos de diversas fuentes digitalizadas y así poder ilustrar ciertas características que no aparecen en el video, como por ejemplo el uso de la bata de cola.

6.1.1. Figura

La figura en Pastora Imperio va a ser la esencia que caracterizará todo su baile, y la herencia que recibirán sus discípulas. La bailaora sevillana se recrea en su figura a través de la plasticidad con la que desarrolla toda serie de movimientos y de actitudes que conforman la belleza estética de una imagen inédita. Una figura recompuesta y graciosa.

La posición de todos sus miembros se conjuga en una figura armónica, resultando la estampa “del bien parao” (posición influenciada de la Escuela Bolera). Dicha posición, como bien podemos observar (figura 1), se corresponde con la colocación de la cabeza erguida, los brazos redondeados y las piernas semiflexionadas, colocando una por delante de la otra (en danza clásica y en Escuela Bolera correspondería a una tercera posición de pies).



FIGURA 1 (1.23-1.21)



FIGURA 2 (1.31)



FIGURA 3 (5.35)

La figura se mantiene en diversas secuencias del baile. Un ejemplo de ello es la figura 2. La bailaora a pesar de estar realizando otros movimientos, vemos que recurre de nuevo a marcajes característicos, manteniendo la tercera posición de pies y la tercera posición de brazos (adaptada a la estética flamenca). Incluso cuando utiliza un elemento, en este caso el sombrero (figura 3), no altera la colocación de pies y brazos, sino que la mantiene adaptando todos sus miembros al elemento en sí.

En la figura 4 vemos, que a pesar de que cambien los brazos y la dirección de su mirada, la colocación del cuerpo sigue siendo la misma. En este momento del baile (2.52), aun sin llevar el mantón la postura sigue manteniéndose intacta. Por tanto, sin cambios aparentemente sustanciales, se origina una nueva posición, propia de la técnica flamenca.



FIGURA 4 (2.52)

Así la describe Matilde Coral en su *Tratado de la Bata de Cola*:

No es que fuera una bailaora mejor que todas las demás, no, pero era una bailaora de arte, de recrearse en esa figura tan impresionante que tenía, esos brazos, esas manos tan bonitas, esos ojos azules, que lo decía todo con los ojos; a mi me impactó desde el primer momento su cadencia en el baile, su plasticidad en el baile (Coral, Álvarez y Valdes, 2003, p. 38).

6.1.2. Brazos y manos

El movimiento de los brazos y las manos en Pastora Imperio se caracteriza por la elegancia, suavidad y naturalidad. Brazos arqueados que acarician y envuelven su figura con los infinitos quiebros de las manos. El estilo de Pastora se ha caracterizado por el

baile de cintura para arriba, donde los movimientos de las extremidades superiores lo definen y le otorgan personalidad.

Como se puede comprobar en las imágenes siguientes, las posiciones de los brazos van a estar ligadas en todo momento a la figura resultante y las posiciones asimétricas y opuestas van a ser la clave de todo su braceo. En la figura 5 vemos como el torso de la bailaora se encuentra ligeramente girado, por lo que sus brazos siguen la misma dirección, en planos diferentes, acentuando el retorcimiento del cuerpo. Mientras, en la figura 6, es la asimetría de los brazos (brazo izquierdo subiendo y brazo derecho bajando) la que crea una nueva posición (influenciada por la novena posición de brazos de la Escuela Bolera) acompañada del movimiento de los hombros.



FIGURA 5 (3.12)



FIGURA 6 (2.23)

Y de nuevo, Pastora Imperio utiliza una posición asimétrica (figura 7), alineando brazos, manos y cabeza y buscando siempre la oposición de todos sus miembros.

Por lo que respecta a las manos, observamos que hasta el mismo movimiento redondeado de los brazos es llevado hasta su máxima extensión incluso en los dedos.



FIGURA 7 (3.27)

6.1.3. Pies

El uso de los pies por Pastora Imperio surge como complemento decorativo de su baile, más que como desarrollo de las facultades técnicas que conlleva el zapateado. El protagonismo del mismo se centra en el uso delicado y matizado de cada uno de los movimientos que lo integran. Sus zapateados eran ocasionales y siempre acentuados como “detalle” dentro del baile. La bailaora recurre a él, cuya duración va del minuto 2.37 al minuto 2.52, una vez que el cante ha cesado, estableciendo un diálogo con el guitarrista y el cantaor, avisando a éstos de que el baile, o bien termina, o bien ha de subir de ritmo. Va a ser un zapateado sencillo que irá de menor a mayor velocidad basado en golpes y desplantes de plantas.

En la figura 8 vemos cómo inicia el remate de la letra (minuto 2.37) con desplantes de pies en tercera posición y continua con el zapateado subiendo de velocidad, a través de una carretilla a base de golpes simples (minuto 2.48 y 2.49) colocados en sexta posición de pies, figura 9 y 10.



FIGURA 8 (2.37)



FIGURA 9 (2.48)



FIGURA 10 (2.49)

En todo momento busca la colocación correcta y la compostura a través del uso coordinado de pies, brazos y cabeza. Se puede comprobar que las posiciones de los pies van cambiando en función del zapateado que esté realizando. Son breves intervenciones de pies, cuyo objetivo principal va a ser la acentuación y remate de los tiempos fuertes.

6.1.4. Expresión

De nuevo insistimos en que el baile de Pastora Imperio era fundamentalmente de cintura para arriba, y es por ello que se puede asegurar que ahí es donde se centra la expresión propia del baile flamenco de Sevilla, por consiguiente, de la Escuela Sevillana.

Un baile que transmite sentimientos y emociones, expresados sobre todo, a través del gesto de la bailaora. Si bailaba por alegría, gozaba con su sonrisa, si lo hacía por soleá el sentimiento de tristeza ahogaba su figura y así con todos los estilos que interpretaba.

Basta comprobar en las imágenes cómo Pastora Imperio era sensible a su baile, e incluso se sentía emocionada antes de bailar (figura 11), como se puede apreciar en el primer segundo de la grabación, al escuchar los primeros tercios del cantaor. La interpretación de la bailaora va a estar sujeta sólo al servicio del cante y del toque.



FIGURA 11 (0.01)

En la figura 12, la bailaora se retuerce con decisión, segura de lo que está haciendo, para enfatizar en el minuto 3.13 las acentuaciones del cante y del toque. Un gesto que también se transmite a través de las formas redondeadas de brazos y manos. En otras ocasiones, como se ve en la figura 13, se envuelve en su cuerpo con el coraje y el genio que conlleva la secuencia del baile que está realizando: una llamada al cante compuesta por fuertes golpes coordinados con el movimiento de brazos, manos, torso y cabeza.



FIGURA 12 (3.13)



FIGURA 13 (2.27)

La expresión facial va a ser una de las características que más la definan. Su baile de cintura para arriba va a ser la esencia de sus coreografías, no existe virtuosismo técnico, existe un cuerpo al servicio de un canto y un toque, interpretando sin aditivos el sentimiento del flamenco en sí.

6.1.5. Indumentaria

Al analizar la indumentaria de Pastora Imperio en la grabación que hemos seleccionado para analizar su baile y correspondiente con los últimos años de su carrera (años cincuenta y por consiguiente con sesenta y cinco años aproximadamente), ha de significarse que la bailaora más veterana de la Escuela Sevillana utilizaba una vestimenta un tanto alejada de la tradicional a la que hemos mencionado anteriormente (falda de volantes hasta el suelo, grandes mantones cubriendo el cuerpo y peinas o flores en el pelo). Como se ve, y en cierto modo como precursora del cambio que se producirá posteriormente, utilizaba falda de capa por debajo de la rodilla (dejando en todo momento al descubierto las piernas), camisa negra con transparencia en los brazos para embellecer aún más los movimientos de cintura para arriba y un mantoncillo cogido al pecho, adornando su estética flamenca. La ausencia de colores, estampados o complementos como peinas y/o pendientes, podría deberse probablemente por su

situación de viudedad y por corresponderse con una época que ya bailaba ocasionalmente.

En cuanto a los elementos que decoraban su baile, hay que decir que Pastora Imperio era muy dada a utilizarlos en función de los palos que interpretaba. Cuando bailaba por alegrías hacia uso del mantón (figura 15), y del sombrero si bailaba por garrotín (figura 14). Detalles con los que pocas bailaoras se atrevieron.



FIGURA 14 (5.26)



FIGURA 15 (00.38-00.43)

Quedaría incompleto este trabajo si no habláramos del uso de la bata de cola. Pocas son las referencias visuales que se tienen al respecto, por ello hemos de remitirnos, de nuevo, al *Tratado de la bata de cola* de Matilde Coral, que nos aclara que Pastora Imperio fue una de las pioneras en su utilización, aunque anteriormente su madre, la Mejorana, ya la utilizara en algún que otro cafés de cante:

Decíamos que Matilde vio por primera vez la bata de cola a Pastora Imperio. La cola iba con ella, recuerda Matilde, ella no le daba una patada a la cola. Ella tenía el don de andar y la cola iba con ella, ella se paraba y la cola estaba en su sitio, ella se sentaba y la cola en su sitio, era algo especial. Fue ver a Pastora Imperio con bata de cola y quedar deslumbrada (Coral, Caballero, Valdes, 2003, p.100).

Aunque en la pieza analizada la bailaora no lleva la bata de cola, la empleó en numerosas ocasiones como se puede deducir de las palabras anteriores de Ángel Álvarez Caballero. Las siguientes imágenes son un ejemplo de ello:



FIGURA 16

La imagen 16 se corresponde con una de las épocas más exitosas de la carrera profesional de Pastora Imperio (años 20 y 30 aproximadamente del siglo pasado). Se aprecia cómo utiliza la bata de cola en sus interpretaciones y cómo la colocación de brazos, manos, torso, pies y cabeza crean una figura serpentina adaptada al movimiento y a la forma de dicho elemento. Se puede deducir, que a pesar de llevar la bata de cola, mantiene una figura acorde con la estética de lo que luego sería la Escuela Sevillana: brazos redondeados, pies en tercera posición, movimientos de manos, etc..



FIGURA 17



FIGURA 18

En los fotogramas siguientes la bailaora mantiene la misma estética que en la imagen anterior, sólo que en este caso, lo que cambia va a ser la posición de los brazos. Tanto en la 17 como en la 18 podemos observar que la colocación de los brazos, brazos en 4ª posición, es exactamente la misma, a pesar de ser actuaciones diferentes. Se puede añadir incluso, que Pastora Imperio comienza a crear unas formas de baile distintivas, realizando los mismos marcajes y las misma figuras independientemente del baile que se tratase.

En ambas imágenes, la bailaora adapta sus movimientos al manejo de la bata de cola, sin alterar ni contaminar el uso de todos sus miembros, creando líneas opuestas que conjugan con la armonía de dicho elemento.

6.2. Características estilísticas de la segunda generación: Matilde Coral

La segunda generación está representada por Matilde Coral, una de las pocas bailaoras formadas por Pastora Imperio cuya personalidad artística es comparable a la de la célebre maestra. En efecto, ambas se asemejan en la elegancia y en el empaque que demuestran en su estilo. Después de asimilar a la perfección la estética de Pastora

Imperio y de observar directamente su baile, Matilde Coral desarrolla ciertas cualidades básicas y ciertos rasgos que les son propios y que caracterizan su baile.

El conocimiento del baile de Pastora Imperio, asociado a sus sorprendentes cualidades artísticas y técnicas, hace de Matilde Coral una de sus más notables herederas. Herencia que sólo ella ha sabido llevar a lo más alto, encumbrando la Escuela Sevillana. Con estas palabras sintetiza Matilde Coral la relación de Pastora Imperio con la Escuela Sevillana:

Es más de plasticidad, más de braceo, más definido el braceo, más braceo en la mujer hacia dentro, hacia fuera, unas caderas, una cabeza colocada, un bien vestir, un vender imagen, sin perder su flamenquería. La imagen de Pastora se sigue vendiendo hoy; la escuela sevillana no ha decaído, está un poco, un poco, no diría yo en desuso, pero sí tranquilizándose ahí porque creen que la han dejado aparcada, pero ya están volviendo, ya están volviendo. Sevilla ha sido muy bonita, muy alada bailando, desde el hombre a la mujer, muy sutil, muy rápida, muy alegre sin llegar a la alegría, sino como muy fresca, nunca mejor dicho, un baile muy primaveral (Agrasso, 2008, p. 9).

Para el análisis del baile de Matilde Coral nos hemos basado principalmente en tres grabaciones que hemos considerado fundamental para ilustrar las características estilísticas que más destacan en su baile, y que por consiguiente son distintivas de la Escuela Sevillana. Las hemos seleccionado en base a tres épocas diferentes que denotan cierta evolución en el baile de la artista. La primera se corresponde con las grabaciones de Mario Gómez, *Rito y Geografía del baile* (1974), volumen 5, “El Café Cantante hasta 1930”. Dicha obra trata de recoger lo que era el mundo del baile hasta el primer tercio del siglo XX con sus intérpretes más destacados. Sobresale el baile por alegrías con bata de cola y mantón, recreando de algún modo la forma de bailar en los cafés de cante.

El segundo video que hemos elegido, procede de Televisión Española, recogido de *Youtube*, del que no sabemos exactamente la fecha a la que corresponde, pero por la estética de la bailaora, la disposición de los cantaores y el formato de la grabación, podríamos estar hablando de mediados de los años 80. Matilde Coral interpreta una caña y de nuevo recurre a la utilización de la bata de cola. Al ser un baile que posee similitudes con el de las alegrías (grabación anterior), se pueden observar ciertos rasgos comunes aunque evolucionados.

El último fragmento lo hemos rescatado de la película *Flamenco* de Carlos Saura, de 1995 y producida en Sevilla. De nuevo la intérprete nos deleita por alegrías, uno de los palos más representativos de su repertorio. A pesar de su veteranía, estamos ante una muestra impecable del baile de la Escuela Sevillana, es decir, fidelidad al baile elegante y señorial de brazos y manos.

6.2.1. Figura

La figura de Matilde está basada en la colocación correcta de todas sus posiciones, sin alterar el baile. Una estética conseguida a través de la preparación técnica y artística de pies, brazos, manos y cabeza.

Una línea preciosista y elegante combinada con la ejecución plástica y barroca de todos sus movimientos.



FIGURA 19 (2.24)



FIGURA 20 (4.42)

Si nos detenemos en la figura 19, observamos la colocación por excelencia de la preparación al baile: pies en tercera posición, brazos en jarra y cabeza levemente elevada. Una posición que demuestra, no sólo la capacidad artística de Matilde, sino también su preparación técnica.

En la figura 20, podemos apreciar que la artista ya está inmersa en su baile, cuidando en todo momento su estética flamenca. Los brazos colocados en cuarta posición, influencia de la Escuela Bolera, que miran a lo más alto, seguidos de una actitud plástica y desafiante, como si de un desplante se tratase. Pero esa colocación, se deforma en la imagen serpentina de la figura 21.



FIGURA 21 (3.12)

Vemos como la posición se compone de los diferentes marcajes que integran su baile, resaltando los quiebros de cintura, los brazos redondeados y los pies acariciando el suelo. En definitiva, posiciones únicas e irrepetibles, inspiradas en la Escuela Bolera, pero que hoy día poseen unos códigos específicos dentro del baile flamenco.

6.2.2. Brazos y manos

El uso de los brazos y las manos en el baile de Matilde se caracteriza por la función decorativa que desempeñan en cada uno de los movimientos. Tanto unos como otras son la expresión más clara de su baile, brazos arqueados en su máxima extensión y junto a las rotaciones de las manos rompen el equilibrio y dotan a la figura de una gran armonía. Los brazos y la manos en Matilde Coral se mueven con gracia, naturalidad y elegancia, quedando latente su dominio del baile de cintura para arriba. Detalles que al milímetro estudió de su maestra Pastora Imperio, según ella misma ha expresado:

Esos brazos redondos con esas manos perfectas, ¡oh!, esas caderas, esas redondeces de ella, y ese empaque, y ese cuerpo, que era un cuerpo, un cuerpo. Era una mujer irrepetible en todo; en genio, en figura (...) A veces no necesitaba bailar, sólo sus brazos eran pura danza impregnada de genios flamencos insospechados (Agrasso, 2008, p. 9).

Las imágenes que a continuación detallamos, ponen de manifiesto, una vez más, el dominio técnico y la precisión de Matilde Coral en cada movimiento de brazos y manos.

Si observamos estas tres figuras, vemos que hay una evolución de las figuras 22 y 24 con respecto a la figura 23. A pesar de ello, la bailaora sigue manteniendo la misma línea en la disposición de brazos y manos.



FIGURA 22 (3.44)



FIGURA 23 (3.00)

Si bien la figura 22 muestra una torsión espiral de brazos y manos redondeados, la figura 23 indica todo lo contrario, colocación alineada y alargada de los mismos. Ambas actitudes estéticas vistas en las dos figuras anteriores, están basadas en la correcta colocación, pero diferenciadas en el tratamiento de las manos, unas dispuestas hacia fuera, figura 22, y otras dispuestas hacia adentro, figura 23. Todo ello se debe a la intención y al carácter del marcaje que se está llevando a cabo y que define cada movimiento.



FIGURA 24 (4.15)

Si nos detenemos en la figura 24, podemos ver que el tratamiento de brazos y manos es diferente que en las anteriores. Su situación a una altura media del torso y colocados uno delante de éste y otro en oposición, realzan la naturalidad con la que Matilde lleva a cabo su movimiento. Y debido a la situación del peso, colocado en la parte derecha del cuerpo, hace que la atención se centre en el brazo y en la mano izquierda, cuya libertad de movimiento será mucho mayor, resultando de nuevo una estética lineal y armónica.

6.2.3. Pies

El uso de los pies en el baile de Matilde es ocasional, y surge como complemento decorativo, fundamentado en el estudio de la escuela bolera.

La utilización de los pies tiene en esta bailaora diferentes funciones: marcajes, escobillas, desplantes, remates o llamadas; dependiendo del momento en que se utilicen cada uno, el grado de dificultad aumentará o disminuirá. Su conocimiento de la técnica conllevará un uso de los pies de forma correcta y con un sentido claro y específico.

En cuanto a la estética hay que resaltar la forma refinada y consecuente con la que interpreta los zapateados. Aunque su realización conlleva gran concentración, el cuerpo de la bailaora sigue estando correctamente colocado: torso erguido, postura elegante y naturalidad en la coordinación de brazos, manos y cabeza, como si de un todo se tratase.

A continuación detallaremos varias imágenes, donde se analiza la postura de los pies que han podido ser captadas en diferentes momentos.



FIGURA 25 (3.44-3.56)

En la figura 25 vemos cómo coloca los pies en paralelo y relativamente separados. Dicha posición es el resultado de la finalización de un desplante. Para amortiguar más la colocación de los mismos, Matilde Coral opta por disponerlos de esta manera obteniendo una posición específica de pies propia del flamenco.



FIGURA 26 (3.12)

Ya en la figura 26, en pleno zapateado, se observa cierta complejidad en su tratamiento. Aún así la estética de los pies muestra una correcta colocación, soportando de nuevo el peso en la pierna derecha y marcando con la pierna izquierda. Normalmente, los zapateados en la bailaora desarrollan una estructura clara: todo lo que se hace con el pie derecho lo repetirá con el pie izquierdo y viceversa. Sus combinaciones serán el resultado de una serie de zapateados ordenados y matizados a compás de palmas y guitarras.



FIGURA 27 (4.07)

Por último en la figura 27 se observa la posición clara de inicio de cualquier zapateado, ya sean escobillas, remates o desplantes –la llamada tercera posición–, ya sea

con el pie derecho o con el pie izquierdo delante. Si el pie derecho está delante, pasará detrás para empezar con el zapateado y si el pie izquierdo está delante será el que inicie. Dicho esquema ha permanecido fijo como regla clave para el estudio de los zapateados.

6.2.4. Expresión

La expresión del rostro en Matilde Coral descubre cada uno de los sentimientos que su baile despliega en el escenario. Sentimientos que derrocha apenas colocarse y que conforme suena la guitarra y el cantaor interviene, empieza a cambiar y a convertirse en un elemento más del baile.

Tal vez lo que mejor caracteriza al baile de Matilde Coral es su forma de interpretar: es una de las pocas intérpretes que bailan al cante, que escuchan sus letras y las materializa en cada uno de sus movimientos acompañados de una gran carga expresiva reflejada en el rostro.

Dependiendo de los diferentes contrastes que nos ofrece su baile, la veremos delicada, con genio o simplemente sintiéndolo. Muestra de ello son las imágenes siguientes:



FIGURA 28 (2.45)

FIGURA 29 (4.35)

Tanto en la figura 28 cómo en la figura 29 se puede apreciar cómo el genio y la garra se pegan a su cuerpo como si de un remolino se tratase; los ojos, la boca, la nariz y la barbilla se retuercen al igual que todos sus miembros. Ambas figuras son muestra de una carga expresiva que fluye de manera natural y que derrocha autenticidad y sentimiento.



FIGURA 30 (2.38)

Y como contraste de lo anterior, se observa en la figura 30, que al igual que Pastora Imperio, Matilde Coral transmite serenidad, elegancia y disfrute antes de iniciar el baile. Por dentro ya está bailando, ya hay algo en su interior que la hace sentirse bien y plena, un sentimiento que empieza a recorrer su alma.

Una vez presente en el escenario, la bailaora se siente artista, despliega todo su talento con sólo alzar la mirada y colocar su cuerpo.

6.2.5. Indumentaria

“La bata de cola y Matilde Coral. He aquí un binomio ya históricamente indestructible: entre sus términos el divorcio jamás puede producirse” (Coral, Álvarez y Valdéz, 2003, p. 98). Estas palabras de Ángel Caballero nos llevan a la herencia más directa que Matilde Coral tuvo de su maestra: la bata de cola. Por lo tanto, si tenemos

que hablar de indumentaria en Matilde Coral, necesariamente tenemos que hablar de la bata de cola.

Cuando Matilde vio por primera vez mover la bata de cola a Pastora Imperio quedó deslumbrada. Este fue el motivo y el aliciente que hizo que se embarcara en el manejo de la bata de cola. Según la bailaora, moverla fue un auténtico descubrimiento; con ningún vestuario que se pusiera iba a sentir lo mismo: “yo le tomé tal apego a la bata de cola, me sentía tan arropada, tan vestida, tan bien, que ya no la dejé” (Coral, Álvarez y Valdéz, 2003, p. 105).

Con respecto a la didáctica de la bata de cola que Matilde Coral ha desarrollado debemos tener en cuenta que más que la creación de un método inventado, es una transmisión y conservación de todo lo que ha podido ver en quienes ella llama “señoras de la danza”. Una forma de moverla basada, sobre todo, en la plasticidad del movimiento, y quién mejor que ella misma para explicar el cómo de su manejo:

Olvídate de que llevas una bata, y cuando le des con la pierna, vuelca tus caderas hacia el lado, y la vas acariciando, para el sitio que va la cola, con el hombro, con la cadera, con toda la parte exterior de la pierna, y la vas acariciando, y la vas colocando debajo de ella, la vas levantando suavemente, por muy fuerte que vaya la música la cola no tiene nada que ver (Coral, Álvarez y Valdéz, 2003, p. 108).

Y así hasta veinticinco movimientos que la artista considera la base de lo que es el repertorio de pasos y su manejo.

En el análisis de las imágenes siguientes observamos que para Matilde Coral el movimiento de la bata de cola no consiste en despegarla mucho del suelo, sino todo lo contrario, deslizarla, levantarla levemente para recogerla en los zapateados y en la realización de vueltas delicadas en cuanto a las patadas que las impulsan. En ningún

momento la bata se apodera de la bailaora de cintura para arriba, todo se desarrolla a ras del suelo, salvo en vueltas y en recogidas que vemos una elevación más notable.

Es una técnica compuesta de giros, quiebros, vueltas, golpes de caderas y movimientos de brazos que a compás de seguiriyas, alegrías, cañas y soleá expresa la elegancia y la armonía de la bailaora.



FIGURA 31 (1.32)

La figura 31 muestra con la mera presencia en el escenario, la linealidad y elegancia típica de la bailaora.



FIGURA 32 (25.57)



FIGURA 33 (5.49)

Ya en la figura 32 se observa el dominio de la bata de cola poniéndose de manifiesto el sentir y empuje de todos sus miembros. Recoge el momento en que Matilde Coral la despliega con la ayuda de la flexión de la rodilla derecha, a pesar de que su técnica nos la oculte y vuele con ella. Un uso coordinado que volvemos a ver en la figura 33, donde la bailaora se enrolla, se envuelve, simulando un remolino con todo el cuerpo y acariciando la bata de cola en todos los movimientos que realiza.

Pero el uso del repetido elemento no es un impedimento para que se atreva a zapatear. Las imágenes siguientes, muestran cómo la técnica de la bailaora contempla el recogimiento de la bata de cola para centrarse en sus miembros inferiores y en la colocación correcta de los mismos: limpieza, precisión y coordinación.



FIGURA 34 (26.56)



FIGURA 35 (27.00)

La importancia de la bata de cola en Matilde Coral no debe hacernos olvidar el uso de otros complementos. Así, de las imágenes iniciales de este estudio se puede deducir que también la vestimenta la heredó de Pastora Imperio, sobre todo, en los últimos años de su carrera. Incluso, cuando era más joven también respetó la tradición en su vestuario: vestidos con volantes, siempre con los pies al descubierto y mantoncillo cogido al pecho.

También destaca la bailaora por el uso del mantón, que al igual que la bata, mueve con gran precisión y elegancia. En las imágenes siguientes, se puede ver cómo la utilización del elemento perdura toda la primera letra que el cantaor realiza por alegrías, cuya duración ocupa aproximadamente algo más de un minuto (24.26-25.33). En dicha parte, baila acompañada del mantón, manejándolo como si fuera una parte más de su cuerpo y adaptando todos y cada uno de los movimientos a la técnica flamenca y al carácter propio del palo que se está interpretando.



FIGURA 36 (24.40)



FIGURA 37 (25.33)

Tanto en la figura 36 como en la 37, crea con el mantón actitudes que hoy día se consideran distintivas de la Escuela Sevillana. Vemos que son posiciones perfectamente colocadas: brazos redondeados, pies en tercera posición, figura 37, torso y cabeza alineados con dicho elemento.



FIGURA 38 (24.39)



FIGURA 39 (24.42)

Al igual que con la bata de cola, se necesita de una técnica específica para el manejo del mantón. Matilde Coral ha sido una de las impulsoras de dicho elemento, creando diversos movimientos y actitudes que han enriquecido el baile flamenco de mujer. En la figura 38 vemos que un adecuado manejo del mantón se basa principalmente en una correcta colocación de los miembros superiores coordinados con los inferiores y gracias a ello, puede realizar diferentes marcajes, zapateados y vueltas, como en la figura 39, sin perder la esencia del baile y derrochando un gran virtuosismo técnico.

Al igual que en tantas otras facetas, el uso del mantón le vino de la mano de su maestra. Las alegrías de Matilde Coral con la bata de cola y el mantón constituyen las joyas que adornaba la estética de la Escuela Sevillana.

6.3. Características estilísticas de la tercera generación: Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar y Pepa Montes

Englobamos en la tercera generación a tres bailaoras sevillanas: Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar y Pepa Montes. Bailaoras que dentro de una misma escuela, la sevillana, y alumnas de una misma maestra, Matilde Coral, crean un estilo propio y personal. Las tres desarrollan una evolución estilística a través del análisis

técnico y expresivo del baile flamenco, influenciadas también por el estudio de disciplinas paralelas, como han sido la danza clásica y la Escuela Bolera.

6.3.1. Merche Esmeralda

En los años setenta, Merche Esmeralda ocupa un lugar muy destacado en el mundo del baile flamenco. Se convierte en una de las bailaoras más dotadas e interesantes de su generación. Trabaja con Matilde Coral, Marienma, Victoria Eugenia, José Granero y Pedro Azorín adquiriendo una formación sólida y encontrando pronto su propio modo de expresión.

Aunque influenciada por la segunda generación, Merche Esmeralda orienta su actividad hacia otras disciplinas: la danza clásica, la escuela bolera o el folclore, sobre todo en su madurez profesional, aunque ya en sus inicios era visible su figura elegante, plástica y majestuosa en cada uno de sus bailes.

La armoniosa plasticidad de su cuerpo, la gran fluidez de sus movimientos, su fuerza interpretativa y su expresión flamenca son algunas de las características más notables de una de las bailaoras sevillanas cuya estética flamenca alcanza lo más alto dentro del baile femenino.

Una de las pocas bailaoras que representa una transición entre el baile de ayer y el baile de hoy.

Las grabaciones que se han seleccionado para el análisis de Merche Esmeralda han sido obtenidas en de dos etapas claramente diferenciadas. La primera perteneciente a la colección *de Rito y Geografía del baile*, volumen 2, “Fiestas Públicas” editada en 1974, muestran el baile de Merche Esmeralda por cañas y por tientos. En dicha grabaciones se aprecia un baile ortodoxo, respetando las formas del cante y de la guitarra y siguiendo las estructuras clásicas de los bailes: bailándole a las letras y

zapateando en las falsetas. No obstante, se aprecian en la grabación ciertos rasgos de la bailaora que la diferencian de las intérpretes de la época; nos referimos principalmente a su fuerte carácter expresivo, creando así nuevas fórmulas coreográficas que posteriormente definirán su baile.

En la segunda, tomada de la película *Flamenco* de Carlos Saura, datada en 1995, Merche Esmeralda nos ofrece un baile por guajira, siendo una de las interpretaciones con mayor rigor técnico y expresivo de su carrera dancística. Tanto las formas como el diálogo expresivo que nos ofrece con el abanico, va a suponer un referente claro del manejo de dicho elemento.

6.3.1.1. Figura

La estilización de su figura es una de las características más relevantes en el baile de Merche Esmeralda. La sola presencia en el escenario es llamativa debido a la altitud y delgadez de su estructura corporal, lo que aprovecha a través del dominio técnico del cuerpo. Sus líneas geométricas, y en algunos casos barrocas, rompen con la tradición en las formas, permitiéndole jugar con el movimiento y recrearse en su figura. Su cuerpo grácil y cimbreante ha ganado en belleza y en sensualidad con el paso de los años.

Las tres figuras siguientes son un ejemplo claro de la plasticidad de las formas en su baile. Tres imágenes totalmente diferentes pero estéticamente perfectas y claramente flamencas.



FIGURA 40 (3.34)

En la figura 40 se ve cómo remata su baile con una colocación semejante al “bien parao” de su maestra, pero diferenciándose en las posiciones de brazos, pies y manos.



FIGURA 41 (2.16)

En la figura 41 se puede observar una silueta estéticamente definida. La oposición de brazos y manos con respecto al torso, realzan su línea plástica y estilizada. Por último, en la figura 42 hay que resaltar la flamenquería que adopta Merche Esmeralda en esta posición: figura arqueada y con quiebro de cintura que rompe con la linealidad de las anteriores.



FIGURA 42 (6.44)

6.3.1.2. Brazos y manos

Como hemos dicho ya en las generaciones anteriores, el uso de brazos y manos es una de las características que destacan en el baile de Sevilla. Los movimientos de brazos y manos en Merche Esmeralda parten de una colocación base, que posibilita todas las posiciones que desarrolla, unas más lineales, otras más arabescas e incluso algunas nunca vistas hasta entonces. Su inquietud creativa e innovadora rompe con la estética tradicional creando diversas formas plásticas y armónicas que enriquecen el legado de la Escuela Sevillana.

Brazos y manos aladas dibujan la silueta de la bailaora en cada uno de sus movimientos. Hay una posición tradicional, la que encontramos en la figura 43, con la colocación del brazo derecho en quinta posición coronando la cabeza y el izquierdo en la cintura, lo que constituye una de las posiciones fijadas por la Escuela Sevillana, sello indiscutible de una herencia que sigue vigente.



FIGURA 43 (00.01)

En la figura 44 vemos cómo eleva los brazos arqueados a la vez que las manos rotan en direcciones contrarias. Dos fuerzas opuestas que elevan la figura de la bailaora hacia el infinito.



FIGURA 44 (2.45)

La posición de brazos y manos que podemos ver en la figura 45 es el resultado de la torsión de todos sus miembros, acentuados en el recogimiento de los brazos y calmados en el movimiento de las manos, manos que por sí solas transmiten la fuerza y el coraje de la bailaora.



FIGURA 45 (4.21)

6.3.1.3. Pies

La fuerza desgarradora de su baile rompe con sus movimientos plásticos y armoniosos y se apodera de la bailaora en los momentos de subidas del cante y del toque, que matiza con el uso de los pies.

Su personalidad arrolladora se pone de manifiesto en el dominio técnico del zapateado, integrado por los contrastes de cada uno de sus movimientos. Esta técnica, como se pone de manifiesto en las figuras siguientes, va a ser más compleja que en las generaciones anteriores aunque siempre dentro de la línea inculcada por su maestra. La correcta colocación de los pies y su limpieza es la base de todos sus zapateados.



FIGURA 46 (1.12)

En la figura 46 se aprecia la disposición de los pies en líneas opuestas (el pie derecho abierto y el izquierdo algo más cerrado), pero coordinados con el resto del cuerpo, siguiendo una estética armónica y lineal.



FIGURA 47 (6.07)



FIGURA 48 (1.10)

La figura 47 muestra un zapateado basado en el juego de plantas y tacones, una variedad utilizada en línea con la tradición y considerada como una de las secuencias clásicas que deben permanecer. Por último, la figura 48 refleja una de las posiciones más novedosas, ya que hasta el momento no se contemplaba dentro de la lógica de los zapateados; es la posición llamada “cruce”, perteneciente a una secuencia de remate para finalizar el movimiento.

En resumen, posiciones no improvisadas, surgidas de un estudio basado en la tradición y orientado hacia la evolución.

6.3.1.4. Expresión

La expresión del rostro de Merche Esmeralda cuando baila refleja como lo vive y disfruta, acorde con los sentimientos que en cada momento transmite.

Su personalidad se pone de manifiesto desvelando un sin fin de emociones desde la pena a la alegría. Esta expresión de su temperamento contrasta con la formalidad de

su refinada estética, en la que su bella estampa unida a la utilización de todo el cuerpo logran una conjunción armoniosa difícilmente superable.



FIGURA 49 (7.30)



FIGURA 50 (3.58)



FIGURA 51 (3.26)

En estas tres imágenes se condensa todo lo expresado anteriormente, apreciando como aporta carácter y personalidad a cada uno de los estados. Así, en la figura 49 sobresale el gesto temperamental y desgarrador de la bailaora que poco a poco va perdiendo fuerza para convertirse en una mujer delicada y sensual, como se ve en la figura 50. En la imagen 51 la expresión de la bailaora es desafiante y triunfadora.

En definitiva tres expresiones contradictorias que configuran su estética.

6.3.1.5. Indumentaria

Al igual que su maestra, Merche Esmeralda incide de nuevo en el uso de la bata de cola como elemento indispensable en su vestuario. Aunque no destaque por el manejo de la bata, al igual que todas las intérpretes de la Escuela Sevillana ha abordado su utilización en la línea de su maestra aunque sellado con su estilo renovador.



FIGURA 52 (5.07)



FIGURA 53 (5.44)

En la figura 53 se aprecia que la forma con que coge la bata de cola, supone cierta evolución con respecto al estilo de Matilde Coral, esto es, nunca por encima de la cintura y siempre a ras del suelo. En cualquier caso no descuida la técnica corporal y mantiene la línea de todos sus miembros. Con ella, la bailaora se pasea por las tablas en plan majestuoso, como en la figura 52, poniendo de manifiesto el estilo característico de la Escuela Sevillana.

Centrándonos en la indumentaria en sentido estricto, es fiel en la utilización de una bata de cola tradicional: lunares, volantes y tejidos pesados. En cambio, en la figura 54 destaca la evolución de la vestimenta respecto a sus antecesoras: trajes más ceñidos al cuerpo y menos vuelo, lo que supone un más fácil manejo, si tomamos como referencia aquellas enaguas y volantes de organdí que engalanaban la figura de Matilde Coral.



FIGURA 54 (00.07)

También en el uso de la indumentaria Merche Esmeralda ha marcado una nueva estética acorde con su figura estilizada, sin alterar las esencias del baile flamenco de mujer.

Terminaremos resaltando, como se aprecia en la citada la película *Flamenco* de Carlos Saura, el dominio de otro complemento: el abanico. En las figuras 55 y 56, no sólo se aprecia la destreza en su manejo sino cómo imprime un carácter sensual, estilizado y coqueto en el baile de la guajira. La utilización de dicho elemento, visto en la figura 56, va a estar basada en una adecuada colocación de brazos y manos, control de torso y correcta posición de pies.

El adecuado uso de la técnica y la formación en otras disciplinas, posibilitan la creación de nuevas posiciones que enriquecen el repertorio de marcajes que conforman la Escuela Sevillana. En la figura 57 Merche Esmeralda integra en su baile pasos típicos de la Escuela Bolera, jerezanas altas, adaptados a la estética flamenca y generando actitudes que recrean las formas onduladas y curvadas del cuerpo de la bailaora.



FIGURA 55 (00.33)



FIGURA 56 (1.01)



FIGURA 57 (1.12)

Estas tres imágenes son una muestra que sitúan a Merche Esmeralda como una auténtica maestra de la Escuela Sevillana que aúna conocimiento, respeto a la tradición e inquietud innovadora. Su baile es, en fin, una continua demostración y un derroche de conocimiento, de rigor métrico, de sabiduría, de sensibilidad y de buen gusto.

6.3.2. Milagros Mengíbar

Milagros Mengíbar se caracteriza, principalmente, por el canon estético que ofrece su baile. Su movimiento es elegante, femenino, coqueto, gracioso y sobretodo majestuoso.

Del mismo modo que la mayoría de sus contemporáneas, obtiene el máximo provecho de los conocimientos adquiridos de la generación precedente, si bien impregna su baile de la fuerza expresiva de sus movimientos.

Es una de las discípulas más fieles del baile de Matilde Coral, y sobre todo en el manejo de la bata de cola. Debido a una formación completada con otras disciplinas como la Escuela Bolera, Milagros Mengíbar adquiere una formación sólida desarrollando su propio modo de expresión a través del baile flamenco. Así lo expresa Marta Carrasco cuando la bailaora recibe en 2006 el Premio Compás del Cante:

es una genuina representante de la Escuela Sevillana del Flamenco, con un manejo excepcional de la bata de cola; y de una Escuela heredada de Pastora Imperio, a través de Matilde Coral que no se debe perder nunca, es una Escuela elegantísima que busca ese baile de mujer preciosista y Milagros es en ese aspecto una de las mejores (Agrassó 2008, p. 10).

La capacidad técnica y expresiva que desarrolla en su baile la sitúan en el ideal estético por excelencia de la Escuela Sevillana. La evolución de dichas capacidades y de determinados rasgos que se consideran distintivos se puede observar en las siguientes grabaciones que hemos escogido para llevar a cabo el análisis de su baile. En la primera, Milagros Mengíbar interpreta unas alegrías en el programa *La buena Música* de TVE2 en 1982; la bailaora acompañada de la bata de cola, realiza a la perfección estas cantiñas de Cádiz, consiguiendo representar un estilo de baile fiel a la tradición, siendo hoy un ejemplo a seguir para la interpretación de dicho palo. El manejo de la bata de cola implica una evolución con respecto a su maestra Matilde Coral, suponiendo un descubrimiento para la creación de nuevas posiciones y actitudes en el manejo de dicho elemento.

La segunda grabación pertenece al programa *Generaciones* de Canal Sur Televisión, datado el 27 de Enero de 2008 y ella, de nuevo Milagros Mengíbar se

acompaña de la bata de cola, pero en este caso para interpretar una petenera. Tanto su manejo como el desarrollo técnico de brazos, manos, torso, cabeza y pies se fusionan en la composición coreográfica de un baile que no sólo se basa en la realización de marcajes y zapateados sino en la utilización de la guitarra y del cante como vehículo de expresión.

6.3.2.1. Figura

La figura en Milagros va a destacar por su elegancia y por el adecuado movimiento de todos sus miembros. Su correcta colocación y el uso coordinado de pies, brazos, manos y cabeza se pone de manifiesto en el dominio técnico y expresivo de su baile, fruto de una estética estudiada al milímetro, basada en la precisión y en la limpieza de marcajes, actitudes y zapateados.

A nuestro entender, la figura de Milagros Mengíbar es el resultado de un baile que busca el equilibrio entre el arte y la técnica; una imagen que aparece y desaparece siendo irreplicable.



FIGURA 58 (4.44)

Reflejo de todo lo anterior son las imágenes que se acompañan. En la figura 58 se aprecia la posición tradicional del “bien parao”, ya comentada en sus antecesoras.

Una imagen muy característica de la Escuela Sevillana como posición final de una vuelta, de un remate o de un desplante.



FIGURA 59 (1.12)

En la figura 59 nos muestra una postura más estilizada basada en un cambio de peso (la pierna izquierda está detrás amortiguando el peso de la pierna derecha), pero debido a la colocación de brazos, que permanecen en oposición con los pies, resulta una compostura fundamentada en la estética flamenca.



FIGURA 60 (6.51)

Y por último, en el fotograma 60 se observa una posición captada dentro de un marcaje. En contraposición a las anteriores, es una figura algo más arqueada, donde la

linealidad se encuentra en la coordinación de la pierna y el brazo derecho, acentuándose con un pequeño quiebro de cintura.

En definitiva, posiciones resultantes de diversas combinaciones de los marcajes realizadas durante el baile, creando infinidad de imágenes indescriptibles en su mayoría.

6.3.2.2. Brazos y manos

En Milagros Mengíbar, tanto los brazos como las manos son elementos clave en la estética de su baile. Sus movimientos lineales, arqueados y redondeados actúan por todo el cuerpo, adornando su figura y consiguiendo en todo momento perspectivas estéticas desde cualquier punto que se la contemple.

A pesar de que este manejo de brazos y manos se da al unísono, veremos que cada uno de ellos tiene personalidad propia; por ejemplo, un brazo puede estar curvado y la mano que le sigue estar de forma rectilínea o bien un brazo estirado y una mano curvada. Combinaciones múltiples que la bailaora acompaña con una enorme fuerza expresiva. Este uso de brazos y manos constituye la seña de identidad más clara de la Escuela Sevillana. Las imágenes que detallamos seguidamente ilustran la elegancia y plasticidad de sus movimientos.



FIGURA 61 (6.39)

En la figura 62 los brazos permanecen en quinta posición, su colocación por encima de la cabeza y un poco por delante de ésta muestra una imagen correcta con influencia de la Escuela Bolera, esto es una actitud aflamencada que surge del retorcimiento de dedos y manos.



FIGURA 62 (1.47)

Estas manos, según se aprecia en la figura 63, se mueven por sí solas; el cruce de las mismas embellece sus movimientos coordinado con la colocación de los dedos tras las diferentes rotaciones, poniendo de manifiesto el aire plástico, elegante y armónico de su baile.



FIGURA 63 (5.38)

6.3.2.3. Pies

El movimiento de los pies en Milagros, al igual que en Merche Esmeralda, adquiere un gran protagonismo dentro de su baile, pero siempre basado en su correcta colocación y zapateado de forma lógica y ordenada. Los pies no serán un impedimento para conseguir la belleza plástica, todo lo contrario, es el momento de contrastes, de subidas y bajadas, que interpreta de forma coordinada y elegante. Sus pies, limpios, precisos y matizados acarician el suelo al compás de alegrías, soleares, seguiriyas, bulerías, etc.

En las tres imágenes siguientes se puede comprobar que la colocación de los pies permanece intacta durante el zapateado. La limpieza y la claridad en cada uno de los movimientos nos permiten observar, a su vez, al detalle, cada una de las posiciones.

En la figura 64 vemos la posición inicial (tercera posición) del zapateado; en la siguiente, figura 65, se observa, que el pie izquierdo, que estaba delante, ha pasado detrás, para empezar ya la secuencia de los pasos (minuto 8.19). En ambas imágenes se constata cómo los pies permanecen ligeramente abiertos (influencia del “en dehors” de la escuela bolera) para mantener la línea preciosista propia de la Escuela Sevillana.



FIGURA 64 (9.13)

FIGURA 65 (8.19)

En la última imagen, fotograma 66, los pies se encuentran ya en paralelo, para zapatear hacia el frente y amortiguar los diferentes golpes que vayan a efectuarse e ir subiendo de velocidad. Observamos claramente cómo el peso permanece en el pie izquierdo, dejando el derecho libre de carga y así poder golpear con la fuerza, el matiz y la resistencia que se requiere.



FIGURA 66 (8.40-8.42)

El uso de los pies en Milagros se concibe como detalle dentro del baile, marcan con suavidad y acompañan la estética de su figura en todo momento.

Se puede decir que la complejidad y vistosidad del zapateado radican en su pleno desarrollo. Con estas figuras hemos comprobado algunas de las posiciones que resultan de dicho zapateado, pero son tantas las combinaciones existentes que adopta esta bailaora, que sería imposible detallarlas todas.

6.3.2.4. Expresión

La expresión y la carga interpretativa es uno de los rasgos más relevantes a destacar en el baile de Milagros Mengíbar. Su rostro desvela los sentimientos más profundos en cada una de sus interpretaciones. Su baile coqueto, gracioso y dramático es llevado a su máximo esplendor con la gestualidad con la que acompaña cada uno de sus movimientos.



FIGURA 67 (12.01)



FIGURA 68 (1.52)



FIGURA 69 (7.12)

Estas imágenes son prueba de ello. En las figuras 67 y 68 vemos un gesto desgarrador, si bien en la 67 se acentúa más la fuerza que en la figura 68, ya que en ésta el dolor y la pena se apoderan de la bailaora. Unos sentimientos que contrastan con los de la figura 69, con un gesto desafiante y una mirada racial, que tras un desplante, mantiene hasta el punto de dar la sensación de quedar exhausta.

La artista no sólo baila al cante y al toque, sino que interactúa con ambos, establece un diálogo, nos cuenta una historia, desarrolla un papel y todo ello con el único instrumento de su cuerpo.

En las imágenes que figuran a continuación, vemos cómo al acompañante lo hace partícipe, en todo momento, de su interpretación.



FIGURA 70



FIGURA 71

En ambas, la complicidad y la coordinación en el gesto del cantaor y de la bailaora realzan más la fuerza expresiva, manifestando la unión de dos vertientes del flamenco, como son el cante y el baile, que se fusionan para expresar un diálogo que sin palabras fluye a la par de la guitarra. Pero también conviene resaltar su colocación en el escenario como nos muestra el fotograma 71: adecuada posición de brazos y manos, espalda erguida, cabeza alzada y torso quebrado. La bailaora crea así una composición coreográfica basada en el dominio técnico e interpretativo.

6.3.2.5. Indumentaria

La indumentaria en Milagros Mengíbar es también un signo muy característico dentro de su baile. Su estilo elegante y tradicional se manifiesta también en el vestuario. Al igual que su maestra, Matilde Coral, Milagros Mengíbar se decanta por el traje típico de lunares con volantes adornado con mantoncillos cogidos al pecho. Un traje que permite a la bailaora moverse con total libertad, luciéndolo en cada uno de los movimientos a desarrollar. La presencia de volantes y el vuelo de los mismos embellecen la estética de la bailaora.

Pero en lo que destaca y sobresale, por encima de las demás bailaoras de su generación, es por la maestría que derrocha moviendo la bata de cola, herencia que

recibió de Matilde Coral y que engrandeció y pulió al igual que lo hizo con su cuerpo.

Así lo corroboran estas palabras en el *Tratado de la Bata de Cola*:

Matilde Coral mantuvo su imperio durante décadas; una vez desaparecida ella de los escenarios, no es lo mismo. Apenas si quedan dos o tres bailaoras de prestigio –Pepa Montes, Milagros Mengíbar...–, formadas en su propia escuela, que mantienen con dignidad el señorío de la bata de cola (Coral, Álvarez y Valdés, 2003, p.100).

La base de su técnica está fundada en la desarrollada por su maestra, pero con un estilo propio que la diferencia y que la coloca también en la cumbre. Así, llega a elevar la bata a lo más alto, jugando con ella por encima de la cintura y enrollándose en vueltas de forma arremolinada. En ningún momento limita sus movimientos a ras del suelo, tanto las vueltas como los quiebros son la excusa perfecta para que la bata de cola se luzca en su máxima extensión.

Estas imágenes recogen y plasman la elegancia y el empaque de la bailaora con dicho elemento y muestran el gran dominio técnico y expresivo del uso de la bata de cola.



FIGURA 72 (4.31)



FIGURA 73

En las dos primeras, figuras 72 y 73, se aprecia cómo empuja la bata con la pierna derecha, con la ayuda de los brazos y de la inercia continuada del cuerpo.



FIGURA 74 (6.17)

Ya en el fotograma 74 la bata es empujada con la otra pierna, hacia el lado contrario de su cuerpo, manteniendo el torso y la cabeza hacia el mismo lado. Un gran esfuerzo que sutilmente se apodera de su cuerpo, manifestando naturalidad y plasticidad en el movimiento.

En cualquier caso, conviene resaltar que su técnica se orienta por derroteros distintos a los de su maestra. La evolución del baile, el virtuosismo y la curiosidad por experimentar ha hecho que dicha bailaora se mueva con la bata de cola sin límite alguno, con precisión, soltura y elegancia.



FIGURA 75



FIGURA 76



FIGURA 77

Su evolución queda patente en las citadas imágenes. Tanto las cogidas con las bata, figura 75, las vueltas, figura 76, y los distintos quiebros, figura 77, son hoy día el ejemplo de cómo debe moverse la bata de cola y que en ningún caso obstaculiza el baile, sino que lo engrandece y estiliza.

6.3.3. Pepa Montes

Pepa Montes ocupa un lugar muy destacado dentro de esta tercera generación. Es una bailaora capaz de mantener un estilo estético y uniforme sin perder su propia esencia.

Absorbe las influencias de otras disciplinas, como la danza española, pero sin desviarse de su estilo propio, reflejo de la Escuela Sevillana. Ha sabido renovarse dentro de la tradición, esto es, conservando lo aprovechable del pasado.

Para el análisis dancístico de la bailaora se ha considerado tomar como referencia la interpretación por guajira de la colección *Rito y Geografía del baile*, Volumen 6, “Fiestas Privadas” editado en 1974, y su actuación por cañas con bata de cola y mantón en TVE, editado en 2010. Ambas representaciones destacan

principalmente por ser un clásico dentro de la Escuela Sevillana, y pese a los treinta años transcurrido entre las mimas, Pepa Montes repite un baile a la antigua usanza, haciendo gala del movimiento de brazos y manos y del manejo de elementos como la bata de cola o el mantón. En determinados lances de la segunda actuación se renueva creando ciertas actitudes y movimientos que la acercan al baile actual, sin romper las formas originarias de su estilo.

6.3.3.1. Figura

La figura de Pepa Montes nos recuerda el pasado y los orígenes de la Escuela Sevillana. Su capacidad creadora complementa su estética, enriqueciendo y engrandeciendo un baile inspirado en un legado de formas y actitudes que conforman su personalidad. En estas tres imágenes que siguen contemplamos cómo su elegancia unida a la armonía del cuerpo, es la clave de su figura.



FIGURA 78 (10.10)

En la imagen 78, se aprecia cómo la torsión del cuerpo y el quiebro de cintura se acentúan con la recogida de la falda y con la rotación del brazo derecho, clara influencia de la Escuela Bolera, en cuanto a la posición de su cuerpo, pero a flamencada en cuanto al gesto, a la posición de las manos y a su propio carácter.



FIGURA 79 (3.46)



FIGURA 80 (3.41)

En las figuras 79 y 80 destacan algunas posiciones basadas en el marcaje típico del flamenco, pero dotadas, cada una de ellas, de un sello diferente. En la primera figura, el carácter es más estilizado, mientras que en la segunda, se aflamencan. La diferencia radica, sobre todo, en el tratamiento de los brazos (brazos más rectilíneos y homogéneos en la figura 79, mientras que en la 80 la curvatura de los mismos imprime un aire más flamenco, que acompañados del torso muestran una silueta que pone de manifiesto la belleza plástica de la Escuela Sevillana).

6.3.3.2 Brazos y manos

El uso de brazos y manos en Pepa Montes se caracteriza por sus movimientos delicados: manos aladas y brazos erguidos. La dinámica en el movimiento de los brazos impregna su baile de una gran carga emotiva y dota de personalidad a sus manos, que dibujan en el aire una bella y sutil geometría espacial, verdaderas filigranas de delicadeza e imaginación. Basta comprobar las siguientes imágenes.

Las tres son ejemplo del dominio técnico y expresivo que tiene sobre el uso de brazos y manos.



FIGURA 81 (4.11)

La figura 81 representa una de las posiciones más características del baile flamenco (3ª posición), conseguida a través de la rotación de brazos y muñecas.



FIGURA 82 (2.25)



FIGURA 83 (4.31)

En la figura 82 se constata que al elevar los brazos y mover las manos permanece la carga expresiva. Estas posiciones barrocas y arabescas rompen con la estilización en la figura 83, conjugando la estética y la pureza en brazos y manos.

6.3.3.3. Pies

El movimiento de pies también forma parte de su estilo elegante y femenino. Su capacidad de acariciar y dibujar pequeñas coreografías con los pies es una herencia de su maestra, Matilde Coral. No golpea por golpear, sino que matiza, define y decora cada una de las partes que intervienen en el zapateado, una vez que el cante ha cesado. Una estructura ordenada y lógica que coordina con el acompañamiento de brazos, cabeza y torso y con el movimiento de la falda.

En las imágenes siguientes podemos observar las diferentes combinaciones que integran el zapateado de la bailaora. Todas ellas definidas y con tal precisión técnica, que a pesar de estar en movimiento, mantienen la limpieza y la correcta colocación de los miembros inferiores.



FIGURA 84 (5.11)

En la primera, fotograma 84, se aprecia el juego de la media planta (pie derecho) y golpes (pie izquierdo), considerada una de las secuencias más tradicionales de las escobillas.



FIGURA 85 (6.06)



FIGURA 86 (5.13)

En la figura 85, la bailaora nos muestra sus destrezas con los diferentes cambios de peso basado en el juego de las plantas, alternando un pie y otro. Y ya por último, en la figura 86, vemos cómo la elevación de piernas también forma parte de los zapateados; esta técnica requiere cierto equilibrio en la pierna base (derecha) para facilitar el juego y la libertad de movimiento de la pierna contraria. La sencillez en los zapateados y la delicadeza en su ejecución es una característica más de esta generación.

6.3.3.4. Expresión

La expresividad en el baile de Pepa Montes se contempla en cada uno de sus movimientos, haciendo de ellos un manifiesto de sentimientos y emociones, que conjugados con el dominio técnico, adquiere un gran protagonismo. La alegría, la tristeza y el coraje se manifiestan en su gesto y se reflejan de forma natural en sus coreografías. Se puede comprobar en las imágenes siguientes:



FIGURA 87 (7.59)



FIGURA 88 (10.14)



FIGURA 89 (11.01)

En la figura 87, dibuja un gesto desgarrado, que con fuerza y coraje parece marcar su territorio en el escenario, pero que se desvanece hasta el punto de entristecer, conforme va cayendo el compás. Sin embargo, la tristeza no deja ahogar su baile visto en la figura 88, ya que la serenidad y el empaque vuelve tras el desplante final, expresado en la figura 89. Una actitud que refleja su forma de entender la danza, recogiendo el baile de la forma más genuina posible.

6.3.3.5. La indumentaria

Si el baile de Pepa Montes consigue la perfecta coordinación de todos los elementos expresivos, se puede decir que la utilización de una indumentaria tradicional y acorde con su personalidad artística ayuda a ello. Heredera también en esto de Matilde Coral, es una de las transmisoras del baile de Pastora Imperio. Rinde constante homenaje a las formas y a la tradición y hace gala de la bata de cola, del vestido con volantes rematado con mantoncillo y del uso del mantón, técnica que engrandece el baile de La Escuela Sevillana.

No le hace falta cargarse de vestuario, ya que con un simple vestido y un mantoncillo amarrado al pecho consigue un baile coloreado, aireado y cargado de movimiento. Estas imágenes dan fe de ello:



FIGURA 90 (3.19)



FIGURA 91 (9.53)



FIGURA 92 (10.20)

En ellas se pone de manifiesto el dominio del movimiento de la falda y del mantón. La falda se recoge como colofón a la llamada del cante y se engrandece con el movimiento de los flecos (figura 90), que son a su vez recogidos en las diferentes vueltas quebradas que se aprecian en la figura 91 y los eleva, como si estuviese entre algodones, en los variados desplantes que rematan el baile, tal y como lo vemos en la figura 92.

En definitiva, distintas formas de coordinar el uso de pies, torso, cabeza y el manejo de la falda mediante la estructura lógica y armónica de su silueta, unas veces colocando la falda hacia el lado que se zapatea (figuras 93 y 95), otras veces al contrario (figura 94), pero siempre manteniendo una estructura equilibrada y clásica .



FIGURA 93 (5.19)



FIGURA 94 (4.58)



FIGURA 95 (5.45)

Como ya se ha dicho anteriormente, Pepa Montes, fiel a la Escuela Sevillana, domina al igual que sus antecesoras y compañeras los elementos de acompañamiento que caracterizan al baile flamenco. La forma en la que mueve el mantón acompañado de la bata de cola, la sitúan como una bailaora versátil a la vez que clásica y conservadora.

Si en las imágenes anteriores, la bailaora se luce con el mantón que lleva agarrado al pecho, también lo hará con este en movimiento. En el fotograma 96 la bailaora se retuerce en forma de espiral moviendo el mantón coordinado con el uso de la bata de cola, desarrollando así unas líneas opuestas basada en la adecuada colocación de

brazos y pies, que en definitiva son los que impulsan el movimiento de ambos complementos. La espiral se descompone para lanzar el mantón en una vuelta, como podemos ver en la figura 97, creando los diferentes marcajes que integran la letra del baile por caña. Van a ser los miembros superiores los encargados del manejo del mantón, sin olvidar que la coordinación con el baile de cintura para abajo, en este caso con el movimiento de la bata será esencial para una adecuada interpretación.



FIGURA 96 (01.37)



FIGURA 97 (02.47)



FIGURA 98 (03.02)

La figura 98 es un ejemplo de la maestría que derrocha con el mantón. La correcta colocación corporal y el dominio técnico del elemento crean actitudes en la bailaora que no sólo decoran el baile sino que se establecen como códigos identificativos de una estilo de baile en particular, el de la Escuela Sevillana.



FIGURA 100 (04.11)



FIGURA 101 (04.12)

En las imágenes siguientes, Pepa Montes suelta el mantón y recoge la bata de cola para iniciar un pequeño zapateado. Resalta la naturalidad en el dominio del elemento, ya que como vemos en la figura 100, su utilización se asemeja al de una falda, como vimos anteriormente. En el fotograma 101, mueve la bata de cola de un lado a otro a compás del zapateado y buscando la asimetría en sus posiciones. Una vez que el zapateado ha concluido, suelta la bata de cola y comienza a lucirse con ella a compás de la letra, unas veces meciéndola, como lo hacía su maestra, por el suelo; y otras, lanzándola por encima de la cintura como ya habíamos visto en otras compañeras de esta generación,



FIGURA 102 (07.06)



FIGURA 103 (07.41)

6.4. Características estilísticas de la cuarta generación: Isabel Bayón

Dentro de las intérpretes de la cuarta generación (influidas por las anteriores, y sobre todo, por la segunda) destaca la bailaora y coreógrafa Isabel Bayón. Matilde Coral modeló los cimientos de su baile en la Escuela Sevillana. Manolo Marín (en A contratiempo) y Mario Maya (en la Compañía Andaluza de Danza) completaron su formación. Se pasea por los escenarios con un baile flamenco muy personal, que abarca una variedad de estilos que se inspiran, tanto en el flamenco como en otras danzas. Sin dejar de ser una bailaora completa, hay que destacar su maestría en el repertorio de los bailes sensuales, evocando a intérpretes históricas como la gran Pastora Imperio.

Su paso por la Bienal de Flamenco Sevilla en distintas ediciones no ha dejado indiferente a nadie; han sido muchas las creaciones estrenadas y que han marcado un antes y un después en su trayectoria como bailaora y coreógrafa, siendo una de las más representativas *La Puerta Abierta*, presentada en la XIV Bienal de Flamenco, de 2016, para ilustrar la actualidad y la tradición de un baile originario de la Escuela Sevillana y obteniendo *El Giraldillo* al mejor espectáculo. En dicha obra, Isabel Bayón no se limita a recrear las voces flamencas de Agujetas y la Piriñaca, interpretadas por Miguel Poveda, sino que se atreve con *Las variaciones Goldberg* (1741) de J. S. Bach, mostrándonos un baile pensado, medido y estudiado al milímetro, sobre una dramaturgia basada en las músicas del recuerdo. Así lo recoge Manuel Martín Martín en el diario *El Mundo*:

Bayón había ido, por consiguiente, más allá de lo convencional. Cada cadencia escondía un deseo -saber accionar y reaccionar ante los estilos-, lo que explica que con el pasodoble, martinete y bulerías de cierre creara auténticos mundos a fin de constatar que el baile no tiene más salvación que cicatrizar las heridas de la memoria, esto es, no sacar afuera la acción del baile, sino su carácter, que es lo que cautiva (2011).

A lo largo del análisis que a continuación detallamos, comprobaremos como el haber bebido de otros estilos dancísticos le lleva a decantarse por un estilo capaz de complementar los rasgos tradicionales de la Escuela Sevillana con las tendencias actuales a través de la estilización de un baile flamenco que, lejos de convertirla en una bailaora de fuerza y temperamento ha optado por un baile femenino, elegante y muy preciso, que se caracteriza, por encima de todo, por dotarse de una gran sensualidad.

6.4.1. Figura

La figura de Isabel Bayón responde a los cánones establecidos por sus antecesoras, pero la influencia de estilos, como la danza contemporánea, la danza clásica y la danza española, le confieren una personalidad singular.

Las formas rectas y curvadas abundan en su baile, esbozando una figura elegante y femenina. No deforma el baile, sino que lo reelabora, decora y fusiona con una precisión técnica impecable.

Su exquisitez en el tratamiento de la estética se refleja en cada una de sus actitudes, cuidando al milímetro sus interpretaciones.



FIGURA 104 (00.20.48)

Es preciso señalar la evolución de las posiciones respecto a la estética tradicional de sus antecesoras. En la figura 104 destaca la oposición de los miembros superiores con respecto a los inferiores. Unas líneas rectas que se manifiestan en la pierna y en el brazo derecho y que se contraponen con la línea curvada presente en la pierna y en el brazo izquierdo. En definitiva, una figura inspirada en el famoso “bien parao”, pero con un tratamiento de formas más contemporáneas.



FIGURA 105 (00.20.01)



FIGURA 106 (00.20.11)

La misma asimetría se vuelve a apreciar en la fotografía 105: una posición basada en la correcta colocación técnica (influencia de la danza clásica), ya que los miembros superiores e inferiores se conjugan para conseguir el equilibrio que la bailaora mantiene. Son fuerzas opuestas que van desde la elevación de la pierna izquierda en diagonal con el brazo derecho, a la pierna derecha (considerada la pierna base, ya que está aguantando el peso de la bailaora), que mantiene de nuevo la diagonal con la ondulación del brazo izquierdo. En cuanto a la figura 106, la bailaora se mantiene agarrada al suelo, con las rodillas semiflexionadas, las caderas hacia delante y los brazos desafiantes, recordando el empaque y la pesadez en el escenario de formas redondas, fiel a las enseñanzas de su maestra.

6.4.2. Brazos y manos

Si los brazos y manos de Isabel Bayón se alzan tocando el cielo, qué decir del juego de los hombros, característica esencial en el tratamiento del braceo. La coordinación de brazos estilizados, manos laberínticas y vaivenes de hombros son el principio y el final de todos sus movimientos. No sólo adornan su silueta, sino que toda vuelta, todo quiebro y todo marcaje nacen de ellos. Por sí solos son los protagonistas indiscutibles de su baile.

Las imágenes siguientes son una muestra de lo expresado anteriormente. En el fotograma 107 la bailaora se desplanta con la fuerza de los brazos dispuestos en cuarta posición: el brazo derecho corona la cabeza mientras que el izquierdo remata en la cintura (posición que permanece intacta desde sus orígenes).



FIGURA 107 (00.30.57)



FIGURA 108 (00.30.51)



FIGURA 109 (00.32.23)

En la imagen 108 vemos cómo acaricia el aire tras la elevación de los brazos ondulados y la rotación de las manos, coronando en el último instante su figura y esbozando una sensualidad que llega hasta el movimiento de los hombros, figura 109. En fin, un juego coqueto y gracioso que se repite a menudo en su repertorio.

6.4.3. Pies

El zapateado en Isabel Bayón se convierte en un juego de pies enérgico y sinuoso. Su carácter sensual también se apodera de cada uno de los movimientos que integran las diversas secuencias. Los pies no sólo golpean, sino que bailan y se coordinan con brazos, manos y cabeza.

El dominio técnico de pies es canalizado y controlado, de manera que su baile no se convierte en golpes sin sentido, todo sigue una línea clara y concisa, siempre supeditado al carácter expresivo que el baile conlleva. La simplicidad de las escobillas y de los remates se convierte en pura complejidad, obteniendo las formas flamencas recuperadas de la tradición.



FIGURA 110 (00.20.02)



FIGURA 111 (00.56.02)

En la figura 110, vemos cómo la bailaora utiliza los desplazamientos en la escobilla, a la vez que golpea el suelo con la técnica tradicional de media-tacón. Pero ella la enriquece introduciendo vueltas normales (figura 111). Generalmente, estas vueltas sirven de transición entre los diferentes pasos que integran el zapateado, uniendo así los de menor con los de mayor velocidad o bien, con carácter conclusivo, finalizando dicha parte.



FIGURA 112 (00.20.11)

Si bien la bailaora manifiesta gran dominio técnico de pies en cada una de las escobillas, no es menor la influencia de disciplinas tales como la danza clásica, la danza contemporánea o la danza española (figura 112), que de nuevo introduce como base de la estética flamenca.

6.4.4. Expresión

El baile de Isabel Bayón es la manifestación genuina del sentimiento que, a través de un estilo intimista e introvertido y algunas veces distante, desvela sus emociones más íntimas. La sensualidad femenina es su principal arma para “desnudarse” ante el público y mostrarse como es, bailando por alegrías con gracia, templando el aire a través de la seguiriya o coqueteando por tangos y bulerías. En resumen, baila como siente, como es.

En la figura 113, destaca la fuerza con la que remata el baile, con un sentir que no sólo se aprecia en su rostro, sino en cada músculo del cuerpo. La fuerza poco a poco se va diluyendo para mostrar su faceta más sensual (figura 114), un sentimiento que es difícil transmitir. Su delicadeza, el juego de hombros y su feminidad son los tres componentes claves que utiliza como medio de expresión.



FIGURA 113 (00. 50.48)



FIGURA 114 (00.20.20)

En la imagen 115 se muestra feliz, contenta, graciosa, radiante y desinhibida por completo y abiertamente y sin tapujos nos lo ofrece de la forma más bella, bailando.



FIGURA 115 (00.34.59)

Como ya pusimos de manifiesto en Milagros Mengíbar, también hemos de resaltar el diálogo expresivo que Isabel Bayón establece con sus acompañantes. Una forma de enriquecer la interpretación de un cuadro flamenco, lejos de la concepción del mero acompañante sin protagonismo alguno.



FIGURA 116 (00.46.55)



FIGURA 117 (00.21.19)



FIGURA 118 (01.02.01)

En la figura 116, el cantaor Miguel Poveda baila un pasodoble con Isabel, dejándose llevar por su sensualidad y elegancia, mientras que en la figura 117 la comunicación sigue siendo la de cantaor–bailaora, pero acentuando la carga interpretativa de cada uno de ellos. Y en el fotograma 118 todos los integrantes del cuadro terminan con “el fin de fiesta”, bailando los que cantan, cantando los que bailan y bailando y cantando los que tocan.

6.4.5. Indumentaria

Si como hemos dicho, la estética de la bailaora busca nuevos derroteros, no se queda atrás su vestuario, que es puesto al servicio, no sólo del baile en sí, sino también del argumento de las obras que interpreta. En cualquier caso, no olvida sus inicios y su fidelidad a la Escuela Sevillana, haciendo uso, cuando el baile lo requiere, de vestidos de volantes con lunares, de la característica bata de cola, del manejo de elementos tales como el mantón de Manila, etc.

En estas fotografías que siguen podemos observar la diversidad de estilos, que en cuanto a indumentaria complementan el baile de nuestra artista.



FIGURA 119 (21.05)



FIGURA 120 (30.57)

En la figura 119 el vestuario difiere del traje típico de las bailaoras: vestido enterizo sin tirantes acompañado de guantes negros. Una indumentaria que realza su figura y que se aparta de los tópicos tradicionales. En la figura 120, hace uso de la tradicional bata de cola, retocada y decorada, con un estilo innovador.



FIGURA 121 (43.45)

Por último, en la fotografía 121, destaca una artista más flamenca que nunca, vestida con el típico traje de lunares.

Su dominio del mantón es otro de los aspectos a destacar del complemento indumentario, con clara influencia de la Escuela Sevillana, y más concretamente de Matilde Coral. Es por ello que a pesar de poseer un baile en el que prima la técnica y la

precisión, sigue en profunda conexión con el flamenco clásico de dicha escuela. Hemos visto que las generaciones anteriores han venido utilizando este elemento para taparse, cubrirse y esconderse tras él, dar vueltas, abrirlo, jugar o simplemente voltearlo de un lado a otro. Isabel Bayón lo complementa haciendo alarde del virtuosismo técnico adquirido durante años de estudio y, al mismo tiempo, de una estética más contemporánea y sujeta a dramaturgia que le permite pasar por encima del mantón, apartándose en cierto modo de la Escuela Sevillana en la que prima la ejecución de movimientos sencillos basados, principalmente en el adorno de la bailaora.

En el fotograma 122 vemos cómo se ciñe con el mantón en un baile de cintura para arriba con el que realiza marcajes a modo de sus predecesoras. Sigue manteniendo las líneas redondeadas de brazos, aunque en algunos casos, como en la figura 123, son sacrificadas por líneas rectas, utilizando en todo momento los diversos recursos que le ofrece su cuerpo: gestos, manos, caderas y pies, pasando por unos hombros capaces de comunicar los matices más sutiles.



FIGURA 122 (42.24)



FIGURA 123 (42.52)

De nuevo la influencia de la Escuela Sevillana se pone de manifiesto en el dominio técnico de la bata de cola, al que también contribuyó su antecesora Milagros Mengíbar.



FIGURA 124 (34.54)

En el fotograma 124 se recoge la bata de cola para iniciar el zapateado, decorando con ella cada una de las escobillas. Si el zapateado de la bailaora está basado en la precisión técnica y estética no es menos la utilización del elemento. La colocación de brazos (brazo derecho en la cadera y brazo izquierdo en la cintura) nos recuerda a sus maestras, Milagros, Merche o Pepa Montes y el carácter y la elegancia en su figura a la maestra por excelencia, Matilde Coral.



FIGURA 125 (33.45)



FIGURA 126 (2.42)

En la imagen 125 se observa cómo las patadas en las vueltas elevan la bata de cola, mientras que la bailaora se ayuda de brazos, torso y cabeza para su realización. Isabel Bayón nos demuestra que la bata de cola se integra con ella, siendo un recurso técnico y expresivo más de su cuerpo (figura 126). Así mismo, observamos las vueltas enrolladas donde bailaora y bata de cola se mueven al unísono creando un remolino de elegancia, empaque y maestría.

6.5. Cuadro sinóptico de las características estilísticas de las intérpretes

El siguiente cuadro recoge de forma esquemática las características estilísticas de las distintas intérpretes de los apartados que anteceden.

	Figura	Brazos y manos	Pies	Expresión	Indumentaria
Pastora Imperio	Armonía en la figura. Adecuada colocación corporal.	Elegancia y naturalidad. Brazos arqueados y quiebro de manos. Posiciones asimétricas	Pies en 3ª posición. Zapateados ocasionales. Función decorativa.	Expresión al servicio del canto y del toque. Fuerza en la mirada.	Falda de capa por debajo de la rodilla, camisa negra con transparencia en los brazos, mantoncillo, bata de cola. Uso de sombrero
Matilde Coral	Armonía en la figura. Elegancia. Influencia de la Escuela Bolera	Plasticidad y elegancia. Brazos arqueados y quiebro de manos. Influencia de la Escuela Bolera.	Pies en 3ª posición. Zapateados ocasionales. Función decorativa. Dibujo coreográfico.	Expresión al servicio del canto y del toque. Mirada expresiva.	Protagonismo de la Bata de cola y del mantón (complejidad técnica en el manejo de ambos elementos). En los últimos años: falda negra de capa, camisa negra de manga larga y mantoncillo.

Análisis estético de la escuela sevillana. Estudio comparativo y generacional.

Merche Esmeralda	Figura estilizada y barroca. Cierta evolución técnica. Influencia de otras disciplinas dancísticas (danza clásica y danza española)	Quebros de brazos y manos. Acentuación de codos. Creación de nuevas posiciones de brazos.	Evolución técnica del zapateado. Protagonistas en el baile. Dibujo coreográfico. Utilización del espacio.	Expresión al servicio del canto y del toque. Temperamento. . Coordinación técnica y expresiva.	Bata de cola. Evolución en la vestimenta: faldas ceñidas al cuerpo sin vuelo. Tejidos más livianos.
Milagros Mengibar	Figura armónica y elegante. Correcta colocación corporal. Cierta evolución técnica.	Combinación de brazos lineales y redondeados. Influencia de la Escuela Bolera. Movimientos expresivos.	Pies en 3ª posición. Limpieza y precisión técnica. Protagonismo Utilización del espacio.	Gran dominio expresivo. No sólo se limita a escuchar el canto y el toque, interactúa con ellos, acentuando la interpretación del baile.	Protagonismo de la bata de cola y mantón (complejidad técnica y expresiva en su manejo).
Pepa Montes	Clasicismo. Influencia de la Escuela Bolera.	Movimientos delicados. Brazos y manos muy expresivos.	Precisión técnica. Sencillez y delicadeza.	Expresión al servicio del canto y del toque. Serenidad y naturalidad.	Bata de cola, vestido (dominio técnico) con volantes con mantoncillo y mantón.
Isabel Bayón	Figura reelaborada y fusionada. Influencia de estilos (danza contemporánea, danza clásica, danza española). Precisión técnica impecable	Brazos estilizados, manos laberínticas y vaivenes de hombros.	Virtuosismo técnico. Sonoridad rítmica.	Intimista, introvertida y sensual. Diálogo expresivo con el acompañamiento musical (cante, toque y percusión).	Dominio técnico de la bata de cola y mantón. Evolución en la vestimenta, al servicio del argumento de las obras.

Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Conclusiones



7. CONCLUSIONES

¿Podemos concluir, tras el análisis de las interpretas de la Escuela Sevillana, que se puede actualmente establecer una codificación y estructuración de dicha escuela como se ha planteado inicialmente en nuestra hipótesis? Creemos que la respuesta no puede ser afirmativa al cien por cien porque siendo cierto que la mayoría de los elementos permanecen, también se ha podido observar que cada intérprete y cada generación introduce su impronta personal, enriqueciendo y evolucionando el estilo.

En relación con los objetivos propuestos, se han analizado pormenorizadamente las características estilísticas de la Escuela Sevillana desde principios del siglo XX. Para una mayor comprensión de los mismos, hemos seleccionado y comentado aquellas imágenes, extraídas del baile de las interpretas, de cada uno de los elementos que intervienen en el baile flamenco: figura, brazos y manos, pies, expresión e indumentaria. Por último, se han establecido los rasgos comunes identificadores de la Escuela Sevillana.

El método de análisis que hemos seguido, a pesar de que se ha aplicado a una muestra específica, contempla el estudio de los elementos del baile flamenco en general, aplicable a cualquier estilo de baile, futuras generaciones de bailaoras y/o bailaores.

Tras el análisis del baile de las intérpretes de la Escuela Sevillana hemos definido unos parámetros que sientan las bases de lo que hemos considerado como estilo de baile sevillano, atendiendo a tres factores importantes: aspectos que permanecen, que han evolucionado y que desaparecen.

7.1. Elementos que permanecen

En función de lo analizado podemos resaltar en las distintas intérpretes, encuadradas en épocas diferentes, entre otras características fundamentales: la figura, la forma estilizada y elegante del cuerpo, el trabajo de los brazos conjugado con el de los pies, lenguaje expresivo de los movimientos, la feminidad entendida como gracia, coquetería y salero que se fusionan con el temperamento, la garra y la fuerza, resultando una mezcla expresiva que constituye la esencia de la bailaora de la Escuela Sevillana.

El baile flamenco de la Escuela Sevillana sobresale por ser esencialmente de cintura para arriba, característica que permanece intacta desde la primera generación, con Pastora Imperio, hasta la última, con Isabel Bayón (figura 1, 20, 44, 59, 78 y 107).

Otra característica que ha permanecido en la distintas generaciones desde sus inicios allá por los cafés cantantes, ha sido el apoyo del cante y el toque integrados en el cuadro flamenco, sin que ello menoscabe la individualidad de la intérprete.

Así mismo el baile de nuestras intérpretes, como se puede comprobar en todas las imágenes (figura 4, 31, 42, 60 y 80) se ha caracterizado por ser un baile solista. Ellas son las verdaderas protagonistas en sus actuaciones, dirigiendo y coordinando las tres vertientes que componen el flamenco: el cante, el toque y el baile.

También ha sido una constante en estas bailaoras la elegancia en el lucimiento de los trajes y complementos, incluso manteniendo hasta la misma forma de peinado. Ello no significa que no haya habido ciertas modificaciones en las distintas épocas, pero siguiendo una misma línea que es la que caracteriza la indumentaria de la Escuela Sevillana. En este apartado cabe destacar la importancia que dentro de esta escuela tiene la bata de cola, cuyo dominio técnico, que como hemos podido comprobar en el

análisis, se ha ido transmitiendo de unas generaciones a otras, independientemente de que cada una de las bailaoras haya añadido su sello distintivo.

Como se ha podido observar en ciertas imágenes (figura 32, 52, 150, 103 y 125), también la colocación de brazos se ha mantenido de forma similar en las distintas intérpretes con posiciones que permanecen inalterables en el tiempo.

Por último hay que señalar que también el uso del mantón de manila como complemento esencial en la indumentaria de nuestras bailaoras ha permanecido en el tiempo. Se ha podido comprobar como Matilde Coral adopta la técnica de su maestra (figura 36), Pastora Imperio (figura 15), y cómo la más joven conservadora de la escuela Isabel Bayón, acepta la herencia de su antecesora (figura 123).

7.2. Elementos que evolucionan

La finalidad, el contexto en que se produce, o el significado que se le da al baile origina distintas formas de expresión flamenca. Por ejemplo: la “estilización- teatral” o el “flamenco-fusión”. La variedad de combinaciones que ofrece las nuevas disciplinas hace que las bailaoras de las nuevas generaciones de la Escuela Sevillana las incorporen a su repertorio aun cuando en un primer momento parecían imposibles de asociar.

Actualmente la bailaora de flamenco cuenta con una amplia formación (ya sea en danza clásica, danza contemporánea, danza estilizada, Escuela Bolera, etc.), que la incorporan a su baile, dotándolo de nuevas formas y expresiones que enriquecen, en nuestro caso, el baile flamenco sevillano.^[SEP] En este apartado, dedicado a la evolución de aspectos del baile de la Escuela Sevillana, destaca la labor de una de sus intérpretes contemporáneas: Isabel Bayón; aunque en menor medida, compañeras de generaciones anteriores también han complementado con nuevas disciplinas su estilo de baile.

Conclusiones

Así, Isabel Bayón y Merche Esmeralda recurren a otras disciplinas para embellecer su baile. Mientras que Merche Esmeralda incorpora la Escuela Bolera al baile de la guajira (figura 57), Isabel Bayón va más allá, fusionando la danza contemporánea y la danza clásica en sus interpretaciones (figura 105).

Es un baile que evoluciona hacia la precisión, cuidando con elegancia cada movimiento. Si bien el baile de Pastora Imperio se caracterizaba por su naturalidad, hemos de decir que el baile de Isabel Bayón, está pensado y decorado con una exquisitez impecable, sin dejar nada a la improvisación.

Las bailaoras han ido perfeccionando cada vez más el dominio técnico del zapateado, y más concretamente dentro de la Escuela Sevillana (figuras 26, 48 y 110). De esta forma, las imágenes de las bailaoras actuales se alejan en algunos instantes de esa languidez, feminidad y debilidad propia de la época anterior, pasando a tener un mayor carácter y fuerza, lo que les hace controlar sus emociones, reflejándolo a través de su baile. Un ejemplo de ello, es la evolución de las diversas secuencias de pies que desarrolla Isabel Bayón y que en tiempo de sus maestras quedaban reservadas para el baile masculino.

Sin perder esa esencia profunda e intimista, que inicialmente poseían las bailaoras sevillanas, los códigos de comunicación (entre el cante, el toque y el baile) se dirigen más a la coreografía que al baile en sí, caracterizado por su improvisación y creatividad; ello conlleva que tanto el toque como el cante no sean meros acompañantes de la bailaora.

También la expresión ha evolucionado a lo largo del tiempo que contemplamos. La carga expresiva de las intérpretes se acentúa en general, unas veces primando la interpretación por encima del baile (figura 71), como se ha observado en Milagros Mengíbar, y otras como un número más dentro de la misma actuación. Incluso se puede

afirmar que hoy es algo normal finalizar los bailes como hemos visto en el análisis de Isabel Bayón (figura 118).

Por otra parte, al ser el repertorio actual un trabajo de elaboración compleja, conlleva en la mayoría de los casos el montaje de una obra, normalmente con argumento, y eso repercute no sólo en el baile, sino también en la intérprete. Ya no podemos observar a la bailaora en sentido estricto, sino que hay que analizarla desde nuevos parámetros con los que se ha configurado su arquetipo, en este caso, el personaje (figura 119).

La indumentaria también va a experimentar una notable evolución; los tejidos tienden a ser más suaves y más discretos; hay una menor utilización en el uso del volante y en su mayoría los trajes suelen ser estilizados y cargados de sensualidad, destacando la figura femenina. No es fácil ver a Merche Esmeralda (figura 54) o a Isabel Bayón (figura 121) utilizando aquellos trajes de organza que usaban sus maestras, en cierto modo incompatibles con el virtuosismo en las formas que hoy caracterizan el baile de la Escuela Sevillana.

Aún así, hay bailaoras como Milagros Mengíbar (figura 59) y Pepa Montes (figura 79), que siguen fieles a la indumentaria tradicional, sin perjudicar su baile.

Si bien como se ha dicho anteriormente, la bata de cola es uno de los elementos que ha permanecido, ello no supone que no haya evolucionado (figura 53, 100 y 124). Así el inconveniente de su forma pesada se atenúa mediante un mayor dominio del traje, destacando en este sentido el uso que de la misma hace Milagros Mengíbar (figura 77). No supedita el baile a la bata, sino todo lo contrario, allá donde da una vuelta va con ella, se quiebra y la acompaña, se enrollan a la vez, zapatea conjuntamente y se expresan al unísono.

7.3. Elementos que desaparecen

El baile de la Escuela Sevillana, al igual que otras disciplinas, ha ido evolucionando, como hemos visto anteriormente, es por ello que habrá aspectos que queden en desuso y se prescinda de los mismos en favor de las nuevas tendencias.

Tal vez lo más notable ha sido que la espontaneidad que primaba en el baile de las primeras generaciones (Pastora Imperio, Matilde, Merche Milagros, Pepa Montes, etc.) se ha ido desligando del estilo de baile actual, al igual que el intimismo del espacio reducido del tablao, que propiciaba la improvisación del baile (figuras 4, 34, 52, 60 y 79).

Ese baile, a diferencia del actual, era mucho más natural, pausado, sin gran abuso de la técnica, pues en la mayoría de los casos no la conocían. Y es por ello, que lo dotaban de una frescura y sencillez que hoy es difícil de encontrar. Remitiéndonos al ejemplo de Isabel Bayón (figura 105) se ve claramente que la técnica de su baile ha ido en detrimento de aquellos aspectos citados anteriormente y que constituyen la característica esencial de la Escuela Sevillana.

También es preciso destacar cómo han desaparecido de la indumentaria tradicional de estas bailaoras, materiales pesados, como el organdí y la “batista Pompadour”, que hacían perceptibles las influencias cubistas (figura 121). Así mismo, dentro de la indumentaria, cabe mencionar aquellos complementos, como el abanico y el sombrero, que fueron muy usados por las intérpretes de la Escuela Sevillana (figuras 14 y 56) y que poco a poco han ido cayendo en desuso.

No podríamos dar por cerrada estas conclusiones sin hacer referencia a la Escuela Bolera y a la familia Pericet que como se ha comprobado, ha estado presente y ha sido, entre otros, el soporte técnico de la Escuela Sevillana de baile flamenco. A

pesar de ser un estilo de baile protagonista del siglo XVIII y estar en desuso, principalmente por su dificultad técnica y escasa demanda en el mundo artístico, la Escuela Bolera ha sufrido un merecido e importante reconocimiento con la publicación del Decreto 521/2012, de 13 de noviembre, por el que se inscribe en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés etnológico denominada Escuela Bolera de Baile, en Sevilla.

Por último y como colofón a nuestra tesis, nos atreveríamos a establecer la siguiente definición de la Escuela Sevillana de baile flamenco: La Escuela Sevillana es una variante estilística dentro del baile flamenco que posee unas actitudes y unas expresiones propias que la diferencian del resto de las escuelas. Su configuración ha estado marcada principalmente por la personalidad de cada una de las intérpretes pertenecientes a dicha escuela, siendo la transmisión oral y el papel de los maestros y maestras esenciales para su codificación. Es una baile que se asocia principalmente con, la elegancia y la naturalidad, atributos no sólo específicos de la mujer sino del baile de hombre que también contribuyó a su desarrollo. Es la Escuela Sevillana una forma de bailar que no se reduce al aprendizaje profesional, sino al disfrute de los que la practican, conservando un patrimonio folclórico propio de la ciudad de Sevilla.

Conclusiones



FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Futuras líneas de investigación



8. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Tras haber concluido el trabajo de investigación y durante la realización del mismo hemos comprobado que existen ciertos campos sobre esta temática que complementarían nuestro estudio y sobre los que se podría seguir profundizando en futuras líneas de investigación.

Aunque el baile de mujer ha sido el protagonista principal de la Escuela Sevillana, también ha tenido importancia el baile de hombre. Desde Enrique el Cojo (1912-1985) pasando por Rafael el Negro (1935- 2010), Manuel Corrales González, el Mimbres (1948-2001) y continuando en la actualidad con Rafael Campallo (1974), todos ellos bailarines sevillanos, han contribuido también a otorgarle a dicha escuela unas características, que en muchos casos se asociaban al baile de mujer, pero que ellos han tomado como base para establecer la estética flamenca del baile de hombre. Creemos necesario por tanto realizar un análisis dancístico de cada uno de ellos tomando como referencia los indicadores que hemos establecido para el baile de mujer de la Escuela Sevillana.

Otro trabajo de investigación que consideramos importante abordar en este ámbito de la Escuela Sevillana de baile sería extender el análisis aquí realizado a bailarinas de generaciones posteriores a las que hemos estudiado, algunas ya consagradas y otras en camino de conseguirlo y que serían las continuadoras de dicha escuela. Nos referimos entre otras a Pastora Galván (1980) y Luisa Palicio (1984), dos formas diferenciadas de entender el baile flamenco pero que se han nutrido en su mayoría de bailarinas y bailarines de la Escuela Sevillana. El sello personal de cada una de ellas y sus inquietudes creativas han contribuido a una evolución técnica y estética

Futuras líneas de investigación

del género, situando a la Escuela Sevillana como uno de los estilos más representativos del panorama actual del flamenco.

Por último, nos gustaría indicar una tercera línea de investigación relacionada con la influencia que tiene el lugar geográfico donde se recibe la formación básica inicial en la estética del baile. Durante mi periodo docente en el Conservatorio Superior de danza de Málaga, único en Andalucía, he impartido clases a un alumnado muy variopinto, procedente en la mayoría de los casos de los diferentes conservatorios profesionales de Andalucía e incluso de otras ciudades de España, con estilos y formas muy diversas en la interpretación del baile flamenco. En este sentido, he podido comprobar que existía cierta homogeneización en función de su procedencia y que se apreciaban ciertos indicadores estéticos en la interpretación del baile flamenco que marcaban un sello distintivo. Por tanto, entendemos que podría ser de gran interés profundizar en el establecimiento de parámetros que definan una forma de bailar u otra, es decir, identificar si pueden existir además de la Escuela Sevillana otras escuelas de baile flamenco.

Todas estas vías de investigación han ido apareciendo conforme íbamos avanzando en el trabajo. Al introducirnos de lleno en el estudio de la Escuela Sevillana de baile flamenco, cuanto más ahondábamos, más interesante nos parecía lo que descubríamos y más opciones de estudio se abrían a nuestro paso. Opciones que era imposible atender debido a la profundidad de cada una de ellas.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

9. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Agrasso, A. (2008). La magia de la Escuela Sevillana. *La Nueva Alboréa. Revista de la Agencia Andaluza para el desarrollo del flamenco*. Nº 8, pp. 5-11.
- Alvarado Steller, V. y Sancho Bermúdez, K. (2011). La Belleza del cuerpo Femenino. *Wimblu, Rev. electrónica de estudiantes Esc. de Psicología*. Univ. De Costa Rica. Volumen 6.
- Álvarez-Gayou Jurgenson, JL. (2003). *Como hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Colección Paidós Educador. Recuperado de: [http:// www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf](http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf).
- Atencia, L. (2015). Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco, La Madruga. Revista digital*, 10, pp. 139-153. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/229491> [Consultada 20 dic 2016].
- Barrios Peralbo, M. J. (2010). *La Escuela Bolera. Método y Análisis*. Málaga: Bryal.
- Berganza Conde, M. R, y Ruiz San Román, J. A. (2010). *Investigar en comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- Blas Vega, J. (1992). *La escuela bolera y el flamenco*. I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera. Madrid: INAEM, p. 79-96.
- Cabral Domínguez, M. (2017). *Amparo Álvarez la Campanera: un punto de inflexión en el desarrollo del baile flamenco*. Universidad de Granada. Tesis Doctoral.
- Cadalso, J. (1945). *Cartas Marruecas*. Madrid: Atlas.

Fuentes bibliográficas

Carrasco, M. (2011). La Escuela Sevillana de Flamenco. *Flamenco en red*.

<https://www.youtube.com/watch?v=1iVj3n4bxxA>

Carrasco, M. (2012). *Pepa Montes, fiel al estilo clásico*. abcsevilla.es/cultura.

23 de septiembre, pág. 86 <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2012/09/23/086.html>

Carrasco, M. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Deporte.

Carretero, C. (1981). El baile. Cosas de Sevilla. *Repiso* N° 10.

Carrión, J.J. (2011). *Los cuerpos flamencos: descripción anatómica, técnicas de interpretación y cuidado en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”*. Universidad de Sevilla. Tesis Doctoral.

Cavia Naya, V. (2013). *La castañuela española y la danza: baile, música e identidad*. Valencia: Mahali Ediciones (Stella Cometa).

Coral, M., Álvarez Caballero, A. y Valdés, J. (2003). *Tratado de la Bata de Cola*. Madrid: Alianza.

Cruces Roldan, C. (2003-2005). *Las Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Sevilla: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Políticas de Igualdad. Instituto de la Mujer.

Cruces Roldan, C. (2004). *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y Sexuación en el Flamenco, Sociedades y culturas: nuevas formas de aproximación literaria y cultural*. I Congreso Internacional de Sociedades y Culturas: abriendo camino. Sevilla.

Cruces Roldán, C., Sabuco i Cantó, A. y López Martínez, E. (2005). Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas. En Palenzuela Chamorro, P. y Gimeno Martín, J.C. (coordinadores). *Cultura y desarrollo en el marco de la globalización capitalista. Congreso de Antropología*. Sevilla. Fundación el Monte, FAAEE y Asana, pp. 303-308.

Davillier, Ch. (1984). *Viaje Por España*. Madrid: Adalia.

De la Cerda, J. (1599). *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares, Madrid: Juan Gracián.

De las Heras Monastero, B. (2013). *Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal*. Sevilla Encuentro de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. Sevilla: Unia. Arte y pensamiento.

Decreto 518/2012, de 6 de Noviembre, por el que se inscribe en el Catalogo General de Patrimonio Histórico Andaluz, como bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile.

Dennis, G. (1839). *A summer in Andalucía*. London: Richard Bentley, 2 vols.

Estébanez Calderón, S. (1831). *Un baile en Triana*.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/>
[Consultado 27 de Marzo 2017].

Estébanez Calderón, S. (1847). *Escenas Andaluzas*. Biblioteca virtual universal.
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/p. 101.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/p.101)

Estébanez Calderón, S. (2007). *Escenas Andaluzas*. Extramuros edición.

Fuentes bibliográficas

- Estébanez Calderón, S. (1847). *Escenas andaluzas. Bizarrias de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González, (reed. En facsímil por Atlas, Madrid, 1983).
- Fast, J. (1995). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Biblioteca Fundamental Año Cero.
- Fernández Arenas, J. (1982). *Teoría y metodología de la historia del Arte*. Barcelona: Anthropos.
- Ford, R. (1922). *Cosas de España (el país de lo imprevisto)*. Madrid: Imprenta de Rafael Caro Raggio.
- Ford, R. (2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales*. Madrid: Turner [(1845) *A Handbook for Travellers in Spain*].
- Franco F. (2007). *La indumentaria en el baile flamenco. Un recorrido histórico*. Sevilla: Ediciones Giralda.
- Gamboa J.M. (2011). *Una historia del flamenco*. Barcelona: Espasa.
- Gómez R. (2011). Expediente incoado para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile. Sevilla: Instituto Andaluz del Flamenco.
- González Sánchez M. (2009). Clasificación de los giros en el baile flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* nº 2. vol 2. pp. 4-11.
- Gril, Ch. (2013). Carmen Amaya al Somorrostro. *Bibarnabloc*. En Línea. <http://bibarnabloc.cat/2013/04/16/carmen-amaya-al-somorrostro/>. [Consultada 25 de Marzo 2017].

Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.

Imperio, P. y Rojas, V. (1915). *Amor Brujo*. Teatro Lara. Madrid. En Línea [http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content%26view%3Darticle%26id%3D749:el-amor-brujo-lola-greco-2008%26catid%3D40:informacion%26Itemid%3D11](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=749:el-amor-brujo-lola-greco-2008&catid=40:informacion&Itemid=11) [Consultado 24 de Marzo 2017].

Jackson, R. L., Drummond, D. K. & Camara. S. (2007). What is qualitative Research? *Qualitative Research Reports in Communication*, Vol. 8, Nº. 1. pp. 21-28.

López Mondéjar, P. (1999). *150 años de Fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg editores.

Martín Martín, M. (2011). Un retablo para Isabel Bayón. *El Mundo*. Sevilla. 2 de diciembre. http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/02/andalucia_sevilla/1322819227.html

Martín Martín, M. (2013). Elogio de la bata de Cola. *El Mundo. Flamenco. Jueves Flamenco*. Sevilla 8 de diciembre. http://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/08/andalucia_sevilla/1360325314.html

Martínez Barreiro, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A. Coruña. Departamento de Sociología y Ciencias Políticas y de la Administración, pp. 127-152.

Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.

Martínez de la Peña, T. (1996). La estética del baile flamenco. *XXIV Congreso de Arte Flamenco*. Sevilla, pp. 89-99.

Fuentes bibliográficas

- Mengíbar, M. y Palicio, L. (2013). Milagros Mengibar & Luisa Palicio. *deflamenco.com. Jueves Flamenco Cajazol. Fotografías Flamenco*. En Línea <https://www.deflamenco.com/revista/galeria/milagros-mengibar-luisa-palicio-1.html> [Consultado 27 de Marzo 2017].
- Navarro García, J. L. y Pablo Lozano, E. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Navarro García, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Navarro J.L. y Pablo E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Nuñez, F. (2001). Cafés de Cante. *Flamencopolis*. En Línea <http://www.flamencopolis.com/archives/3467> [Consultado 24 de Marzo 2017].
- Ortega A, (2015). Flamenco&Cronopios. Milgros Mengibar. *Ojeándote Craciones Audiovisuales*. https://www.youtube.com/watch?v=9hvLhX_5wxU
- Ortíz Nuevo, J. L. (2012). *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile*. Sevilla: Libros con Duende.
- Pérez García, MM. (2009). El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza*, nº 6, pp. 48-55.
- Pinder W. (1946). El problema de las generaciones en la historia del arte europeo. Buenos Aires: Losada.
- Puig Claramunt, A. y Albaicin F. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Polígrafa.

La Escuela Sevillana de baile flamenco: estudio de las características estilísticas

Quintana Peña, A. (2006). *Metodología de Investigación Científica Cualitativa*. Lima: UNMSM, Psicología: Tópicos de actualidad, pp. 47-84.

Real Academia Española. (2016). *Diccionario de la lengua española*. (22ª edición). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.

Rosy, H. (1988). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá.

Triana (El de), F. (1935). *Arte y Artistas Flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.

Vergillos J. (2013). *Las lecciones del Maestro Otero*. Diario de Sevilla.12 de Mayo. Diario Digital. [http:// www.diariodesevilla.es/ocio/lecciones-maestro-Otero_0_696830712.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/lecciones-maestro-Otero_0_696830712.html) [Consultado 2 feb 2017].

FUENTES VIDEOGRÁFICAS

10. FUENTES VIDEOGRÁFICAS

Bayón, I. (2006). *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla.

Coral, M. (2010). *Baile Matilde Coral- Caña*. T.V.E. Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=-zhBNtDjC_8

Gómez, M. (1974a). Fiestas Públicas. *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. Murcia: Alga.

Gómez, M. (1974b). El Café Cantante hasta 1930. *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 5. Murcia: Alga.

Gómez, M. (1974c). Fiestas Privadas. *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. Murcia: Alga.

Mengibar, M. (1982). *La Buena Música*. TVE2.

Mengibar, M. (2008). *Generaciones*. Canal Sur Televisión.

Montes, P. (2010). *Baile Pepa Montes- Caña*. TVE. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=yT7ZZLFNsEA>

Pastora, I. (1964). *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE.

Saura, C. (1995). *Flamenco*. España: Juan Lebron Producciones.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Índice de imágenes



11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Página 41: Serafín Estébanez Calderón, Un baile en Triana (1831). Dibujo de Francisco Lameyer.

Página 43: Fotografía: Emilio Beauchy (1885). Café de Cante.

Página 45: El Amor Brujo (15.04.1915). Pastora Imperio (Candela) y Víctor Rojas (Carmelo). Teatro Lara de Madrid.

Página 46: Carmen Amaya y Pelao Viejo. Revista Life, 1940.

Página 47: Milagros Mengíbar. Fotografía: Remedios Malvarez.

Página 104: Figuras 1-3 extraídas de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 105: Figura 4 extraída de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 106: Figuras 5 y 6 extraídas de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 107: Figura 7 extraída de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 108: Figuras 8-10 extraídas de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 109: Figura 11 extraída de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 110: Figuras 12 y 13 extraídas de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Página 111: Figuras 14 y 15 extraídas de *El Baile. El Fuego Originario*. Flamenco en los Archivos de RTVE. (1964).

Índice de imágenes

Página 112: Figura 16 extraída de flamencaporderecho.com.

Página 113: Figuras 17 y 18 extraídas de flamencaporderecho.com.

Página 116: Figuras 19 y 20 extraídas de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 117: Figura 21 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 118: Figura 22 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995). Figura 23 Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=-zhBNtDjC_8.

Página 119: Figura 24 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 120: Figura 25 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 121: Figura 26 y 27 extraídas de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 122: Figura 28 y 29 extraídas de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 123: Figura 30 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 125: Figura 31 y 33 extraídas de www.youtube.com/watch?v=-zhBNtDjC_8.

Figura 32 Extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 5. (1974).

Página 126: Figuras 34 y 35 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 5. (1974).

Página 127: Figuras 36 y 37 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 5. (1974).

Página 128: Figuras 37 y 38 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 5. (1974).

Página 131: Figura 40 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974). Figura 41 Extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 132: Figura 42 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 133: Figura 43 extraída de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995). Figura 44 Extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 134: Figuras 45 y 46 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 135: Figuras 47 y 48 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 136: Figura 49-51 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 137: Figuras 52 y 53 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 138: Figura 54 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 2. (1974).

Página 139: Figuras 55-57 extraídas de *Flamenco*. Carlos Saura. (1995).

Página 141: Figura 58 extraída de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 142: Figuras 59 y 60 extraídas de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 143: Figura 61 extraída de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 144: Figuras 62 y 63 extraídas de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 145: Figuras 64 y 65 extraídas de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 146: Figura 66 extraída de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 147: Figuras 67-69 extraídas de *La Buena Música*. TVE2. (1982).

Página 148: Figuras 70 y 71 extraídas de *Generaciones*. Canal Sur Televisión. (2008).

Página 149: Figura 72 extraída de *La Buena Música*. TVE2. (1982). Figura 73 Extraída de *Generaciones*. Canal Sur Televisión. (2008).

Página 150: Figura 74 extraída de *La Buena Música*. TVE2. (1982). Figuras 75 y 76 Extraídas de *Generaciones*. Canal Sur Televisión. (2008).

Página 151: Figura 77 extraída de *Generaciones*. Canal Sur Televisión. (2008).

Página 152: Figura 78 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 153: Figuras 79 y 80 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 154: Figuras 81-83 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 155: Figura 84 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 156: Figuras 85 y 86 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 157: Figuras 87-89 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 158: Figuras 90 y 91 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 159: Figura 92 extraída de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Índice de imágenes

Página 160: Figuras 93-95 extraídas de *Rito y Geografía del Baile*. Vol. 6. (1974).

Página 161: Figuras 96-99 extraídas de www.youtube.com/watch?v=yT7ZZLFNsEA

Página 162: Figuras 100-103 extraídas de www.youtube.com/watch?v=yT7ZZLFNsEA

Página 164: Figura 104 extraída de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 165: Figuras 105 y 106 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 166: Figura 107 extraída de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 167: Figuras 108 y 109 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 168: Figuras 110-112 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 169: Figuras 113 y 114 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 170: Figuras 115-117 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 171: Figura 118 extraída de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla. [L. SEP] (2006).

Página 172: Figuras 119-121 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 173: Figuras 122 y 123 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

Página 174: Figuras 124-126 extraídas de *La Puerta Abierta*. XIV Bienal de Sevilla (2006).

ANEXOS

ANEXO 1

**DECRETO 518/2012, DE 6 DE NOVIEMBRE, POR
EL QUE SE INSCRIBE EN EL CATÁLOGO
GENERAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
ANDALUZ, COMO BIEN DE INTERÉS
CULTURAL, LA ACTIVIDAD DE INTERÉS
ETNOLÓGICO DENOMINADA ESCUELA
SEVILLANA DE BAILE, EN SEVILLA.**



3. Otras disposiciones

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

DECRETO 518/2012, de 6 de noviembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla.

I. En desarrollo de lo prescrito en el artículo 46 de la Constitución Española, el Estatuto de Autonomía para Andalucía, aprobado mediante Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, establece en su artículo 10.3.3.º que la Comunidad Autónoma ejercerá sus poderes con el objetivo básico del afianzamiento de la conciencia de identidad y cultura andaluza a través del conocimiento, investigación y difusión del patrimonio histórico, antropológico y lingüístico. Para ello, el artículo 37.1.18.º preceptúa que se orientarán las políticas públicas a garantizar y asegurar dicho objetivo básico mediante la aplicación efectiva, como principio rector, de la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco; estableciendo a su vez el artículo 68.3.1.º que la Comunidad Autónoma tiene competencia exclusiva sobre protección del patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, y en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz, según el apartado 1 del citado artículo; todo ello sin perjuicio de lo que dispone el artículo 149.1.28.ª de la Constitución.

La Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, establece en su artículo 9.7.a) que el órgano competente para resolver los procedimientos de inscripción de Bienes de Interés Cultural en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz es el Consejo de Gobierno.

Igualmente, el artículo 2 del Reglamento de Organización Administrativa del Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por Decreto 4/1993, de 26 de enero, declarado vigente por la disposición derogatoria de dicha Ley 14/2007, de 26 de noviembre, atribuye a la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía la competencia en la formulación, seguimiento y ejecución de la política andaluza de Bienes Culturales referida a la tutela, enriquecimiento y difusión del Patrimonio Histórico Andaluz siendo, de acuerdo con el artículo 3.3 del citado Reglamento, la persona titular de la Consejería de Cultura y Deporte el órgano competente para proponer al Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de los Bienes de Interés Cultural y compitiendo, según el artículo 1.1 del Reglamento anterior, a este último dicha inscripción.

II. La Escuela Sevillana de Baile es una extraordinaria expresión cultural, un estilo y un arte de baile que surge de un proceso de codificación iniciado hacia 1830 y que, como dice Milagros Mengibar «se ha nutrido hasta de las vueltas que tiene el clásico español y la escuela bolera, de las vueltas quebradas», y que se ha seguido consolidando y enriqueciendo hasta la actualidad.

La especificidad de esta manifestación artística y cultural del flamenco resulta patente en las valoraciones y pautas que perfilan y reproducen un universo de géneros segmentados, distinguiendo de forma muy marcada y protagonista el baile de mujer frente al baile de hombre. Esta construcción cultural del género femenino asociada a este baile implica que el mismo se identifique con un determinado modelo de mujer sevillana y por extensión con la andaluza.

Este estilo aporta una forma singular de estética del baile flamenco, una sutil manera, una apariencia y puesta en escena repleta de sentimiento y valor que aún sigue practicándose por algunas bailaoras andaluzas, aunque comienza a estar en desuso y a perder buena parte de esos elementos definitorios en lo referido a la riqueza gestual (de brazos y pies) y especialmente a la indumentaria propia, la bata de cola, objeto de aprendizaje en su manejo.

La Escuela Sevillana de Baile, dadas sus características y significados, forma parte del patrimonio cultural inmaterial de Andalucía, conforme a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la UNESCO en sesión celebrada en París el 17 de octubre de 2003 y ratificada por el Estado Español el 29 de enero de 2007 (Boletín Oficial del Estado número 31 de 5 de febrero de 2007), que define a dicha tipología patrimonial en el artículo 2.1.

En aplicación de dicha normativa, a instancias del Estado Español, la UNESCO incluyó el «Flamenco» en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010. En esta línea de toma de medidas para la salvaguarda, la Consejería de Cultura y Deporte está procediendo a sucesivas inscripciones en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz de los elementos que conforman esta expresión cultural andaluza de la que es un exponente relevante la Escuela Sevillana de Baile.

III. La Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, mediante Resolución de 9 de noviembre de 2011 (BOJA número 241, de 12 de diciembre de 2011), inició el procedimiento de inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, de la Actividad de Interés Etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, siguiendo la tramitación establecida en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

Emitió informe favorable a la inscripción la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de Sevilla con fecha 8 de febrero de 2012, cumpliendo así con lo previsto en el artículo 9.6 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre.

De acuerdo con la legislación aplicable se cumplimentaron los trámites preceptivos de información pública (BOJA número 79, de 24 de abril de 2012), concediéndose audiencia al Ayuntamiento de Sevilla.

Terminada la instrucción del procedimiento y de conformidad con el artículo 27.1 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, procede inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla.

En virtud de lo expuesto y de acuerdo con lo establecido en los artículos 3 y 9.7.a), así como en los artículos 61 al 64 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, en relación con el artículo 1.1 del Reglamento de Organización Administrativa del Patrimonio Histórico de Andalucía, a propuesta del Consejero de Cultura y Deporte y previa deliberación, el Consejo de Gobierno, en su reunión del día 6 de noviembre de 2012,

A C U E R D A

Primero. Inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla, cuya descripción figura en el anexo al presente Decreto.

Segundo. Establecer las Instrucciones Particulares que figuran en el Anexo al presente Decreto.

Tercero. Proceder a dar traslado a la Administración General del Estado para su constancia en el Registro correspondiente.

Cuarto. Ordenar que el presente Decreto se publique en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía.

Contra el presente acto, que pone fin a la vía administrativa, se podrá interponer, desde el día siguiente al de su notificación, potestativamente, recurso de reposición ante el mismo órgano que lo dicta en el plazo de un mes, conforme a los artículos 116 y 117 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, o directamente recurso contencioso-administrativo en el plazo de dos meses, ante la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, de acuerdo con lo previsto en los artículos 10 y 46 de la Ley 29/1998, de 13 de julio, reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa.

Sevilla, 6 de noviembre de 2012

JOSÉ ANTONIO GRIÑÁN MARTÍNEZ
Presidente de la Junta de Andalucía

LUCIANO ALONSO ALONSO
Consejero de Cultura y Deporte

A N E X O

I. DENOMINACIÓN.

Escuela Sevillana de Baile.

II. LOCALIZACIÓN.

Provincia: Sevilla.

Municipio: Sevilla

III. DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD.

La Escuela Sevillana es un estilo de baile, es decir, un conjunto de rasgos y características que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia pero que ni excluyen ni ahogan la individualidad de cada bailaor o bailaora, pues el flamenco es un arte de individualidades y de protagonistas. Entre las artistas hay que destacar a Pastora Imperio que puso los cimientos de la Escuela Sevillana, o a Matilde Coral, a quien hay que reconocerle el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido la Escuela Sevillana en su academia de baile, enclavada en el barrio de Triana. Muchas de sus discípulas han llegado a ser bailaoras con un lugar de privilegio en el baile flamenco, como Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Ana María Bueno, Loly Flores, Ana Moya e Isabel Bayón, entre otras. En el baile de hombre han dejado su huella imborrable artistas como Manuel Corrales González, apodado El Mimbres (Triana, 1948), brillante por su distinción y barroquismo en el baile, y el extremeño Enrique Jiménez Mendoza, más conocido por Enrique el Cojo, otro de los grandes maestros de esta Escuela, asentado en Sevilla. De su academia han salido bailaoras de fama como Susana, Manuela Vargas, Lucero Tena, Juan Morilla, María Rosa, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Teo Santelmo, La Contrahecha, Carmen Montiel, Carmen Ledesma, Currillo de Bormujos, Yoko Komatsubara y la popular Marisol, entre otros.

Pero la Escuela de Sevilla no es sólo de profesionales, es una forma de bailar que se respiraba y se respira en cualquier reunión jubilosa, ya sea en un corral de vecindad, en una caseta de feria o en los momentos de fiesta de una romería.

En la Escuela Sevillana el aprendizaje del estilo de baile de mujer ha de lograr el dominio de una estética en la que impera la plasticidad. Sus movimientos han de transmitir una determinada noción de feminidad sevillana, entendiendo como tal la consecución de un baile depurado, estilizado y delicado, en el que destaque la gracia en los movimientos del cuerpo, especialmente perceptibles en la forma del braceo y en el juego de manos y dedos. Esta manera de ejecutar el baile de mujer ha de resultar unas veces seductor y coqueto, otras apasionado y siempre airoso, encantador y elegante.

El canon estético del baile de mujer por la Escuela Sevillana exige una serie de actitudes que evidencien el señorío, la sabiduría, el conocimiento, la apostura y el narcisismo. Porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse.

El baile de hombre por la Escuela Sevillana también sobresale por la apostura y la elegancia. Hay plasticidad y donaire en la posición del cuerpo y en la ejecución de los pasos.

El baile sevillano, tanto en el baile de mujer como en el de hombre, se caracteriza por el respeto que siente y transmite por el cante, pues el bailaor o bailaora escucha y baila el cante, o sea, se deja llevar por el cante y la guitarra. Como mantiene Ángeles Gabaldón o como afirma Ana María Bueno, siempre ha habido un gran amor por el cante y un gran conocimiento de los distintos estilos («A casi todas nos gusta cantar y lo hemos hecho en alguna ocasión, por eso siempre hemos podido alargar o acortar un tercio según nos sintamos, hemos encontrado ese momento en el escenario en el que una se puede parar a escuchar, se mece y, sin moverse, lo está haciendo todo»).

Sus rasgos básicos son:

1. Composición de la figura: cabeza erguida, hombros alineados, espalda derecha.
2. Colocación básica de los pies en tercera posición como base.
3. Braceo armonioso y, como mantiene Matilde Coral, los brazos redondos. Si es por alegrías, hacia fuera; si es por soleares o seguiriyas, hacia dentro, con la cabeza al lado del corazón.
4. Manos gráciles y floreando.
5. Movimientos de hombros y caderas.
6. Rostro expresivo.
7. Zapateado musical.
8. Uso de elementos externos: bata de cola, mantón de cola. Mantón, palillos y sombrero. Como explica Merche Esmeralda el mantón y la bata de cola no deben utilizarse como una dificultad que hay que afrontar para mostrar, como en el circo, lo que una es capaz de hacer, sino que tiene que ser un adorno del baile. O como afirma Matilde Coral: «Desprecia con el pie la cola de tu bata. Sin miedo. Porque la cola de la bata sólo se les enreda a las que no saben».
9. Los pasos y movimientos deben hacerse con naturalidad, elegancia y plasticidad.

Estos rasgos, aprendidos durante generaciones mediante transmisión oral, han quedado fijados entre otros documentos en el Código (inédito) de la Escuela Sevillana de Flamenco, redactado por Matilde Coral y Manuel Barrios. En resumen, según este mismo Código, el Baile Flamenco, para ser como Dios manda, es un coloquio a cuatro: la Musa, el Ángel, el Duende y la Bailaora.

IV. INSTRUCCIONES PARTICULARES: RECOMENDACIONES PARA LA SALVAGUARDA, MANTENIMIENTO Y CUSTODIA DE LA ACTIVIDAD DE INTERÉS ETNOLÓGICO DENOMINADA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE.

Se recomienda, para la salvaguarda, mantenimiento y custodia atender al conocimiento, recuperación, conservación, transmisión y revitalización de esta actividad, teniendo como base jurídica las medidas recogidas en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada por la UNESCO en 2003. Entendiendo por salvaguardia, en su artículo 3, «las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas en la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos». Recogiendo entre las funciones de las administraciones públicas, en su artículo 15, que «cada Estado parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio, y de asociarlos activamente a la gestión del mismo».

ANEXO 2

EXPEDIENTE TÉCNICO DE LA ESCUELA SEVILLANA



La Escuela Sevillana

0. Antecedentes administrativos

No existen.

1. Localización

Nace y se desarrollada en Sevilla.

2. Denominación

Escuela Sevillana de Baile.

3. Código de identificación

No tiene.

4. Tipología o clasificación.

Modos de expresión

5. Justificación

La Escuela Sevillana de baile es el producto acabado y cabal de un proceso de codificación que se inició hacia 1830 y que ha seguido después con un enriquecimiento continuado.

Aunque muchos de sus rasgos pueden identificarse también en el baile de hombre, la Escuela Sevillana constituye un pilar básico en el baile de mujer, vinculado a la mujer sevillana y por extensión a la andaluza. Un pilar que no debemos correr el riesgo de que pueda desaparecer o alterarse sustancialmente hasta perder su propia identidad.

El baile actual de mujer se ha ampliado con el dominio y la técnica del zapateado, pero en la mayoría de los casos, lo ha hecho a costa de desatender otros elementos asociados

tradicionalmente a la mujer. Y lo mismo puede ocurrir con su indumentaria. Prendas que han formado parte de la estética flamenca femenina, como la bata de cola, no deben caer en el desuso ni en el olvido. Son todos síntomas que nos exigen tomar las medidas oportunas para que en el futuro se conserve viva una forma de bailar que tanto ha aportado a la estética del baile flamenco y que afortunadamente aún sigue practicándose por algunas bailaoras andaluzas.

Son todas razones que aconsejan y justifican que la Escuela Sevillana de Baile se inscriba en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como actividad de interés etnológico andaluz, al amparo de lo que se dispone en la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía, cuyo Artículo 63 dice:

Asimismo, serán especialmente protegidos aquellos conocimientos o actividades que estén en peligro de desaparición, auspiciando su estudio y difusión, como parte integrante de la identidad andaluza. A tal fin se promoverá su investigación y la recogida de los mismos en soportes materiales que garanticen su transmisión a las futuras generaciones.

6. Descripción de la actividad.

La Escuela Sevillana es un estilo de baile, es decir, un conjunto de rasgos, de características, que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen, ni ahogan la individualidad de cada bailaor. Porque el flamenco es en su misma esencia un arte de individualidades.

En la mujer, la Escuela Sevillana de baile es un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. Un baile que es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse. Un baile, en fin, que quintaesencia lo mejor del arte que respira y transmite Andalucía.

En el hombre, sobresale también la apostura y la elegancia. Hay plasticidad y donaire en la posición del cuerpo y en la ejecución de los pasos.

Tanto en la mujer, como en el hombre, el baile sevillano se caracteriza por el respeto que siente y transmite por el cante. El bailarín escucha y baila el cante.

Sus rasgos básicos son:

1. Composición de la figura:

Cabeza erguida

Hombros alineados

Espalda derecha

2. Colocación básica de los pies en tercera posición.

3. Braceo armonioso.

4. Manos gráciles.

5. Movimientos de hombros y caderas.

6. Rostro expresivo.

7. Zapateado musical.

8. Uso de elementos externos:

Bata de cola

Mantón

Palillos

Sombrero.

En cuanto a la manera en que ejecutan los pasos y movimientos, se distinguen las siguientes cualidades:

Naturalidad

Elegancia

Plasticidad.

7-8. Descripción y delimitación del espacio físico donde se desarrolla la actividad

La Escuela Sevillana de baile, siendo un estilo de baile, se ejecuta en los lugares en los que se interpreta el baile flamenco, desde la fiesta familiar y privada hasta el escenario de una peña flamenca, un tablao o un teatro y su transmisión se ha realizado básicamente reuniones y fiestas familiares, así como en academias.

9. Datos histórico-artísticos

Desde que el baile flamenco comienza a dar sus primeros balbuceos, allá por 1840, se habla ya en términos elogiosos de la Escuela de Sevilla. Posiblemente la primera fuente documental que nos da noticias históricas de esta forma de bailar, sea el escritor costumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón, un singular personaje que gustaba firmar sus escritos con el pseudónimo de El Solitario y que sabía muy bien lo que decía, porque lo había vivido como aficionado a la fiesta y a todo lo que tuviese el aroma de lo popular. Lo hace en “Un baile en Triana”, una estampa publicada en Barcelona en 1842, en el *Álbum del Imparcial*, y recogida después, en 1847, en sus *Escenas andaluzas*. Allí llama a la Escuela de Sevilla “universidad” del baile andaluz, al tiempo que nos describe, con precisión y belleza literaria, cómo la capital hispalense ejercía su influencia, cómo imponía sus maneras y marcaba con su sello cuantos bailes llegaban a ella. Merece la pena transcribir sus palabras:

Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebrros delicados del baile andaluz. En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes pasando por Sevilla no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, a fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda.



Émile Rouargue. Gitanos. Barrio de Triana, 1852.

Como nos testimonia El Solitario, ya se reconocía a Sevilla, al baile que allí se hacía y a sus bailaoras una impronta personal, unas maneras propias de concebir y de interpretar la

danza. Así bailarían La Perla, aquella trianera que Estébanez Calderón tuvo ocasión de contemplar en la famosa fiesta que describe en el relato citado.

Y así se bailarían en los ensayos públicos que las academias de baile sevillanas de mediados del XIX organizaban para solaz y gozo de los turistas de la época. Unos espectáculos en los que las mejores bailarinas boleras sevillanas daban lecciones de arte, y, como dejó dicho El Solitario, enseñaban a las gitanillas que compartían con ellas cartel “las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebros delicados del baile andaluz”.



Amparo Álvarez la Campanera

Fue precisamente en aquellas academias donde el que pronto va a ser conocido como baile flamenco se conformó como baile-arte, al fundirse los estilos bailadores populares y gitanos con los académicos.

De todas las boleras que fueron espejo en el que se miraron cuantas llevaban dentro de sí el gusanillo del baile y que sin duda contribuyeron a consolidar y transmitir el estilo sevillano, destaca Amparo Álvarez La Campanera, una sevillana nacida allá por la década de los treinta del mil ochocientos que bailaba, cantaba y, cuando la ocasión lo requería, sabía incluso acompañarse ella misma a la guitarra. Otras renombradas boleras sevillanas que contribuyeron decisivamente a poner los cimientos del baile sevillano fueron Manuela Perea la Nena y Petra Cámara.



Rosario Monge la Mejorana

La Mejorana

Rosario Monge había nacido en Cádiz, en 1862, pero, porque en realidad el flamenco nunca ha conocido fronteras, hoy se la reconoce como el primer eslabón de esa cadena de influencias y aportaciones personales que nos trae hasta hoy las esencias de la escuela sevillana. Desde luego, la culpa de que esto sea así la tuvo su hija Pastora, que sí había nacido en la ciudad de la Giralda.

Fernando el de Triana (1935:134-136) nos dejó, con el gracejo que le caracteriza, un retrato suyo que refleja con exactitud su celebrada belleza y su estampa de artista:

Su cara era blanca como el jazmín; de su boca, los labios eran corales (...) y cuando se reía dejaba ver, para martirio de los hombres, un estuche de perlas finas, que eran sus dientes; su cabello, castaño claro, casi rubio; sus ojos, no eran ni más ni menos que dos luminosos focos verdes; y como detalle divino para coronar su encantadora belleza, era remendada, pues sus arqueadas y preciosas cejas y sus rizadas y abundantes pestañas, eran negras, como negras eran las ducas que pasaban los pocos hombres que tenían la desgracia, ¿he dicho la desgracia?, ¡sí!, ¡la desgracia! De hablar con ella siquiera cinco minutos.

Su figura era escultural y cuidaba siempre de vestir los colores que más la hermoseaban, pero siempre su bata de cola, de percal, y su gran mantón de Manila. Preciosos zapatos calzaban sus diminutos pies, y ya no sabemos más; pues al Café de Silverio había quien llegaba muy temprano para coger un asiento delantero con el fin de verle a La Mejorana siquiera dos dedos por encima de los tobillos, y a las cuatro de la mañana, cuando terminaba el espectáculo, se marchaba a la calle sin haber logrado su propósito.

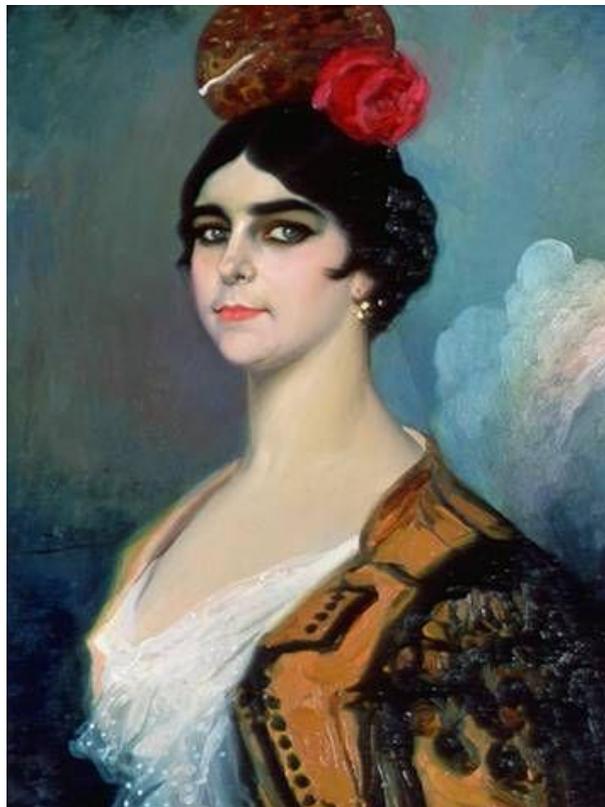
Rosario Monje fue una artista efímera. Su trayectoria artística duró sólo unos años, allá a finales de la década de los ochenta, porque dejó el baile para dedicarse por completo a su familia —Rosario Monge se casó en 1881, a los 19 años, con Víctor Rojas, un conocido sastre de toreros—.

Sin embargo, las aportaciones de esta bellísima gaditana han quedado para siempre. Según cuenta la tradición, ella fue la primera que vistió bata de cola, que adornaba con un bien conjuntado mantón de Manila; ella fue también la primera que levantó los brazos más allá de lo que entonces era habitual, estilizando la figura y dotando a su baile de una muy personal elegancia. Su estilo y sus modos fueron recogidos por sus contemporáneas y, muy especialmente, por su hija, la genial Pastora Imperio. Rosario Monge murió en Madrid en 1922, a los sesenta años.

Pastora Imperio

La Escuela Sevillana de baile en realidad nace con Pastora Imperio. En ella cristalizan los modos y maneras que son hoy rasgos característicos de este estilo y ella fue la fuente de la que bebieron cuantas han hecho posible que esta escuela haya llegado hasta hoy.

Pastora Rojas Monje nace el 13 de abril de 1885 en Sevilla, en la calle Confitería, 52, en el popular barrio de La Alfalfa. Es hija de Víctor Rojas, prestigioso sastre de toreros, y de Rosario Monje, más conocida por La Mejorana, una de las figuras míticas del baile flamenco de la época de los cafés de cante, retirada ya de las tablas.



Manuel Benedito y Vives. Circa 1905.

Siendo Pastora apenas una niña, la familia se traslada a Madrid, a la calle Aduana, y la casualidad hace que en esa misma casa, justo en el piso de encima de los Rojas, tenga una academia la bailarina Isabel Santos. Allí recibiría Pastora sus primeras lecciones formales de baile.

En 1901, con apenas 16 años, hace su primera salida profesional al público en el Salón Japonés, en pleno centro de Madrid, en la calle de Alcalá. Fue un paso que condicionó y marcó su trayectoria artística, porque ese salón, como casi todos los de aquella época, era un local de “varietés”. Pastora sería, pues, artista de variedades. Aquellos días se la conoce por La Bella Imperio, canta cuplés y baila la farruca, el garrotín y los tangos.

En 1909 España se le queda chica y Pastora cruza el charco y se presenta en los principales escenarios hispanoamericanos. A su regreso a España sigue volviendo locos a todos. Lo contó *La Unión Mercantil* el 1 de junio:

Trátase de una bailarina notabilísima; la mejor que hemos podido admirar en su género, con méritos reconocidos, inesperados, puesto que ninguna otra ha hecho revivir como ella, el verdadero arte andaluz, relegado al olvido por extranjeras danzas, exóticas y poco duraderas innovaciones.

Su triunfo fue colosal: la farruca, el garrotín y los tangos con que exhibió su cuerpo gallardo, en graciosas ondulaciones, fueron calurosamente aplaudidos en una interminable ovación.

Aseguramos convencidísimos que no hay artista que la iguale. La Imperio siente el baile y este sentimiento se revela en maravillosas inspiraciones. No cabe más soltura ni ademanes más graciosos, ni mayor dominio en el difícil arte en el que venció anoche la Imperio, ante un público de buen gusto, en un teatro completamente lleno. Como complemento, la debutante lució riquísimas joyas y deslumbrante vestido.

Málaga entera desfilará por el Novedades y aplaudirá mercedamente a esta bailarina colosal.

Pastora Imperio admiró con su trabajo a los que no asistieron la noche de su debut; el éxito quedó sancionado en toda línea.

Es, sin disputa, la mejor artista de las que han desfilado por este teatro.

Para agregar un día después:

Pastora Imperio ha sido el filón de la empresa, que cuenta por llenos sus funciones.



A los méritos de aquella, como bailarina, únese su cualidad de cupletista en cuyo trabajo halla el público motivos para nuevos aplausos.

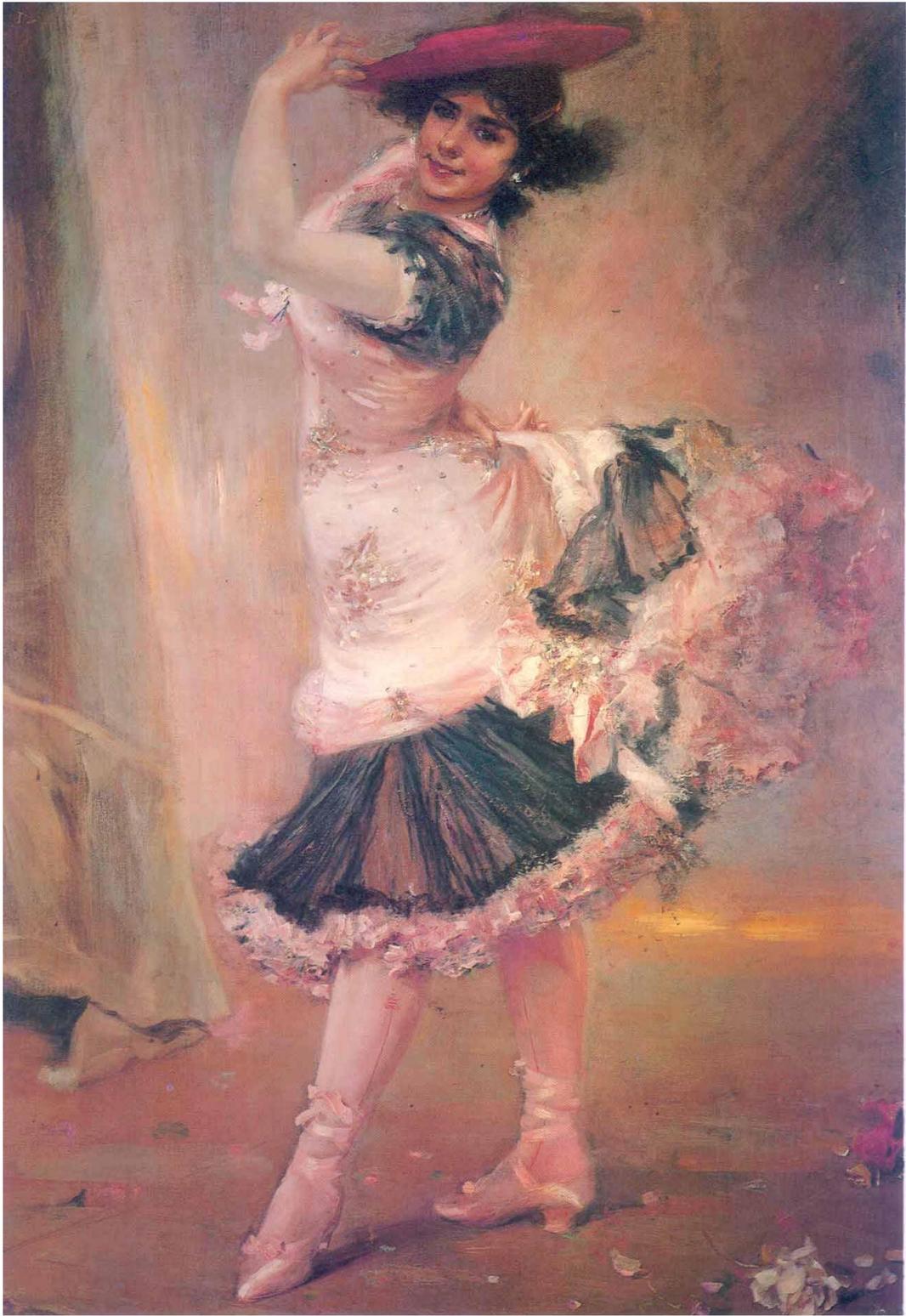
1915 es un momento clave en la vida de Pastora. Es el año de *El amor brujo*. Desde su estreno en el Lara de Madrid, la Imperio llevaría en su repertorio algunas de sus danzas. No era nada que satisficiera mucho a don Manuel, pero ella lo hacía sin encomendarse a nadie y quién era el guapo que podía impedírselo.

En 1917 vuelve a actuar en Málaga y la prensa no solo no le regatea ningún piropo, sino que recoge y publica lo que sobre ella escriben algunas de nuestras mejores plumas.

A PASTORA IMPERIO

*Tras las alegres vueltas de un paseo,
ostentación del garbo y la majeza,
la bella danza a dibujarse empieza
con valiente y armónico braceo.
Mira y sonríe con mentir de amores
al pueblo que, exaltado, grita y ruge;
prestan las curvas almas a los colores,
y del postrer desplante al recio empuje
ruedan los peinecillos y las flores
por el tablado, que a sus plantas cruje.*

S. y J. Álvarez Quintero.



José Villegas. 1905.

PASTORA IMPERIO

¿Es tan hermosa? Peor que hermosa—como dicen los franceses.—Es mármol y es fuego. Yo diría que es la escultura de una hoguera. Su carne tiene ardores de eternidad y su cuerpo es como columna de santuario: palpitante y como incendiada al resplandor de fuegos sagrados. Es la “devadassi” de las danzas religiosas: misteriosa [ilegible] solo ha pasado un alma que viene de muy lejos: de selvas, de templos, de triunfos imperiales, que ha pasado en sus avatares desde pantera a diosa: y así vibran saetas de luz en sus ojos negros, y en sus canciones dulces o canallas, el rugido de toda la fiereza y el arrullo de todas las caricias.

Ve uno a “Pastora Imperio” y la vida se intensifica: van pasando amores y celos de otras vidas y se siente uno héroe y bandido y heremita asaltado de tentaciones, y chulo tabernario... y lo más alto y lo más bajo y siente uno invencible deseo de proferir atrocidades: ¡Gitanaza!, ¡ladrona!, ¡asesina! Y de soltar dos o tres impiedades, y como resumen y exaltación de todo: ¡Bendito sea Dios! Porque cuando ve uno a “Pastora Imperio” cree uno en Dios lo mismo que cuando lee uno a Shakespeare.

Jacinto Benavente.

A LA IMPERIO

*Cuando tú naciste
el sol se eclipsó,
y es que al ver tus ojillos diría:
—¡Aquí sobro yo!*

*Al ver tus ojos tan dulces
y tan bonitos, gitana,
me digo: ¿Cómo es posible
que hagan daño tus miradas?*

*Son tus ojitos, gitana,
como los rayos del sol;*

*si los cierras siento frío,
y si los abres calor.*

Marquina.

En la década de los veinte Pastora Imperio es sin lugar a dudas la artista más popular de cuantas actúan en los espectáculos de variedades.

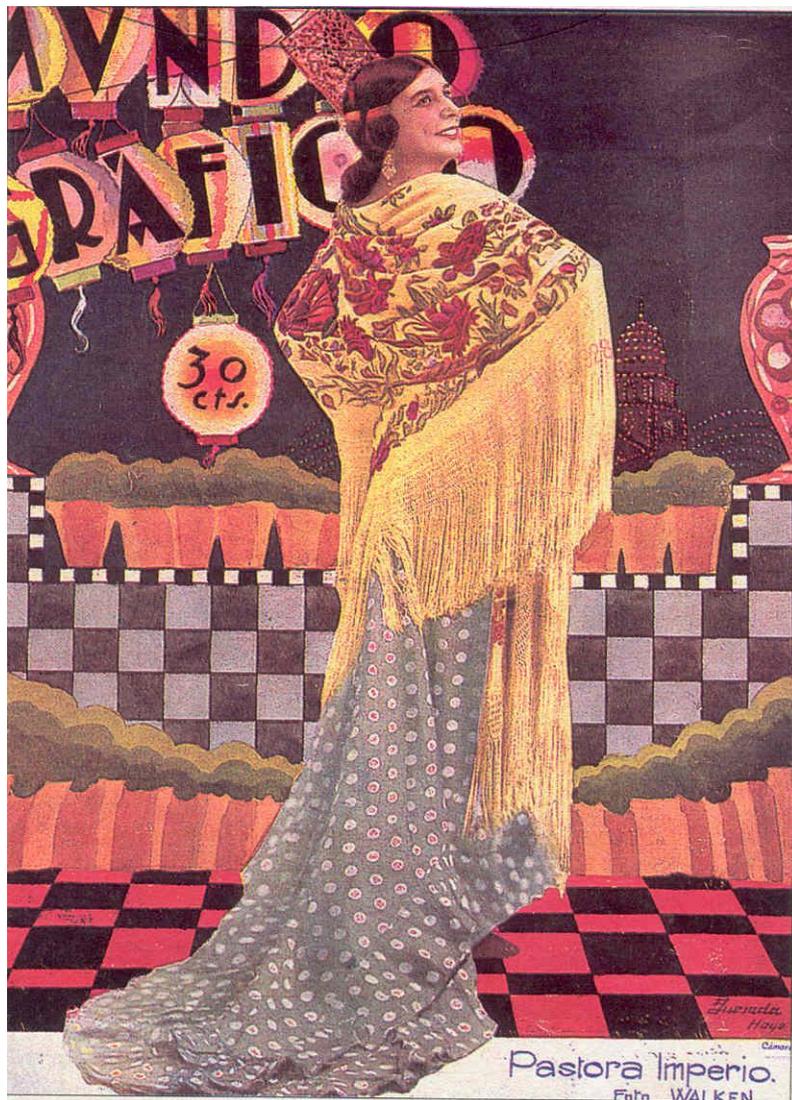


Julio Romero de Torres. 1922

Sin embargo, en 1922, cuando Pastora disfruta del apogeo de su fama, muere su madre y un año después anuncia por primera vez su retirada. Actuaba entonces en el madrileño Teatro Maravillas. Pero no lo hace todavía. Su primera desaparición de los carteles no ocurriría hasta 1928. Entonces sí que lo hace y se mantiene dos años apartada de la vida pública, dedicada, según confiesa ella misma, al cuidado de su hija Rosario. En Málaga se presenta en 1930 más flamenca que nunca. En Madrid lo hace en 1934, en el Palacio de la Música, cuando ya es una mujer madura, aunque sigue tan arrebatadora como siempre, si cabe más aún.

Pero poco a poco Pastora termina retirándose de verdad de los teatros. Se refugia en la venta La Capitana, un colmao que abre en 1942 en las afueras de Madrid. Allí atiende a sus amigos y baila cuando le apetece. Hará, eso sí, alguna que otra salida esporádica, unas veces

para rodar una película y otras, como la actuación que tiene en 1946 con la compañía de Pilar López, porque había veces que no sabía decir que no. Años después, en 1958, abriría otro tablao en pleno Madrid, El Duende, en donde seguiría haciendo lo mismo a lo que se había acostumbrado en la venta La Capitana. Afortunadamente existen grabaciones de alguna ocasión en la que recordaba en aquel tablao los momentos y los gozos que le había deparado el baile. Fue en estos locales donde dio sus últimas lecciones de baile y donde se produjo la transmisión de saberes que posibilitaría la consolidación de toda una escuela: la escuela sevillana.



Portada de Mundo Gráfico.

Su baile, sugestivo, arrollador, fue una mezcla explosiva de gracia, majeza, temperamento, empaque y majestad. Unas veces derrochaba salero, picardía, fuego; otras, como cuando bailaba por soleá, se tornaba solemne. Levantaba los brazos con elegancia, con lentitud, movía las manos con suavidad y delicadeza y sabía esculpir con su cuerpo figuras de una insólita belleza. Pero, sobre todo, su baile transmitía el propio disfrute que ella sentía. A ella le gustaba bailar y se gustaba bailando. Y eso era algo contagioso.

Su obra y su aportación a la danza española y flamenca fueron reconocidas con importantes distinciones. En 1957 recibió el Lazo de Isabel la Católica y el mundo del flamenco la premió en 1964 con la Medalla de Oro de la II Semana de Estudios Flamencos de Málaga, en 1967 le ofreció el XI Potaje Gitano de Utrera y en 1983 la evocó en el XXII Festival de Cante Jondo Antonio Mairena.

Pastora Rojas Monje murió en Madrid, a los 94 años, de una afección cardiaca, el 14 de septiembre de 1979. Nos dejó una forma de bailar que hoy se reconoce como específicamente sevillana.

Matilde Coral

Si Pastora Imperio puso los cimientos de la Escuela Sevillana, corresponde a Matilde Coral el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido sus esencias. Hoy ese estilo que se conoce en todo el orbe flamenco como Escuela Sevillana debe su pervivencia a su magisterio. Porque es en su Academia, enclavada en la mismísima Triana, donde se ha conservado y se ha enseñado esa forma de bailar. Un estilo que es la materialización atemporal de su propio baile. Un baile que es fácil de definir, porque nuestra lengua cuenta con palabras que parecen inventadas a propósito para describirlo: «señorío», «elegancia» y «majestad».

Matilde Corrales González nació el 22 de junio de 1935 en Sevilla, en el corazón del Zurraque. Los primeros pasos de su carrera profesional los dio en 1951 en la compañía de la Niña de los Peines y Pepe Pinto. Luego, en 1954, formó parte del primer cuadro flamenco del recién inaugurado Cortijo El Guajiro de Sevilla. En 1958 se planta en Madrid con un

contrato para actuar en Zambra y allí se empapa del baile de Rosa Durán. Y de Zambra a El Duende, donde permaneció hasta 1961 y donde completó su formación tomando por modelo las maneras de su propietaria, Pastora Imperio. Una bailaora que, como ella suele decir, *le ha servido de ruta*. Allí lució por primera vez la bata de cola.

Algo que, según ella confiesa, había aprendido de Pastora. Como le ha confesado no ha mucho a Aída R. Agraso (*Nueva Alboré 8*), “Pastora salía con esa belleza tan personal, ese pedazo de mujer, tan maravillosa, tan bien vestida, tan bien planchada... No es que fuera una bailaora mejor que todas las demás, no, pero era una bailaora de arte, de recrearse en esa figura tan impresionante que tenía, esos brazos, esas manos tan bonitas (...). A mí me impactó desde el primer momento su cadencia en el baile, su plasticidad en el baile. Y decían que no era buena bailaora, pues que lo digan, pero a mí me llenó, y yo me he metido a Pastora en mi cuerpo”.

Y fue en El Duende donde se produjo esa transmisión de maneras y saberes que propiciaría la existencia de la Escuela Sevillana.

En 1973, Matilde graba para el documental de Claudio Guerín, *A través del flamenco*, unas alegrías verdaderamente antológicas. Con ellas nos deja una muestra excepcional de su baile.

Desde que en 1979 obtiene el título de Danza Española en la Escuela de Arte Dramático y Danza de Córdoba, Matilde Coral viene dedicando prácticamente todo su tiempo a la enseñanza. Sus actuaciones, especialmente a partir de 1987, son cada vez más esporádicas y quedan reservadas a acontecimientos verdaderamente relevantes del mundo flamenco. Matilde compagina las clases de la academia que abrió en 1967 con los cursillos de baile que la invitan a dirigir (Seminarios Internacionales de Baile, organizados por el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera; Seminario Internacional de Flamenco “Carmen Amaya”, celebrado en Begur (Gerona); Seminario de Baile Flamenco, organizado por la Asociación Cultural Andaluza de Hospitalet de Llobregat; Cursos de Baile de la X Biental de Arte Flamenco de Sevilla; Cursos de Baile del Festival de Jerez, Cursillos de baile celebrados

en Nimes, Mont de Marsan, Mérida, Málaga, Córdoba, Sanlúcar de Barrameda, Japón, Alemania...), así como las conferencias o demostraciones que le piden que haga en Congresos, Jornadas de Estudios o Cursos, sobre aspectos teóricos del baile flamenco (Entre otros, ha participado en el Curso de Verano de la Universidad Complutense “El baile flamenco en los cincuenta años de la muerte de Encarnación López la Argentinita”, celebrado en Ronda; en la XI Semana de Estudios Flamencos de Jaén; en el XXIV Congreso de Arte Flamenco de Sevilla. Ha dado además el Pregón del XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas, en el que se homenajeaba a Pilar López).



Juan Valdés.

Matilde Coral se ha pasado media vida mimando, perfeccionando, enriqueciendo los saberes que aprendió de Pastora Imperio y la otra enseñándolos a todas las generaciones de bailaoras que se han acercado a ella, en la que ha sido sin duda su contribución más trascendente a la historia reciente del baile flamenco. Matilde ha revivido y encarnado los modos y maneras de su maestra, logrando un baile femenino y elegante, con ese empaque y señorío que le daba la hija de La Mejorana. Ha hecho de la bata de cola una prolongación de su propio cuerpo, una parte de ella misma que vive el baile, que sabe moverse a compás y que Matilde mece con la misma suavidad y naturalidad con las que bracea o mueve sus manos. Es el suyo un baile majestuoso, solemne, con esa alada lentitud que emociona y hace enmudecer o arranca fervorosos olés. Es además la quintaesencia del baile de mujer: plástico, con un toque picarón, pero sin estridencias. Un baile de manos y brazos. Un baile de actitudes escultóricas. Un baile, en fin, que destila el aroma de la gracia y la magia de la belleza.



Matilde Coral

Su aportación al arte flamenco se ha visto recompensada por numerosísimos premios y distinciones. Las más importantes son el Premio “Pilar López” del Concurso Nacional de Córdoba (1965), el Premio “Juana la Macarrona de Mairena del Alcor (1967), el Premio “La Argentinita” del Concurso nacional de Córdoba (1968), el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera al grupo Los Bolecos (1970), la Llave de Oro del Baile Flamenco (1972), otorgada por Tertulia Flamenca de Radio Sevilla a instancias de Antonio Mairena, el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología (1979), el homenaje que se le rinde en el XXVII Potaje Gitano de Utrera (1983), la Medalla de la Ciudad de Sevilla (1985), el Nombramiento como Trianera del año (1988), el homenaje que se le tributa en el XXXI Festival de Cante Jondo Antonio Mairena (1992), la Medalla de Oro de la ciudad de Nimes (1994), el XIII Compás del Cante (1996), el homenaje de la XIV Semana de Estudios Flamencos de Jaén (1999), el homenaje de la XI Bienal de Sevilla (2000), el IV Premio Demófilo de la Fundación Machado (2000) y la Medalla de Oro de Andalucía (2001), una distinción que se le otorgó, según se dispone en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (8 de marzo de 2001), por “El poder simbólico que tiene su baile, tan impregnado del sentir de Andalucía, lo acerca al gran público universal, exportando el sabor y la pasión de nuestra tierra con un refinamiento que sólo tiene el arte genuino. A Matilde Coral, maestra de muchos jóvenes artistas andaluces, siempre se la recordará por su autenticidad, por su arrolladora personalidad y por su estilo puro e inconfundible”.

Pasaron por las aulas de Matilde Coral...

Rara es la bailaora sevillana que no ha pasado por las aulas de Matilde Coral y, con muy escasas excepciones, todas llevan el sello de la Escuela Sevillana. De entre las que lucen este marchamo y han alcanzado un lugar de privilegio en el baile flamenco están Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Ana María Bueno, Loly Flores, Ana Moya e Isabel Bayón.

Milagros Mengíbar

Milagros Mengíbar de la Cruz nació en Triana el 30 de mayo de 1952 y baila desde niña. A los 13 años, debutó como bailaora en El Zoco, el más flamenco de los tablaos cordobeses.

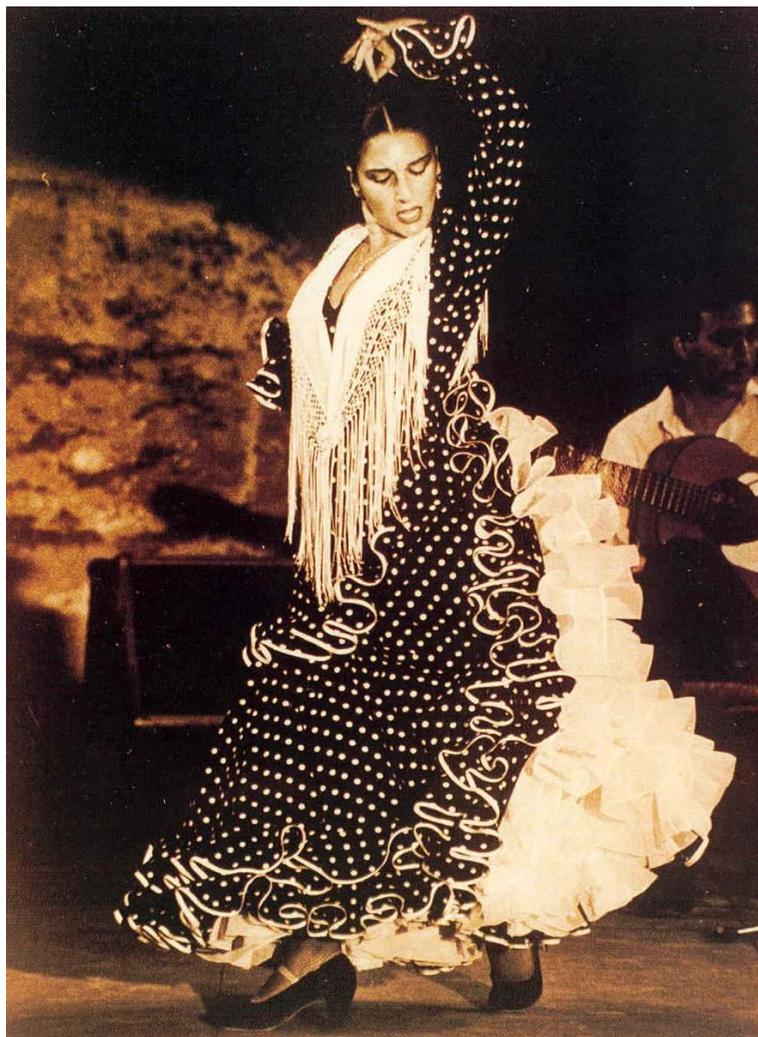
Después, ha bailado durante años en El Patio Andaluz de Sevilla. Asiste entonces a la academia de Matilde Coral y su hermana Pepa la prepara para el Concurso de Córdoba.



Milagros Mengíbar en el Patio Sevillano

Allí la descubre en 1986 Romualdo Molina, quien no solo la lleva a los platós de Televisión Española, sino que la recomienda a José Luis Ortiz Nuevo para que la incluya en la programación de la V Bienal. Y Milagros no dejó escapar esta oportunidad de darse a conocer entre sus paisanos. A partir de esa actuación, Milagros comenzó a ser requerida por los más importantes festivales y acontecimientos flamencos.

Además de estas actuaciones públicas, Milagros ha seguido dedicada a la enseñanza del baile, primero en la Peña Flamenca de Huelva y después en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.



Milagros Mengíbar en la V Bienal de Sevilla

Milagros es una de las grandes bailaoras que ha tenido el siglo XX. Hoy representa la quintaesencia de la que se ha dado en llamar escuela de baile sevillana. Se mueve con majestad, llenando y dominando todo el escenario. Conoce y domina todos los palos flamencos, así como los de la escuela bolera. Y a cada uno le da su carácter. Tiene además la inquietud creativa y la inventiva para idearse otros nuevos. Así lo ha hecho con la minera, a la que ha puesto sentimiento y pasos en dos ocasiones, en 1990, con motivo del homenaje que le tributaba la Tertulia Flamenca de Enseñantes de Sevilla, y en 1991 en la Peña Flamenca “El Cabrerillo” de Linares.

Milagros baila con todo el cuerpo. La cara expresa y transmite el mensaje del cante. Los brazos, las manos y el cuerpo adornan la música de la guitarra. Sus manos son como airosas

y juguetonas palomas, con las que dibuja en el aire bellos y sutiles arabescos o con las que repiquetea los palillos como muy pocas saben hacerlo. Sus escobillas son auténticos trabajos de orfebrería, delicados, exquisitos, rítmicos y musicales. Su dominio de la bata de cola es proverbial. La trata con delicadeza y hace con ella literalmente lo que quiere –decenas y decenas de bailaoras de todas las partes del mundo han aprendido de ella a moverla. La que fuera su maestra, Matilde Coral, en esto no le regatea ningún elogio.

Milagros ama, respeta y siente el cante. Por eso, no se le ocurre zapatear mientras el cantaor dice un cante o el guitarrista toca una falseta. En esos momentos ella se limita a expresar los sentimientos del cante y a adornar la música de la guitarra componiendo las más bellas figuras y actitudes.

Milagros posee además unas muy estimables dotes dramáticas. Una capacidad que se pone de manifiesto cada vez que revive sobre el escenario los sentimientos que quiere transmitir con su baile o cuando baila en pareja. El teatro es además un territorio que no le es ajeno y al que ha hecho recientemente interesantes incursiones. En 1994 interpretó la protagonista en *El flamenco es vida* de Cristina Heeren y Calixto Sánchez, presentado en la VIII Bienal de Sevilla y lo mismo hizo en *Lances del Arenal* de Fernando Iwasaki, estrenada en 1996, asimismo en la IX Bienal de Sevilla.

Milagros Mengíbar ha recibido elogios de cuantos críticos han escrito sobre su baile. Francisco Hidalgo, a propósito de su actuación en la “Muestra de Baile Flamenco” celebrada en 1997 en L’Hospitalet, escribió lo siguiente (*Candil* 111:2812):

No hay palabras suficientes para describir su baile. Elegante, sutil, grácil, majestuoso, alado, airoso, solemne, donoso, hechizante..., que todos esos calificativos, y muchos más, le cuadran. Nadie pasea con más gracia y garbo la bata de cola. El tiempo se detiene absorto cuando, estatutaria, sus manos y brazos dibujan filigranas en el aire. Y su cara tan expresiva y esos ojos que hechizan y enamoran al viento. Cada una de sus figuras merecería eternizarse y formar parte del friso del templo de la danza.

Ángel Álvarez Caballero (*El País*, 6 de junio de 1999) comparó su baile al de *las antiguas reinas del tablao, con bata de cola y señorío* y, más recientemente, con ocasión de su participación en 2000, como artista invitada, en el espectáculo *Generaciones* de Antonio el Pipa, escribió el pasado 12 de agosto de 2000 en *El País*:

Milagros es una de las sobrevivientes de aquella raza de bailaoras que levantaban el brazo y eran ya un espectáculo... Fue la estampa viva del tronío y la flamencura más genuinos. Que mover la bata de cola es muy difícil y ella sabe hacerlo con fastuoso donaire.

Actualmente, Milagros enseña a las nuevas generaciones de bailaoras los secretos de la escuela sevillana y, sobre todo, sigue deleitando a todos con los frutos de su imaginación. En 2005, vio reconocido su arte con el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 2006 recibió El Compás del Cante y ese mismo año nos sorprendió con las coreografías de una malagueña, una granaína y una minera que estrenó con el Pregón con el que se abrió el XLVI Festival del Cante de las Minas de La Unión.

Han estudiado con Milagros...



Luisa Palicio y Milagros Mengíbar

Milagros enseñó la técnica de la bata de cola a las que fueron seleccionadas para formar la primera Compañía Andaluza de Danza. Antes y después ha tenido por discípulas a todas las que quisieron aprender cómo había conseguido ella moverla de la manera que lo hacía. Sus nombres cubren más de una generación de bailaoras. De ellas las que han alcanzado más notoriedad son Yolanda Heredia, Beatriz Martín, Isabel Bayón, Belén Maya, Rafaela Carrasco, Esther Jurado, Alicia Márquez, Ángeles Gabaldón, Olga Pericet, Asunción Pérez Choni, Eli Parrilla, Luisa Palicio y María Távora. A esta mínima relación hay que sumar a la única japonesa que consiguió alzarse con un Premio Nacional en el Concurso de Córdoba: Atsuko Kamata “Ami”.

Merche Esmeralda

Mercedes Rodríguez Gamero (Sevilla, 1950) ha sabido conjugar su devoción a las formas tradicionales del baile de mujer con la creación de nuevas coreografías para cantes que no se habían bailado antes. En este sentido, destaca su espectáculo *Ciclos* (1999), en el que se atreve a ponerle baile a una canción del cantante zanzibareño Freddy Mercury. Un año después, en su intervención en el homenaje que la XI Bienal de Flamenco de Sevilla tributaba a la que había sido una de sus maestras, Matilde Coral, vuelve a dar muestras de su espíritu inquieto y de su rebosante creatividad. En esa ocasión, Merche Esmeralda protagoniza otro hito histórico en la historia del baile: se inventa una granaína con una minera y una levantica, dos estilos que aún no habían entrado en el círculo mágico de la danza. La tituló *Tormenta de arena* y era un alegato contra la violencia ciega e indiscriminada del terrorismo y un homenaje a sus víctimas.

Además de sus actuaciones como bailaora, desde 1977, Merche Esmeralda ha impartido numerosos cursos y clases magistrales en varias ciudades españolas –Barcelona, Madrid, Santander, Sevilla, Jerez, Universidad de Alcalá de Henares–, así como en el extranjero, sobre todo en Alemania y Japón. En esta faceta de su quehacer artístico destaca la presentación, en 1999, de un método propio para la enseñanza del baile flamenco, que fue homologado por la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, así como su ingreso, en 2006, como profesora, en el Conservatorio Superior de Danza de la Comunidad de Madrid.

Su baile ha recibido los más encendidos elogios de cuantos han escrito sobre ella. Ángel Álvarez Caballero (*Catálogo del Festival de Jerez 2000*) lo ha llamado *luminoso* y Juan de la Plata ha dicho que ella es *el presente y el futuro del baile*. Es el suyo un baile femenino, delicado, elegante, estilizado, imaginativo, intuitivo, innovador, reposado, majestuoso y señorial. Un baile que ella vive, disfruta y siente con fruición e intensidad, porque, como ella dice, *lo hace con el corazón*. En él, sobresalen unos brazos y unas manos riquísimos en figuras y movimientos de una etérea plasticidad. Unos brazos y unas manos que José Luis Ortiz Nuevo ha ponderado así:

De todas las bailaoras que conocemos, ninguna como ella es capaz de mover los brazos con tan variada perfección honda. Inimaginables y preciosas son las formas que esta mujer puede conseguir cuando, despiertos sus brazos, las manos se disponen a emborracharse de belleza. Entonces, infatigable y permanente, es su acarreo de imágenes insólitas. Las muñecas, al compás de su cuerpo y de sus brazos, al ritmo del canto y el toque que la alientan, son inagotables y suaves manantiales para sus manos de carne y de viento.



Merche Esmeralda. 2006

Sus escobillas dialogan con las guitarras, interpretando su propia versión de las falsetas de cada baile. Tiene un cuerpo grácil y cimbreante que ha ganado en belleza y sensualidad con el paso de los años. Su expresión es siempre acorde con los sentimientos que en cada caso ha de transmitir su baile. *Su cara*, en palabras también de José Luis Ortiz Nuevo, *retrato es de emociones interiores de complicidad total con el baile interpretado*. Y ella misma ha dicho muchas veces que para ella *el baile es interpretación*. Su baile es, en fin, una continua demostración y un continuo derroche de conocimiento –como pocas domina la bata de cola y el mantón–, de rigor métrico, de sabiduría, de sensibilidad, de sensatez y de buen gusto. Con él, Merche ha explorado nuevos territorios, ha marcado nuevos rumbos y ha abierto puertas para el futuro. Y todo sin renunciar a las formas entronizadas por la tradición. Como escribe Juan de la Plata (*Catálogo del Festival de Jerez 2000*):

Merche Esmeralda ha sabido montar unos bailes de hoy, sin atentar contra la ortodoxia de ayer. Y sin menospreciarla. Utilizando de aquella los elementos más imprescindibles para componer la coreografía genial y actualizada de unos bailes que pueden quedar como ejemplo de lo sensato y bien hecho, para quien venga detrás y quiera seguir por ese mismo inteligente camino, tan respetuoso con las verdaderas esencias del más genuino baile flamenco.

Merche ha bailado todos los estilos flamencos, aunque hay algunos con los que ella se siente más identificada. El primero, la soleá. Como ella misma suele decir:

La soleá es para mí el baile que me personaliza, el baile que me llega como persona. Es como mi sello, como mi tarjeta de visita.

Merche sobresale asimismo por seguiriyas, a las que adorna con el mantón e imprime un marcado carácter personal. Personales son también su taranto, sus tientos y sus tangos. Su garrotín, coreografiado sobre la música de Manolo Sanlúcar, es un ejemplo de estilización, con figuras que nos recuerdan pasos de bolero que han hecho famosos los grabados de la Serrall y Arthur Saint-Léon y la Guy Stephan. Soberbia es asimismo su interpretación de la

guajira, en la que conjuga armoniosamente donaire y voluptuosidad y que para goce de los aficionados ha quedado registrada en la película *Flamenco* de Carlos Saura.

Merche Esmeralda obtiene en 1968 el Premio La Argentinita del Concurso Nacional de Córdoba. En 1970, es nombrada Popular de *Diario Pueblo*; en 1972, recibe el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, y en 1977, el premio a la mejor artista extranjera del Ayuntamiento italiano de Cremona. Últimamente, le han concedido el “Compás del Cante”, en 2006, y el galardón “Calle de Alcalá”, en 2008.

Pepa Montes

Josefa Bastos Otero (Las Cabezas de San Juan, Sevilla, 1954) hace un baile que es un canon de elegancia y femineidad. En él conjuga en perfecta armonía la gracia y la picardía de la mujer con el señorío y el empaque de la estética de las grandes bailaoras del pasado. Hay conocimiento y personalidad. Domina como pocas el compás y hace de la bata de cola una parte más de su cuerpo. Y cuando baila no se parece a nadie. Cada paso, cada movimiento, cada actitud son el reflejo de su forma de entender la danza. Es además un baile riquísimo con el que ella es capaz de adornar cada semitono de la guitarra, cada matiz del cante. Y, para deleite de quien la contempla, tiene unos brazos soberbios y unas manos aladas –las mejores manos de todo el baile femenino actual–, con las que dibuja en el aire la más bella y sutil geometría espacial, verdaderas filigranas de delicadeza e imaginación.

Un baile que ella, para la que por encima de todo cuenta la estética, define así:

Mi forma de baile siempre ha sido de brazos y he nacido con ello. El baile de brazos es una cosa que no se puede aprender, puedes perfeccionarlo... Eso va en la persona, porque meter el pie, el dar una patá, esto se aprende rápido, seas más torpe o más listo, pero lo que es unos brazos bonitos y saberlos colocar es muy difícil.



Pepa Montes

Un baile que ha sido distinguido con importantes reconocimientos. Entre otros, ha recibido en 1983 el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología y en 1988 el Cabal de Plata de RNE.

Ana María Bueno

Ana María Bueno Ávila (Sevilla, 1954) hace un baile académico, en el que hace gala de un conocimiento extenso y profundo de la danza, de todas sus manifestaciones, flamenca, española y clásica. Es, consecuentemente, un baile muy rico en formas, pasos y movimientos. Un baile que se caracteriza además por la sutileza y la exquisitez de sus maneras. Un baile sereno y sugerente, sobrio y delicado. Un baile en el que, sobre todo, impera el buen gusto y el donaire.

Actualmente, como siempre ha hecho, Ana María Bueno compagina sus actuaciones en el tablao El Patio Sevillano, con su presencia en importantes festivales, los cursos de baile para los que es requerida y su trabajo como adjunta a la dirección en la Compañía Andaluza de Danza.



Ana María Bueno

Isabel Bayón

Isabel Bayón (Sevilla, 1969) pertenece a la siguiente generación de bailaoras sevillanas. Fue niña prodigio y hoy es una extraordinaria representante del baile de mujer, tal y como se siente y entiende en Sevilla. Estudió con Matilde Coral y permaneció en su academia como profesora.

Isabel Bayón es una artista imaginativa, rica en saberes. Su repertorio incluye estilos tan poco habituales sobre los escenarios de hoy como la rondeña y la mariana y variada en formas y mudanzas. Una bailaora que hace uso de cuantos recursos le ofrece su cuerpo: gesto, manos, brazos, caderas, pies..., pasando por unos hombros capaces de comunicar los matices más sutiles. Es además una de las bailaoras que dan lustre a la escuela sevillana, con un baile femenino, exquisito y elegante. Un baile que transmite una sensualidad distante e inalcanzable.



Isabel Bayón en *La puerta abierta*. 2006



Ángeles Gabaldón en *Femenino plural*. 2007

Ángeles Gabaldón

María Ángeles Gabaldón Valle nace en Sevilla el 18 de julio de 1974. Sus primeros pasos en el baile los da a los 8 años, como tantas otras artistas andaluzas, en una escuela de barrio. Sus primeros pasos profesionales como bailaora los da en los tablaos (El Buque, El Patio, Los Gallos y El Arenal en Sevilla, Viernes Flamenco en Osaka y Camino Real y Triana, en México), al tiempo que trabaja como monitora en la academia de Manolo Marín, como profesora titular en la de Javier Cruz y como profesora invitada en la Sala Andalucía de Tokio.

María Ángeles Gabaldón es una bailaora comprometida con su tiempo que ha puesto el dedo en dos llagas sangrantes de la sociedad actual: la inmigración y los derechos de la mujer. Lo ha hecho con dos espectáculos, *Inmigración* (2003) y *Femenino plural* (2007), en los que conjuga a la perfección la denuncia social con la belleza del baile.

Hace hoy un baile que parece nuevo, siendo, como es, antiguo. Y es que ella baila como ya apenas se hace. Un baile de caderas para arriba. Un baile genuino de mujer, con su punto de sensualidad y, sobre todo, con esa elegancia que es el sello de la sevillanía. Un baile que tiene sus detalles contemporáneos, pero que huye de lo espectacular y efectista, para recrearse en movimientos sutiles y reposados. Un baile que apela directamente a la belleza.

Ana Moya

Ana Moya nace en Sevilla el 12 de noviembre de 1975 y empieza a bailar en una academia de baile para aprender las sevillanas, así hasta que con 7 años empezó con Matilde Coral. En 1988 se diploma en la Escuela de Arte Dramático y Danza de Sevilla y vuelve como repetidora con Matilde Coral. En 1994, tras las preceptivas audiciones, ingresa en la recién creada Compañía Andaluza de Danza, que dirige Mario Maya. En ella permanece hasta 1995 y, luego de 1999 hasta 2004. En 2006, se incorpora a Ballet Nacional de España en calidad de bailarina invitada.

Ana es una bailaora completa, con una técnica depurada y, sobre todo, con una capacidad admirable para conectar con el público y transmitirle todo tipo de sentimientos y sensaciones. Como buena sevillana, domina la bata de cola y juega con brazos y manos con



la elegancia y femineidad que caracteriza a las que han aprendido a bailar en las orillas del Guadalquivir hispalense.



Ana Moya

Baile de hombre

En mayor o menor medida, los rasgos esenciales del baile sevillano se aprecian en casi todos los bailarines nacidos en esta tierra, desde Curro Vélez, Farruco, Bobote y Rafael el Negro hasta Israel Galván.

El Mimbres

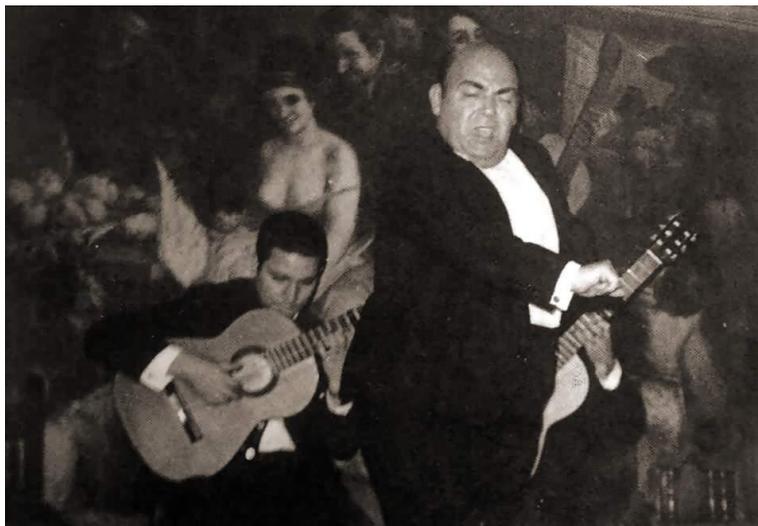
Sin embargo, donde se dan de manera emblemática es en el baile de Manuel Corrales González, El Mimbres (Triana, 1948). Su baile, irrepetible, era una síntesis de distinción y barroquismo. Sus brazos y manos dibujaban arabescos de una belleza única, difícilmente superable. Tenía imaginación y la osadía suficiente para seguir sus dictámenes. Así creaba figuras y pasos inéditos y exquisitos. Sin dejar de ser respetuoso con lo esencial de la tradición bailaora se asomó una y otra vez a los espacios reservados a la genialidad.



El Mimbres en su última actuación. 2000. XI Bienal. Foto: Antonio Torres

Enrique el Cojo

Aunque no nació en Sevilla, injusto sería silenciar aquí el nombre de uno de los pocos maestros que tuvo esta Escuela: el extremeño Enrique Jiménez Mendoza (Cáceres, 1912-Sevilla, 1985), más conocido por Enrique el Cojo, un verdadero artista en el arte de mover las manos al estilo sevillano.



Enrique el Cojo en el tablao Corral de la Morería

Desde bien chico había muchos que le buscaban para que les enseñase bailes, por eso en el primer momento que puede abre una academia. Por ella pasó todo tipo de gentes, desde las que solo querían aprender unas sevillanas o unas rumbitas para ir debidamente preparadas a la feria o al Rocío, hasta las que pensaban hacer del baile un medio de vida e incluso las que ya eran profesionales de la danza. Valgan como muestra los nombres de Susana, Manuela Vargas, Lucero Tena, Juan Morilla, Maria Rosa, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Teo Santelmo, La Contrahecha, Carmen Montiel, Carmen Ledesma, Currillo de Bormujos, Yoko Komatsubara y la popular Marisol. Fue durante años, cuando Frasquillo se marchó a Madrid, la única academia sevillana que enseñaba flamenco.

Enrique fue un milagro de arte y como maestro no tuvo competencia. Como ha dicho Pilar López (*Sevilla flamenca* 57:35):

tiene en su haber el haber sacado unas bailaoras muy buenas, con muy bonitos brazos, que se nota, nada más verlas, que han estudiado con Enrique.

Pero la Escuela de Sevilla no es solo algo de profesionales. Es una forma de bailar que se respiraba y se respira en cualquier reunión jubilosa, ya fuese en un corral de vecindad, en una caseta de feria, o en los momentos de fiesta de una romería. En esas reuniones festeras, las niñas, desde bien chicas, veían fascinadas cómo movían los brazos sus mayores, cómo volaban sus manos al compás de las seguidillas que ya se conocían por el nombre de sevillanas. Y se arrancaban, cuando sólo medían cuatro palmos, a mover ellas también sus cuerpos de chiquilla. Así es cómo se transmitían esas maneras, esa forma de bailar que hoy seguimos identificando como sevillana.

10. Fuentes documentales y bibliográficas

10.1. Bibliografía

Álvarez Caballero, Ángel. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.

—. 2004. La estética del baile en la perspectiva del siglo XXI. Actas del XXXII Congreso Internacional de Arte Flamenco. Mairena del Alcor.

Junta de Andalucía. 2007. Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Carretero Munita, Concepción. 1981. *El baile*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones-Repiso

Estébanez Calderón, Serafín: *Escenas andaluzas, bazarías de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*, Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1847. Reed. en facsímil por Atlas, Madrid, 1983.

Martínez de la Peña. 1967. *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.

—. 1998. El baile flamenco contemporáneo y su proyección futura. *Revista de Flamencología* 8:25-35.

—. 2000. Historia, teoría y estética del baile flamenco. *Revista de Flamencología* 12:35-49.

Navarro García, José Luis. 2002. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2003. *El ballet flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2004. *Paso a dos de Tersícore y Talía. La danza-teatro flamenca*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2006. *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana*. Murcia: Nausicaä.

—. 2008/2009. *Historia del baile flamenco*. Vols. 1, II, III y IV. Sevilla: Signatura.

Navarro García, J. L. y E. Pablo Lozano. 2005. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

Pablo Lozano, Eulalia. 1999. La bata de cola, un capricho de la majeza, *Candil* 128: 3874-76.

Pablo Lozano, Eulalia y José Luis Navarro García. 2007. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.

10.2. Testimonios

¿Qué entiendes por “Escuela Sevillana”?, ¿cuáles son, para ti, sus rasgos más significativos?

Matilde Coral

Matilde Coral ha descrito con muy bellas palabras lo que, para ella, es la Escuela Sevillana. Las transcribimos a continuación.

CÓDIGO DE LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE

El baile flamenco, para ser como Dios manda, es un coloquio a cuatro: la Musa, el Ángel, el Duende y la Bailaora.

Cuando los cuatro se hablan en silencio, en el testigo del milagro surge la manifestación espontánea e irreprimible del **Olé**. Esta palabra deriva de “Alá” y resume la gratitud a Dios por permitir recrearnos en el prodigio inextinguible del Baile.

En contra de la corriente pesimista, el Baile de la Escuela Sevillana no va a morir nunca, pero hay que cuidar de su salud.

La Escuela Sevillana de Baile es abierta, diáfana y luminosa. Procura siempre que el público no salga compungido..., aunque la procesión vaya por dentro.

La bailaora tiene que **seducir**. Que cada movimiento y cada gesto sean una promesa.

Que el movimiento de tus brazos sea como un grito callado de libertad. Proyéctalos hacia el cielo de los elegidos, modelando Csin gubias ni cincelesC la más perfecta escultura.

Sé mujer en todo momento, hasta el arrebató. Entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible.

Cuida, hasta la exquisitez, la rotación de los brazos. Si es por alegrías, hacia fuera; si es por soleares o seguiriyas, hacia dentro, con la cabeza al lado del corazón.

Cíñete en tu cintura y que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice.

Las caderas, anchas y firmes: como las quería el Rey Poeta, Al’Mutamid, en sus jardines de Sevilla.

No olvides que el baile de la Escuela Sevillana es también insinuación; por eso, en él, la exhibición demasiado explícita se desborda en grosería.

Sé femenina, voluptuosamente femenina: con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores.

Desprecia con el pie la cola de tu bata. Sin miedo. Porque la cola de la bata solo se les enreda a las que no saben.

Cuidado con el color de tu indumentaria: ni una bata roja para bailar por alegrías, ni una blanca para bailar por seguiriyas. Cada baile tiene su color, como tiene su compás, su furia y su temple.

Descubre la tersura de los muslos, pero que en los ojos del espectador el descubrimiento tenga la fugacidad del relámpago.

No busques el aplauso fácil, porque ese camino, además de barato, no lleva más que al limbo de los mediocres.

Procura que tu gesto refleje, lo más exactamente posible, el misterio gozoso de tu propia Anunciación.

El zapateo, sí, pero con medida. Como compás de los latidos de tus pulsos y sin que parezca que quieres triturar el suelo. En el Baile de la Escuela Sevillana están de más las especies agresivas.

Las manos, como palomas en vuelo. Y si el cante y el toque son dramáticos, como palomas heridas.

Los hombros, bien encuadrados. Ni muy arriba, como si tuvieses frío, ni muy abajo, como si estuvieras a punto de desmayarte.

En fin, baila entregándote a ti tan enteramente, que el librepensador más irreductible tenga que decir: “¡Bendito sea Dios!”.

Merche Esmeralda

Para Merche, la Escuela Sevillana no es sólo una forma de bailar sino que refleja una manera de vivir y de expresarse, propias de esta tierra. Desde siempre, las bailaoras sevillanas han tenido una cierta disposición del cuerpo y de los pies que hacía que fueran diferentes a las de las demás zonas. Como ella dice: “Creo que las cosas no aparecen nunca por casualidad. Son semillas que se van colocando y luego en un momento dado florecen... los pasos de la escuela sevillana surgen a partir de la danza española. Había dos formas de bailar: la gitana, más libre y tal vez más exagerada, y la académica, mucho más formalizada”.

Es una danza muy femenina. En ella tienen un valor primordial los brazos, pero no sólo estos ya que también los hombros (con el encuadre de la cabeza), la cadera y la colocación de los pies resultan fundamentales. “En los pies”, detalla, “se usa muchísimo la posición tercera como base. Y es curioso porque antes ibas a los maestros a aprender y ellos te enseñaban baile, no la técnica del baile. Íbamos cogiendo las cosas, los distintos estilos, miméticamente”. La estética es importantísima. Y su rasgo principal es la sobriedad. Frente a otras zonas, como Granada, el uso del moño con redecilla, con el pelo hacia atrás, la flor y los peinecillos de colores naturales (“que nunca se caigan”), etc. Otros rasgo fundamental es la maestría en el uso de adornos como el mantón y la bata de cola (y en menor medida las castañuelas y el abanico). “El mantón y la bata de cola”, recalca, “no deben utilizarse como

una dificultad que hay que afrontar para mostrar, como en el circo, lo que una es capaz de hacer sino que tiene que ser un adorno del baile”.

Milagros Mengíbar

Para Milagros Mengíbar, la escuela sevillana es “un conjunto de todo, de posición de cuerpo, de cabeza, de brazos, sin descomponer el cuerpo, durante todo el baile. No se pone un mal codo, una mala pierna. Siempre los pies muy bien colocados, los brazos redondos y muchas manos y floreando”. Un baile “muy femenino” en la mujer. Un baile que se ha alimentado del clásico español y de la escuela bolera. “Se ha nutrido”, nos dice. “hasta de las vueltas que tiene el clásico español y la escuela bolera, de las vueltas quebradas”. Un baile en el que “la estética de todo es importante. No se debe perder la estética del cuello, de los hombros”.

Con respecto a su interpretación, añade: “Se baila muy dulce siempre, muy femenino, con movimientos insinuantes, pero no ordinarios. No es el genio, el temperamento que hace descomponer la figura. Aunque haya genio, aunque haya temperamento, nunca se descompone la figura. Las vueltas siempre bien colocada y bien hecha”.

Entiende que el vestuario siempre ha ido con la moda, “pero siempre con un punto de clásico español, porque se han usado muchísimo los madroños, los trajes llenos de triángulos de madroños, incluso una madroñera en la cabeza. Cosas que son de la Escuela Bolera. Se usaban también mucho los zapatos con cintas cruzadas hasta media pierna, que esos zapatos son también de Escuela Bolera”.

Ana María Bueno

“Si hay que resumir, yo diría que la Escuela Sevillana es una forma de hacer, de interpretar el baile, una forma de estar en el escenario, de coreografiar, de vestirse... una forma que es diferente a la de otros lugares y también muy diferente de unas personas a otras dentro de la misma Escuela porque hay una gran libertad de interpretación... El braceo es diferente, el baile sevillano se hace más arriba, con movimientos más grandes, más acaparadores, aunque también es cierto que sabe recogerse como ninguno. Es más de arriba, no tanto de tierra... También es una estética: una forma de vestirse, de colocarse el mantón, de arreglarse la cabeza... Cuando tú vas a Madrid o a cualquier sitio y ves un grupo de baile,

siempre se reconoce a las bailaoras sevillanas, sean mejores o peores (...) La libertad es muy importante, la posibilidad que brinda esta Escuela de expresarte como tú seas y como tú sientas. Aunque hayamos estudiado con las mismas maestras, no nos parecemos ninguna. Otra de sus características es la forma que tiene de bailarle al cante. Hoy la gente joven ensaya cada movimiento con la música pero nosotras siempre hemos tenido y hemos depurado muchísimo esa libertad de bailar con el cante. Siempre ha habido un gran amor por el cante y un gran conocimiento de los distintos estilos (a casi todas nos gusta cantar y lo hemos hecho en alguna ocasión), por eso siempre hemos podido alargar o acortar un tercio según nos sintamos, hemos encontrado ese momento en el escenario en el que una se puede parar a escuchar, se mece y, sin moverse, lo está haciendo todo.

La Escuela Sevillana se ha enriquecido con la escuela bolera, el clásico español y también, justo es admitirlo, con las danzas regionales. Pero no creo que eso sea una de sus características fundamentales porque, a excepción de las más jóvenes como Isabel Bayón, sólo Matilde y Pepa Coral, Merche Esmeralda y yo hemos estudiado esas danzas. Angelita Vargas no es menos sevillana y nunca ha estudiado clásico español.

Con respecto al baile de hombre, nos dijo: “Claro que hay una Escuela masculina. Ahí está Rafael El Negro, El Mimbre, Juan Manuel Fernández... o el hermano de Angelita Vargas, que tenía los mejores pies del mundo y los utilizaba sin estridencias, con esa elegancia que los caracteriza a todos.

Y con respecto a su futuro, añadió: “Yo creo que la Escuela Sevillana como tal por desgracia se está perdiendo. Todos reconocen su valor ahora y eso hace que se intente mantener, pero tal vez en estos tiempos nuestro baile no sea tan comercial como otros. Hoy hay un flamenco más rápido y más virtuosista que mira más a la danza contemporánea y a otros lenguajes externos, aunque todo está inventado ya y es muy complicado ser original (...) Va a resultar muy difícil detener ese proceso de desaparición, pero se puede intentar sobre todo dando una buena información. Hay que hacer que la gente reconozca sus grandes valores, aunque no sea un baile demasiado ricos en piruetas, ni en acrobacias, ni en nada que eso. Y, naturalmente, habría que aprovechar y promover las enseñanzas de los maestros que todavía quedan y que tienen muchísimo que enseñarle a los jóvenes”.

Isabel Bayón

“Para mí la Escuela Sevillana no es una estética, como muchos afirman. No es una manera de peinarse ni de componerse; eso depende siempre de la persona creo yo, sea de donde sea. Yo veo bailaoras de Granada y de otros sitios con los moños muy bien hechos. Está claro que hay un uso especial de los brazos y de las manos, que hay una pulcritud, una elegancia... pero para mí la Escuela Sevillana es, por encima de todo, una manera especial de sentir de unos bailaores y unas bailaoras que han nacido o han vivido en un lugar, en una tierra determinada que es Sevilla. Está ligada por completo a la tierra que es la que le da su carácter (...) Ese carácter que da la tierra se acentúa con el estudio, ya sea en academias de maestras como la de Matilde Coral, o profundizando en el clásico español o la escuela bolera, que siempre han alimentado a la Escuela Sevillana. Pero yo no creo que sean necesarios esos estudios. De hecho hay bailaoras como Carmen Ledesma o Concha Vargas que yo considero de la Escuela Sevillana, aunque luego usen otros recursos (...) La Escuela Sevillana no se ciñe sólo a la ciudad de Sevilla. Como he dicho, Concha Vargas, que es de Lebrija, y otras bailaoras (o bailaores) de algunas localidades como Utrera, Alcalá, etc. son tan sevillanas como las que más. Por eso que he dicho de su unión con la tierra, con una manera de sentir local, creo que la característica más importante que posee esta Escuela es precisamente su asentamiento en el suelo que pisa, ese peso que tiene la bailaora en el escenario y que no tienen las de otros sitios. Ésta se agarra mucho al suelo y de ahí viene ese movimiento de cadera tan sevillano, esos marcajes de cadera. Es algo que no puedo explicar, que es de raíz, porque la estética se aprende, pero esto no, lo traes ya (...) Respecto a la colocación del cuerpo, hay una colocación para los marcajes muy sevillana pero yo no estoy de acuerdo con lo que se dice de las posiciones de los pies (la tercera o la cuarta de pies). Yo ni quiero ni enseño esas colocaciones, me las he quitado de encima por el camino porque a mí me coartaban más que ayudarme (...) La Escuela se está transformando porque los jóvenes tienen que experimentar nuevos lenguajes, pero yo no creo que se esté perdiendo porque, como he dicho ya varias veces, como está ligada a la tierra, la tierra seguirá dando artistas que bailen de una forma diferente a la de las demás zonas de Andalucía o del mundo”.

Ángeles Gabaldón

Para Ángeles, la Escuela Sevillana “refleja el ser y el sentir del sevillano”, así como “el estar orgulloso de serlo”, porque la personalidad del pueblo, el narcisismo del sevillano se refleja en sus bailes.

Como rasgo característico y fundamental, “como primera característica”, tanto en el baile de hombre como en el de la mujer, es el respeto al cante, el diálogo que hay con el cante y con la guitarra. “Se escucha el cante”, nos dice, “y se contesta. La bailaora se deja llevar por el cante y por la guitarra”.

En la Escuela Sevillana está “el estilismo del clásico español, hay una mezcla de bolero y flamenco”. La Escuela Sevillana se ve “de cintura para arriba, en los brazos, los movimientos ordenados, simétricos”. Es un baile que “hace una alusión a la belleza, a la elegancia”.

La bata de cola, el mantón, los palillos, “son adornos, pero no son imprescindibles”. “Se puede bailar con bata”, añade, “y no ser baile sevillano y se puede bailar sin bata de cola y ser ejemplo de escuela sevillana”.

11. Documentos gráficos

1. Grabaciones

1. Pastora Imperio. 1939. Fragmento de la película *La marquesona*.
2. Pastora Imperio. 1943. Fragmento de la película *Canelita en rama*.
3. Pastora Imperio en el tablao El Duende. Circa 1960.
4. Matilde Coral. Caña. TVE, 1976.
5. Matilde Coral. Alegrías. Homenaje a Antonio Mairena. Patio del Ave María. Monasterio de la Cartuja, 1992.
6. Milagros Mengíbar. Alegrías. “Los Puertos”. TVE, 1986.
7. Milagros Mengíbar. Seguiriya. “Silverio”. TVE, 1989.
8. Milagros Mengíbar. Caracoles. Noche flamenca, Canal Sur, 1996.
9. Pepa Montes. Bambera. “Patio de banderas”. TVE, 1980.
10. Pepa Montes. Soleá. IV Bienal. 1986.
11. Merche Esmeralda. Martinete-seguiriya. La danza. TVE, 1981.
12. Merche Esmeralda. Guajira. *Flamenco* de Carlos Saura. 1995.
13. Ana María Bueno. Seguiriya. Noche flamenca. Canal Sur, 1996.

14. Isabel Bayón. Alegrías. La puerta abierta. 2006.
15. Luisa Palicio. Granaína. Pregón del Festival del cante de las Minas. La Unión, 2006.
16. El Mimbre. Alegrías. Venta del duende. Canal Sur, 1998.

12. Glosario

BAILES DE CANDIL.- Bailes populares que en la época más primitiva del flamenco, en el siglo XVIII, según el testimonio de algunos autores como Davilliers se celebraban en el patio interior de algunas tabernas del barrio sevillano de Triana. Su nombre proviene de su rudimentaria iluminación a base de candiles colgados en la pared.

BATA DE COLA.- Ornamento del vestido femenino surgido en el pasaje del baile flamenco a los tablados de los cafés cantantes. Como la de los trajes de novia, la cola puede tener distinta longitud pero, a diferencia de ésta, lleva varios volantes que le confieren un aspecto y un peso característicos. La más antigua es la llamada de *manto*, cuyo vuelo surge del mismo vestido, pero también se usa la de *pico* o de *talle* que parte de un corte realizado en el vestido por debajo de éste.

CASTELLANA (o *paseillo*).- Es una parte de la alegría que se baila tras el silencio para retomar el ritmo del cante y llegar luego a la escobilla.

CONTRACT. Contracción que, ligada al *release* constituye la base del método creado por Martha Graham para la danza moderna.

CONVULSIÓN.- Sacudida violenta e instantánea bien de todo el cuerpo, bien de la parte superior del mismo, que se produce en algunos momentos del baile flamenco.

COREOGRAFÍA.- Arte de insertar los movimientos del baile en una unidad superior, con o sin contenido dramático, en el que, además de la música que le sirve de base, concurren también elementos extradancísticos como el tratamiento del espacio, la iluminación, el vestuario, etc.

CHAFLÁN.- Movimiento combinado de deslizamiento y golpe de los pies.

DEBOULÉ.- Giro. v. vuelta.

DESPLANTE.- Redoble fuerte de los pies que pone fin de forma violenta a una fase del baile.

ESCOBILLA.- Es el zapateado más largo y complejo de un baile. A lo largo de éste, sin embargo, se pueden realizar varias escobillas pequeñas.

LATIGUILLO.- Movimiento rápido de deslizamiento que se ejecuta con la planta de un pie manteniendo el otro apoyado en el suelo.

LLAMADA Y CIERRE.- Golpes de los pies y movimientos que sirven para llamar la atención del guitarrista y del cantaor para entrar en una nueva fase del baile.

PALILLOS.- *Castañuelas.* Instrumento musical que se construye en distintos materiales y que los bailaores y bailaoras tocan con las manos en algunos bailes flamencos.

PAS DE BOURRÉE.- Principal movimiento de la antigua danza popular francesa llamada *bourrée*, que en la danza clásica y en el baile clásico español cambia de forma para adecuarse a sus leyes.

PASO.- Serie de movimientos combinados de los pies que pueden repetirse varias veces a lo largo de un baile. Cada paso consta de un número indeterminado de movimientos.

PIROUETTE.- *Pirueta*. v. Vuelta.

PITOS.- Percusiones que se realizan con el pulgar y el corazón (o más dedos) de ambas manos para marcar el compás.

PUNTEADO.- En algunos autores, juego de pies suave y ligado que se ejecuta sin ruido.

QUEBRAOS.- *Quebros*. Torsiones del tronco en cualquier dirección.

REDOBLE.- Zapateado de breve duración.

RELEASE.- Relajación que, en combinación con el *contract*, constituye la base del método creado por Martha Graham para la danza moderna.

REMATE.- Movimiento más o menos violento con que se termina cualquier secuencia de movimientos dentro de un baile.

SILENCIO.- También llamado “campanas”. Es la parte musical más lenta y lírica de la alegría y, por consiguiente, la que permite una mayor recreación de los movimientos del cuerpo.

TÉCNICA.- Utilización particular del cuerpo humano, diferente de la técnica cotidiana que está regida por el contexto cultural y social de cada persona.

TORSIÓN.- Retorcimiento del torso o de cualquiera de las partes del cuerpo.

VACUNEO.- Movimiento exagerado de balanceo de las caderas que se permiten en algunos bailes de origen africano o americano como los tangos o las rumbas.

VUELTA.- *Giro*. 1. Vuelta normal: se realiza simplemente cruzando un pie por delante del otro y deshaciendo el cruce con un giro completo.

2. Vuelta por detrás: es la misma pero cruzando el pie por detrás.

3. Vuelta de pecho: se realiza con el tronco inclinado hacia delante y sin cambiar la altura de la cabeza durante todo el giro. Los brazos, arqueados, acompañan al cuerpo.

4. Vuelta quebrada: es una versión moderna de la vuelta de pecho y se realiza del mismo modo que ésta pero cruzando el pie por detrás.

5. Pirueta: es un giro que se realiza sobre un solo pie, semejante al que se realiza en la danza clásica pero con la pierna flexionada cerrada, con el pie apoyado en la pierna de base a la altura de la otra rodilla.

6. Vuelta de tacón: es aquella en la que el giro se apoya en un tacón. Normalmente es una vuelta masculina pero también es utilizada por algunas mujeres. Farruco fue maestro en este tipo de vuelta y su nieto Farruquito parece seguir su ejemplo.

ZAMBRA.- Espectáculo genuinamente granadino que aparece a mitad del siglo XIX procedente de una danza árabe y morisca conocida desde el siglo XVI.

ZAPATEADO.- 1. *Taconeo*. Golpes repetidos de los pies en el suelo que siguen un ritmo determinado. En la enseñanza del zapateo se denomina *punta* al golpe que se da en el suelo con la planta del zapato o de la bota; tacón cuando se golpea con éste y golpe cuando lo hace con toda la planta del pie, tacón incluido. 2. Baile lleno de gracia que se puso de moda en el siglo XIX bailado primero por mujeres y luego por parejas hasta que El Raspao le dio un estilo más flamenco y lo impuso como baile de hombres.

13. Conservación

Teniendo en cuenta la situación descrita en la Justificación de este informe (desatención de los rasgos tradicionalmente asociados al baile de mujer y riesgo de desuso en el vestuario clásico de la bailaora), así como las razones y argumentos que se exponen en los testimonios recogidos, y considerando que la conservación de una actividad de interés etnológico depende fundamentalmente tanto del conocimiento que de ella se tenga o se adquiera, como de la práctica que se realice, proponemos las siguientes

Instrucciones particulares

En cuanto al conocimiento, estas instrucciones se concretan en:

- Convocatorias periódicas de ayudas para su estudio e investigación.

En lo que respecta a su práctica:

- Subvenciones a las academias que enseñen técnicas específicas vinculadas con la Escuela Sevillana.
- Acuerdos y convenios puntuales con organizadores de concursos (Concurso Nacional de Córdoba, Bienal de Sevilla, Festival del cante de las Minas de La Unión, etc.) y festivales con vistas a:
 - La creación e institucionalización de premios que valoren específicamente el dominio de técnicas específicas vinculadas con la Escuela Sevillana (bata de cola, por ejemplo).
 - La dedicación de un día de su programación para espectáculos que tengan como protagonista a la Escuela Sevillana de Baile.