



# DANZA ESPAÑOLA: FOLCLORE, FLAMENCO Y SENTIMIENTO

GUÍA DIDÁCTICA  
CURSO 2023-2024

**Elna Matamoros**  
**Patricia Bonnin Arias**

Espectáculo didáctico del Ballet Nacional de  
España y la Fundación Juan March

FUNDACIÓN JUAN MARCH

# Contenido

El programa.....	4
Los intérpretes .....	5
1. ¿Qué es la danza española? .....	7
1.1. La escuela bolera .....	10
1.2. La danza tradicional o folclórica.....	14
1.3 El baile flamenco.....	17
1.4. La danza estilizada.....	23
2. Del salón de ensayos a la escena: el oficio del bailarín .....	25
2.1 La formación completa del bailarín de danza española .....	26
2.2 De la rutina a la escena.....	27
3. El espectáculo de danza, algo más que baile .....	29
4. Claves del programa.....	31
4.1 Miniaturas boleras .....	32
4.2 Alegoría folclórica .....	34
5. Actividades para el aula .....	37
Objetivos principales y secundarios de aprendizaje.....	38
5.1 Una gitana austriaca .....	39
5.2 ¡Qué majos!.....	41
5.3 En la plaza de mi pueblo .....	46
5.4 Un “duende” muy flamenco .....	51
5.5 ¡Qué arte tienes! .....	53
5.6 Una profesión como cualquier otra. O no.....	54
6. Consejos: cómo asistir a un espectáculo de danza .....	56
7. Autoras de la guía didáctica.....	58
8. Recursos online y bibliografía.....	60
8.1 Recursos online .....	61
8.2 Bibliografía.....	62
Créditos .....	64

# Sobre el espectáculo

Este programa didáctico, indicado para el público adolescente, se centra en las cuatro formas de la danza española: la escuela bolera, el folclore o danza tradicional, el baile flamenco y la danza estilizada, atendiendo a sus particularidades escénicas y a su evolución. El Ballet Nacional de España, como compañía vinculada a este repertorio, interpretará un espectro de danzas que permiten tomar contacto y poner en valor este valioso patrimonio, cuya singularidad es reconocida internacionalmente. El espectáculo está planteado un viaje con el que se podrá, no sólo distinguir estas formas dancísticas, sino también percibir su evolución, sin perder de vista la tradición en las que se enraízan. Los recursos que proporciona esta guía didáctica también ofrecen una visión de la importancia de la profesión del bailarín y de sus herramientas artísticas.

# El programa

Este programa ofrece un amplio abanico de técnicas en el marco de las cuatro formas de la danza española. Para ayudar al docente en la preparación del espectáculo didáctico, junto a las explicaciones y datos bibliográficos generales de la danza española y específicos de cada pieza, se incluyen recursos que apoyan un primer acercamiento a estas coreografías.

## MINIATURAS BOLERAS

1

Presentación a cargo de Irene Tena, baile y Pablo Martín Caminero, contrabajo

**La cachucha. Bolero de *Le Diable boiteux* (1836).**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Manuel Busto sobre tema popular

Figurines: Roger Salas para *El Toreador* de August Bournonville

Intérprete: Estela Alonso

**Olé de la Curra**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Manuel Busto sobre tema popular

Figurines: Pedro Moreno para Danza y tronío

Intérpretes: Cristina Aguilera, María Martín y Sou Jung Youn

**Jaleo de Jerez**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Manuel Busto sobre tema popular

Figurines: Rosa María Andújar para *Semblanzas*

Intérpretes: Estela Alonso, Noelia Ruiz, Laura Vargas, Cristina Aguilera, Sou Jung Youn, María Martín, Álvaro Gordillo, Manuel del Río, Diego Aguilar, Axel Galán, Juan Berlanga y Javier Polonio

Música grabada

## EL FLAMENCO EN LA ESCENA

3

Presentación a cargo de Irene Tena, baile y Pablo Martín Caminero, contrabajo

**Soleá**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Pau Vallet

Figurines: Jesús Ruiz (mujer) para *El loco*, Yaiza Pinillos (hombres) para *La Bella Otero*

Intérpretes: Laura Vargas, Axel Galán y Javier Polonio

**Alegrías**

Coreografía: Noelia Ruiz

Música: Enrique Bermúdez y Jonathan Bermúdez

Figurines: Jesús Ruiz para *El Loco*

Intérprete: Noelia Ruiz

**Seguiriya**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Enrique Bermúdez y Jonathan Bermúdez

Letras: populares

Figurines: Yaiza Pinillos (hombres) para *La Bella Otero* y Fondos Compañía Rubén Olmo (mujer)

Intérpretes: Irene Correa, Álvaro Gordillo, Manuel del Río y Diego Aguilar

Música en directo

## ALEGORÍA FOLCLÓRICA

2

Presentación a cargo de Irene Tena, baile y Pablo Martín Caminero, contrabajo

**Pasos de danzas tradicionales de muñeiras, jotas y seguidillas**

Coreografía: Rubén Olmo

Música: Agustín Diassera

Figurines: Juan José Linares para Romance

Intérpretes: Irene Correa, Noelia Ruiz, Laura Vargas, Cristina Aguilera, Sou Jung Youn, María Martín, Álvaro Gordillo, Manuel del Río, Diego Aguilar, Juan Berlanga, Javier Polonio y Axel Galán

Música grabada

## CUADRO ESTILIZADO

4

Presentación a cargo de Irene Tena, baile y Pablo Martín Caminero, contrabajo

**Danza española de *La vida breve***

Coreografía: Miguel Ángel Corbacho

Música: Manuel de Falla

Figurines: Rosa García Andújar para *Dualia*

Intérpretes: Estela Alonso, Noelia Ruiz, Laura Vargas, Cristina Aguilera, Sou Jung Youn, María Martín, Álvaro Gordillo, Manuel del Río, Diego Aguilar, Juan Berlanga, Javier Polonio y Axel Galán

Música grabada

# Los intérpretes

## BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Rubén Olmo**



**Irene Tena y Estela Alonso**, solistas

**Irene Correa, Noelia Ruíz, Laura Vargas, Cristina Aguilera, Sou Jung Youn, María Martín, Álvaro Gordillo, Manuel del Río, Diego Aguilar, Axel Galán, Juan Berlanga y Javier Polonio**, cuerpo de baile

**Gabriel de la Tomasa**, cantaor

**Víctor Tomate y Enrique Bermúdez**, guitarras

**Roberto Vozmediano**, percusión

**Olga García** (AAE), iluminación

**Pablo Martín Caminero**, contrabajo y dirección musical (músico invitado)

**Antonio Canales**, textos

---

### BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

El Ballet Nacional de España (BNE), dirigido por Rubén Olmo desde septiembre de 2019, es la compañía pública referente de la danza española desde que se fundó en 1978 bajo el nombre de Ballet Nacional Español, con Antonio Gades como primer director. Forma parte de las unidades de producción del Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música (INAEM), perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte. La finalidad del BNE se centra en preservar, difundir y transmitir el rico patrimonio coreográfico español, recogiendo su pluralidad estilística y sus tradiciones, representadas por sus distintas formas: académica, estilizada, folclore, bolera y flamenco. Asimismo, trabaja para facilitar el acercamiento a nuevos públicos e impulsar su proyección nacional e internacional en un marco de plena autonomía artística y de creación.

Disponer de una programación que combine la creación con la preservación del repertorio tradicional de la danza española y la incorporación continuada de nuevas creaciones se encuentra entre las prioridades del plan director actual. Con el fin de ampliar la difusión de la danza española, el BNE fomenta la movilidad, alternando espectáculos de gran formato con producciones más ajustadas y alienta la gestión económica sostenible impulsando la cooperación con otras instituciones públicas y empresas privadas.

---

### RUBÉN OLMO

Comenzó su carrera profesional en las compañías de Javier Barón y Aída Gómez y, en 1998, con 18 años, se incorporó al cuerpo de baile del BNE bajo la dirección de Aída Gómez. Actuó como primer bailarín en los montajes *Luz de alma*, *La Celestina*, *Poeta* y *Carmen*, entre otros. En 2002, decidió dejar el BNE, aunque siguió colaborando con el BNE y, en 2006, cumplió su sueño de formar su propia compañía, para la que ha creado los montajes *Érase una vez que era* (Teatro Albéniz de Madrid, 2003), *Belmonte* (Teatro Albéniz de Madrid, 2006), *Pinocchio* (Teatros de la Villa de Madrid, 2007), *Tranquilo alboroto* (Teatro Central de Sevilla, 2010), *Las tentaciones de Poe* (Teatro Central de Sevilla, 2012), *Horas contigo* (Teatro Fernán Gómez, 2018), *La muerte de un minotauro* (Festival Internacional de Danza de Itálica, 2019), *Naturalmente Flamenco* (Festival de Jerez, 2019) y *Diálogo con navegante* (Bienal de Málaga, 2019).

Ha sido maestro en el Centro Andaluz de Danza de 2008 a 2019 y director del Ballet Flamenco de Andalucía de 2011 a 2013. Al frente de la compañía pública andaluza estrenó los espectáculos *Metáfora* (2012) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Jardines del Generalife de la Alhambra, 2012). Premio Nacional de Danza en 2015, Rubén Olmo dirige desde septiembre de 2019 el Ballet Nacional de España.



---

### **PABLO MARTÍN CAMINERO**

Contrabajista de Vitoria-Gasteiz, Pablo Martín Caminero se formó en la Escuela Superior de Música de Viena, graduándose en 1999. A su regreso a Madrid comenzó una exitosa carrera como intérprete, compositor y productor musical. Su versatilidad lo ha llevado a colaborar con destacados artistas en los géneros del jazz, el flamenco y la música antigua. Además de su actividad como intérprete, desde 2006, ha hecho incursiones en el campo de la composición musical para cine y publicidad. Destacan sus colaboraciones con coreógrafos, como el espectáculo *Double Bach* con Antonio Ruz y trabajos para el Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza. En 2022, dirigió *Soleá*, de María Moreno, y en 2023, fue invitado por la Big Band de la NDR en Hamburgo. En la actualidad, sigue liderando sus propias bandas y contribuyendo a la música contemporánea.



---

### **OLGA GARCÍA**

Nacida en Getafe y especializada en iluminación de danza, Olga García define la luz como un ejercicio de libertad y un proyecto de vida y sus trabajos se han visto en los principales teatros del mundo.

Ha diseñado para María Pagés, Víctor Ullate, Manuel Liñán, Daniel Doña, Ana Morales, Sharon Fridman, Marco Flores, Alfonso Losa, Estévez/Paños, Antonio Ruz, Compañía Nacional de Danza, Ballet Flamenco de Andalucía, Ballet Nacional de España entre otros. Sus últimos trabajos han sido *In Paradisum* (coreografía de Antonio Ruz para la Compañía Nacional de Danza), *Boreal* (para EnCompañía, de Daniel Ramos y Víctor Martín), *La confluencia*, *El cuaderno* y *Flamencas 391* (de Estévez/Paños y Compañía), *La noche de San Juan* (de Antonio Ruz para Fundación Juan March/Teatre del Liceu), *Entre hilos y huesos* (de Daniel Doña), *Antípodas* (de Florencia O’Ryan), *Flamenco*, *Espacio Creativo* (de Alfonso Losa), *De Scheherezade* (de la Compañía María Pagés), *Insaciable* (de Lucía Álvarez), *Pastorela* (del Ballet Nacional de España) y *Pharsalia* (de Antonio Ruz). En música, ha diseñado espectáculos para Rosa Torres Pardo, Amancio Prada, Carmen Linares, Pablo Martín Caminero, José Almarcha o Fátima Miranda. También ha iluminado diversas obras de teatro, óperas y zarzuelas. Imparte talleres de iluminación para intérpretes.

# 1. ¿Qué es la danza española?

A lo largo de su historia, España puede considerarse un importante escenario de intercambios culturales que se producen a partir de la interacción de numerosos pueblos y culturas que pasaron por la península ibérica. Esto explica su diversidad, su riqueza cultural y su papel intercultural.

La configuración de la danza española puede considerarse como un efecto más de las interacciones de las gentes de esta tierra con pueblos invasores, cortes europeas, colonias de ultramar, la propia producción cultural local y la gestión de esta entre las diferentes capas sociales. Todo ello ha dado lugar a una gran diversidad formal de manifestaciones danzadas, singulares cada una de ellas, pero que, en su conjunto, dan lugar a este fenómeno artístico global que es distintivo y reconocible.

La complejidad de la danza española se debe a la dialéctica entre tradición e innovación, a su pertenencia al contexto culto y al popular, a sus orígenes arraigados en los ritos y costumbres sociales y a su proyección fuera de este contexto como espectáculo escénico.

El ambiente teatral de la España de los siglos XVIII y XIX insiste en una clara distinción entre las danzas de "rango español" y las de "rango francés". Así, el *baile nacional* –también denominado baile español o andaluz–, representado principalmente por el bolero, se presenta en contraposición al *baile extranjero* o ballet académico.

La confluencia de técnicas y estilos autóctonos y foráneos en un mismo espacio, tiempo y contexto profesional fomentará el intercambio de elementos entre ellos. En el caso de la danza española, la implementación de estas innovaciones contribuyó a su consolidación como forma teatral.

La danza española lleva siglos generando un gran atractivo fuera de las fronteras españolas. El carácter vanguardista de la danza cortesana de cuño español en tiempos de los Austrias se convirtió en un referente que enriqueció el repertorio de la danza cortesana europea, antes de que la exportación del baile bolero repercutiera en salones y teatros de diversa tipología.

*Danza y tronío*, de Mariemma. Fotografía: Jesús Vallinas.



En sus giras internacionales, la diáspora bolera hechizó a las audiencias teatrales de Occidente y articuló una visión de “lo español” arraigada en paradigmas románticos, generando un conjunto de estereotipos que perduran incluso en la actualidad. De este modo, la danza española contribuyó a la asociación de España con el calor, el fuego, la pasión, lo exótico, lo *Otro*, lo oriental y lo racial, así como a adjetivos relacionados con el *majismo*, como el temperamento, el arrojo, la bravura o la valentía, además de estampas vinculadas con la imagen del torero.

Por su parte, en Rusia, el romance con “lo español” se configuró desde finales del XVIII a partir de la idealización del país del sol, de la fiesta y de la alegría popular, tópicos que se colaron en los Teatros Imperiales e, incluso, soviéticos. Los creadores asociados a estas instituciones incluyeron fandangos, seguidillas, jotas aragonesas, entre otras danzas y bailes arropados por una temática literaria y aires musicales de raigambre española.



*Sorolla*, obra coreografiada por Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro. Fotografía: Stanislav Belyaevsky.

La expansión internacional del baile flamenco, entrado ya el siglo XX, sustituyó al bolero en el panorama internacional y permitió conservar el interés extranjero por la danza española.

Aunque se mantuvieron vigentes, en paralelo, las vías sociales y teatrales de la danza española, resulta importante el punto de inflexión que se produjo en las primeras décadas del siglo XX, cuando Antonia Mercé, de nombre artístico “La Argentina” y Vicente Escudero, entre otros artistas, recurrieron a la estilización teatral de bailes tradicionales, boleros y flamencos en la nueva creación coreográfica. De este modo, a la par del nacimiento del *ballet español* como género, quedarían establecidos los lenguajes de los que bebe la danza española y dan lugar a las formas que la integran:

- La danza folclórica o tradicional
- La escuela bolera
- El baile flamenco
- La danza estilizada

Precisamente, en esta concepción cuatripartita, se basará la célebre Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas) para instituir una definición de la danza española, atendiendo a estas cuatro formas que sirven como base para la formación de los bailarines y para la clasificación de los espectáculos escénicos. En ocasiones, podremos comprobar que estos límites están bastante difuminados.

*Electra*, coreografiada por Olga Pericet y Antonio Ruz.  
Fotografía: Jesús Robisco



La oficialización del concepto “danza española” se dará, por un lado, con su introducción en el sistema educativo español a través del currículo de los conservatorios de danza. Por otro, con la fundación en 1978 de la máxima unidad de representación estatal de la danza española, el Ballet Nacional de España, cuyo repertorio abraza las mencionadas cuatro formas.

*De lo flamenco*, coreografía de Mario Maya. Fotografía: Jesús Robisco.



Diversas instituciones autonómicas y estatales promueven la importancia de la danza española a través de declaraciones de interés como patrimonio cultural. Así, la escuela bolera, algunos bailes regionales y el baile flamenco han sido objeto de reconocimiento y de protección institucional. Desde 2010, el baile flamenco ha pasado a integrar la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en tanto que la jota avanza en la consecución de este reconocimiento a través de una candidatura que aglutina la diversidad expresiva de esta danza y canto, que adquiere características particulares en diversas comunidades autónomas.

# 1.1. La escuela bolera

La escuela bolera encuentra sus antecedentes en los bailes populares del siglo XVII, especialmente en las seguidillas, y su origen en un momento histórico y social singular.

El Ballet Nacional de España en *Aires de Villa* y Corte de José Antonio. Fotografía: Josep Aznar.



*Baile a orillas del Manzanares.* Francisco de Goya y Lucientes, 1776-1777, óleo sobre lienzo. [Museo del Prado.](#)

La configuración de los bailes boleros partirá de manifestaciones dancísticas populares como las seguidillas, malagueñas o sevillanas, que darán lugar a panaderos, boleros, jaleos, y a todo un repertorio que hoy denominamos “bailes de escuela bolera” o “baile de palillos” –por el uso de la castañuela o palillos–, y a un ambiente que tan bien nos retratan los cartones para tapices de Francisco de Goya.



El bolero se gesta en un marco legendario. La mitificación en torno a los bailes boleros dio lugar a leyendas que evocan extraordinarios saltos, giros y vueltas de pecho tan arriesgadas, que podían llevar a los intérpretes a la tumba. La valentía, el arrojo o la gallardía de los majos, siguiendo las palabras de Caro Baroja, alimentaron al conjunto de estereotipos asociados a “lo español”, aunque en la actualidad algunas de estas afirmaciones son cuestionadas por los académicos, que exigen pruebas documentales.

De cualquier forma, los bailes boleros parecen haber sido aligerados en el tránsito del XVIII al XIX, cuando, tras la reforma atribuida al maestro Requejo y al músico Cañada, se puso límite al desenfreno, a la violencia de los movimientos y se dio inicio al proceso de academización para convertirlo paulatinamente en un baile “de cuenta y escuela” en sustitución a los “de cascabel”.

Dicho proceso coincide con la importación de Francia e Italia del *ballet d’action*, un género dancístico con una fuerte carga de pantomima, que incorporaba novedades relacionadas con la reforma de Gluck y que hegemonizaba los grandes teatros de Europa. El *ballet d’action* se extenderá también por España e influirá en ese proceso de regulación del bolero español. El influjo francoitaliano se hará patente en el refinamiento y sofisticación del producto de la hibridación entre el *baile pantomímico* con la gallardía y la majeza de los bailes boleros castizos, que pasarán a incorporar elementos técnicos e indumentarios del ballet. Es por ello que, incluso

hoy, puede sorprender el uso de zapatillas en los intérpretes del repertorio bolero, calzado asociado al ballet académico, que se alterna con los tradicionales chapines, que son zapatos blandos con un pequeño tacón.

Pese a estos intercambios, más allá del braceo a la española, del uso de los palillos o castañuelas y de los quiebros resultantes de las inclinaciones del cuerpo que se conectan con las manifestaciones dancísticas autóctonas, el ballet y el baile bolero constituyen géneros distintos, con una tradición y una evolución diferenciada.

Además de las clases populares, las capas sociales más altas también han estado vinculadas a esta danza. Un ejemplo de ello lo podemos conocer gracias a la reconstrucción del *Bolero de Madrid*, que incluye el uso de palillos.

 **Bolero de Madrid. Compañía de danza Esquivel, reconstruido por la Dra. María José Ruiz Mayordomo**  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_03BRKUbc7w](https://www.youtube.com/watch?v=_03BRKUbc7w)



Fragmentos de *Eritaña*,  
pieza de estilización  
bolera coreografiada por  
Antonio Ruiz Soler.



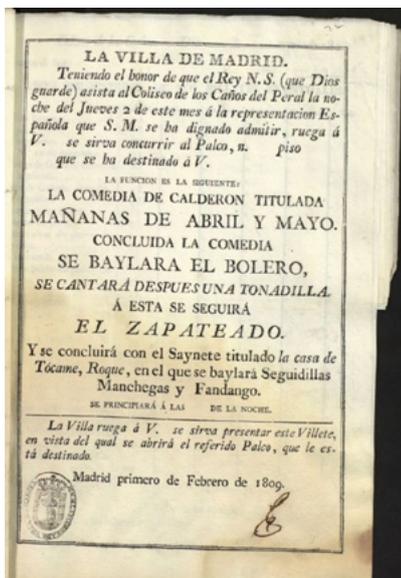
 **En el vídeo se pueden apreciar elementos relacionados con el ballet, pero se distingue la procedencia bolera de la pieza por los quiebros y el uso de palillos. Fotografías: Jesús Vallinas.**

 **En este vídeo se puede acceder a los ensayos que preparan a los bailarines para afrontar esta pieza en la escena.**

### ¿SABÍAS QUÉ?

¿Sabías que en los siglos XVIII y XIX convivían en España maestros de baile que enseñaban a bailar a la española y otros que lo hacían a la francesa de acuerdo con la adscripción ideológica de la familia a la que servían? También existían academias orientadas hacia el aprendizaje de los bailes de "rango español" y "rango francés". Las primeras son uno de los antecedentes de los cafés cantantes en los que se consolidará el género flamenco en la segunda mitad del siglo XIX.

Otra cuestión relevante es el paso de esta manifestación dancística que se traslada de los saraos y salones, al teatro. Ruiz Mayordomo afirma que hacia 1791, el bolero empieza su teatralización en el Coliseo de la Cruz, con unos jovencísimos Manuel y Paula Luengo inaugurando el género teatral de la danza española. De hecho, no resultaba extraño que, durante el desarrollo o al concluir una obra propia del arte dramático, se incluyeran bailes boleros.



El bolero está íntimamente relacionado con otras artes escénicas, con las que convive y se entremezcla. Véase [Invitación a los palcos para la representación en honor a José I en el Teatro de los Caños el Peral](#). 2 de febrero de 1809. Archivo de la Villa, Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

Emblemática pieza de estilización bolera, *Puerta de Tierra*, coreografiada por Antonio Ruiz Soler, con música de Isaac Albéniz. Fotografías: Jesús Vallinas.

Llegado el siglo XIX, el bolero se convertirá en un elemento de exaltación nacionalista en la resistencia contra al afrancesamiento durante la Guerra de Independencia. Pero la verdadera conquista y expansión del baile bolero se produjo ya en fecha de la Primera Guerra Carlista, cuando, tras el cierre de los teatros, Dolores Serral, Mariano Camprubí, Manuela Dubiñón y Francisco Font iniciaron giras por Europa a partir de 1834, dejando una especial impronta tanto en París como en los países bajos y escandinavos. Posteriormente esta influencia se extenderá a Rusia con la llegada de Marius Petipa. De origen francés, este reconocido coreógrafo de obras de ballet como *Don Quijote* o *El lago de los cisnes*, vivió en España entre 1844 y 1847, un breve lapso de tiempo que le permitió nutrir sus procesos creativos con las danzas que aprendió y bailó durante su estancia en Madrid y sus giras por Andalucía, entre ellas, los bailes boleros.

Esta expansión permitió que, con el paso del tiempo, el bolero repercutiera en manifestaciones ligadas a la alta cultura, por ejemplo, en el ballet académico, pero también en el teatro de variedades, especialmente en París.

Sin embargo, hay que reconocer que la mirada europea hacia los bailes boleros españoles exportados forma parte de la orientalización europeísta romántica, en la que, más que como país vecino de Francia, se asociaba a España con el exotismo del mundo árabe, sin contar con el erotismo de las *Cármenes* o la asociación a estereotipos en torno a bandoleros y toreros.

Tras un periodo de decadencia de los bailes boleros a finales del XIX, que coincide con la fiebre wagneriana y la configuración del género flamenco, esta forma de la danza española experimentará un resurgimiento en el siglo XX, progresando en su academización y cambiando con ello su denominación de *bailes boleros* a *escuela bolera*, que es como la conocemos hoy.

Se pueden distinguir tres principales líneas o escuelas, dentro de la propia escuela bolera. La primera tiene su foco en Andalucía, con la saga de los Pericet como protagonistas, los cuales heredan las enseñanzas de Amparo Álvarez, "la Campanera". A su vez, la escuela bolera encuentra en Cataluña un referente en la práctica y las enseñanzas de Joan Magrinyà, principalmente en el contexto del Gran Teatre del Liceu, teniendo como precedentes a Joan Camprubí y Manuela García. En Madrid, por su parte, destaca la iscarriense Mariemma, quien toma como principal referente a su maestro, el valenciano Francisco Miralles.



 [Aída Gómez y José Antonio la interpretan en este vídeo](#)

Entre estos y otros artistas, también es relevante la figura de Antonio “el Bailarín” (Antonio Ruíz Soler), que en su prolífica y diversificada faceta creativa, presentará con su compañía y con el Ballet Nacional de España, diversas piezas que hunden sus raíces en la escuela bolera, tales como *Puerta de Tierra*, *Eritaña* o *Paso a cuatro*, entre otras.

Pero ¿cómo se baila el bolero? El bolero tradicional parte de las seguidillas y está estructurado en coplas precedidas por la entrada y el paseo. De forma característica, los pasos pueden realizarse a ras del suelo, con movimientos rápidos de los pies, o al aire, con ligeros saltos, algunos de ellos trenzados. En resumen, son danzas de gran preciosismo de piernas y pies. Por su parte, el cuerpo presenta acusadas inclinaciones en diversas direcciones, incluso en los giros, en tanto los brazos se colocan bien redondeados, mientras las manos ejecutan las castañuelas. Por ello, es una danza de gran complejidad, coordinación y exigencia para el bailarín.

Fragmentos de  
*Invocación bolera*,  
pieza de estilización  
bolera coreografiada  
por el director del Ballet  
Nacional de España,  
Rubén Olmo. Fotografía:  
Ana Palma (izq.) y Javier  
Fergo (dcha.).



 Se puede ver un vídeo promocional de esta coreografía [en este enlace](#)

## 1.2. La danza tradicional o folclórica



De forma rupturista, Antonio Gades propuso en *Fuenteovejuna* un retorno a la danza tradicional estilizada –y del baile flamenco– para su teatralización.  
Fotografía: Jesús Vallinas.

Otra de las importantes fuentes de las que bebe la danza española es la de las danzas y bailes ancestrales que integran la *arquitectura imaginada* de los pueblos. De acuerdo con el maestro folclorista Juanjo Linares, las danzas populares ligadas a la religiosidad, como las procesionales y funerales, así como diversos festejos o ritos de iniciación han marcado desde tiempos inmemoriales la vida de las comunidades. De forma natural y sedimentada, estos pueblos han convertido en patrimonio la expresión coreográfica e indumentaria, partiendo de un cúmulo de factores geográficos, históricos y sociológicos de pueblos y regiones.

En el proceso de configuración de la danza tradicional o folclórica cabe destacar que cada paso, postura o gesto posee una fundamentación enraizada en la vida, las creencias y la idiosincrasia de los pueblos. Los trabajos de recolección, de labranza, el cuidado del ganado e incluso las labores artesanales están reflejados en la colocación de los brazos, los golpes en la tierra o los elementos musicales que acompañan estos bailes, como palos, pulgaretas, vieiras, etc.

*Fantasia galaica*, coreografiada por Antonio Ruiz Soler.  
Fotografías: Jesús Vallinas.



Un variado espectro de formas de danza se abre de norte a sur, desde las danzas vascas ejecutadas con los brazos cayendo a lo largo del cuerpo, que contrastan con los pies elevándose del suelo en saltos y pronunciados lanzamientos de piernas. Muy distintos a los ondulantes brazos en alto y el taconeo andaluz. Incluso, dentro de una misma tipología de danza como puede ser la jota, se pueden apreciar los múltiples matices que adquiere en diversas regiones del territorio español.

Dado que la conservación del folclore se produce por transmisión oral dentro de la comunidad, en donde, generación tras generación, las gentes de los pueblos y regiones bailan sus danzas en fiestas y celebraciones colectivas, el salto del contexto social al teatral requiere de maestros especialistas que sepan respetar los rasgos esenciales y motivacionales de los movimientos, las posturas y los gestos. La vivencia en primera persona es fundamental para mantener vivo el patrimonio y llevarlo a la escena, sin que se mecanice o desvirtúe.

El hecho de exportar una manifestación social propia de una comunidad a un espacio escénico sin desnaturalizarlo es un proceso delicado. Entre los especialistas en bailes tradicionales destacan Pedro Azorín –considerado el máximo representante de la jota aragonesa–, que llevaba al máximo las exigencias técnicas a los bailarines, y Juanjo Linares, quien presentaba un delicado tratamiento estilístico de las particularidades de cada danza o conjunto indumentario.

El folclore gallego representado en *Romance*, con coreografía de Juan José Linares. Fotografía: Jesús Vallinas.



La indumentaria se trata de un elemento fundamental del folclore como ciencia que indaga en los canales expresivos de una comunidad. Las características del vestido, sin duda, condicionan el movimiento corporal, moldean la coreografía, ejemplifican los hábitos de trabajo y fomentan la visibilización de la diversidad cultural que coexiste en el marco de las fronteras españolas.

De acuerdo con Helena López de Hierro, la eclosión de la indumentaria regional se produce en el siglo XVIII con la dinastía borbónica y la influencia francesa ya instaurada. En aquel tiempo apareció una rica variedad de conjuntos indumentarios, muchos de ellos de fiesta, en los que los rasgos autóctonos –cuyas huellas iniciales se pierden en la historia– pueden, o bien imponerse, o bien entremezclarse con aspectos de la moda extranjera o aristocrática. Como ejemplo, véase el afrancesamiento de los trajes de las falleras valencianas o la singular gorra de mujer de Montehermoso, en la que se hace un guiño extremeño a las capotas burguesas, que a su vez encuentran sus raíces en el traje de campo inglés.

Las danzas tradicionales de Montehermoso (izq.), Valencia (arriba dcha.) y Aragón (abajo dcha.) estilizadas en Sorolla, obra coreografiada por Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro. Fotografías: Stanislav Belyaevsky.



Por último, en el ámbito de la danza tradicional resulta muy importante el soporte musical, que puede convertirse en uno de los elementos que más distinguen las danzas de una y otra región. Los principales medios que se utilizan para dar rienda suelta al movimiento heredado de los ancestros son:

- La voz en solitario.
- La voz acompañada de instrumentos de percusión, que bien pueden ser instrumentos musicales, herramientas de labranza o utensilios de cocina, entre otros.
- La voz acompañada de otros instrumentos.
- Instrumentos melódicos y rítmicos ejecutados por uno o más intérpretes.
- Instrumentos melódico-armónicos (el acordeón, por ejemplo).
- Conjunto instrumental.
- Soporte de género mixto que incluye voces acompañadas de instrumentos.

La danza tradicional nos permite conocer una España colorida y dotada de una gran diversidad cultural que a su vez presenta interconexiones entre sus regiones. La música y la danza son fundamentales en ellas.

Fragmento de *La Bella Otero*, coreografiada por Rubén Olmo. Fotografía: Jesús Vallinas.



## 1.3 El baile flamenco



*Café de Chinitas.*  
Coreografía de José  
Antonio. Fotografía:  
Jesús Robisco.

El baile flamenco que vemos hoy se ha estado configurando durante siglos. Posiblemente fuera antes música que baile y, poco a poco, todos esos cantos expresivos incitaron a la gente a moverse, a seguir los ritmos con el cuerpo y convertirlos en un arte completo.

Los intelectuales europeos que visitaban España durante el siglo XIX ya hacían referencia a estas actuaciones en sus libros de viajes. Asistían maravillados a escenas en las que grupos de gitanos se reunían sorpresivamente y bailaban para ellos, con ritmos –como la rondeña, el polo o el zorongo– que sonaban completamente diferentes a lo que habían oído antes. La música se interpretaba con instrumentos humildes como castañuelas, panderetas, guitarra, bandurrias o vihuelas. A veces otros miembros del grupo, que contemplaban la escena, acompañaban el ritmo de la música dando palmas, haciendo chascar los dedos o simplemente dando golpes sobre la mesa con la mano. Con muy pocos recursos, en lugares muy modestos, el flamenco se fue convirtiendo en protagonista de las reuniones familiares, con vecinos del barrio o amigos.

En las etapas iniciales del flamenco son importantes los denominados *bailes de candil*, reuniones ritualizadas en las que, entre coplas y bailes, se producían los acercamientos entre jóvenes de distinto sexo para concluir, con un poco de buena fortuna, en el compromiso de matrimonio o *pedimiento*.

La luz tenue del candil que daba nombre a estas reuniones a las que acudían las gentes de clase media y los gitanos, dio lugar otro tipo de encuentros, los culturales, que enriquecieron la diversidad rítmica del arte flamenco en su etapa inicial, cuando se entremezclaban las polkas, cancanes y minués con fandangos y seguidillas, en un espacio inicialmente compartido con los bailes boleros.

El salto del flamenco a la escena se produciría paulatinamente, también desde mediados del siglo XIX, a partir del giro de las academias en las que se enseñaba el bolero, que migran desde su función didáctica hacia el mundo del espectáculo con los bailes “de jaleo”. Desdeñado el bolero en los teatros, estas academias se convirtieron en el principal reducto de escenificación y transformación hacia el flamenco, tras dar origen a los denominados salones de recreo, precursores a su vez de los cafés cantantes.

En este éxodo por los espacios escénicos y por los diferentes ambientes sociales se irán imponiendo las formas que darían lugar a lo que hoy se entiende como la esencialidad de las formas flamencas, es decir, la ortodoxia.

Café cantante  
El Burrero (Sevilla, 1888).  
Fotografía: Emilio  
Beauchy Cano.



Los cafés cantantes fueron fundamentales para consolidar el naciente género flamenco y a sus artistas del cante, el toque y el baile. Estos locales nocturnos de copas y espectáculos aparecen en Andalucía y en Madrid y, tras extenderse en términos de espacio geográfico y número, encuentran su esplendor entre 1870 y 1910. En ellos se genera el espacio propicio para ampliar los métodos de transmisión del flamenco, que se producía originalmente en el seno familiar gitano, peñas flamencas u otras agrupaciones sociales de acceso restringido, y que fue ampliándose paulatinamente hacia un contexto profesional que multiplicaría su exposición y repercusión social como género artístico autónomo, generando interesantes intercambios con artistas de variada orientación.

La implementación de un escenario entablado permitirá dar lustre a la técnica del zapateado y el uso de la bata de cola, guarnecida con volantes y flecos, aumentará la espectacularidad del baile.



De lo flamenco.  
Coreografía de A.  
Rueda "Toná" y Mario  
Maya. Fotografías: Jesús  
Robisco.



Exceptuando la danza estilizada, la danza española presenta, en general, una incorporación tardía a los escenarios teatrales. El flamenco iniciará su ascenso progresivo a estos espacios a partir de 1910, cuando los cafés cantantes vayan perdiendo fuelle hasta su desaparición en los años veinte. Sin embargo, el recuento de los espacios de exhibición de este baile no se completará hasta el nacimiento de los tablaos flamencos a mediados del siglo XX, que se suman a los teatros y a variados emplazamientos en la actualidad.

Pasando a las características del baile, destaca el recurso al zapateado, que requiere de una destreza técnica virtuosa. La percusión rítmica generada por los golpes de los pies contra el suelo contrasta con la expresividad del braceo. Así también, en este baile se introduce el toque de palmas y la percusión sobre el cuerpo.

Por su parte, el carisma del artista, el *duende*, es el ingrediente clave para forjar la interpretación y desatar las emociones del bailaror ante la audiencia. La creación coreográfica a veces corresponde al propio intérprete y en ella se conjuga la libertad creativa a través de la improvisación y el respeto a los códigos formales dancísticos y musicales, sintetizando espontaneidad y planificación. El gesto del bailaror o la bailaora es fruto de la exteriorización de la emoción espoleada por el cante, una emoción que no soporta permanecer contenida y que se desboca prevaleciendo, aparentemente, por encima de los aspectos formales.

Izquierda: *Grito*.  
Coreografía de Antonio  
Canales. Fotografía:  
Merche Burgos. Derecha:  
*La leyenda*. Coreografía  
de José Antonio.  
Fotografía: Jesús  
Vallinas.



Diversas acciones forman parte de la estructuración de una pieza dancística flamenca. De entre ellas destacamos:

- La llamada, que indica al cantaor cuándo empezar a cantar.
- El cierre, que determina la conclusión de una secuencia de movimientos y dar paso a la siguiente.
- El remate, que consiste en el movimiento enfático que corola una secuencia de pasos.
- La escobilla, en la que se pone de relieve la técnica del zapateado
- los marcajes que interpretan y ornamentan la letra del cante.
- Los paseillos, que son desplazamientos iniciales o intermedios.
- El desplante, una pose final que remarca la actitud expresiva y el carácter del baile.

El condicionamiento musical viene dado por las variantes del cante. Estas variantes son muy importantes y son conocidas como *palos flamencos*. El intérprete debe adherirse al tipo de movimientos asociados a cada forma musical concreta, dotada de rasgos característicos tanto en su sonoridad como en su interpretación. De este modo, el intérprete podrá *bailar por alegrías, bulerías, seguiriyas, soleares* o por caña, uno de los palos más antiguos. Otros palos pueden ser la farruca, los tarantos, los tientos, los fandangos de Huelva, por citar algunos más. Cada uno de ellos conllevan códigos interpretativos e indumentarios diferenciados, incluso hay palos que han sido asociados a lo femenino y a lo masculino, aunque, entrado el siglo XXI, muchas de estas convenciones se han ido eliminando.

#### ¿SABÍAS QUÉ?

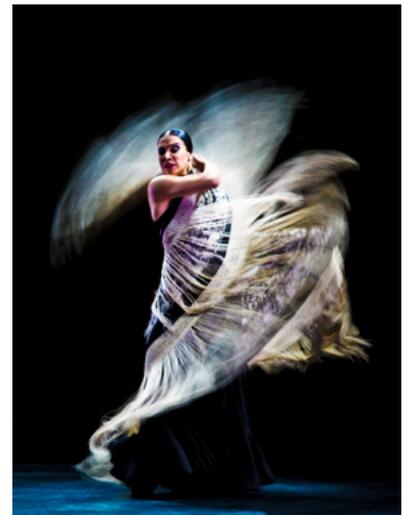
¿Sabías que algunos palos flamencos encuentran su origen en la música popular hispanoamericana? Esta interesante fusión se produce cuando los artistas "aflamencan" la música tradicional y popular de países como Argentina, Cuba o Colombia, por citar algunos. Esta hibridación da como producto el denominado "flamenco de ida y vuelta". La rumba, la milonga, la guajira o la vidalita, entre otros, son palos con sabor latinoamericano.

En la evolución de la música flamenca se pasará del cante y el toque de guitarra en exclusiva a la introducción de la percusión. De este modo, además del bailar, en la escena se presentan uno o más instrumentistas, cantaores e incluso puede contarse con artistas que tocan las palmas o el cajón.

La introducción del cajón flamenco es relativamente reciente. En 1977, el célebre compositor y guitarrista Paco de Lucía conoció el cajón peruano en Lima y, tras asociarlo a la percusión flamenca, concluyó que su consistencia era mayor que la de las palmas y lo incorporó a sus composiciones e interpretaciones, revolucionando con ello este género musical.

La indumentaria flamenca es muy característica y su estampa se ha extendido y asociado a la imagen de España, a pesar de su origen eminentemente andaluz. Resulta icónica la utilización de la *bata de cola*, un vestido entallado y engalanado con uno o más volantes hasta llegar a la profusión, cuyos orígenes aparecen tan difuminados como los del mismo flamenco. De acuerdo con Matilde Coral, aclamada por la utilización de esta prenda bailando por alegrías, es posible que naciera en el siglo XIX en forma de vestidos recogidos lateralmente que las mujeres se soltaban para añadir majestuosidad a su baile. Como variante simplificada aparecerá el *colín*, en el que disminuye el largo de la cola. De cualquier forma, esta singular prenda requiere destrezas técnicas específicas que permitan el dominio del movimiento en consonancia con la misma, atendiendo no sólo al largo de la cola, sino también al peso, que ha disminuido progresivamente con la aparición de tejidos más ligeros que el tradicional percal de algodón.

Izquierda: *Estampas flamencas*. Coreografía de Rubén Olmo y Miguel Ángel Corbacho. Fotografía: Pablo Guidali. Derecha: *La Soleá del mantón*, en *Zaguán*. Fotografía: Stanislav Belyaevsky.



Además de los volantes asociados a la indumentaria flamenca, es característica su ornamentación con flecos o madroños, así como la utilización de tejidos estampados, frecuentemente con lunares o “topos”.

Otro elemento singular es el *mantón*, principalmente el mantón de Manila, cuyo manejo en movimiento, al igual de la bata de cola, requiere de una técnica depurada para producir el resultado expresivo deseado, tras solucionar escénicamente las dificultades que entrañan los tres kilos de tela bordada rematada con flecos, que producen inevitables enganches y otros accidentes. La bailaora Blanca del Rey es un gran referente de su utilización con la célebre  [Soleá del mantón](#), una pieza emblemática de su carrera, que presentó, entre otros escenarios, con el Ballet Nacional de España.

La mujer luce el pelo recogido en un pulido moño que se adorna con peinas, peinetas,

peinecillos, en tanto que los zarcillos y el abanico grande, denominado pericón, complementan el pintoresco conjunto indumentario. Las castañuelas también se pueden utilizar, principalmente en el baile por seguiriyas.

El traje masculino clásico corresponde al denominado traje corto andaluz, compuesto por chaqueta corta, chaleco, camisa y una calzona de vuelta o de caireles, complementado por diversos tipos de sombreros.



*De lo flamenco.*  
Coreografía de Mario  
Maya. Fotografía: Jesús  
Robisco.

Al igual que la exclusiva ejecución por géneros de determinados palos, la sexualización del traje flamenco se ha puesto en cuestión. Las primeras en desafiar las convenciones han sido las bailaoras, vistiendo pantalones desde el tránsito del XIX al XX. Adquirió especial relevancia con su uso la célebre Carmen Amaya. Con el paso del tiempo los bailarines reclamarán la bata de cola como elemento expresivo, una reivindicación revestida de actualidad.

El uso del zapato de tacón resulta clave para la técnica de zapateado. La maestría requiere del dominio de la velocidad, de la musicalidad condicionada por el palo y de la resistencia del bailarín.

Buena parte de las innovaciones escénicas en el marco de la danza española se están produciendo actualmente a través de los creadores flamencos, muchos de ellos asociados de una u otra forma al Ballet Nacional de España, cuyas propuestas caminan de la mano con la evolución de la sociedad, abordando temas de actualidad, aunando diferentes lenguajes técnicos al servicio de la expresión y ofreciendo nuevas estéticas, sin olvidar la raíz de la tradición.

Precisamente, este es un terreno muy sugerente para los estudiosos del flamenco, quienes intentan explicar la dialéctica entre la pujanza de las innovaciones frente a la visión ortodoxa de este arte, que vuelve la mirada a lo racial, a lo ancestral y se repliega hacia los orígenes, la tradición y la defensa de la pureza.

Para finalizar esta breve introducción al baile flamenco, reiteramos que tanto el canto como el toque y el baile han sido incluidos por la UNESCO en 2010 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Y tú, ¿lo haces tuyo también?



La bailaora Carmen Amaya, aclamada por su técnica de bata de cola, no se sustrajo al uso del traje masculino.



## 1.4. La danza estilizada

También denominada *clásico español*, la más joven de las formas de la danza española aparece de la mano del nacionalismo musical, que recoge melodías populares y las somete a un cambio estético denominado estilización y que encuentra como máximo exponente a Manuel de Falla, entre otros compositores.

Uno de los factores desencadenantes de la configuración de la danza estilizada va a ser la revolución generada en Occidente por los *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, en cuyo repertorio se incluía la estilización de danzas eslavas e incluso españolas, como puede ser el caso de *El sombrero de tres picos* (1919). Además, la influencia del modelo de espectáculo que presentaban los rusos daría pie a una eclosión de compañías de danza de diferentes géneros, que intentarían imitar los procedimientos que imponía el empresario Diaghilev a los artistas a los que congregaba.

*El sombrero de tres picos*, coreografía de Antonio Ruiz Soler. Fotografía: Jesús Vallinas.



De entre los artistas que se sintieron interpelados por esta novedad de la escena teatral destaca Antonia Mercé "la Argentina", a quien se considera precursora de la danza estilizada. La Argentina propuso la renovación de los códigos dancísticos de la danza española en la primera mitad del siglo XX, a partir de su hibridación, refinamiento y modernización, para apuntar con ello hacia su universalización. Todo ello en un marco de la intelectual que buscaba la elevación de la danza, en propuestas ratificadas por la crítica, como en *El amor brujo* de Manuel de Falla, que estimularon la fundación de su propia compañía *Les Ballets Espagnols*.

Las ideas de La Argentina, del maestro Francisco Miralles, además de su formación en ballet académico en la escuela del Teatro del Châtelet de París, influirán a Mariemma en la creación del concepto de danza estilizada. La define como "la libre composición de pasos y de coreografías basados en bailes populares, en el flamenco y en la escuela bolera" conectando la cuarta forma teatral de danza española con las tres anteriores.

Otros importantes exponentes del siglo XX son Vicente Escudero, Encarnación López "la Argentinita", su hermana Pilar López Júlvez o el ya mencionado Antonio "el Bailarín", entre muchos más.

Su propia definición eleva a la danza estilizada a un nivel de exigencia superior respecto a la preparación de los bailarines, que deben afrontar con solvencia no sólo los lenguajes de los tres estilos en los que se ampara, cada uno de ellos con sus exigencias propias, sino también técnicas de base como el ballet académico, principalmente, además de otras que enriquecen las posibilidades performativas como la danza contemporánea o las urbanas, entre otras.



*Dos a la izquierda:*  
*Concierto de Aranjuez.*  
Coreografía de  
Pilar López Júlvez.  
Fotografías: Jesús  
Vallinas.  
*Derecha: Eterna Iberia.*  
Coreografía de Antonio  
Najarro. Fotografía:  
Paco Ruíz  
Abajo: *Bolero.*  
Coreografía de José  
Granero. Fotografía: Ana  
Palma.



La danza estilizada también demanda a los coreógrafos competencias creativas que permitan adaptar los movimientos, las figuras o los pasos provenientes de las danzas tradicionales, del flamenco y del bolero a un nuevo texto coreográfico que, bien puede ponerse al servicio de una dramaturgia, bien puede ser abstracto.

Por su parte, la configuración de un repertorio coreográfico estilizado ha forjado la identidad escénica de numerosas compañías de danza, entre ellas, la del Ballet Nacional de España, pero exige a su vez la conservación de dicho patrimonio muy pocas veces anotado. Este se transmite principalmente transmite principalmente por tradición oral, intentando evitar la pérdida o distorsión de la información.

La danza estilizada es, quizás, la mayor evidencia de la potencia de la danza española, que hace suya las innovaciones creativas sin perder de vista sus raíces y tradiciones, convirtiendo este proceso en un producto de elevado valor para la cultura.

# **2. Del salón de ensayos a la escena: el oficio del bailarín**

## 2.1 La formación completa del bailarín de danza española

Al igual que ha sucedido en la escenificación de la danza española, la formación del intérprete profesional ha pasado del ámbito social a las academias especializadas hasta desembocar, finalmente, en el sistema educativo español con los conservatorios.

Si bien existen agrupaciones de danza especializadas en una forma específica de la danza española, muchas otras, entre ellas el Ballet Nacional de España, incorporan dos o más de estos estilos en su repertorio. Este hecho exige una formación integral del bailarín de danza española, que incluye la danza tradicional, la escuela bolera, el baile flamenco y la danza estilizada y se complementa actualmente con el entrenamiento propio del ballet académico. De hecho, desde su fundación en 1978, esta compañía cuenta con maestros de ballet para tal fin.

La incorporación de esta disciplina universal ha generado a lo largo de la historia de la danza española sendos debates que giran en torno a la potencial contaminación o al enriquecimiento que el ballet produce en la danza autóctona.

Influenciada por su formación, Mariemma consideraba fundamental el recurso del ballet académico como base técnica preparatoria para que el cuerpo del bailarín pueda afrontar con solvencia los desafíos de las formas de la danza española como género culto.

De este modo, desde la configuración detallada de los planes de estudio de danza en 1992, que parten de la concepción de danza española enunciada por Mariemma, se integra el ballet académico en el currículo de las enseñanzas oficiales de danza. Esta práctica se implementa en los conservatorios de danza y también en numerosas academias privadas.

La nueva creación coreográfica, más ligada al ámbito de la danza estilizada y en propuestas heterodoxas vinculadas al baile flamenco, ha sufrido una evolución aperturista que incorpora o fusiona con los autóctonos, otros estilos y géneros dancísticos tales como la danza contemporánea, las danzas urbanas o las danzas provenientes de otras culturas y países, ampliando aún más las necesidades formativas y de ductilidad del bailarín de danza española, que se presenta en la actualidad como un artista escénico completo y versátil.

Izquierda: Taller de Marcos Morau, con los intérpretes del Ballet Nacional de España. Fotografía: César Martín Tovar. Derecha: Ensayos con el director Rubén Olmo. Fotografía: Merche Burgos.



La aparente facilidad en la ejecución de complejos movimientos y secuencias coreográficas está basada estrictamente en la competencia y el dominio técnico de un cuerpo preparado para moverse entre los diferentes lenguajes que debe acometer.

Además de la técnica dancística, el desempeño expresivo resulta fundamental, tanto en piezas narrativas como abstractas. Uno de los factores determinantes y característicos del intérprete de danza española es la musicalidad, que debe desarrollarse desde etapas tempranas del aprendizaje, no solo para entrar a ritmo con el soporte musical, sino también para desgranar todas las posibilidades expresivas que la riqueza del patrimonio musical español ofrece.

## 2.2 De la rutina a la escena

La profesión del bailarín exige, además de una preparación precoz, la preservación de las competencias físicas y expresivas alcanzadas hasta llegar a la escena. La vía para conseguirlo es el entrenamiento y los ensayos cotidianos.

En una compañía profesional como el Ballet Nacional de España, esto determina una rutina que da inicio con una clase de ballet y continúa con clases técnicas, talleres especializados o ensayos de las obras a representar en los próximos programas, según sea requerido. También se incluyen esporádicamente actividades de difusión tales como, visitas de estudiantes o de diferentes colectivos.

Los bailarines del Ballet Nacional de España en un ensayo de escuela bolera



Las piezas que se llevarán a la escena en las temporadas y giras programadas pueden pertenecer de antemano al repertorio de la compañía, hecho que exige un remontaje que respete las fuentes originales y la tradición artística de la obra en la agrupación. El intérprete afrontará con respeto el rol encomendado e, incluso, toda la producción en términos escénico-plásticos (escenografía, vestuario, iluminación) y musicales se ceñirá a la recopilación previa de datos escritos, musicales y audiovisuales preservados.

Izquierda: La bailaora Belén López imparte un taller sobre baile flamenco a los bailarines del Ballet Nacional de España. Fotografía: César Martín Tovar. Derecha: El director y coreógrafo Rubén Olmo marcando un paso. Fotografía: Merche Burgos.



Por otra parte, la incorporación de obras de nueva creación al repertorio de la agrupación condicionará al bailarín a la creatividad del coreógrafo, el cual, en estrecha unión con el material humano de la compañía, dará forma a los roles y conjuntos. El intérprete deberá atender estas necesidades creativas y, si es requerido, colaborar con las aportaciones personales solicitadas.

De cualquier forma, en paralelo a la preparación física, el bailarín debe trabajar en el acopio y ampliación de una sólida base cultural que le permita explotar su potencial expresivo, respetando y no degradando el legado histórico y artístico, del cual hoy es un vehículo de preservación y de evolución. La creación de cualquier personaje encomendado estará en íntima relación con la técnica, la musicalidad, la expresividad y la base cultural.

Ya en la escena, la conjunción de todos los elementos da lugar a la magia y a la relación entre intérprete y audiencia, para generar una experiencia estética transformadora en el receptor.

Los grandes artistas tienen conciencia de la repercusión social que su arte posee. Cuando vayamos a verlos, no salimos del recinto escénico como hemos entrado. ¿Estás preparado?

# **3. El espectáculo de danza, algo más que baile**

Desde el nacimiento del ballet español como género escénico, los artistas de este ámbito han debido asumir los requerimientos del espectáculo teatral.

A lo largo de esta guía didáctica hemos podido comprobar la importancia e interés de elementos como la música y la indumentaria, que no son estrictamente del ámbito dancístico, pero que, en su conjugación con la danza española, son fundamentales para su representación. De este modo, aparecen en la escena otros elementos plásticos que contribuyen a exponer la idea creativa del coreógrafo. La escenografía y los objetos de utilería son quizás los más obvios.

Existen otros menos evidentes, pero de igual o superior repercusión. Uno de ellos es la iluminación escénica, sin la cual, simplemente, sería imposible ver al bailarín sobre el escenario.

Sin embargo, más allá de los aspectos funcionales, la iluminación de la escena conlleva valores expresivos que completan el mensaje del coreógrafo, centrando la atención en un foco concreto, creando atmósferas o ambientes, modulando los efectos plásticos de la escenografía y el vestuario e incluso participando de la propia coreografía.

*Seis sonatas para la reina de España,*  
coreografía de Ángel Pericet y diseño de iluminación de Federico Gerlache. Fotografía: Josep Aznar. *Sonatas,*  
coreografía de Antonio Ruiz Soler. Fotografía: Javier Guidali.



El diseño de iluminación escénica es un oficio complejo. Además de los conocimientos técnicos requeridos, en el caso de la danza, no solo debe acompañar al cuerpo en movimiento, sino también atender a la composición del plano escénico, a la repercusión de los cambios musicales y a la respuesta cromática que brindan los diferentes tejidos con los que se elabora el vestuario.

*Eterna Iberia.*  
Coreografía de Antonio Najarro. Fotografía: Jesús Robisco.



La iluminación escénica se ha visto beneficiada por los avances tecnológicos como la implementación de la luz de gas, de los sistemas eléctricos, hasta la introducción de proyecciones de luz LED, luces láser, así como otras novedades que amplían el espectro de posibilidades creativas en las artes escénicas.

# 4. Claves del programa

Este programa se presenta como un viaje. Un viaje que une tiempos, que vincula regiones, que nos presenta escenarios y conceptos que se mueven entre la tradición y la innovación. Los textos del bailarín y maestro Antonio Canales nos guían en estos singulares territorios y nos permiten explorar la inabarcable riqueza de la danza española y sus cuatro declinaciones: la escuela bolera, la danza tradicional, el baile flamenco y la danza estilizada.

## 4.1 Miniaturas boleras

La primera parte del programa ofrece un homenaje a la escuela bolera, con tres piezas que ilustran variados abordajes. La música está basada en piezas tradicionales, versionadas para la ocasión por Manuel Busto.

### **La Cachucha. Bolero de *Le Diable boïteux* (1836)**

La primera obra, *La Cachucha*, lleva consigo una historia singular, ampliamente documentada por musicólogos, historiadores de la danza y coreólogos, que merece especial atención y desarrollo.

En cuanto a su clasificación, las cachuchas se engloban dentro de los bailes boleros andaluces, relacionadas en su origen con Cádiz y Granada. Más que de una forma musical, se trata de una canción rítmica, elegante, de tonalidad mayor, compuesta por introducción, coplas estribillo y coda instrumental.

De especial importancia resulta la colaboración de una bolera española del XIX, Dolores Serral, con una célebre bailarina austriaca, Fanny Elssler, a quien Serral preparó para afrontar el rol de Florinda en el ballet *Le Diable boïteux* (*El diablo cojuelo*), coreografiado en 1836 por Jean Coralli con música de Casimir Gide. Para algunos investigadores, fue Lola de Valencia quien introdujo a Fanny Elssler en los rudimentos de la danza española. Sea quien fuera, Elssler no se plegó fielmente a las enseñanzas de su mentora y propuso una su visión particular de "lo español".

Otras bailarinas de relevancia internacional también sucumbieron al embrujo de *La Cachucha*. Sin embargo, la interpretación de aquellas formadas para la danza española encuentra una ventaja fundamental en la maestría de la ejecución de las castañuelas o palillos, un elemento expresivo y musical de especial importancia para este baile, del que el espectador podrá disfrutar en este programa del Ballet Nacional de España.

El esplendor del baile español en el París romántico ofrece una particular reinterpretación de la danza y también de la indumentaria, que no corresponde estrictamente a la utilizada por las bailarinas españolas, cuyos trajes locales servían principalmente de inspiración.

El Ballet Nacional de España nos ofrece una imagen más vinculada al *majismo* a través del vestuario diseñado por Roger Salas. El jubón, ceñido al torso y rematado en pico, ofrece terminaciones en forma de pequeños faldones a modo de colete, escondiendo la cintura de una basquiña guarnecida de cintas, madroñeras, flecos y volantes de encaje de blonda. Remata el conjunto una casaca corta sin abrochar, siguiendo la tradición de la indumentaria maja.

### **El Olé de la Curra**

Otro referente de la escuela bolera es el *olé*, el cual se enmarca en la categoría de *jaleos*, *olés* o *zapateados*, siguiendo la clasificación estipulada por la célebre dinastía de bailarines y maestros boleros, los Pericet. Los bailes de jaleo son considerados uno de los precedentes de los bailes flamencos.

La pieza coreografiada ha sido objeto de diversas versiones y variaciones, siendo la más significativa la legada por la *Curra*, una bailarina que dio su nombre a esta pieza de transmisión generacional, que hoy se ve extendida gracias a la labor docente de centros educativos públicos y privados dedicados a la danza española.

En este programa, un trío de bailarinas engalanadas con elegantes trajes diseñados por Pedro Moreno, ofrecen el preciosismo del trabajo de pies unido al dinamismo del braceo, los profundos quiebros y la gracia sin parangón del baile de palillos.

En cuanto a la coreografía, el Ballet Nacional de España propone partir desde la más arraigada tradición, para dar un paso hacia la estilización, evidenciando con ello la interrelación entre la escuela bolera y el ballet académico.

## **El Jaleo de Jerez**

Otro de los célebres bailes de jaleo con nombre propio es el *Jaleo de Jerez*. Al igual que las piezas anteriores, nos habla de la más arraigada tradición bolera. Incluido también en la clasificación efectuada por los Pericet dentro de la categoría de *jaleos*, *olés* y *zapateados*, el de Jerez se considera el precursor de la bulería flamenca. Y, precisamente, esta pieza coreográfica ilustra la retroalimentación entre el bolero y el baile flamenco.

Con ocasión de este programa, el Ballet Nacional de España presenta esta emblemática pieza revisitada por su director y coreógrafo, Rubén Olmo. Se trata de una obra que ofrece como innovación la fusión entre ambas formas dancísticas, señalando sus semejanzas y diferencias. El contraste generado por el uso del zapato de carácter y la zapatilla es solo una evidencia de ello, que se completa con el movimiento diferenciado y con la idea de cuán dúctil es la danza española para moverse por diversos territorios sin perder su esencia.

El vestuario de Rosa García Andújar amalgama las señas de identidad de la indumentaria cortesana española del Siglo de Oro, con innovadores tejidos, transparencias y usos singulares de ciertas prendas. Así, incluye faldas y sobrestidos ahuecados mediante armazones como el tontillo o mangas confeccionadas con la técnica de "nido de abeja" que nos devuelven a las elaboradas gorgueras y lechuguillas que adornaban los cuellos más aristocráticos.

## 4.2 Alegoría folclórica

La riqueza de la danza tradicional española también está representada en este programa. La concepción de la propuesta parte de la visión del folclore español como punto de encuentro entre las diferentes regiones que integran España, poniendo el acento en el ritmo como patrón común entre ellas.

De este modo, se presenta una plaza de pueblo como escenario para esta convergencia en la que se representa, más concretamente, el sentir aragonés, levantino, manchego, burgalés y gallego. Los fragmentos de danzas tradicionales interpretados por seis parejas se unen en una sola pieza de carácter festivo que, sin olvidar la riqueza y la diversidad, se centra en los vínculos y rasgos comunes.

Muñeira (izq.) y jota aragonesa (dcha.) de *Sorolla*, obra coreografiada por Arantxa Carmona, Miguel Fuente, Manuel Liñán y Antonio Najarro. Fotografías: Stanislav Belyaevsky.



Especial importancia reviste la indumentaria regional, en la que se entremezclan el colorido y la sobriedad, las labores, los telares, los distintos materiales y ornamentos, mientras los pañuelos, mandiles, entre otros complementos, nos aportan pistas sobre los rituales, tradiciones y los hábitos de trabajo que, sedimentados, configuraron estos singulares y vistosos conjuntos.

Como compañía representativa, el Ballet Nacional de España presenta las danzas tradicionales de éstas y otras regiones en su forma teatralizada, tras un respetuoso proceso de descontextualización que permite preservar su esencia, dando continuidad a la señalada labor de los dos grandes referentes de la danza tradicional, los ya mencionados maestros Juanjo Linares y Pedro Azorín.

### El flamenco en la escena

La tercera parte del programa también propone un viaje, esta vez en el tiempo, para conocer los diferentes espacios escénicos en los que se desarrolló el baile flamenco, mientras nos invita a conocer tres de sus palos.

En primer término, se presenta un baile sumamente expresivo y melancólico. La *soleá* es un palo que parece provenir del *jaleo* y desde allí evoluciona a la vez que adquiere diversos matices en el canto. Bailando *por soleares* en un compás de 12 tiempos, la bailaora despliega su potencia expresiva a través de los lentos movimientos y contoneos que contrastan con el zapateado, las escobillas y los desplantes que provocan su lucimiento y la conectan con el público a través de una emoción desbordada.

La escena se produce en uno de los primeros cafés cantantes, en los que una bailaora y dos bailarines introducen al espectador al flamenco primigenio. En las etapas iniciales de estos recintos que consolidaron la configuración del flamenco, solo el guitarrista y el cantaor completan el pintoresco y sentido cuadro.

La segunda parada se produce ya en un tablao de principios de siglo XX en donde el flamenco ya ha experimentado cierta evolución, añadiéndose la percusión, en concreto, la del cajón flamenco, aunque en términos históricos rigurosos este fuera introducido posteriormente, como ya se ha señalado.

En esta ocasión tendremos la oportunidad de conocer otro palo más vivo y jovial, que deriva posiblemente de la jota aragonesa. Las coplas construidas con cuatro versos octosílabos más un estribillo, da lugar al baile por alegrías, que, como su nombre lo indica, connota un carácter festivo.

Figurín de una bata de cola para la escena del café cantante de *El loco*.  
Diseño de Jesús Ruiz.



El vestuario va en consonancia con ello. Las bailarinas no suelen vestir de negro para bailar *por alegrías*. Por el contrario, suelen escoger colores vivos para combinar su atuendo con elaborados accesorios. En la escena se presenta una bailarina acicalada con la emblemática bata de cola, engalanada con interminables volantes y enriquecida por el mantón de Manila que se enrosca alrededor del torso, contribuyendo al dinamismo y potenciando el movimiento.

El tercer espacio escénico que acoge al flamenco es el teatro. En estos escenarios el baile flamenco continúa su evolución y se fusiona con otras técnicas en un proceso de estilización en consonancia con la escena actual.

La *seguiriya* será el palo a interpretar, nuevamente cargada de emoción y solemnidad, al son del cante y la guitarra fuertemente rasgada. Este palo, que se conocía originalmente como *playeras* (o *plañideras*), deriva fonéticamente de la palabra *seguidilla*. Pero no debe confundirse con la *seguidilla* castellana, asociada a la música y la danza tradicional y que posee una métrica diferente.

Café cantante de *La Bella Otero*, con coreografía de Rubén Olmo. Fotografía: María Alperi.



Pese a los tradicionales antecedentes de la *seguiriya*, la propuesta de Rubén Olmo es rupturista y pone el acento en cualidades particulares del baile flamenco: la permeabilidad y ductilidad que le ha permitido evolucionar y enriquecerse a lo largo de su historia con las más variadas innovaciones musicales y dancísticas. En línea con ello, esta pieza coreográfica, enraizada en el flamenco, avanza hacia la escena de nuestro tiempo vinculándose a la danza contemporánea y a su estética.

## Cuadro estilizado

Para este programa, el coreógrafo Miguel Ángel Corbacho nos presenta su versión de *La vida breve*. La música, compuesta por Manuel de Falla para la ópera homónima, sirve de principal inspiración para una creación que, en lugar de narrar la desdichada historia de la gitana Salud y su desamor con Paco, ofrece una propuesta abstracta que se centra en remarcar las características de la danza femenina y la masculina, poniendo el acento en el baile de pareja en un tono académico.

Si por definición la danza estilizada incorpora a su léxico otros lenguajes dancísticos, en este caso son la escuela bolera, el baile flamenco y el ballet académico los que moldean una coreografía mediante la que se ilustra esta forma de la danza española en una obra de nueva creación.

# 5. Actividades para el aula

A continuación, se detallan a los docentes del programa los objetivos principales y secundarios de aprendizaje. Tras ello, diversas propuestas temáticas para conseguirlos, que incluyen actividades y recursos que podrá utilizar atendiendo a la programación de aula, la temporalización, las adaptaciones curriculares, entre otros factores. Dichas actividades y recursos pueden ser abordadas tanto antes como después del espectáculo didáctico del Ballet Nacional de España en la Fundación Juan March y, en todo caso, bajo la supervisión del docente.

# Objetivos principales y secundarios de aprendizaje

## PRINCIPALES

1. Identificar los principales rasgos estilísticos de las cuatro formas propias de la danza española.
2. Comprender el concepto de danza española y su compartimentación en cuatro formas reconocibles: escuela bolera, danza folclórica o tradicional, baile flamenco y danza estilizada.
3. Apreiciar el valor técnico, artístico y patrimonial de la escuela bolera, diferenciándola del ballet académico.
4. Reconocer la riqueza y diversidad del folclore español a través de las diferentes manifestaciones de la danza tradicional asociada a sus regiones.
5. Detectar la preexistencia de condicionantes estructurales en el baile flamenco, que se presentan en combinación con la improvisación y espontaneidad que brota de la emoción del bailar o bailaora.
6. Distinguir los recursos de estilización de elementos procedentes de la escuela bolera, la danza tradicional y el baile flamenco y la fusión con otras disciplinas y técnicas en la configuración de la danza estilizada como forma culta.

## SECUNDARIOS

A

1. Establecer conexiones entre la danza y otras manifestaciones artísticas como la música, la indumentaria o la iluminación escénica.
2. Comprender las repercusiones de la indumentaria de la danza española en la configuración de la propia danza y como medio de distinción entre las diferentes comunidades.
3. Detectar la interdependencia entre las formas musicales y la expresión dancística.
4. Reconocer los diferentes conjuntos de instrumentos asociados a cada tipo de danza española.

B

1. Valorar las implicaciones expresivas de la iluminación escénica.
2. Detectar las repercusiones escénicas del trabajo cotidiano del bailarín.
3. Poner en valor el oficio del bailarín como profesional que requiere de una completa formación y un intenso entrenamiento cotidiano del cuerpo como su principal instrumento.
4. Comprender que la aparente facilidad de movimientos presentadas en la escena proviene de la disciplina y la práctica.

C

1. Explorar estereotipos y roles culturales transmitidos a través de la danza española.
2. Reconocer la asociación estereotipos decimonónicos (orientalismo, exotismo, fogosidad, tauromaquia) en la danza española.
3. Explorar los roles de género en las diferentes formas de la danza española.
4. Indagar en la persistencia de estos roles y estereotipos en la actualidad.

## 5.1 Una gitana austriaca

### Objetivos específicos:

- Comprender el concepto de danza española y su compartimentación en cuatro formas reconocibles: escuela bolera, danza folclórica o tradicional, baile flamenco y danza estilizada.
- Apreciar el valor técnico, artístico y patrimonial de la escuela bolera, diferenciándola del ballet académico.
- Detectar la interdependencia entre las formas musicales y la expresión dancística.
- Reconocer la asociación estereotipos decimonónicos (orientalismo, exotismo, fagosidad, tauromaquia) en la danza española
- Indagar en la persistencia de estos roles y estereotipos en la actualidad.

### Lectura: España mirada desde fuera

*“Bolero, señor mío –dijo–, viene del verbo bolar [sic] y ciertamente que es muy propio su derivado, porque el verdadero bailarín, más debe aprender a andar por la región del aire, que por la superficie de un salón”.*

Rodríguez Calderón (1807)

Escribir volar con B sería cometer un tremendo error ortográfico. Pero si hablamos de la escuela bolera o de los bailes boleros españoles, quizás el castellano antiguo nos venga muy bien. “Bolemos”, pues, hacia el primer tercio del siglo XIX a ver danza española a... ¿algún lugar de España? No, a París, la capital cultural del momento. El Romanticismo había llegado a los escenarios y se manifestaba con fuerza en la ópera y en el ballet y era la capital francesa la que validaba las tendencias. ¿Qué se buscaba? Al igual que en las otras artes, la evasión, pues sentían que habían fracasado los ideales de la razón como dogma ilustrado y de la Revolución francesa. ¿Cómo se buscaba la evasión? En la danza, mediante dos caminos: el tránsito hacia mundos fantásticos, poblados por seres sobrenaturales o el viaje hacia tierras exóticas como España.

¿España como tierra exótica? ¡Pero si es vecina de Francia! Geográficamente, puede ser, pero en la mentalidad romántica, no se veían las cosas con el navegador del móvil. En todo caso, se veía a España no como la cumbre literaria del Siglo de Oro o como la puntera en trasplante de órganos como en nuestros días, sino como tierra de seductoras mujeres, como la Carmen de la que nos habla Merimée y luego Bizet y de bandoleros, de gitanos y de toreros.

Sin embargo, en ese momento España no lo estaba pasando muy allá y mucho menos los artistas. La Guerra de Independencia había fortalecido el espíritu nacionalista y fortificado los bailes boleros, unas de las más señaladas expresiones del majismo. Pero la Primera Guerra Carlista dio lugar al cierre de los teatros y a una drástica reducción del salario de los intérpretes boleros, que se vieron obligados a salir al extranjero a ganarse la vida. Recalaron en diversos puntos de Europa continental e incluso llegaron a los países escandinavos, pero es en París donde obtuvieron la gloria. ¿La gloria? Ya veremos.

Dolores Serral, Mariano Camprubí, Manuela Dubiñón y Francisco Font fueron contratados para actuar en los bailes de carnaval de la Ópera de París en ese contexto. Ese es un importante logro, sin duda, pero, en realidad, en aquella época, en ocasiones festivas, se levantaban las butacas de los teatros, se organizaban fastuosos bailes sociales y el cuarteto español aparece por primera vez en 1834 animando uno de estos.

Si bien los intérpretes españoles del siglo XIX cosecharon grandes éxitos con su interpretación de los bailes boleros, no llegaron a ser considerados bailarines de la Ópera de París o de respetables instituciones como estas. Sin embargo, sembraron una semilla que se convirtió en un gran legado.



La bailarina austriaca bailando *La Cachucha* (1836), de *Le Diable boiteux*. Imagen de dominio público.

Uno de esos éxitos será, sin duda, *La Cachucha*, una pieza coreográfica incluida en el ballet *Le Diable boiteux* (1836), coreografiado por Jean Coralli. La protagonista era una gran diva del momento, Fanny Elssler, una bailarina austriaca que no dudó en pedir asesoramiento a las boleras españolas desplazadas, como Dolores Serral o, quizás, Lola de Valencia, para afrontar el rol protagónico de Florinda.

Sea quien fuera su mentora española, la Elssler no parece haberse plegado fielmente a sus enseñanzas. Más bien, las utilizó como modelo e inspiración para desafiar la visión etérea de la bailarina romántica con la que triunfaba en su principal rival, Marie Taglioni, destacada representante de la corriente sobrenatural o mística. Según el eminente Ivor Guest, la Elssler interpretó *La Cachucha* tras haber "suavizado lo exagerado y excesivamente primitivo en la manera de Dolores con su ingenuidad alemana y su salero francés". Con ello, la austriaca se convertiría en un símbolo del fuego y de la pasión, diferenciándose de la Taglioni. ¡Prueba superada!

Tras el éxito arrollador de *La Cachucha* de Elssler, esta pieza pasará a integrar el repertorio internacional del ballet, especialmente en los teatros de Europa occidental, Rusia y Estados Unidos.

Celebrada es la representación de la bailarina italiana Carla Fracci, reconocida por sus roles enmarcados en el ballet romántico. Fue José Antonio, un director del Ballet Nacional de España quien la preparó para interpretar esta danza. ¡Dale al *play* para verla!

 [Puedes ver la interpretación de la bailarina italiana en este vídeo.](#)

- 1. Detector de movimiento.** Revisa los pasos y posturas del baile de *La Cachucha* y selecciona tres que te consideres representativos de la danza española: una posición de brazos, una forma de colocar el torso y un paso de piernas y pies. ¿Te atreves a enseñárselo a la clase?
- 2. Verdades cansadas.** Tras ver el vídeo y analizar la danza, el vestuario y la escenografía, reflexiona acerca de la idea de exotismo, fogosidad y sensualidad de "lo español" que se creó en Europa en el XIX. ¿Por qué crees que se veía así? ¿Coincide con la idea actual? Comparte tus reflexiones con tus compañeros de clase y escucha las suyas para enriquecerte con los diferentes enfoques.
- 3. Cachucha viajera.** ¿Sabías que *La Cachucha* tuvo tanta repercusión también en Viena en 1837, que el célebre compositor austriaco Johann Strauss (padre) adaptó la música de esta variante andaluza del bolero al ritmo del galop? Un ejemplo magistral de ejecución de las castañuelas en la *Cachucha-galopp* de Strauss es la de Lucero Tena en un concierto celebrado en 2014 en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

 [Escúchala con atención.](#)

- 4. Riá pitá.** Después de escuchar la *Cachucha-galopp*, reflexiona sobre la importancia de las castañuelas para dar un aire español a la música. Escúchala de nuevo centrándote en la melodía e imagínala sin los palillos. ¿Sonaría a música de inspiración española?
- 5. Palillos de aquí y de allá.** Visualiza de nuevo el vídeo de *La Cachucha* y evalúa la importancia del uso de las castañuelas para esta danza interpretada por Carla Fracci en clave de ballet académico. ¿Crees que la escuela bolera le da más importancia a este instrumento? Justifica tu respuesta.
- 6. Desde los crócalos hasta hoy.** Con tu grupo de trabajo investiga sobre la historia de las castañuelas. Redactad un texto relacionando los palillos a los bailes boleros y a la escuela bolera.

## 5.2 ¡Qué majos!

### Objetivos específicos:

- Apreciar el valor técnico, artístico y patrimonial de la escuela bolera, diferenciándola del ballet académico.
- Comprender las repercusiones de la indumentaria de la danza española en la configuración de la propia danza y como medio de distinción entre las diferentes comunidades.

### Lectura: Mucho jaleo

El jaleo, precursor de las bulerías flamencas es otro de los bailes boleros que tuvo gran repercusión en la Europa romántica. Al igual que *La Cachucha*, el *Jaleo de Jerez* también tiene una historia particular

Además de los autóctonos, no son pocos los bailarines extranjeros que, en pleno apogeo de este baile, mostraron su interés en actualizar su repertorio para enriquecer su interpretación la corriente terrenal o pagana. Además de la Noblet o la Dupont, estrellas de la Ópera de París que aprovecharon un contrato en Barcelona para acercarse a las fuentes auténticas, destaca Marie Guy-Stéphan, quien haría historia con esta pieza.

En 1845, el maestro y compositor de bailes del Teatro del Circo de Madrid, Victorino Vera, coreografía para ella el *Jaleo de Jerez* del ballet *El diablo enamorado*. Su interpretación cosechó un éxito atronador en Madrid y desató el furor en las giras realizadas por Andalucía –la de 1846, acompañada por el célebre bailarín y coreógrafo Marius Petipa– en las que incluyó recurrentemente el *Jaleo de Jerez*.

A Guy-Stéphan se la identifica con la “gitana rubia de Madrid”, Virginia o Carmela, que obtuvo la carta de naturaleza trianera en la cofradía de los caballeros y damas de Triana, presidida en 1845 por El Planeta, uno de los primeros cantaores de la historia del flamenco. Marie Guy-Stéphan se convirtió con ello en uno de los más importantes encuentros de entre el baile bolero, el naciente flamenco y el ballet académico.

Izquierda: La Guy Stephan en el jaleo de Jerez. *El Siglo Pintoresco*. Noviembre de 1845. Biblioteca de la Universidad de Sevilla Grabado de Francisco Lamayer y Berenguer.. Derecha: *La bailaora Josefa Vargas*. Antonio M. de Esquivel, 1840, óleo sobre lienzo. Colección Duque de Alba. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La\\_bailaora\\_Josefa\\_Vargas\\_\(1840\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_bailaora_Josefa_Vargas_(1840).jpg)



(El Jaleo de Jerez por la Guy Stephan.)



### ¿SABÍAS QUÉ?

¿Sabías que algunos palos flamencos encuentran su origen en la música popular hispanoamericana? Esta interesante fusión se produce cuando los artistas “aflamencan” la música tradicional y popular de países como Argentina, Cuba o Colombia, por citar algunos. Esta hibridación da como producto el denominado “flamenco de y ida y vuelta”. La rumba, la milonga, la guajira o la vidalita, entre otros palos con sabor latinoamericano.

“La Güi” competía en el teatro regido por el Marqués de Salamanca con la bolera Josefa Vargas, quien también se plantaba en los escenarios con su memorable *Jaleo de Jerez*, vitoreada por el público y con desigual recepción por parte de la crítica teatral, que pedía coto a su desenfreno.

### ¿SABÍAS QUÉ?

¿Sabías que la indumentaria del *Jaleo de Jerez* utilizada por la Guy-Stéphan alcanzó tal repercusión que la reina Isabel II se inspiró en ella en el traje que lució en 1847 en el baile de trajes invernal de ese año? Veamos, pues, la importancia que tiene la indumentaria propia de la escuela bolera, que encuentra sus raíces en el majismo y experimenta una interesante evolución.

❶. ¡Vaya nombres! Revisa la terminología que hace referencia a las distintas prendas del traje del majo y su breve descripción e identifícalas en las siguientes obras pictóricas.

#### Vocabulario:

- **Basquiña:** también llamada saya. Falda acampanada.
- **Blonda:** encaje bordado sobre tul, en el que los bordes están remarcados. En el traje majo se utilizan frecuentemente para mantillas o volantes.
- **Calzones de tapa:** pantalones ceñidos de largo hasta las rodillas.
- **Chaleco:** chaleco corto, ajustado y frecuentemente ornamentado.
- **Chambergo:** sombrero de ala ancha que se levanta a un lado.
- **Chapines:** zapatos blandos de bajo tacón que utilizaban los majos. No debe confundirse con los chapines medievales y renacentistas, más parecidos a unos zuecos.
- **Chaqueta:** también llamada jaqueta o chaquetilla. Casaca corta que lleva solapas vueltas de ángulos rectos. Ornamentada con pasamanería, madroños, bordados, entre otros adornos. En el traje majo no suele ir abrochada, aunque lleve botones o corchetes.
- **Cofia:** también llamada gandaya. Redecilla de tejido más o menos tupido. Podía finalizar en punta con adornos como madroños o flecos.
- **Faja:** llamado también fajín. Tejido de vivos colores que se anuda a la cintura, sobre los calzones o basquiñas.
- **Guardapiés:** falda larga que sobrepasa los tobillos, adornada con puntillas, volantes o pasamanería.
- **Jubón:** prenda femenina corta, ceñida al torso y abotonada. A modo de colete, puede llevar lengüetas en torno a la cadera, que se llaman haldetas. Suelen llevar mangas estrechas.
- **Madroñera:** redecilla a modo de cofia realizada con madroños.
- **Madroño:** ornamento confeccionado con bolas o pompones imitando la fruta del árbol del mismo nombre. Pueden presentarse en tiras, como remates o en forma de tejido basado en una rejilla.
- **Mandil:** delantal de seda o muselina que cae sobre la falda. Podía tener una funcionalidad o simplemente ser un adorno característico.
- **Mantilla:** chal de muselina o encaje que se lleva cubriendo la cabeza.
- **Tricornio:** también llamado sombrero de tres picos.

Obras pictóricas:



*El quitasol*  
Francisco de Goya y Lucientes,  
1777, óleo sobre lienzo  
Museo del Prado.



*La novillada*  
Francisco de Goya y Lucientes, 1780,  
óleo sobre lienzo  
Museo del Prado



*La vendimia*  
Francisco de Goya y Lucientes,  
1786, óleo sobre lienzo  
Museo del Prado



*María Luisa de Parma con Mantilla*  
Francisco de Goya y Lucientes, 1799,  
óleo sobre lienzo .  
Palacio Real.

②. **Majos de alcurnia, vestidos como un pincel.** Conoce más del majismo y sus prácticas, no solo en el pueblo llano sino también en la alta sociedad.

Una buena forma de acercarse a las seguidillas boleras de finales del XVIII son los aguafuertes de Marcos Téllez Villar.

📖 **Visita virtualmente el Museo del Prado a través de [este enlace](#) para conocer estas escenas campestres y castizas que evocan los pasos de los bailes boleros y la indumentaria maja de los señores de la alta sociedad.**

**¿SABÍAS QUÉ?**

¿Sabías que el *plebeyismo* es la corriente que define a los aristócratas que miraban con buenos ojos al majismo y a sus prácticas? Algunos de ellos, además las introducían en su vida cotidiana. Otros, en cambio, en algunas ocasiones, como en las fiestas cortesanas, elegían los gustos afrancesados y en otras, los castizos.

Izquierda: Retrato de la marquesa del Llano, doña Isabel de Parreño y Arce. Anton Raphael Mengs, 1770, óleo sobre lienzo. Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
 Derecha: Retrato de la marquesa del Llano, doña Isabel de Parreño y Arce. Anton Raphael Mengs, 1763, óleo sobre lienzo. Colección privada.



Fíjate en la protagonista de estos retratos y en su rostro. ¡Es la misma mujer! Doña Isabel María Parreño Arce y Valdés, marquesa de Llano. En la primera imagen la vemos lujosamente ataviada con la indumentaria maja, castañuelas incluidas. ¡Seguro que puedes reconocer sus prendas! Imagínatela como mujer del embajador de España ante la corte vienesa, ataviada de forma similar y bailando un minué con el emperador José II, quien le preguntó de qué iba vestida: “de mancheguita”, parece haber respondido, orgullosa de sus orígenes albaceteños. No sería el primer ni el último baile cortesano en el que esta ilustre manchega hacía honor a su cuna.

En el segundo retrato, también firmado por Mengs, la marquesa de Llano luce preparada para... ¿un baile en Versalles, quizás? ¿Por qué no? Va vestida con una bata, es decir, a la francesa, con el torso fuertemente moldeado por ballenas y corsés, sin contar con el *pannier*, que es el armazón que llevaban debajo de la falda para ahuecarla y hacerla muy abultada.

Compara el vestido a la francesa con los trajes de las damas que aparecen en los aguafuertes de Téllez Villar que ya hemos visto y responde las siguientes preguntas:

- ¿Es la indumentaria maja tan agresiva con el cuerpo de la mujer como la francesa?
- ¿Crees que el vestido a la francesa hubiera dificultado o contribuido a la movilidad del torso para ejecutar los queiebros tan propios del baile bolero?
- En los aguafuertes de Téllez Villar, ¿parecen las bailarinas llevar algún armazón debajo?
- Investiga de qué se trata la corriente del *higienismo* del siglo XIX y reflexiona si el majismo se adelantó a la misma respecto a la política de uso de corsés y tontillos (armazones para las faldas).

③. **De cuatro en cuatro, en ballet y en bolero.** El *Grand pas de quatre* (*Gran paso a cuatro* en francés), es un ballet divertimento que resume el esplendor del ballet romántico a través de piezas abstractas, por tanto, carentes de argumento, estrenado en Inglaterra en 1845, con coreografía de Jules Perrot y en el que participaron cuatro bailarinas icónicas: Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito y Marie Taglioni. Su efecto fue similar al de reunir a cuatro estrellas mediáticas del momento.

Más de un siglo después, Antonio “el Bailarín” reeditará esta pieza en clave de escuela bolera. Inspirándose en la obra de Perrot, utilizará el léxico técnico y estético derivado de la escuela bolera.

Puedes ver estas obras desde los siguientes enlaces:

🎬 [Grand Pas de Quatre](#) (1845) de Jules Perrot, con música de Cesare Pugni.

Recuperado por Anton Dolin en 1941

🎬 [Paso a cuatro](#) (1956) de Antonio Ruíz Soler

Tras visionar ambas obras, elabora una tabla comparativa entre una y otra, estableciendo similitudes y diferencias entre ellas, atendiendo a:

- Las partes de la obra
- El vestuario
- El uso del torso
- Redondez de los brazos
- El uso de otros elementos como las castañuelas o las zapatillas de punta
- Comprobar con detalle las poses finales de ambas piezas

**4. Conservar el pasado.** Comenta con tus compañeros tus apreciaciones sobre la importancia y las posibles dificultades de representar en la actualidad las obras creadas en el siglo XIX.

## 5.3 En la plaza de mi pueblo

### Objetivos específicos:

- Reconocer la riqueza y diversidad del folclore español a través de las diferentes manifestaciones de la danza tradicional asociada a sus regiones.
- Detectar la interdependencia entre las formas musicales y la expresión dancística.
- Reconocer los diferentes conjuntos de instrumentos asociados a cada tipo de danza española.
- Comprender las repercusiones de la indumentaria de la danza española en la configuración de la propia danza y como medio de distinción entre las diferentes comunidades.
- Explorar los roles de género en las diferentes formas de la danza española.

### Lectura y recursos: Un viaje por España con varias paradas

En el marco de la danza tradicional, pondremos el foco en las danzas pertenecientes a diferentes comunidades autónomas: la muñeira (Galicia), la jota aragonesa (Aragón), las seguidillas manchegas (Castilla-La Mancha) y el auresku (País Vasco), atendiendo a su música y a la propia danza.

Dulce, cadenciosa, y penetrante, la muñeira se mimetiza con el paisaje gallego y su influencia se extiende hacia Asturias y Castilla y León. Esta rica danza, con presumibles raíces celtas y que incorpora diferentes variantes, nos recuerda los hábitos de trabajo, más específicamente a la molienda, que contribuye a la denominación de este baile suelto de pareja. Característica es la posición de los brazos en combinación con sus dinámicos pasos básicos, como el *treinta y tres o tacón-punta-tacón*, además de sus figuras en las que el hombre danzante hace gala de su gallardía ante los graciosos y más discretos movimientos de su compañera.

Vistosa y vital, la jota aragonesa parte de la expresión más sentida del folclore de Aragón, para traspasar fronteras geográficas y también las interpuestas entre la cultura popular y la alta cultura. Tanto en el ámbito instrumental, en el que Albéniz, Falla, Granados, Liszt, Glinka y Ravel, entre otros compositores, se han interesado por ella, como en el dancístico, en el que Fokine, Moyséyev, Azorín o Miguel Ángel Berna han llevado al contexto teatral, así como en el pictórico (Sorolla) y el cinematográfico (Saura), la repercusión de la jota aragonesa es innegable.

En sus difuminados orígenes se trenzan danzas guerreras prehistóricas, los bailes de tarántula, tan propios del Mediterráneo. De acuerdo con Rubén Olmo, se requiere de fuerza y resistencia para bailar la jota aragonesa, además del dominio corporal y coordinación entre palillos y pasos de baile, en una danza interpretada en compás ternario al son de la guitarra, el laúd y la bandurria ejecutados por una rondalla.

El viaje por las danzas tradicionales de España continúa hacia Castilla-La Mancha, haciendo escala en la seguidilla manchega. Expresión genuina manchega, su influencia se expande por toda la región en la que adquiere un gran colorido y, por su arraigo y tradición, se manifiesta en cancioneros de tiempos de los Reyes Católicos y en la literatura cervantina.

Tras una introducción instrumental que preludia a la danza, las parejas afrontan las coplas con una o ambas manos en las caderas o bien cogidas en la espalda, en un torrente de pasos de ritmo rápido, ejecutados también en compás ternario, que se cierra con un particular desplante, el *bien parao*. Las castañuelas, las guitarras, las bandurrias, el laúd, el almirez, la dulzaina y el tamboril son los instrumentos que frecuentemente acompañan estas canciones danzadas de arraigada tradición.

Esta breve miscelánea concluye en el norte de la geografía española, concretamente en el País Vasco, que integra su rica tradición dancística con variadas danzas, entre ellas, el *aurreku*, que encuentra su origen como parte de la denominada *soka-dantza* o danza de cuerda, en alusión al grupo de *dantzariak* que la representan cogidos de la mano o unidos mediante pañuelos. Con el paso del tiempo el *aurreku* es cada vez más representado como un baile de solista, separado del mencionado grupo.

Frecuentemente interpretado por un *dantzari* masculino, se ofrece como homenaje a una personalidad eminente, como el alcalde o un diputado, o a unos recién casados. *Txapela* en mano, el virtuoso baile se representa con los brazos caídos a lo largo del cuerpo, en tanto que las piernas y pies ejecutan pequeños pasos encadenados con rapidez, complejos saltos trenzados, además del lanzamiento de piernas a gran altura, con o sin salto.

Además de la boina o *txapela*, se suele bailar con la indumentaria característica: camisa y pantalones blancos, faja y alpargatas.

En el ámbito musical, son muchos y muy variados los instrumentos que intervienen en la música tradicional, pero revisaremos los que aparecen con más frecuencia en la música que acompaña a estas cuatro danzas. Puedes pinchar en el nombre de cada instrumento para conocer cómo suena.

La **MUÑEIRA GALLEGA** se baila al compás del 6/8. Puede ser cantada o instrumental. El sonido de [la pandereta gallega](#), [el bombo y el tambor gallego](#), [el pandero](#) o el producido por [el choque de las conchas de la vieiras](#), se unen a [la melancólica melodía de la gaita](#). Un grito efusivo, el *aturuxo*, anima a los danzantes a bailar con más brío.

La **JOTA ARAGONESA** requiere la coordinación entre palillos o castañuelas –que se colocan en el dedo corazón y no en el pulgar– y los pasos de baile, en una danza interpretada en compás ternario al [son de la guitarra](#), [el laúd](#) y [la bandurria](#), ejecutados por una rondalla.

En la **SEGUIDILLA MANCHEGA** las castañuelas, [guitarras](#), [bandurrias](#), [el laúd](#), [el almirez](#), [la dulzaina](#) y [el tamboril](#) son los instrumentos que frecuentemente acompañan estas canciones danzadas de arraigada tradición.

En el caso del **AURRESKU**, cobra protagonismo [el txistu](#), una flauta de tres agujeros que el *txistulari* toca con una sola mano, en tanto percute [el tamboril](#) con la otra.

🎧 **Todo oídos.** Ya conoces el sonido de los instrumentos que acompañan estas danzas. ¿Puedes identificar cuáles de ellos suenan en las siguientes piezas musicales? Comparte con tus compañeros y, con ayuda de tu profesor de música, veremos quién ha afinado mejor el oído. ¿Cuántos has reconocido?

- 🎧 [Muñeira](#)
- 🎧 [Jota aragonesa](#)
- 🎧 [Seguidilla manchega](#)
- 🎧 [Aurreku](#)

Sólo para curiosos: El Fondo de Música Tradicional del IMF-CSIC ofrece innumerables recursos relacionados con el patrimonio musical español. Descárgalos desde este [ENLACE](#)

**2. Radiografía de las fiestas del pueblo.** Revisa atentamente cómo se bailan estas tres danzas pinchando en los enlaces. ¡Estás a un paso de convertirte en un experto en distinguirlas! Tras ello, contesta las siguientes preguntas completando la tabla.



*Muñeira*



*Jota aragonesa*



*Auresku de honor*

- ¿A qué comunidad autónoma pertenece este baile?
- ¿Se baila en pareja o solo?
- ¿Se realizan desplazamientos?
- ¿Hay algún tipo de paso básico que se repite?
- ¿A qué altura llevan los brazos la mayor parte del tiempo? (altos, media altura -cerca de los hombros-, bajos)
- ¿Las manos tienen algún gesto o movimiento característico? ¿Generan algún tipo de sonido?
- ¿Realizan vueltas? ¿Son vueltas saltadas o sin saltar?
- ¿Realizan saltos? ¿Son pequeños, medianos o grandes saltos?
- ¿Ejecutan lanzamientos de piernas al aire?
- ¿Realiza/n algún gesto con el rostro?
- Apunta cualquier otra cuestión que te haya llamado la atención

Danza tradicional	Muñeira	Jota aragonesa	Auresku
Comunidad autónoma			
Parejas o solos			
Desplazamientos			
Paso básico			
Altura de brazos			
Uso de manos			
Giros o vueltas			
Saltos			
Lanzamiento de piernas			
Otros			

**3. En el pueblo y en el teatro.** Visiona la muñeira bailada en la calle y la representada en el teatro y detecta las similitudes y las diferencias entre ambas.

**4. Tradición y cambio.** Reflexiona acerca de las características que diferencian el baile femenino del masculino de estos bailes ancestrales. ¡Se abre el debate! ¿Crees que es importante conservar estos roles para que se mantengan vivas las tradiciones de los pueblos? O, ¿te parece más importante que estos roles sean más flexibles y no impuestos? Descuida, no hay una respuesta correcta o incorrecta. Lo importante es reflexionar, tomar una postura y defenderla con argumentos sólidos.

**5. Una España de muchos colores.** En 1911, Joaquín Sorolla recibió un importante encargo de la Hispanic Society de Nueva York. Se trataba de un conjunto de pinturas con temas regionales españoles que decorarían la biblioteca de esta institución. Para pintar los catorce paneles de importantes dimensiones, nuestro artista recorrió las localidades seleccionadas y se empapó de sus características, prestando gran atención a sus trajes regionales. Aunque no están representadas todas las actuales comunidades autónomas, el conjunto nos enseña la gran diversidad de manifestaciones del folclore: fiestas, ritos, bailes, e incluso, hábitos de trabajo. Pincha en las imágenes y atrévete a realizar el viaje con el maestro valenciano.



[Castilla. La fiesta del pan \(1913\)](#)



[Sevilla, Semana Santa. Los nazarenos \(1914\)](#)



[Aragón. La jota \(1914\)](#)



[Navarra. El concejo del Roncal \(1914\)](#)



[Guipúzcoa. Los bolos \(1914\)](#)



[Andalucía. El encierro \(1914\)](#)



[Sevilla, el baile \(1915\)](#)



[Sevilla, los toreros \(1915\)](#)



[Galicia. La romería \(1915\)](#)



[Cataluña. El pescado \(1915\)](#)



[Valencia. Las grupas \(1916\)](#)



[Extremadura. El mercado \(1917\)](#)



[Elche. El palmeral \(1918-1919\)](#)



[Ayamonte. La pesca del atún \(1919\)](#)

¿Te has quedado con ganas de más? No te pierdas el maravilloso traje de lagarterana ilustrado también por Sorolla y retratado por el famoso fotógrafo Mario Testino. Ojo al dato, por los tejidos, las labores artesanales y las horas de trabajo que requiere su confección, ¡este traje puede valer lo mismo que una casa!

Izquierda: *Tipos de Lagartera o Novia lagarterana*. Joaquín Sorolla y Bastida, 1912, óleo sobre lienzo. Museo Sorolla. Derecha: Felicitación navideña de 2021 de Mario Testino. Fotografía de tres lagarteranas luciendo sus trajes tradicionales.



Además, un célebre *reality show* se ha interesado en estos conjuntos indumentarios. Puedes saber más del traje de novia y del de luto de Lagartera (Toledo) pinchando [AQUÍ](#).

6. **¿Tuyo, mío, vuestro, nuestro?** Todavía muchos jóvenes ven el folclore, la danza, la música y la indumentaria tradicional como expresiones anticuadas, casposas. Sin embargo, cada vez más artistas o firmas de moda recurren a ellas como fuente de inspiración. Investiga qué significan los conceptos de *apreciación cultural* y *apropiación cultural*. Tras ello, redacta tu propia definición de cada uno de ellos y una breve historia que ejemplifique la repercusión que tiene al menos uno de los dos en las comunidades de origen.

## 5.4 Un "duende" muy flamenco

### Objetivos específicos:

- Detectar la preexistencia de condicionantes estructurales en el baile flamenco, que se presentan en combinación con la improvisación y espontaneidad que brota de la emoción del bailar o bailaora.
- Explorar los roles de género en las diferentes formas de la danza española.
- Detectar la interdependencia entre las formas musicales y la expresión dancística.

**1. Música, baile y emoción.** Visualiza con mucha atención los siguientes vídeos, que ejemplifican tres palos flamencos.

 **Soleá:** [https://www.youtube.com/watch?v=IX5Fh\\_8J-zA](https://www.youtube.com/watch?v=IX5Fh_8J-zA)

 **Alegrías:** <https://www.youtube.com/watch?v=Awnf52WxZjg>

 **Farruca:** <https://www.youtube.com/watch?v=y0oyefuRNOM>

En primer lugar, nos centraremos en las emociones que producen.

- ¿Crees que los tres palos se bailan y producen las mismas o diferentes emociones?
- En caso de que encuentres diferentes emociones en estos bailes, ¿cuáles podrías destacar en cada uno de ellos?

En segundo término, prestaremos atención a la danza femenina y masculina en los tres ejemplos.

- ¿Qué similitudes y diferencias encuentras en el movimiento? ¿Dan énfasis al movimiento de las mismas partes del cuerpo y se mueven de la misma manera?
- ¿Tienen la misma actitud frente al público?
- ¿Crees que el palo posee códigos específicos y diferenciados para la danza femenina y la masculina? En caso afirmativo, ¿qué opinión tienes de estas convenciones? Comparte estos pareceres con tus compañeros.

Por último... ¡están contratando presentadores! Elabora un breve texto que describa cada pieza al público que está entrando a la sala. Aquí tienes algunas ideas:

- ¿Qué aspectos de la danza, de la música y de la indumentaria destacarías?
- ¿Qué dirías a la audiencia acerca de la emoción que produce cada una?
- ¿Qué añadirías de tus propias ideas y experiencias para que el público tenga curiosidad y ganas de ver cada una de las tres obras?

**2. Palo estilizado.** La farruca, uno de los palos más nuevos del flamenco, tiene raíces en Galicia y Asturias y por mucho tiempo fue considerado un palo exclusivamente masculino. En 1919, los *Ballets Russes* de Diaghilev estrenaron *El sombrero de tres picos* con coreografía de Leonide Massine, música de Manuel de Falla, vestuario y escenografía de Pablo Picasso. En ella se introdujo un solo protagónico masculino titulado la *Farruca del molinero*. Tanto el solo como toda la obra, es fruto de la estilización y de una mirada modernista a "lo español" desde el ballet. En 1958, el célebre bailarín, coreógrafo y director, Antonio Ruiz Soler presentó su versión, esta vez utilizando el lenguaje de la danza española y en 2004 lo hizo José Antonio Ruiz, entonces director del Ballet Nacional de España.

Elabora una tabla comparativa de ambas versiones atendiendo al uso del zapateado, el tipo de pasos que componen la danza, el carácter del bailarín y las acciones del cuerpo de baile, diferenciando los enfoques del ballet académico y la danza contemporánea.

 **Farruca del molinero, José Carlos Martínez, Ópera de París:**  
<https://www.youtube.com/watch?v=OczPqWFEwaQ>

 **Farruca del molinero, Francisco Velasco, Ballet Nacional de España:**  
<https://www.youtube.com/watch?v=TnrAPicdOrA>

**3. Otro tipo de “duende”.** En el flamenco la palabra *duende* tiene un significado diferente al que utilizamos para referirnos a los seres que habitan mundos fantásticos. Pero eso no significa que no se produzca la magia. Investiga qué significa la palabra *duende* en el ámbito flamenco y redacta con tus palabras una breve definición.

Sólo para expertos: nombra a un artista flamenco de tu preferencia que se caracterice por el *duende* y justifica tu elección.

**4. Un lenguaje “aflamencao”.** El léxico del flamenco es muy particular, conformado por palabras que se han teñido con el acento andaluz y tienen su propio significado. Con tu grupo de trabajo, elabora un glosario para comprender mejor el léxico de este arte. A las palabras propuestas más abajo podéis agregar las que necesitéis, para hacerlo todavía más completo.

#### GLOSARIO

Alegría	Fandangos de Huelva	Quejío
Bailaor/a	Fandanguillo	Rondalla
Baile de candil	Farruca	Rondeña
Braceo	Farruca	Rumba
Bulería	Flamenco	Salón de recreo
Café cantante	Guajira	Seguiriya
Cantaor/a	Ida y vuelta	Soleá/Soleares
Cante	Jaleo/jalear	Tablao
Cante jondo	Nuevo flamenco	Tanguillos
Caña	Palmas	Taranto
Cuadro flamenco	Palo	Tiento
Desplante	Paseíllo	Toque
Duende	Peina	Verdiales
Baile	Peinecillos	Zambra
Toque	Peineta	Zapateado
Entrada	Peña flamenca	Zarcillos
Escobilla	Pitos	Zorongo
Fandango	Polo	

## 5.5 ¡Qué arte tienes!

### Objetivos específicos:

- Distinguir los recursos de estilización de elementos procedentes de la escuela bolera, la danza tradicional y el baile flamenco y la fusión con otras disciplinas y técnicas en la configuración de la danza estilizada como forma culta.
- Comprender las repercusiones de la indumentaria de la danza española en la configuración de la propia danza y como medio de distinción entre las diferentes comunidades.
- Valorar las implicaciones expresivas de la iluminación escénica.

**1. Crear.** En colaboración con tus compañeros de grupo crea una breve obra de danza de entre tres y cinco minutos de duración. La misma tratará sobre el respeto y la tolerancia a la diversidad (puede ser étnica, política, de aspecto físico, de orientación sexual, etc.). Escoged una danza tradicional de cualquier comunidad autónoma, investigad sobre sus pasos básicos y características principales y utilizarla como base de la coreografía. Podéis mezclarla con otras técnicas de danza que conozcáis, por ejemplo, danzas urbanas, pero la esencia de la danza tradicional no se debe perder. Trabajaréis en equipo, pero tendréis diferentes roles, que se pueden quedar fijos o rotar.

Los roles exigen hacerse cargo de las siguientes responsabilidades y puede haber más de una persona encargada de cada uno de ellos:

- Dirección: coordinación general del trabajo. Reparto de las responsabilidades.
- Coreografía: elección de los lenguajes de la danza a utilizar (danza tradicional, otras técnicas). Creación de la coreografía.
- Dramaturgia: creación del argumento, descripción de los personajes.
- Diseño de vestuario: elección de prendas y colores. Búsqueda, junto al equipo, de las prendas que utilizarán los bailarines.
- Iluminación: con los recursos lumínicos de los que se dispongan en el colegio o traídos de casa (linternas, espejos, etc.).

**2. Anotar.** Tras configurar nuestra creación, dejaremos anotaciones y si fuera posible, vídeos, con indicaciones específicas y datos detallados para que esta coreografía no se pierda. ¡Atención! Que no se te escape ningún dato.

**3. Escenificar.** ¡Por fin llega el día de enseñarlo a toda la clase! Veremos las obras de todos los grupos y comprobaremos que, con las mismas indicaciones, surgen resultados muy distintos. Al terminar las escenificaciones, aplaudiremos, agradeciendo el esfuerzo de los compañeros. Tras disfrutar de todas las propuestas, se realizará un debate sobre las dificultades, lo que hemos aprendido, lo que podemos mejorar y lo que ha salido genial

**4. Reproducir.** Entregaremos a otro grupo las indicaciones específicas para que puedan representar nuestra obra sin que se pierda ningún detalle. Por ello, intentaremos ser muy eficaces con nuestras indicaciones. Luego llevaremos a escena las obras de nuestros compañeros y reflexionaremos sobre la experiencia.

## 5.6 Una profesión como cualquier otra. O no...

### Objetivos específicos:

- Poner en valor el oficio del bailarín como profesional que requiere de una completa formación y un intenso entrenamiento cotidiano del cuerpo como su principal instrumento.
- Comprender que la aparente facilidad de movimientos presentadas en la escena proviene de la disciplina y la práctica.

### Lectura: El valor de la vocación

Cuando vemos un bailarín en la escena nos asombra su agilidad, su capacidad de moverse, su rapidez, flexibilidad y la habilidad que tiene para dominar su cuerpo. En el deporte sabemos que esto no es producto de la magia. Sabemos que, aunque un deportista tenga aptitudes, es imprescindible la práctica, el entrenamiento, la perseverancia, la concentración, el cuidado de la salud física y mental y la experiencia en el juego.

Sin embargo, la aparente facilidad con la que vemos actuar a los bailarines muchas veces nos parece espontánea, cuando, en este sentido, pueda parecerse un poco más a la disciplina del deporte.

Como cualquier otro profesional, los bailarines requieren un periodo de estricta formación para convertirse en expertos en el arte de interpretar la danza. Salvo raras excepciones, ese periodo de formación, que incluye clases prácticas, teóricas, entrenamientos, participación en espectáculos, debe realizarse en un periodo muy temprano, en coincidencia con los estudios de primaria, de la ESO y del bachillerato.

Esto significa que el futuro bailarín debe tenerlo muy claro desde muy joven, porque tendrá que entregarse por partida doble –enseñanzas generales y enseñanzas artísticas– para prepararse como profesional. Y no todos los aspirantes llegan a donde quieren llegar. Es, por tanto, una formación muy exigente y que requiere de mucha entrega y disciplina, pero que con esfuerzo devuelve toda esta inversión y la convierte en una amplia satisfacción.

Los profesionales de la danza deben dar continuidad a ese trabajo. Su cuerpo es su principal instrumento de trabajo. Por ello entrenan cotidianamente, ensayan las obras que van a bailar, se preparan para entrar a la escena y ofrecen los espectáculos con el mayor rigor técnico y expresivo que se requiere. Más aún en una compañía como el Ballet Nacional de España, que es oficial y representativa.

Los bailarines ganan un salario por realizar estas tareas y tienen que cubrir las mismas necesidades que cualquier ciudadano. El amor por su arte no significa que no estén realizando un aporte a la sociedad.

¿Has conocido alguna vez cómo trabaja el bailarín fuera de la escena? Esta es una buena oportunidad de hacerlo.

❶. **No todo son lentejuelas.** Visualiza los vídeos del trabajo que se realiza en la sede del Ballet Nacional de España y reflexiona: ¿en qué se diferencia un taller de un ensayo?

### ENSAYOS:

- 📺 [Hijo del Alba](#), coreografía Diana Noriega, Miguel Corbacho y Rubén Olmo
- 📺 [Electra](#), coreografía de Antonio Ruz y Olga Pericet
- 📺 [Grito \(Tientos\)](#), coreografía de Antonio Canales

### TALLERES:

 [Taller Javier Barón y Rubén Olmo \(flamenco\)](#)

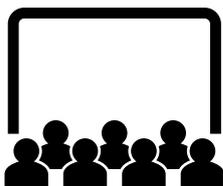
 [Taller de Marcos Morau \(danza contemporánea\)](#)

#### 2. Danza profesional y sociedad. Debatimos en clase:

- ¿Qué aporte a la sociedad crees que realiza un bailarín, coreógrafo o maestro de danza?
- ¿Qué valor tienen las prácticas cotidianas del arte de la danza? ¿Es un pasatiempo o una profesión?
- ¿Crees que la formación del profesional de la danza es más, igual o menos exigente que las de otros profesionales?
- ¿Piensas que el intérprete de danza puede quedarse con lo aprendido en su etapa de formación o debe actualizarse? ¿Por qué?

#### 3. Club de fans. ¿Tienes un bailarín o bailarina preferido? Busca su historia y elabora una breve biografía.

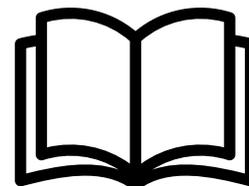
# **6. Consejos: cómo asistir a un espectáculo de danza**



1. Cada teatro o sala en la que se presenta un espectáculo es distinta: la danza española o el ballet clásico suelen interpretarse en teatros tradicionales con el público sentado en las butacas indicadas en su localidad. Sin embargo, la danza contemporánea o el baile flamenco se pueden interpretar en espacios escénicos en los que las butacas no están numeradas o están dispuestas alrededor de los artistas. Incluso, en los *tablaos* el público bebe y come durante la representación. En los teatros está prohibido consumir alimentos o bebidas durante la representación. Es aconsejable averiguar cómo es el lugar en el que se representará el espectáculo para ir vestido adecuadamente y llegar, al menos, con 10 minutos de antelación.



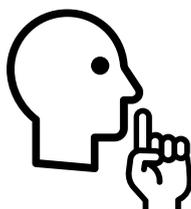
2. ¡Desconecta tu teléfono o tablet! Así evitarás molestar al público y los artistas con los ruidos y luces provocados por la entrada de llamadas o mensajes y conseguirás abstraerte del mundo exterior, disfrutando más intensamente del espectáculo. No basta con quitar el sonido del móvil.



3. Infórmate sobre el espectáculo antes de ir. Casi todos los teatros ofrecen información en su página web. Lee el programa de mano que te darán al llegar porque los comentarios de los artistas aportan información muy valiosa que te ayudará a entender todo mejor. Llévate el programa de mano a casa para terminar de leerlo y te servirá para recordar lo que has visto. Revisa el nombre de los artistas que más te hayan interesado y así podrás seguir su trabajo en el futuro.



4. Normalmente se oscurece la sala para destacar la acción del escenario. Observarás que en el momento en que baja la luz, el público se mantiene en silencio para aumentar su atención sobre lo que está a punto de suceder.



5. Mantente en silencio durante la representación, intentando moverte lo menos posible. No sólo el ruido disturba a los bailarines, sino también los movimientos descontrolados en las butacas.



6. Los aplausos muestran nuestra admiración por el trabajo de los artistas, pero en un espectáculo de danza también sirven para que los bailarines puedan respirar entre las escenas que componen la obra y seguir con fuerzas durante toda la representación. A diferencia de los conciertos, en los espectáculos de danza –así como en la ópera– se acostumbra a aplaudir después de cada intervención y los artistas lo agradecen. Sé generoso con tus muestras de satisfacción y respetuoso con quienes no lo exteriorizan. Cada persona puede tener distintas reacciones ante un mismo espectáculo.

# **7. Autoras de la guía didáctica**



---

## ELNA MATAMOROS

Maestra de ballet en el Ballet Nacional de España y profesora especialista en la Universidad de las Artes de Zúrich. Inició su formación con su madre, Carmina Ocaña, y se tituló en Ballet Clásico con matrícula de honor en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. Continuó sus estudios en la Joffrey Ballet School de Nueva York y es doctora con Mención Internacional en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en artes en Educación de Danza por la Universidad de Nueva York, como Fulbright Scholar.

Ha impartido clases de ballet en numerosos conservatorios, escuelas privadas y compañías profesionales, fue asistente coreográfico del Ballet Víctor Ullate y maestra repetidora de la Compañía Nacional de Danza bajo dirección de José Carlos Martínez. Ha realizado relevantes recuperaciones coreográficas históricas y, en su extensa carrera como investigadora, ha impartido conferencias en instituciones como el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, los Teatros del Canal y la Residencia de Estudiantes en Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Teatro Colón de Bogotá así como de prestigiosas universidades de Alemania, Estados Unidos y España. Es autora de *Augusto Bournonville*, *Historia y Estilo* (Akal), *Dance & Costumes* (Alexander Verlag Berlin) de la colección subTexte de la Universidad de las Artes de Zúrich y editora de *Carmen/Gades* (Fundación Autor).

Es autora de la colección de Cuadernos Educativos de la Compañía Nacional de Danza y de la serie divulgativa Ballet Nacional de España nos cuenta destinada al público infantil y juvenil. Escribe como especialista regularmente en *El Cultural*. Es colaboradora de la Fundación Loewe, Programa Fulbright o Austrian Science Fund.



---

## PATRICIA BONNIN ARIAS (URJC)

Docente e investigadora de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Patricia Bonnin es licenciada con honores en Diseño Gráfico (Universidad Católica de Asunción), titulada superior en Pedagogía de la Danza Clásica (Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso" – Universidad Rey Juan Carlos), máster en Artes Escénicas (Universidad Rey Juan Carlos) y doctora en Ciencias de la Comunicación (Universidad Nebrija). Inició su carrera artística profesional en el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción y realizó estancias en prestigiosas agrupaciones como el Ballet do Theatro Municipal de Río de Janeiro y la Compañía Nacional de Danza de España.

Ha publicado numerosos artículos, libros y capítulos de libro en revistas y editoriales de prestigio y participado en diversos proyectos de investigación con financiación autonómica, nacional y europea. Integra el grupo de investigación en Comunidades Artísticas y Académicas de la Universidad Nebrija y posee un sexenio vivo de investigación concedido por la ANECA. Forma parte del programa de doctorado en Estudios Feministas y de Género de la Universidad Complutense de Madrid. Es coordinadora del Grupo de Innovación Docente en Artes Escénicas (ARES INNOVA) de la Universidad Rey Juan Carlos, ha dirigido e integrado el equipo de numerosos proyectos de innovación docente y ha obtenido dos evaluaciones muy favorables en el programa Docentia. Es directora del I Congreso Internacional de Arte e Innovación Educativa en las Enseñanzas Regladas y del proyecto de Cooperación al Desarrollo, Ciudadanía Global y Derechos Humanos Ventana abierta: danza, equidad y sostenibilidad. Ha comisariado la exposición *A telón abierto: 50 años de vestuario y escenografía del Ballet Municipal de Asunción* y ha sido investigadora principal del proyecto de investigación cuyos resultados se presentan en el libro *Un ejército para Terpsícore*.

# **8. Recursos online y bibliografía**

## 8.1 Recursos online

### Canal de YouTube del Ballet Nacional de España

<https://www.youtube.com/@BalletNacionalEspana>

### Listas de reproducción del canal de YouTube del Ballet Nacional de España

<https://www.youtube.com/@BalletNacionalEspana/playlists>

### Selección de extractos y obras emblemáticas del Ballet Nacional de España

[Descarga el pdf aquí](#)

### Cuadernos de la Colección #BNE nos cuenta:

 La Escuela Bolera [\(descargar pdf\)](#)

 Antonio Ruiz Soler para jóvenes [\(descargar pdf\)](#)

 Flamenco [\(descargar pdf\)](#)

 *La Bella Otero* [\(descargar pdf\)](#)

 *El loco* para jóvenes [\(descargar pdf\)](#)

### Cuadernos de la Colección #BNE nos cuenta lectura fácil:

 La Escuela Bolera. Lectura fácil [\(descargar pdf\)](#)

 Antonio Ruiz Soler para jóvenes. Lectura fácil [\(descarga pdf\)](#)

 Flamenco. Lectura fácil [\(descargar pdf\)](#)

 *La Bella Otero*. Lectura fácil [\(descargar pdf\)](#)

### Libro *Bailando un tesoro*

Libro ilustrado para niños sobre el Ballet Nacional de España y la danza española [\(ver video\)](#).

### Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC

Acceder a los recursos relacionados con el patrimonio musical español desde este [ENLACE](#)

## 8.2 Bibliografía

Álvarez Caballero, Á., *El baile flamenco*, Madrid, Alianza, 1998.

Arranz del Barrio, A. A., "Características de la Danza Española de género escénico: Principios y fundamentos en base a la práctica profesional". [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos, 2015.

Ballet Nacional de España, "La danza tradicional en el Ballet Nacional". En *Ballet Nacional de España 25 años*, Madrid, Ministerio Educación, Cultura y Deporte, 2003.

Bergillos Gómez, J. F., "El flamenco como hecho escénico: las danzas tradicionales españolas en el origen de lo jondo", [Tesis doctoral]. Universidad de Huelva, 2019.

Berlanga, M. Á., "Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos", *Anuario musical*, 71 (2016), pp. 179-196.

Bonnin Arias, P. C., "La inacabada configuración de la escuela española de ballet: Factores sociales e institucionales". [Tesis doctoral]. Universidad Antonio de Nebrija, 2016.

Bonnin-Arias, P. y J. A. Rubio Arostegui, "Ser español en el ballet académico: estereotipo de una identidad sin escuela nacional", *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, Número spécial, 2018.

Carrasco Benítez, M., *La escuela bolera sevillana. La familia Pericet*, Madrid, Almuzara, 2020.

Coral, M., *Tratado de la Bata de Cola*, Madrid, Alianza, 2003.

Elvira Esteban, A. I., "Una aproximación a la danza académica en España: aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila". [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Espada, R., *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.

Garafola, L., "A las márgenes del Occidente: el destino traspirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo", *Cairón*. 1 (1995), pp. 9-22.

Guest, I., "Théophile Gautier on Spanish Dancing", *Dance Chronicle*, 10:1 (1986), pp. 1-101.

Guest, I., "La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM, (1992), pp. 135-137.

Hormigón, L., *Marius Petipa en España, 1844-1847: memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet S.L, 2010.

Linares, J. J., *O baile en Galicia: Método de aprendizaxe*. Santiago de Compostela, Galaxia, 1986.

Manzano Alonso, M., *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I*. CCIOFF España, 2007.

Mariemma, *Tratado de Danza Española. Mariemma. Mis caminos través de la danza*. Fundación Autor, 1997.

Marinero, C. y M. J. Ruiz, "La escuela bolera. Coreología". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM, 1992, pp. 49-57.

- Matamoros Ocaña, E., *Augusto Bournonville. Historia y Estilo*, Madrid, Akal, 2008.
- Matamoros, E., *Dance and Costumes: A History of Dressing Movement*. Alexander Verlag Berlin, 2021.
- Murga Castro, I., B. Gómez Cifuentes, M. González Ribot, R. López Fernández y A. Coello Hernández, *Antonia Mercé "La Argentina". Epistolario (1915-1936)*, Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, 2020.
- Plaza-Orellana, R., "Marie Guy-Stéphan y el Jaleo de Jerez. Un daguerrotipo de baile español", *Archivo Español de Arte*, 91(2008), pp. 418-426.
- Puig Claramunt, A., *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del Ballet y Baile Español*. Montaner y Simón, 1951.
- Rodríguez Lloréns, R., *Francisco Miralles. Pasos de baile para una leyenda*. Valencia, L'Eixam Edicions, 2015.
- Ros Abellán, F., "El repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2018): Historia y caracterización de un legado cultural y artístico. Revisión, catalogación y análisis". [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid, 2022.
- Rozanova, O. J., "Tradiciones españolas en el ballet ruso". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid, INAEM, 1992, 99. 149-153.
- Ruiz Mayordomo, M. J., "Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII". En Amorós, A. y Díez Borque (coord.) *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, 1999, pp. 273-317.
- Ruiz Mayordomo, M. J., "Espectáculos de danza y baile. Siglo XIX". En Amorós, A. y Díez Borque (coord.) *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, 1999, pp. 319-334.
- Steingress, G., *...y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Madrid, Almuzara, 2006.
- Suárez-Pajares, J., "El Bolero. Síntesis histórica". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM, 1992, pp. 187-193.
- Udaeta, J. de, *La castañuela española. Origen y evolución*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.
- VV. AA., *Carmen Gades. Veinticinco años*, Madrid, Fundación Autor, 2008.
- VV. AA., *Iconos de estilo. Una mirada a la indumentaria tradicional*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Museo del Traje-Palais Galliera-Acción Cultural Española, 2018
- Zozulina, N., "La temática española en la obra de Marius Petipa". En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*, Madrid, INAEM, 1992, pp. 155-159.

# Créditos

Guía didáctica elaborada por  
**ELNA MATAMOROS Y  
PATRICIA BONNIN ARIAS**

Fundación Juan March,  
Departamento de Música:

Director  
**MIGUEL ÁNGEL MARÍN**

Coordinadores de producción:  
**SONIA GONZALO DELGADO  
CELIA ALTAMIRA LUMBRERAS DÍAZ  
DANIEL FALCES PULLA**

Asistente de producción:  
**JUAN ANTONIO CASERO GALLARDO**

Diseño y maquetación  
**ALFREDO CASASOLA VÁZQUEZ**

Coordinación de producción  
**FUNDACIÓN JUAN MARCH,  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Maquetación y programación de la versión web  
**JOSÉ LUIS PRIETO**

© FUNDACIÓN JUAN MARCH, 2023

