

**AMPARO ÁLVAREZ, «LA CAMPANERA»,
FIGURA CLAVE EN LA DEFINICIÓN
DEL BAILE FLAMENCO**MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ
Universidad Católica de Valencia**Resumen**

El presente escrito plantea la importancia de un análisis histórico-estético del primer desarrollo del baile flamenco, partiendo de las diversas referencias escritas que muestran el germen del baile flamenco en el marco de otras manifestaciones populares y teatrales de baile en Andalucía. Se han estudiado las coordenadas que marcaron el camino hacia la profesionalización y el desarrollo de la *escuela* flamenca en el siglo XIX: El diálogo entre baile popular y el baile escénico. En este contexto exponemos la trayectoria profesional de Amparo Álvarez Rodríguez, *La Campanera*, una bailarina/bailaora marcada por su incesante relación con los ambientes que posibilitaron la conformación del flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer la distinguió de las prácticas de la época, siendo una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870. Asimismo, se muestra cómo sus discípulos directos, José Otero y Ángel Pericet, mantuvieron y transmitieron la herencia de *La Campanera*, que aún hoy podemos advertir en el baile de quienes representan la *Escuela sevillana de baile flamenco*.

Palabras clave: La Campanera, baile flamenco, teatro, academia, baile escénico, baile popular, Escuela sevillana.

Abstract

This article sets out the importance of an aesthetic-historical analysis of the firsts steps of flamenco dance evolution, based on a variety of written references that insinuate the germ of flamenco dance, always within the frame of multiple folk and theatrical dancing demonstrations in Andalucía. We have studied the coordinates that led the way towards the professionalization and the development of the flamenco school in the 19th century: the dialog between the folk dance and the scenic dance. In this context, we lay out the professional career of Amparo Álvarez Rodríguez, *La Campanera*, a dancer marked by her seamless relation with certain environments that boosted the shaping of flamenco, that is the theatres and the academies. The display of her know-how in these environments, made her stand out from the most part of the current artists at that time. It is a suitable character to explain and get a picture of how the flamenco dance was being moulded between 1840 and 1870. Likewise, we expound the connection with her direct disciples, José Otero and Ángel Pericet, and how they kept up and transmitted her legacy, that we can still notice in the dancing of those who represent the Seville school of flamenco dance or *escuela sevillana de baile flamenco*.

Keywords: La Campanera flamenco dance, theatre, academy, scenic and popular performance, sevillian School.

Fecha de recepción: 02/06/2019**Fecha de publicación:** 01/07/2019

AMPARO ÁLVAREZ, *LA CAMPANERA*, FIGURA CLAVE EN LA DEFINICIÓN DEL BAILE FLAMENCO.

Para conocer cómo se fue gestando la cultura popular y profesional flamenca a partir de quienes tuvieron participación en ella centramos nuestras reflexiones en el momento de la germinación del baile flamenco en Sevilla, estudiando las aportaciones que desde la danza española le vinieron de la figura de la bailarina bolera Amparo Álvarez, *La Campanera*. Se trata de insertar la figura de *La Campanera* dentro de las tendencias de configuración del flamenco tal como estaban en esa época. Nuestra hipótesis a desarrollar en las próximas líneas es que ella no solo recogió las tendencias del baile flamenco de su época, sino que también contribuyó en su germinación. Es una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870, y en qué medida una bailarina bolera como Amparo Álvarez pudo confirmar y/o modificar la práctica del baile flamenco. Más en concreto, expondremos la incesante relación de Amparo Álvarez, *La Campanera*, con los ambientes que posibilitaron la aparición del flamenco: los teatros y las academias.

1.1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Amparo Álvarez Rodríguez nació en la Giralda de Sevilla, el 24 de febrero de 1828, teniendo ya entonces su padre, Juan Álvarez Espejo, el cargo de Campanero de la Torre (BOHÓRQUEZ, 2013).

Su familia defendió siempre su formación académica, que bebió del gran auge que acogió en Sevilla el establecimiento de “La Compañía de la familia Lefebre” en 1810, pero mostró cierta disconformidad con su faceta artística, especialmente con su profesional relación con el flamenco a partir del encuentro con los maestros Manuel y Miguel de la Barrera. Siempre fue conocedora de sus idas y venidas trianeras, por la zona de la Cruz Verde y La Macarena, donde la bailarina perseguía una constante búsqueda de nuevas influencias. Tampoco apoyó el hecho de regentar en solitario el Salón La Aurora, pero sí contó *La Campanera* con apoyo familiar en su labor docente en la calle Tarifa, donde acogía a las hijas de las personalidades más notorias de la sociedad sevillana decimonónica. En sus inicios en los balcones de la Giralda, la labor docente a domicilio y su actividad empresarial en el salón La Aurora subyace un factor común: *La Campanera* fue una mujer creativa, reflexiva, emprendedora y vanguardista, que supo atender a las demandas de la época como pocas.

También tuvo relación profesional con el diseño, con especial participación en el reconocido taller de costura de su hermana Encarna, situado en la calle Mateos Gago, en su barrio de Santa Cruz. Estas colaboraciones tuvieron que ver principalmente con el diseño de trajes para la danza, ya fuesen de uso *amateur* o profesional (MOLINA, 2014).

Amparo Álvarez, *La Campanera*, se casó en el Sagrario de la Catedral de Sevilla el 16 de marzo de 1855, con el sanluqueño Francisco Sánchez Torres, carpintero de profesión. No obstante, ni con el nacimiento de sus hijos se apartó del baile, y mientras su relación con la danza fue activa, tampoco se alejó de Sevilla.

Tras una vida artística entregada a todo lo concerniente al baile, y centrada principalmente en los contextos de Sevilla, Amparo Álvarez se retiró a Villalba del Alcor, en Huelva, donde residió en la calle de la Fuente sus últimos años junto a su hijo Paco. Allí murió el 6 de diciembre de 1895 a causa de una tuberculosis pulmonar con 67 años (BOHÓRQUEZ, 2013).

1.2. LOS CONTEXTOS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE AMPARO ÁLVAREZ

La Campanera protagonizó numerosos escritos que hoy son testimonio de su danzar, principalmente en contextos teatrales, academias, salones y fiestas privadas. Los textos que hablan de su práctica están recogidos en los diarios *El Porvenir* y *La Andalucía* principalmente, y paralelamente, a través de los relatos de los viajeros que en la época visitaban la ciudad de Sevilla, quienes acostumbraban a elaborar sus cuadernos de viaje, acompañándolos en algunos casos de ilustraciones a través de los grabados, como la que de ella nos dejó Gustav Doré en 1862.

Previa a las primeras referencias escritas que nos aproximan a la actividad empresarial y a la práctica dancística pública de Amparo a partir de 1853, hemos de suponerle una inevitable relación con las manifestaciones artísticas locales. Así,

Cuando en la ciudad de Sevilla todavía no había cafés cantantes que programaran flamenco, en la primera mitad del siglo XIX, dos célebres boleros ya enseñaban el baile andaluz en sus respectivas academias, de las que se ocuparon los periódicos y los viajeros románticos, como el célebre Barón de Davillier. Miguel de la Barrera y Quintana, apodado *El Platero* por ser este su verdadero oficio, abrió academia en la céntrica calle Jimios, al lado de la mismísima Giralda, documentada ya en 1838. En esta academia fue donde recibió sus primeras lecciones la famosa bolera Amparo Álvarez (BOHÓRQUEZ, La Gazapera, 2012).

¹ Esta labor se ha podido llevar a cabo gracias a la minuciosa búsqueda a través de la prensa sevillana decimonónica que nos ha facilitado el trabajo de ORTIZ NUEVO, José Luis: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*. El carro de la nieve. Sevilla, 1990.



Figura 1. Amparo Álvarez, *La Campanera*. Gustave Doré (1862).

Hemos de tener en cuenta que el lugar de residencia que caracterizó los inicios profesionales de *La Campanera* estaba situado próximo a uno de los focos de mayor tránsito de extranjeros y por ende, de representaciones protagonizadas por el cante, el toque y el baile: la Alameda de Hércules.



Figura 2. *La Campanera*. Castle and Andalusia. Louisa Tenison (1853).

Figura 3. *La Campanilla/Campañila*, the daughter of the keeper of the Giralda bell-tower. Life in Spain: Past and Present. Thornbury Walther (1859).

A comienzos del mes de enero de 1853 se registró en el diario *El Porvenir* un incremento en la difusión de los bailes gracias a la labor de las academias, entre las que se encontraba la dirigida por Amparo Álvarez y Manuel de la Barrera, situada en calle de los Conteros número 14. En la publicación se define a la bailaora como “bolera de postín, a quien los tiempos futuros conocerán como La Campanera” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 49). A finales del mismo mes, Amparo aparecía también relacionada con el ámbito teatral, del que nunca se desligaría, ejecutando principalmente sus afamados *jaleos* y *malagueñas* en el teatro Hércules y El Principal. Y en febrero del mismo año la prensa relató el creciente auge que estaban alcanzando los bailes del país, que abarcaba los *bailes de palillos* por un lado, y de *jaleo*, por otro. Tanto fue así, que se promovieron las convocatorias de bailes durante los fines de semana. Fue este uno de los momentos que testimonió la convivencia de la

danza bolera y los *jaleos* andaluces, estilo de bailes que destacamos como el principal germen del género flamenco.

En la academia de Amparo y Manuel de la Barrera tenían lugar semanalmente los afamados ensayos públicos. Era en éstos donde las discípulas de los maestros de baile acudían, normalmente en fines de semana, a mostrar a los espectadores su saber hacer. En este marco era usual contar con la participación de Amparo en los intermedios, donde no sólo mostraba su faceta dancística, pues dejó constancia también de sus conocimientos en la práctica del cante y el toque (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 50). En noviembre de ese mismo año Amparo Álvarez se separó de la actividad empresarial llevada a cabo junto a Manuel y emprendió una nueva labor regentando en solitario su salón, situado en la calle de la Plata, antes colmado del guitarrista *El Barbero* (BOHÓRQUEZ, 2013). Desde que comenzó esta labor cuidó aún más el repertorio y la puesta en escena, dejando constancia escrita de ello en numerosas ocasiones:

En el elegante salón de la Aurora, que bajo la dirección de doña Amparo Álvarez se ha establecido en la calle de la Plata número 4, habrá hoy miércoles ensayo de bailes nacionales, al que asisten todas sus discípulas y las mejores boleras de esta capital, en el que además de los bailes acostumbrados se ejecutarán el Polo del Contrabandista, la Sal de Andalucía, la jota Valenciana, la Malagueña y el Torero por la señora Barrios, la Madrileña por la señora Álvarez (7 de diciembre)(ORTIZ NUEVO, 1990, p. 51).

Respecto a los bailes que se citan, podemos decir que concretamente *el polo del contrabandista*, *la sal de Andalucía*, *la malagueña* y *el torero* y *la madrileña* eran *jaleos* o *pasos a dos* tipo *jaleos*, danzas teatrales andaluzas, no propiamente boleros. *La malagueña* y *el torero* fue un baile andaluz muy teatral, pero no un bolero, y tampoco un *jaleo a solo*. Encontramos un repertorio muy similar dos meses después, pero en el contexto teatral. Las reseñas publicitarias del teatro Principal de Sevilla el 16 de febrero nos indicaban como piezas de baile: “el polo de Contrabandistas por doña Amparo Álvarez y Don Manuel Casas y cuatro parejas más. *La Malagueña* y *el Torero* por la señorita Álvarez y el señor Casas” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 172).

Al año siguiente, a pesar de las inundaciones y hambrunas, prosiguieron los anuncios de los tres salones referentes del momento: El Oriente, La Aurora o el Recreo, donde convivía la práctica artística del baile, el cante y el toque, y en muchas ocasiones éstos empezaban a delimitarse y a ser reconocidos por profesionales y nuevo público, lo que nos hace intuir que a mediados del siglo XIX no sólo existían unos patrones coreográficos y estéticos, sino el deseo de la búsqueda constante del factor novedad aplicado a la puesta en escena, en convivencia con la tradición. Los anuncios para la fecha nos trasladaban así la propuesta de bailes:

Por el invierno, LA AURORA resplandece y se presenta en vanguardia de novedades. Bailándose el jaleo de la Macarena, un jaleo nuevo sacado de la

zarzuela El Marqués de Caravaca, el Olé de la Curra y el de la Esmeralda, la Madrileña, los Panaderos, concluyendo con los jaleos andaluces (4 de noviembre).

Bajo la dirección de doña Amparo Álvarez habrá esta noche una gran función de bailes nacionales y de palillos, a la que asistirán, además de sus discípulas, las mejores boleras de esta capital, como son las muy conocidas señoritas Josefa Moreno, Mercedes Rodríguez y la muy distinguida Campanera, por la que se bailarían diferentes bailes andaluces, los más modernos, dando principio a las ocho (18 de noviembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, pp. 51-52).

El salón La Aurora se anunció por última vez el 21 de julio de 1855, quedando para la temporada de otoño abiertos únicamente El Recreo y Oriente. No tenemos certeza acerca de las razones que animaron a *La Campanera* a desligarse de su actividad empresarial, pero al contraer matrimonio apenas unos meses antes de la clausura de su salón, bien pudiera haber sido este uno de los motivos. No obstante, la actividad pública de *La Campanera* seguía un orden cíclico más o menos estable. Los meses de primavera y verano, junto con los principios de año se presentaban constantes en cuanto a la práctica en los teatros, y la temporada fuerte de los salones. Los periodos desde septiembre hasta el final de la primavera, se caracterizaron por su labor docente y el protagonismo de sus bailes en las academias.

El 4 de febrero de 1855 Amparo Álvarez protagonizó en el Teatro Principal un nuevo baile al que tituló *La feria de Sevilla*, mostrando su incansable labor en la creación dancística, que al decir de sus discípulos -José Otero Aranda y Ángel Pericet Carmona, entre otros- se caracterizaba por el equilibrio entre la búsqueda de innovaciones y el conocimiento de la tradición. Terminó ese día en solitario con *la malagueña*, que meses después, retomó en el mismo teatro, pero esta vez con Francisco Velázquez y el cuerpo coreográfico (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 173).

La inauguración de la temporada del Salón Oriente en septiembre de 1857 fue protagonizada por parejas de boleros, entre quienes se encontraba, cómo no, Amparo Álvarez. A pesar de regentar locales propios, Miguel y Manuel de la Barrera y Amparo Álvarez supieron colaborar conjuntamente, jugando un papel importante en la vertebración del género. Sus academias propiciaron un lugar para el aprendizaje de las reglas del arte, pero por otro lado, contribuyeron a la difusión de nuevos espacios para el flamenco, hasta entonces bastante relegado sólo a una afición no muy numerosa. Este hecho histórico, básico en la germinación de los incipientes *café cantantes*, hizo que los salones también se consideraran el principal refugio de los bailes del país, aunque la práctica en los teatros prosiguiera. En el teatro Hércules encontramos el 1 de septiembre del 57 prueba de ello:

Baile.- El domingo 13 tuvo lugar uno, dado en obsequio de los señores oficiales del regimiento de Caballería del Príncipe, en la calle Verde número 6, por el maestro don Félix Moreno, asistiendo cinco parejas, tres de ellas

vestidas a lo majo, señalándose doña Amparo Álvarez y doña Dolores Ruiz, una en el jaleo de Jerez y otra en el zorongo (...).(El Porvenir. 19 de septiembre de 1857) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 379).

En 1858 se unió al *Porvenir* las publicaciones de otro diario, *La Andalucía* (el primer número aparece el 31 de diciembre de 1857), un nuevo periódico que se editó en Sevilla y que también dio muestras de la actividad artística que se estaba configurando en el momento. En palabras de José Luis Ortiz Nuevo, “a los salones continuaron asistiendo las gitanas y cantadores de los de más fama”(ORTIZ NUEVO, 1990, p. 57).

La encomiable gestión de Miguel de la Barrera llevó al Oriente a convertirse en teatro, proyecto que vio la luz el 5 de febrero de 1859. Entre tanto, en El Recreo se anunciaba la actuación de *La Campanera*, recién llegada de Gibraltar. Es este dato uno de los pocos que evidencia las salidas del país de la bailaora, quien tras el intento de establecerse profesionalmente en la ciudad vecina, regresó a Sevilla, donde continuó con su actividad en salones y teatros, retomando también su labor docente. En las palabras de Francisco Cuenca Benet encontramos la explicación de su escaso registro en el extranjero, además de otra de las salidas internacionales de la bailaora:

El temor que inspiraban en aquella época los viajes al extranjero y la dificultad de realizarlos, fueron el motivo por el cual *La Campanera*, mientras estuvo soltera, no salió de Sevilla, no obstante que el Emperador de Brasil Don Pedro de Braganza, que la vio bailar, quiso llevarla a América.

Después de casada estuvo en Lisboa, cosechando grandes aplausos y de vuelta en Sevilla abrió una Academia de Bailes que llegó a hacerse famosa (CUENCA BENET, 1921, p.25).

El contexto que propiciaba la enseñanza de los bailes fue el de las academias y salones, que junto con el teatro, conformaron los ámbitos preferenciales de la danza. Según las fuentes que abordamos, quien protagonizaba en mayor medida las representaciones artísticas, era el baile; el canto y el toque tenían la función principal de acompañar, aunque no única. La estratificación y el reparto de papeles en la escena flamenca estaba a punto de florecer.

El contexto que propiciaba la enseñanza de los bailes fue el de las academias y salones, que junto con el teatro, conformaron los ámbitos preferenciales de la danza. Según las fuentes que abordamos, quien protagonizaba en mayor medida las representaciones artísticas, era el baile; el canto y el toque tenían la función principal de acompañar, aunque no única. La estratificación y el reparto de papeles en la escena flamenca estaba a punto de florecer.

Un hecho que cambió la historia del espectáculo que venimos advirtiendo, previo a la llegada de los *cafés cantantes*, nos hace retrotraernos a marzo de 1862. En varias actuaciones en las que se anunciaba la participación de Amparo Álvarez como bailarina del evento hay un término no usado hasta

entonces, que consideraremos el punto de inflexión en el programa de las representaciones artísticas decimonónicas; de los ensayos públicos se pasó al gran concierto.

(...) Gran concierto de baile y canto esta noche, por los cantadores Sartorius, Miracielos y El Cuervo, en unión de las mejores boleras de esta capital, entre ellas doña Amparo Álvarez (La Campanera). Principiará a las diez y concluirá a las tres y media. Los carteles darán más pormenores (27 de marzo) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 64).

Si analizamos los términos del escrito y comparamos con los anuncios anteriores, descubrimos no sólo este apunte, sino también el equilibrio en la importancia del baile y el cante, que hasta entonces había estado relegado mayoritariamente a su función de acompañamiento del baile.

Con objeto de celebrar la festividad del *Corpus Christi* ese mismo año, el salón Oriente anunció bailes de sociedad y *palillos*, mencionando un listado de las mejores boleras de la capital con una ordenación determinada de las figuras de baile. Amparo Álvarez, como venía siendo habitual, ocupaba el primer lugar. Ya era muy usual encontrar en las descripciones de los espectáculos de baile expresiones que aludiesen al toque al hablar del cante como “acompañado de guitarra para lo flamenco”, o sólo al cante: “cantadores a lo gitano de los más afamados” (ORTIZ NUEVO, 1990, pp. 70-85). El término flamenco estaba cada vez más presente en las notas de prensa, reflejo sin duda del interés social que protagonizaban los espectáculos en el momento. Unas veces se usaba como apelativo de un modus operandi, otras, como sinónimo de gitano, pero además, cobraba entidad en tanto en cuanto los espectadores reconocían los elementos y el repertorio propios de esta práctica.

Dando un paso más allá de la propia configuración del espectáculo flamenco, sería conveniente detenernos por un momento en aquellos recortes de prensa que, en 1865, aludían por vez primera a los atuendos que caracterizaban a los bailarines. En ellos se hacía mención de la figura de *La Campanera*, y conociendo sus colaboraciones en los diseños para el prestigioso taller de costura de su hermana Encarna, bien pudiéramos pensar en la existencia de algún nexo relacional.

(...) Desde el sábado 26 darán principio las fiestas del país. Asistiendo las mejores boleras con los trajes verdaderos andaluces y las aficionadas para los jaleos con los trajes llamados macarenos y los boleros y aficionados vestirán el de currito; el director acompañará en las seguidillas y malagueñas a doña Amparo Álvarez (La Campanera) y tocará la guitarra el afamado Enrique Prado, que también cantará las malagueñas y danzas con varios tonos: La Campanera bailará el jaleo haciendo las suertes de capear y matar al toro, cantándolo Ramón Sartorio, el más célebre para estos juguetes, y bailar jaleos de todas clases. El divertido bailarín y cantador Quiqui, cantará y acompañará a Dolores Moreno y otras, que tanto gustan en el jaleo, y de este modo alternarán los bailes del país con los de jaleos y canto de todas clases, repitiéndose todo cuanto al público le agrada, no dejando de trabajar todos

hasta que se retire la concurrencia. Cada media hora habrá quince minutos de descanso.

Nota.- una pareja de niños de siete años bailará seguidillas y boleros y la niña varios bailes sola. En los intermedios de los bailes habrá entretenimiento de pandereta por un aficionado de los mejores de esta capital. El baile dará principio a las diez en punto de la noche. No se darán contraseñas. (24 de agosto) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 69).

La interpretación diversa de *jaleos*, entre otros palos, fue una constante en los anuncios de las actuaciones de Amparo Álvarez, sin embargo, pocos fueron los recortes de prensa que, como este, destacaban las actuaciones de niños y niñas en los entornos de los grandes conciertos. No es casual esta publicación, pues viene a mostrar la labor que *La Campanera* venía llevando a cabo en los últimos tiempos. Como ya lo hicieran sus maestros, Amparo Álvarez impartía “clases de bailes a domicilio, como igualmente en los colegios de señoritas que gustasen llamarla” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 82); esta actividad venía realizándola desde 1854.

Fue 1865 un año prolífico en manifestaciones artísticas, pero desde septiembre a finales de noviembre “discurre el cólera en Sevilla. Se prohíbe entonces el tránsito desde Triana, y no pueden las gitanas acudir a los acostumbrados saraos de los sábados. Entre tanto mantendrán los salones sus puertas abiertas para dar los domingos bailes de sociedad” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 70). En diciembre volvió la práctica del flamenco, como era de costumbre, y desde este momento y hasta finales de la década de los 60 y principio de los 70 hay un vacío documental en cuanto a la publicitación de los eventos relacionados con el baile en las academias. Sin embargo, sí encontramos anunciadas las actuaciones de *La Campanera* en el ámbito teatral, en los teatros Duque y de Rioja, Principal y Hércules principalmente. En concreto una reseña de prensa detalla el repertorio que bailó en el Teatro de Rioja, el 30 de enero de 1868. Amparo Álvarez interpretó un *jaleo gitano*, *el olé* y una pieza andaluza llamada *La cigarrera de Cádiz*.

En *La Andalucía* encontramos de nuevo datos sobre Amparo Álvarez el 3 de octubre de 1872. Aparece el listado de los artistas que se publicó para anunciar la reapertura del Teatro Rioja, y se señalaba a *La Campanera* como primera bailarina, de la que se exponía también su vuelta a la escena -de donde estaba retirada-. Este hecho tuvo lugar gracias a los ruegos de aquellos concurrentes al teatro que solicitaron su demanda a la empresa, con lo cual, la noticia no deja lugar a dudas acerca del reconocimiento público de la artista. Durante los siguientes años, su presencia fue una constante, como también el anuncio de bailes de carácter andaluz o gitanesco en los teatros sevillanos hasta finales de siglo.

1.2.1. TESTIMONIOS DE SU PRAXIS

El público de *La Campanera*, tanto en lo concerniente al teatro como en los salones, posibilitó con sus narraciones que hoy podamos analizar su danzar. Habíamos tratado ya los relatos que hablan de su práctica en forma de notas de prensa y que, según lo usual en la época, se encargaban más de anunciar que de detallar. Ahora mostraremos los escritos de los viajeros más destacados que visitaban la ciudad de Sevilla, y que impregnaron de relatos interpretativos y descriptivos sus cuadernos de viajes, muestra de cuanto les resultaba exótico y alejado de sus culturas. Alejandro Dumas (1847) y Théophile Gautier (1840), buenos testigos del momento, retrataron de forma sencilla y emotiva el ambiente y la necesidad que vivían las mujeres que se dedicaban a la danza, y transcribieron sus emociones en lo referente al danzar de las boleras.

Los contextos que presenciaron las personalidades que visitaban Sevilla se movían entre las fiestas privadas, muchas de ellas organizadas por las mismas compañías de bailes de los teatros, y las academias, que luego pasaron a conocerse más como salones. Ni cuando en 1847 la ciudad de Sevilla se declaró “en estado de sitio” (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 639) se dejaron de organizar fiestas donde poder apreciar manifestaciones de cante, toque o baile, y aunque el teatro estaba prohibido, los bailes privados seguían teniendo cabida, como muestran las palabras del abogado, fiscal y literato americano Severn Teackle Wallis, quien vio bailar a *La Campanera*, ya reconocida como una de las más afamadas en su tierra:

Una chica de aspecto gitano y de ojos negros, una de las cigarreras del disturbio, tomó la iniciativa, un bonito ejemplar, en su modesto aspecto, no son las señoritas españolas una raza de Amazonas, pero están formadas en todas las hechicerías del arte del amor. Su inteligencia, elegante figura se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su pelo, y engalanado a lo largo de sus ropajes. Sobre lo sedoso de sus medias no se debe hablar (si uno pretende ser pudoroso), las ejecuciones eran excelentes para contemplarlas. En la forma y en el movimiento tenía poco parecido a la furia que, dos días antes, había gritado -¡Muerte al jefe político!- y había roto las cabezas de sus defensores. Después de la Cigarrera vino una tropa de jovencitas, en traje de maja, corto, brillante y amplio, y la retaguardia estaba cubierta por la reina de la tarde, a quien ellos llamaban la Campanera, ya que era la hija del campanero de la catedral y vivía con él, arriba entre los halcones en lo más alto de la Giralda. Ella era una bella mujer, incluso en Sevilla, de formas finas y elegantes andares, y quizás no tuviera ni dieciocho años. Su saya era de la moda gitana, de variados y brillantes colores, cubierta por completo con volantes, y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas (...) (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 641-642).

Este relato es uno de los primeros en mostrarnos la puesta en escena, el vestuario y la práctica de *La Campanera*, resaltada frente a las demás por los atuendos, los modos y sus cualidades físicas. También dedicó Wallis unas palabras al repertorio, que como el propio del momento, se debatía entre los bailes andaluces y los *bailes de palillos*. La primera parte se caracterizó por el estilo bolero, ejecutándose *sevillanas*, *jarabes*, *boleras* y *jota aragonesa*. En el cierre de la fiesta Amparo Álvarez bailó un *olé*, que el foráneo describió con entusiasmo:

El Olé, como las pirámides, debe permanecer para siempre donde fue plantado, y tú puedes con una discreta seriedad intentar embarcar la tumba de Keops a Francia, así como conseguir el tono del Olé, pero no debería ser interpretado por nadie más que por alguien nacido en Andalucía. No puedo describirlo, por supuesto, y llegué a pensar que había merecido un decidido elogio en la manera en que la Campanera lo interpretó; tras el revoloteo por toda la habitación con las miradas derritientes, las sacudidas de los brazos, los giros y los saltos que el caso requería, ella titubeó por un instante justo delante de mí, y zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docilitremore llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento, de las cuales, como hombre vivo que estoy, doy crédito del dibujo de un círculo con su pie, con respecto a mi cabeza; fue uno. Un extraño sentimiento se apoderó de mí, como si la habitación fuera a desmoronarse, y cuando mi asombro terminó, el Olé era un sueño informe.

Considerada artísticamente, habría sido muy difícil para la Campanera haber quedado eclipsada, pero el baile español, y especialmente el Olé, no es nada de arte. No hay poesía de la emoción, o filosofía metafísica no ninguna tontería de este tipo. Es un asunto de realidad, una labor de amor(...) Excitada por la admiración, ella había ganado, la maja dio vueltas más ímpetuosas y victoriosas que nunca, cuando de repente hizo una pausa frente a alguien, si se puede llamar pausa, a un continuo movimiento vibratorio y probablemente antes de que se lo pensara se lo lanzó a los pies(...) (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 642-643).

El Barón Davillier, por otra parte, también dio muestras del reconocimiento público del hacer de Amparo Álvarez, y nos resumió claramente los espacios donde acudir para presenciar el arte de la hija del Campanero.

Hay pocos extranjeros que durante su estancia en Sevilla no han tenido ocasión de ver a la Campanera, en el teatro, en la escuela de baile o incluso subiendo a la Giralda; pues la bailarina vivía en el campanario de la catedral con el campanero, su padre, un buen hombre que se preciaba de hablar francés, como lo atestigua su frase favorita: Je toque les campanes (...) (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 643).

No sólo conoció Charles Davillier las diversas facetas interpretativas de Amparo, también clasificó las danzas españolas según demandaba la mirada exterior. Dividió los bailes en bailes de academia, las danzas populares, las de teatro, y las de las *escuelas de baile*. Todos estos conocimientos los fue afianzando desde un punto de vista teórico y práctico. La información de las academias eran enviadas a hoteles y casas de huéspedes en forma de publicidad informativa, con la peculiaridad de estar traducido a otros idiomas, como fue el caso del que conservó y comentó Davillier. En ella se mencionaba la figura de *La Campanera* como estrella de las academias en un programa especial para los extranjeros. De uno de estos eventos presenciado por el Barón escribió:

Una vez metidos en la fiesta y preparando el ambiente, ya comenzados los bailes, los aficionados nacionales no se contentaron con los acordes del violinista, y cuando a la Campanera le llegó el momento de bailar el Jaleo mostraron su disconformidad, y ante el asombro de los extranjeros solicitaron la despedida del ciego entre murmullos y gritos de: ¡fuera el violín! ¡Venga la guitarra! Los andaluces ya no querían más violín. Pero qué hacer? El guitarrero oficial fue buscado por todas partes, pero no había llegado aún. Sin embargo el ciego, acobardado por su poco éxito, había dejado de tocar y la Campanera se había parado de pronto.

Doré se ofreció voluntario para acompañar al violín a Amparo, despertando un gran entusiasmo entre los espectadores que mostraban signos evidentes de diversión con sus palmas y gritos (...) el tan deseado guitarrero llegó al fin, escoltado por varios cantadores. Era un buen mozo de Sevilla que llevaba con gran orgullo el traje andaluz. se llamaba Enrique Prado, pero corrientemente era conocido por el Peinero, apodo que le había valido su profesión, según una costumbre muy extendida por Andalucía. El peinero tenía una buena voz, aunque algo nasal, defecto común de la mayoría de los andaluces. Después de algunos arpegios llenos de originalidad, empezó a cantar esas coplas de baile tan populares en Andalucía (PLAZA ORELLANA, 1999, p. 660).

En las últimas palabras expuestas encontramos una tímida introducción de lo que luego nos llegaría como cuadro flamenco, compuesto por aquellos capaces de poner en práctica cante, baile y toque en un espectáculo. El contexto de *La Campanera*, sin duda, comenzaba a marcar una tendencia artística a caballo entre los residuos del bolero afrancesado al aire, que décadas antes se mostraban en auge, y el baile flamenco que maduraría en los *café cantantes*. De los *bailes boleros* al aire se mantuvieron las *sevillanas boleras* y alguna versión de *los panaderos*, pero los bailes que abundaron en estas fiestas fueron los *jaleos andaluces*, bailes gitanos o *bailes de palillos* populares.

1.3. LA CONFIGURACIÓN DE UNA ESTÉTICA DANCÍSTICA IDENTITARIA

La manera de posicionarse, de estar en el escenario, así como la realización de los movimientos de la bailaora o el bailaror fueron conformando los valores, significados y símbolos que caracterizaban la propia personalidad e individualidad de los artistas. Además, la cierta especificidad de la vestimenta les otorgó una idiosincrasia más rotunda en el uso de instrumentos, tal fue el caso del traje de volantes, el mantón, el abanico o los zapatos de tacón. Estos elementos eran habituales en los bailes teatrales andaluces, encontrando también grandes similitudes con los que se usaron en las primeras manifestaciones de baile flamenco. Todo ello colaboró en la gestación de una estética flamenca, a la que se sumó el predominio de la majeza de las clases populares españolas y andaluzas, así como una puntual intrusión de determinadas tendencias estilísticas externas.

Ya a principios del siglo XIX los autores describieron con detalle el vestido tradicional e incluso el campesino en Andalucía. Según Laver (1995), hoy tenemos constancia de que entre los 40 y los 50, décadas de mayor actividad artística de Amparo Álvarez, se imponían las faldas muy amplias y fruncidas, con plisados u otras decoraciones. Estos fueron los atuendos más usados en el baile sevillano decimonónico. Debemos aclarar, pues, que la estética flamenca que nos ha llegado hoy difiere bastante de la que se nos describe a finales del siglo XIX, mucho más cercana a la práctica bolera ortodoxa que al zapateado, poses cortas y brazos flamencos que sí se establecerían con marcada tendencia a principios del siglo XX. Así pues, podríamos hablar de unas tendencias dancísticas a partir de 1850 a las que de igual manera se acuñó el término flamenco. En ambas, Amparo Álvarez se nos dibuja como la principal bolera en Sevilla y transmisora de la técnica a las bailaoras gitanas del momento.

A pesar de la ausencia de formación en el extranjero, *La Campanera* mantuvo una constante relación con bailarines del ámbito teatral llegados a Sevilla desde Francia e Italia principalmente. La competencia entre las bailarinas nacionales y las extranjeras que triunfaban en los teatros en 1850 fue, como apunta Luis Lavour “el punto de partida para la bifurcación de los rumbos del baile andaluz entre la versión tradicional y la agitanada” (LAVOUR, 1999, p. 158). Este proceso de agitanamiento de bailes, que consistió en mostrar una impronta cargada de osadía, desinhibición, desparpajo y gracia, además de una gran vitalidad en la ejecución, fue usado para designar los bailes andaluces de corte gitano, que luego fue sustituido por el de flamenco. Extranjeros y nacionales los consideraban iguales; era la expresión genuina de lo español y más específicamente de lo andaluz e incluso lo sevillano, por lo que se colige que la estética escénica, y en ella la indumentaria, tuvo que ser también un elemento a tener en cuenta para la adjudicación del término. Podríamos decir, además, que el grado de planificación y

estructuración que adquirió el baile gitano, en principio espontáneo, fue uno de los elementos diferenciadores de la práctica flamenca.

1.3.1. AMPARO ÁLVAREZ Y LA CONFORMACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA

La indumentaria flamenca surgió a mediados del siglo XIX, siendo portadora de un contenido simbólico heredado de las majas dieciochescas y las cigarreras; este contenido fue reconocido por la comunidad del momento, llevando, por tanto, un incuestionable sentido identitario.

Hemos querido exponer parte de las ideas del trabajo de Rosa María Martínez Moreno en *El traje de Flamenca*, porque defiende que los acontecimientos que confluyeron en el nacimiento de esta vestimenta fueron principalmente el movimiento romántico, la consolidación del flamenco y la creación de la Feria de abril de Sevilla, en 1847 (MARTÍNEZ MORENO, 2009, pp. 132-135). En los tres encontramos la implicación de la figura de *La Campanera*.

En el movimiento romántico, el caso de *La Campanera* fue uno de esos ejemplos de la búsqueda de la otredad; muchos la buscaban en el momento de pisar tierras sevillanas, entusiasmados por los escritos que habían leído sobre la bailarina de los balcones de la Giralda, muchos de ellos proporcionados por el Barón Daviller, Teófilo Gautier o Alejandro Dumas, entre otros.

En cuanto a la consolidación del flamenco, tenemos que decir que a principios del siglo XIX los bailes en boga se situaban entre lo popular y lo académico, y justo en este período la práctica dancística teatral comenzó a reseñarse a solo, iniciándose un proceso de agitanamiento. En ambas prácticas tenemos la participación de Amparo Álvarez, según hemos comprobado en la cartelera que refieren sus actuaciones. Con la aparición de las academias de baile, las fiestas siguieron organizándose –también previo pago– pero con un carácter más público. Los bailes gitanos ya eran bastante conocidos en Triana entonces, pero su entrada en las academias de baile les ofrecía, además de un nuevo espacio para la práctica, una estructura y organización escénica prefijadas. José Luis Navarro reflexiona sobre este intercambio de influencias entre los ámbitos gitanos y académicos, situando este hecho en la figura de nuestra bailarina, la sevillana Amparo Álvarez, de la que escribe que en torno a 1850, “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco. Conjugó como pocas la elegancia de la *escuela bolera* con la garra” (NAVARRO, 2005, p. 42).

El tercer acontecimiento que apuntábamos fue la creación de la Feria de Abril en Sevilla, con tendencia estética a lo contrabandista y frescos vestidos que abandonaban ya los enormes miriñaques, aderezados con peinas, flores y mantones. Todas las innovaciones mencionadas también aparecen en las

descripciones del atuendo para la danza de *La Campanera*, aunque hemos de decir que no termina de despegarse de los elementos clásicos, como el jubón.

Encontramos también relación directa de Amparo Álvarez con la feria de Sevilla a través del diseño en palabras de Amantina Cobos (1917):

También hacía con rara perfección flores artificiales y toda clase de bordados. La duquesa de Medinaceli y la Emperatriz Eugenia, que tanto brillaron en las típicas ferias de Sevilla, se hacían adornar por la Campanera, que confeccionaba sus trajes al estilo del país, de ceñida falda y airosa chaquetilla recamada de oro y plata (COBOS, 1917, p. 61).

Esta colaboración mantenía a Amparo Álvarez unida a su hermana Encarna, propietaria de un taller de costura situado en su barrio de Santa Cruz, entre las calles Ángeles y Fabiola (MOLINA, 2014), por lo que determinamos la figura de *La Campanera* muy relevante también en la gestación de la indumentaria flamenca.

Desde los años 20 del siglo XIX, lo andaluz comenzó a ser considerado paradigma de lo español y a finales del XIX encontramos ya conformados los dos trajes femeninos folclóricos o tradicionales de mayor influencia romántica en Andalucía: el de maja y el de gitana o flamenca. El traje flamenco se configuró a partir del legado de las majas dieciochescas, de forma entallada, con volantes en la falda, las enaguas propias para lucirse en las evoluciones del baile, la mantilla, el mantón, los zapatos, el abanico, tocados, aderezos y las castañuelas. Y aunque el siglo XIX se caracterizó por reseñables catástrofes, éstas también fueron determinantes en la configuración del atuendo flamenco. La escasez de tiendas a principios de siglo, pero no de abalorios como los encajes y flecos, hizo que la ropa se transformara en base a las modificaciones que pudieran lograr tales adornos. En este aspecto, del gusto por la vestimenta de *La Campanera* habíamos comentado cómo S.T. Wallis mencionaba cada una de las ornamentadas partes de su atuendo. El corpiño negro se corresponde, sin duda, con la tradición bolera de las bailarinas del siglo XVIII. No era un elemento privativo de los bailes teatrales, pues lo encontramos también en imágenes que nos acercan a otros contextos, como el grabado de Gustav Doré *Un baile de candil en Triana*, pero se convierte en elemento tradicional, sobre todo en el ámbito teatral.



Figura 3. Un baile de candil en Triana. Gustav Doré (1874)

Especial importancia damos también a la evolución del calzado como elemento heredado de las majas dieciochescas. El calzado fue muy descrito por los viajeros extranjeros, que llegaron a describirlo como un “auténtico fetiche erótico” (MARTÍNEZ MORENO, 2009, p. 172). Con el paso del tiempo, el zapato se volvió más funcional, presentando el talón cerrado en las últimas décadas del siglo XIX.

Existen narraciones acerca del hacer dancístico de Amparo Álvarez en lo que respecta a su calzado, y a través de este elemento volvemos a comprobar que la bailarina nos mostraba una doble vertiente estilística, la bolera teatral, y otra que podríamos calificar de más cercana a la práctica flamenca de la época en salones y academias, siendo esta última muy pegada al estilo teatral, pero con un hacer que denotaba ya una cierta personalidad, con una estética y un repertorio diferenciado. No nos cabe duda de que *La Campanera*, al tener una formación bolera, ejecutaba su danzar con el zapato propio para tal labor, lo que otorgaba una estética determinada y diferenciada a sus movimientos y cesaciones en el espacio.

Acerca de la velocidad en el movimiento de sus pies, nos había transmitido Wallis: “y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas” (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 641-642). También nos llegaron las descripciones de sus ejecuciones con tacón en los contextos de las academias y fiestas privadas para las que eran solicitadas sus actuaciones. Volviendo a mencionar la técnica interpretativa del *Olé de La Campanera*, el mismo Wallis escribió: “zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docilitremore llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento” (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 642-643). Nos encontramos por tanto, ante una figura que contó con el dominio técnico en ambos tipos de calzado, y esta realidad no es sino el reflejo del proceso de conformación que el baile flamenco estaba empezando a bosquejar.

Las castañuelas, por otro lado, merecen también considerable mención, puesto que vivieron, en el período coetáneo a *La Campanera*, el apogeo escénico que precedió a su posterior desuso en el ámbito flamenco. El uso de las castañuelas es lo que ha caracterizado principalmente a la *Escuela bolera*, aunque también eran usadas de manera destacadísima en las danzas teatrales andaluzas o *bailes de jaleo* teatrales del siglo XIX, danzas muy cultivadas en toda Andalucía y particularmente en Sevilla en todo ese siglo, además de ser las que más convivieron en los escenarios con los bailes flamencos. Encontramos este instrumento de percusión principalmente en los *jaleos a solo*, en los *boleros en pareja* y en los *bailes de palillos* populares. Así lo corroboraron Doré y Daviller:

La Campanera era una hermosa morena esbelta y cimbreante, hizo su entrada con gran soltura y desparpajo. Su seguridad casi no hizo pensar en aquella bailarina española armada de castañuelas y de descaro de la que habla Gramont en sus Memorias. Doce o quince años antes habíamos visto bailar a la Campanera por primera vez. Ya no era una principiante, pero el arte reemplazaba en ella a la juventud que se iba (...) A pesar de no contar con la

frescura juvenil de sus compañeras era la más solicitada, sobre ella caía el peso de la función y la responsabilidad de divertir a los extranjeros, para los que bailó el tan solicitado Jaleo de Jerez (PLAZA ORELLANA, 1999, pp. 663-664).

Como nos especifica Victoria Cavia Naya en su estudio sobre la castañuela española y la danza,

En mayor o menor medida, los boleros compartían escenario en los cafés cantantes con los mixtos y flamencos, pero progresivamente la demanda se decanta hacia mixtos y flamencos, dejando atrás al baile de boleros y boleras por su mayor dificultad y menor impacto en el gusto del público del momento. Los bailes de palillos más generalizados en el sur de España en ese momento eran el fandango, el bolero y las seguidillas mollaras, manchegas y sevillanas.

La vía intermedia o bailes mixtos, hacía referencia a los bailes de mujer a solo que resultaban de la hibridación entre el flamenco y el de boleros. Herederos de una larga tradición figuran en el repertorio el Olé, el Vito y el Jaleo de Jerez, que se entendían en Andalucía como una vertiente orientalista y propia. En ellos la bailarina bolera trataba de imitar la desenvoltura y provocación de la “bayadera india y de la almé africana” pero con un carácter definitivamente español en su velocidad y, sobre todo, en el subrayado rítmico de sus castañuelas (CAVIA NAYA, 2013, p. 64).

Las danzas teatrales o *jaleos* academizados se caracterizaron, entre otros aspectos, por los palillos o castañuelas, y el baile flamenco poco a poco se fue apartando de ellos, pero no de manera brusca ni definitiva. *La Campanera*, reconocida bailarina bolera, y especialmente de danzas teatrales andaluzas, mostró en las divulgaciones de sus actuaciones y en la práctica de las mismas el dominio de este instrumento. El baile de palillos contaba en esta época con un estimado reconocimiento, anunciándose el 23 de enero de 1858 en el Recreo como los bailes elegidos para festejar el “feliz natalicio del príncipe de Asturias” (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 57).

Meses después de esta publicación, los *bailes de palillos* se seguían anunciando en la prensa sevillana como una constante. No obstante, especial atención merece un anuncio de diciembre del mismo año:

Cónstanos que el director del salón Oriente, don Miguel de la Barrera, tiene el proyecto de dar en los próximos días de pascuas dos bailes de sociedad, y uno de palillos; asistiendo a corear los dos primeros días dos sociedades, La Andaluza y el Betis: respecto al baile de palillos, sabemos que hará época en los anales coreográficos, porque además de los cantadores (o guillabaos de cañas) de la tierra, acudirán las mozas más flamencas de la afición. Esta noticia, trae alborotados a los extranjeros; constándonos que algunos que se hallaban aquí, no sólo no han suspendido su marcha, sino que han escrito a otros paisanos a Cádiz y a Jerez para que se preparen a asistir al baile de

gitanos que el último día de Pascuas tendrá lugar en el salón Oriente (10 de diciembre) (ORTIZ NUEVO, 1990, p. 64)

El espectáculo se presentaba con una modalidad coreográfica que lo posicionaba en alza, la afición que se esperaba se puntualizaba flamenca, y la expectación entre los foráneos magnificaba aún más tal evento. Nos encontramos con un hecho precursor del baile flamenco que poco después acabaría estableciéndose en los *cafés cantantes* sevillanos. La conformación del género se intuye cada vez más presente.

1.3.2. EL REPERTORIO DE LA CAMPANERA

A partir de las descripciones del posicionamiento en escena de Amparo Álvarez, los contextos que le dieron acogida y el género que la caracterizó, podemos clasificar su práctica prioritaria como la de bailes a solo, siendo los bailes más ejecutados, los *jaleos*, “una categoría genérica de danzas a solo que también aparecían en muchas fiestas populares andaluzas. Y que una vez transformadas en *jaleos agitados*, su continuo contacto –especialmente desde la década de 1840– con sus versiones académicas o *jaleos teatrales*, contribuyó a su perfeccionamiento técnico” (BERLANGA, 2016 a, p. 180).

Esto nos permite afirmar que la bailarina bolera sevillana fue una de las figuras más emblemáticas de la época, y que jugó un papel importante en la configuración la nueva *Escuela de baile flamenco*. Por eso, más allá de las características que nos transmitieron quienes la vieron bailar, hemos querido delimitar los bailes que fueron más practicados por *La Campanera*. De su conocimiento de los bailes y de la riqueza de su repertorio nos constan como prioritarios los fandangos y malagueñas, así como todo tipo de *jaleos*, como lo eran la madrileña, *el paso de la malagueña*, *la malagueña* y *el torero*, *el polo del Contrabandista*, *el olé* y *el olé de la Esmeralda*.

Aunque la tendencia de *La Campanera* fue la de los bailes *a solo*, también los realizó en pareja y en gran grupo. En ambos casos la práctica que la caracterizó la posiciona como una bailarina teatral andaluza con capacidad de adaptarse y adaptar su repertorio a las tendencias en boga. Podemos decir que fue una de las primeras bailarinas que contribuyeron más directamente a la configuración del baile flamenco, dado que su formación y experiencia supieron otorgarle la técnica que lo llevó a escena, y más específicamente, proporcionó unos rasgos que propiciaron la conformación de la *Escuela sevillana de baile*.

1.4. EL LEGADO DE *LA CAMPANERA* Y SU REPERCUSIÓN EN LA *ESCUELA SEVILLANA DE BAILE*

A principios del XIX los entornos académicos ponen en contacto los bailes populares agitanados con los bailes teatrales andaluces, iniciándose la primera configuración del baile flamenco. Este baile en sus primeros tiempos no destacó por su complejidad técnica, sino más bien por la expresión (facial y corporal), la gracia en “la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos” (EL DE TRIANA, 1935, p. 197). Por tanto, parece darse un doble proceso de confluencia: las danzas teatrales se “agitaron”, adaptándose a la tendencia de mostrar descaro y cierta picardía en la ejecución de las mismas y los bailes gitanos adquirieron un mayor bagaje técnico, organizándose estructuralmente. Estas dos formas de bailar a veces un mismo baile se mantuvo hasta principios del siglo XIX, aunque con diferenciada técnica. Conservaban conexiones en expresividad y elementos para el baile, pero el baile flamenco comienza a establecer sus leyes, y evoluciona adquiriendo identidad propia, junto al cante y al toque.

Las fiestas privadas a partir de los años 20 y 30 del siglo XIX fueron el reclamo de extranjeros europeos, que venían en busca de lo exótico español en su contexto real, siendo los gitanos trianeros los primeros en ofertar con éxito esta especie de alternativa a los espectáculos teatrales, de modo que durante el segundo tercio del siglo XIX, el estilo bolero y el flamenco fueron prácticas reconocidas por el público como diferenciadas, así como los contextos para su praxis. Ahora bien, la difusión de los *cafés cantantes* a partir de la década de 1860-70 supuso un nuevo acercamiento entre ambos, tanto en escenarios como durante los ensayos de las academias, que afectó irremediamente a ambas prácticas. Las academias y salones fueron, por tanto, entre 1850 y 1870, claves en la formación y definición del flamenco, pues los ensayos se hicieron públicos, apareciendo un modo de espectáculo donde lucir los conocimientos del/a maestro/a de baile y las habilidades del alumnado.

El baile sevillano en los primeros tiempos de *los cafés* era ya una práctica diferenciada con señal de prestigio, aunque no era privativo de la ciudad, pues tenemos casos como el de *La Mejorana*, que siendo gaditana era una de las figuras más representativas del baile sevillano de la época. Todo esto nos apunta a que se estaban definiendo unos códigos estéticos diferenciadores, códigos que años más tarde encontraremos en la principal representante de la *Escuela sevillana de baile*, en *Pastora Imperio*, su hija.

De entre todas las transformaciones en el baile en la etapa de los *cafés cantantes* el aspecto más definitorio fue, sin duda, el hecho de que los bailes se practicaran *a solo*, una antigua tradición de la danza española que acabó por identificarse simbólicamente con el flamenco.

Analizando el significado que se le ha ido dando al término *escuela sevillana de baile*, consideramos importante la praxis de Amparo Álvarez, de la que plantearemos ciertas características que habría legado a esta *escuela*. Asimismo, hemos estudiado a destacados representantes de la *Escuela sevillana*

de baile, comenzando por dos de los discípulos directos de *La Campanera* –El maestro Otero y Ángel Pericet–, que aunque cercanos a la tendencia académica estilizada, presentan grandes diferencias a lo largo de su recorrido histórico-artístico. Ambos fueron continuadores de su estética, sin embargo, a mitad del recorrido artístico de José Otero (ORTIZ NUEVO, 2012), observamos una cierta dualidad en sus trabajos, que unas veces vemos como *bailes boleros aflamencados* y otras más como *flamenco estilizado*. Esta línea estética en sus trabajos tiene, sin duda, mucho que ver con el auge del producto flamenco en la época, algo que el maestro supo aprovechar en sus espectáculos de cuadros y bailes andaluces. En otra línea estuvo Ángel Pericet y sus descendientes, una saga que siempre se caracterizó por una práctica más pegada a la tendencia estilizada, con mayor predominio de la técnica sobre la expresión.

La necesidad de saber cómo una modalidad dancística llegó a crear *escuela* nos lleva a plantear el estudio de aquellos rasgos que se mantienen a pesar de la evolución generacional. De este modo, si hacia la década de los 40 del siglo XIX aparecen las primeras academias con doble labor, enseñar y mostrar públicamente los bailes, debemos también precisar que el resultado de este proceso termina por ofrecer características similares entre los intérpretes. Pues bien, según las revisiones que hemos hecho de la definición de *Escuela sevillana de baile*², esas características similares ya se encuentran en las descripciones de quienes vieron bailar a Nena Perea, Amparo Álvarez o Petra Cámara. Podríamos decir, pues, que el contacto entre el flamenco y las danzas teatrales andaluzas queda recogido en la tradición de la *escuela sevillana de baile*.

Los aspectos más definitorios del baile de Amparo Álvarez fueron la colocación de su torso (que le vino de su formación bolera), el movimiento de brazos y manos (que acompañó con castañuelas, no siempre pero de manera significativa), hecho que la vincula con la tradición de bailes teatrales andaluces, el especial uso de las caderas (que Teófilo Gautier describió como contoneos en la práctica de los *jaleos*), de los hombros (que solo se descubrían para la práctica y a continuación, se guardaban con la mantilla), la colocación de los pies y la musicalidad del zapateado (mostrando gran dominio tanto en el uso de la zapatilla plana bolera como en el uso del chapín y del tacón) y la expresividad del rostro (las referencias atañen a su forma de mirar y sonreír, principalmente).

A partir de los mismos, nos planteamos observar el baile en la actualidad, e incluso comparar los elementos más definitorios de la *escuela sevillana* con los de otras *escuelas*. De este cotejo comprobamos que la *Escuela sevillana* integra de modo mucho más claro la tradición académica que cualquier otra, destacando los siguientes rasgos:

- Colocación del torso (herencia bolera).

² Véase CARRASCO, GÓMEZ Y NAVARRO. Expediente de la Escuela Bolera para su declaración como bien de interés cultural. Sevilla, 2011.

- Movimiento de brazos y manos abiertos (con posibilidad o no del uso de las castañuelas).
- Hombros alineados.
- Colocación de los pies y musicalidad en el zapateado.
- Delicadeza y fuerza en la expresividad del rostro.
- Depurada técnica, acompañada y con especial intención de mostrarla en escena.

La tradición sevillana guarda gran relación con la herencia teatral, siendo portadora de los rasgos más ortodoxos, ahora bien, en base a aquellos que se describen en los bailes de Amparo Álvarez, y que consideramos definitorios de la *Escuela sevillana*, queremos establecer los posibles nexos evolutivos que permanecieron en las bailaoras hasta el presente. Así, teniendo en cuenta los que se han mantenido, podemos decir que la *Escuela sevillana* ha codificado, transmitido y difundido a través de sus máximas representantes.

Encontramos como la figura más representativa de la *Escuela sevillana de baile* a Pastora Rojas Monje, más conocida como *Pastora Imperio*; no obstante, es justo mencionar la línea que marcaron sus predecesoras, hecho que protagonizó, como comentamos, su madre, *La Mejorana*, *La Quica* y su hija, o *La Jeroma*, que aunque era jerezana, fue una de las figuras femeninas de baile más recurrente en el café de Silverio. Del mismo modo, merecen ser mencionadas las sevillanas Manuela Perea, Petra Cámara, o la propia Amparo Álvarez, pues fueron las impulsoras de una estética que hizo que determinados bailes se independizaran y trasladaran a otros espacios.

Igual que reconocemos a *Pastora Imperio* como una de las primeras representantes de la estética sevillana, debemos otorgarle a *Matilde Coral* la transmisión, codificación y difusión de la *Escuela sevillana*, gracias al trabajo realizado a través de su academia y mediante su legado en el *Tratado de la Bata de Cola*. El baile que *Matilde Coral* ha transmitido como herencia está caracterizado por su elegancia y plasticidad, por lo carente de estridencias, por el protagonismo de brazos y manos, torso y expresión frente al trabajo del tren inferior. Elementos que advertíamos definitorios. Tenemos que decir, pues, que a pesar de las vanguardias actuales, en el baile continúan trasluciéndose estos aspectos que, a grandes rasgos, siguen caracterizando la *Escuela sevillana de baile flamenco* hoy.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Á., VALDÉS, J. y CORAL, M. (2003). *Tratado de la bata de cola. Matilde coral: una vida de arte y magisterio*. Madrid: Alianza Editorial.
- BERLANGA, M. Á. (2016 a). “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”. (*Anuario Musical*71), pp. 179-196.

- BERLANGA, M. Á. (2016 b). “Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco”. Pro manuscrito. Comunicación al *IX Congreso Nacional Sedem*, Madrid.
- BOHÓRQUEZ, M. (16 de junio de 2012). *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2014, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/06/16/los-celebres-boleros-hermanos-de-la-barrera-no-eran-ni-siquiera-primos/>
- BOHÓRQUEZ, M. (26 de enero de 2013). *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2013, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/>
- CARRASCO, GÓMEZ Y NAVARRO. *Expediente de la Escuela Bolera para su declaración como bien de interés cultural*. Sevilla, 2011.
- CAVIA NAYA, V. (2013). *La castañuela española y la danza. Baile, música e identidad*. Valencia: Ediciones Mahali.
- COBOS, A. (1917 [2008]). *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla. S.L. Extramuros Edición.
- CUENCA BENET, F. (1921). *Biblioteca de Autores Andaluces Modernos y Contemporáneos*, BDCAC, 6 vols. Habana: 1921-1940, vol. 1. Tip. Moderna de Alfredo Dorrbecker.
- DUMAS, A. (1847 [1992]). *Impressions de voyage. De París a Cádiz*. París, Silex Ediciones.
- EL DE TRIANA, F. (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.
- LAVAU, L. (1999). *Teoría Romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LAVER, J. (1995). *Costume and fashion: a concise history*. London: Thames and Hudson Ltd.
- MARTÍNEZ MORENO, R. M. (2009). *El traje de Flamenca*, Sevilla: Signatura Ediciones.
- MOLINA, M. (abril de 2014). conversación telefónica. (M. Cabral, Entrevistadora)
- NAVARRO, J. L. (2005 [2010]). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Sevilla: Almuzara.
- ORTIZ NUEVO, J. L. (2015). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Reedición libros con duende (e-book).
- ORTIZ NUEVO, J. L. (2012). *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile*. Sevilla: Reedición libros con duende (e-book).
- PLAZA ORELLANA, R. (1999). *El Flamenco y los Románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Fundación El Monte.