

# EL BAILE DE LAS SEVILLANAS EN LOS ALBORES DEL CINE: ESCUELA Y TRADICIÓN<sup>1</sup>

ROSARIO RODRÍGUEZ LLORENS

**Resumen.** La coreografía del baile de las sevillanas, tal como ha llegado a nuestros días, comenzó a fijarse en los inicios del siglo XX, aunque con una diferenciación clara entre dos de sus variantes: las populares y las boleras; no tanto por su estructura, idéntica en ambas, como por sus mudanzas, verdaderamente diferentes. En este trabajo se introduce la idea de que en la gestación y evolución de las sevillanas no existió dicha separación entre ambas variantes. La metodología de la investigación se centra en el análisis de determinadas películas de bailes españoles del cine temprano en las cuales se interpreta el baile de las sevillanas. Estas películas se consideran testimonios altamente fidedignos para identificar las características que este baile presentaba antes de su configuración definitiva, por tratarse de registros de la época de interés para el estudio.

**Palabras clave:** baile andaluz, cine, coreografía.

**Abstract.** The choreography of the Sevillanas dance, as it has come down to us, began to be set at the beginning of the 20th century, although with a clear differentiation between two of its variants: the popular and the *boleras*; not so much for its structure, identical in both, as for its combinations, which are truly different. This work introduces the idea that in the gestation and evolution of the Sevillanas there was no such distinction between the two variants. The research methodology focuses on the analysis of certain Spanish dance films from the early cinema in which the dance of the Sevillanas is interpreted. These films are considered highly reliable testimonies to identify the characteristics that this dance had before its definitive configuration, since they are records of the time of interest for the study.

**Keywords:** Andalusian dance, cinema, choreography.

---

<sup>1</sup> Este estudio se presentó como trabajo en curso en el congreso Galvanizing Dance Studies DSA Conference, celebrado en el mes de octubre de 2021, con el título: *The dance of the Sevillanas at the dawn of cinema: school and tradition*.

## Introducción

En la actualidad, el baile de las sevillanas puede considerarse como uno de los referentes del género andaluz, en cuanto a danza popular se refiere, pues su conocimiento y práctica ha trascendido no solo las fronteras de su ciudad originaria, Sevilla, sino también las de toda Andalucía. Estas sevillanas populares se bailan con zapato y castañuelas, y cualquier ocasión y lugar son apropiados para su interpretación. Por otra parte, existen unas sevillanas diferentes, mucho más complejas y académicas, que reciben el nombre de sevillanas boleras y pertenecen al repertorio de la Escuela Bolera; su ejecución correcta y esmerada requiere de largos años de estudio y preparación, pues aún tanto la técnica de la danza clásica como la de la danza española. Las sevillanas boleras se interpretan con zapatillas de media punta y castañuelas, mayoritariamente en escenarios teatrales.

Sin embargo, por más que ahora pudiera parecer que esta división actual entre estas dos variantes de las sevillanas acompañó siempre a este baile a lo largo de su historia, existen testimonios que parecen desmentir esta circunstancia o, al menos, ponerla en duda. En el año 1912, por ejemplo, el famoso maestro sevillano José Otero Aranda, decía lo siguiente en su *Tratado de Bailes*:

... por más que antes todos los bailes estaban arreglados para el que tenía facultades en las piernas y sabía bailar bien de pie, todo lo ejecutaba haciendo cabriolas, briceles y todos esos movimientos difíciles.<sup>2</sup> Las célebres *Sevillanas dobles*,<sup>3</sup> que así le llamaban y hoy le dicen *Sevillanas boleras*, que son muy pocos los que las conocen ni las han visto bailar hace treinta años, las vi yo á muchas sin ser bailadoras, por pura afición, en los alrededores de la Plaza Nueva (1912: 116).

Y también, un poco más adelante, asegura:

Se tenía una gran competencia bailando las *Sevillanas*, por esta razón las ponían los maestros en forma que cuando el discípulo

---

<sup>2</sup> José Otero está citando saltos de la danza clásica llamados de batería, muy utilizados en la Escuela Bolera, cuya característica principal es el entrecruzamiento rápido y vigoroso de las piernas en el aire.

<sup>3</sup> Posiblemente, Otero nombraba las sevillanas boleras también como «sevillanas dobles» por ser dobles sus mudanzas, al igual que las del bolero.

sabía trabajar, haciendo briceles por delante y por detrás, batudas y cuartas voladas no tenían más que según el movimiento que se hacía, así eran los tejidos que se hacían. Es la *Sevillana* el baile que se puede bailar haciéndole más trabajo de pie y de los más fáciles no bailándolas más que sencillas como las baila el que no le enseñan... (Ídem).

Lo cual indica, teniendo en cuenta que el maestro Otero está hablando de algo que él presenció varias décadas antes de la publicación del libro, que en los ambientes populares de la Sevilla del último cuarto del siglo XIX no se diferenciaban ambos tipos de sevillanas, las populares y las boleras, sino que, dependiendo de la aptitud y preparación que presentaran los intérpretes, se ejecutaban con diferentes niveles de complejidad. En el momento en el que el maestro escribe el tratado, las sevillanas se han ido estructurando y configurando de tal manera que Otero ya plasma por escrito la coreografía completa de las cuatro coplas de las sevillanas populares que ahora conocemos. Por otra parte, las sevillanas boleras han llegado también a nuestros días, transmitidas fundamentalmente por la saga de los bailarines y maestros de la familia Pericet, con una coreografía fija de solo tres coplas.

En consonancia con lo anteriormente expuesto, el objetivo principal de este estudio es:

Determinar si la separación actual existente entre las sevillanas populares y las sevillanas boleras estaba presente o no en los años en los que su coreografía había comenzado a fijarse definitivamente.

Para alcanzar este objetivo, se plantea el análisis de determinados films del cine temprano –de los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX– en los que se tenga constancia de la existencia de escenas de bailes concordantes con las sevillanas. Dada la coincidencia temporal de estos films con el texto de José Otero, su análisis se considera de gran ayuda para la obtención de datos significativos acerca del baile de las sevillanas de aquellos tiempos.



**Imagen 1. Sevillanas.**  
Hauser y Menet, 563. Madrid

### **De los corrales a los teatros**

Si las alegres sevillanas llenaban de júbilo y alborozo los corrales sevillanos en el siglo XIX, y alcanzaron por ello una de sus muchas denominaciones, como sevillanas corraleras, los teatros decimonónicos no se quedaron cortos al incluir en su cartelería este baile, ejecutado por los mejores bailarines y bailarinas boleros de sus compañías. Sea por la intención de incorporar alguna novedad en los programas o sea por la propia creatividad de los artistas, pronto surgieron otros tipos de sevillanas, como pudieron ser las famosas

mollares.<sup>4</sup> Este nuevo tipo de sevillanas se enseñaba e interpretaba como bailes de palillos en las afamadas academias de baile de Sevilla como: las de Miguel Barrera en la calle Jimios; la de Manuel de la Barrera en la calle Pasión; o la que compartían Amparo Álvarez La Campanera y Manuel de la Barrera en la calle Plata. En el romance titulado «El Baile de Palillos», Manuel María de Santa Ana refleja fielmente y con numerosos detalles pintorescos una clase de baile en la escuela del maestro Miguel Barrera en la que se interpretaban las mollares:

Presto la sala llenábase  
de cuerpos jacarandosos;  
presto una ronca guitarra  
comienzo daba al jolgorio,  
punteando unas seguidillas  
ó unas mollares, ó un polo  
y en punta ponían los huesos,  
mozos y muchachas pronto  
(1844: 235-238)

Para entender cómo llegó a convertirse un baile de raíces tan populares como las sevillanas en un baile de escuela, se debe situar este proceso en la especialización teatral de los bailes boleros. Para ello, es interesante seguir la extensa y documentada relación que ofrece Emilio Cotarelo y Mori (1934) sobre la extraordinaria presencia de los bailes nacionales en los teatros madrileños del siglo XIX, cuyo auge se inicia tras la Guerra de la Independencia y se magnifica con la inclusión de los mismos en la exitosa zarzuela moderna a lo largo de este mismo siglo. En la década de los cuarenta del siglo XIX, teatros de Madrid como el Príncipe o el de la Cruz contaban con nutridas compañías de artistas a los cuales se denominaba, abiertamente, bailarinas y bailarines boleros. Siguiendo a Cotareli: «Entonces hubo un verdadero diluvio de zapateados, corraleras, boleros, jotas, furlangas, boleras de todas clases, manchegas y demás bailes españoles» (Ídem: 289).

Esta última cita sería un buen ejemplo de cómo un baile de origen tan popular como el de las corraleras llega a ser referenciado como un baile teatral. Y así era, como se ratifica en este anuncio de Barcelona en el que se nombra este baile como un baile bolero: «Las corraleras, boleras que bailarían las dos parejas de la compañía» (*El Guardia nacional*, 5 de enero de 1837: 3).

---

<sup>4</sup> Según Faustino Núñez, en alusión a una partitura de las primeras décadas del siglo XIX, las seguidillas mollares eran una variante de las sevillanas, que se cultivaron hasta bien entrado este siglo (2008: 445).



**Imagen 2.** *Bolera Dansant les Mollares de Séville.*  
Jean François Victor Dollet.  
Aubert et Cie., Paris

No obstante, la defensa a ultranza de lo español y la preeminencia de bailes nacionales destacada por Cotarelo y Mori no era incompatible con el deseo más o menos velado que sentían los artistas españoles de obtener los elogios que los bailarines extranjeros, llegados principalmente desde Francia e Italia, cosechaban en España cuando visitaban nuestros teatros; los bailes boleros triunfaron en Europa, pero no se puede obviar que la influencia fue mutua. Este sería el caso de los enardecidos comentarios que la prensa madrileña realizaba sobre la llegada de Fanny Cerrito y Arthur Saint-Léon al Teatro Real de Madrid: «Nada más gracioso, más seductor, más poético, que el arte creado por Fanny Cerrito. Su modo de bailar no pertenece al mundo en que vivimos» (de G., 1851:1).

Precisamente, con motivo de esta contratación de Fanny Cerrito en Madrid en la primavera del año 1851, el periódico francés *L'Illustration*

publicó una reseña en la que, además de ensalzar a la artista italiana, se hablaba de la bailarina española Petra Cámara y se sugería que a través de ella se había incorporado la danza francesa a los bailes boleros: «*C'est l'image de la señora Petra Camara, la première danseuse du grand théâtre de Madrid, dans le genre français. C'est que notre chorégraphie a passé les Pyrénées et fait la conquête de l'Espagne*» (Busoni, 1851: 5),<sup>5</sup> así como que ella había llevado la moda francesa al vestir teatral: «*Vous voyez que la maja est mise á la française autant qu'une maja peut s'y mettre, on s'est débarrassé de la mantille et du papelito pour revêtir la robe courtoise de nos grandes fêtes*» (ídem).<sup>6</sup> La crónica francesa recibió una airada respuesta por parte de su publicación homónima española, *La Ilustración*, en la que se argumentaba que, aun reconociendo que la danza española había experimentado un gran cambio en los últimos años y que: «Esto á no dudarlo, procede del buen gusto y el estudio que ha ocasionado en nuestros danzarines la vista de los célebres artistas de su clase venidos del estrangero [sic]», aseguraba que: «entre esto y lo que dice la Ilustración de París de haber introducido la Cámara la danza francesa en nuestra escena, hay tanta distancia como del día á la noche» (*La Ilustración*, 5 de abril de 1851: 8). En las imágenes siguientes, procedentes de estos dos artículos y realizadas ambas por Julián Ribelles, se puede apreciar cómo para la publicación española la bailarina aparece ataviada con la obligada mantilla y con un abanico, todo lo cual le otorga un aire más español.

Y si los propios bailarines boleros de los teatros se esforzaban por mejorar sus desempeños al no querer quedar atrás de sus colegas europeos, ¿qué no haría el pueblo después de ver a estos artistas interpretar sus propios bailes populares en los teatros? No debía andar lejos José Otero cuando recordaba, como se vio al principio de este trabajo, la competencia que se daba entre aquellos que bailaban sevillanas. Simplemente, el pueblo, aun siendo ajeno a la preparación técnica de la danza profesional, intentaba ejecutar dentro de sus posibilidades aquello que veía hacer en los escenarios.

---

<sup>5</sup> «Es la imagen de la señora Petra Cámara, la primera bailarina del gran teatro de Madrid, en el género francés. Es que nuestra coreografía ha pasado los Pirineos y ha hecho la conquista de España». Traducción propia.

<sup>6</sup> «Veis que la maja se viste a la francesa tanto como una maja puede hacerlo, se ha deshecho de la mantilla y del papelito para revestirse con la ropa cortesana de nuestras grandes fiestas». Traducción propia. Con el término 'papelito' se quiere hacer referencia a un cigarrillo.

**Imagen 3.** *Dona Petra Camara, première danseuse du théâtre de Madrid, dansant le pas du Vito, dans le ballet la Foire de Séville*  
Julián de Ribelles  
*L'Illustration, Journal Universelle, 1 de marzo de 1851: 5*



Dona Petra Camara, première danseuse de théâtre de Madrid, dansant le pas du Vito, dans le ballet de la Foire de Séville. — Figure de l'opéra de M. de Ribelles.



Doña Petra Cámara y D. Antonio Ruiz, en un paso de salida de los bailes nacionales.

**Imagen 4.** *Doña Petra Cámara y D. Antonio Ruiz, en un paso de salida de los bailes nacionales*  
Julián de Ribelles  
*La Ilustración, 5 de abril de 1851: 8*



### **Análisis de las películas de baile con sevillanas**

La recuperación y catalogación de numerosas películas del cine temprano ha permitido comprobar la existencia de diferentes vistas que contienen bailes españoles. Tras la revisión y visionado del mayor número posible de estos films, se han identificado algunas escenas del baile de las sevillanas. De todas ellas, se han seleccionado los siguientes títulos bajo el criterio significativo para el objetivo de esta investigación de mostrar en su ejecución una confluencia de mudanzas tanto populares como boleras:

- *La sal de Andalucía*, Lumière, Sevilla, 1898.<sup>7</sup>
- *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*, Lumière, París, 1900.<sup>8</sup>
- *Danses gitanes, n° 1384*, Gaumont, Alice Guy y Anatole Thiberville, Granada, 1905.<sup>9</sup>

Previamente a la exposición de los resultados del análisis de las películas, se considera conveniente aclarar algunos detalles, términos y conceptos que se utilizan en este trabajo:

- Para la nomenclatura de las distintas secciones que conforman la estructura de las sevillanas, se opta por la denominación que utiliza José Otero en las descripciones que hace de este baile en su tratado: coplas con sus correspondientes pasadas, primera, segunda y tercera parte y bien-parado.
- Las mudanzas que se desarrollan en las tres partes del baile se nombran en el análisis como mudanzas simples en las sevillanas populares y mudanzas dobles en las sevillanas boleras. Se sigue así la terminología establecida por Antonio Cairon (1820), que reserva el término de mudanzas simples para las seguidillas –en las que cada mudanza simple ocupa dos compases y medio de cada parte de las coplas– y el de las mudanzas dobles para los boleros –en los que en

---

<sup>7</sup> Filmoteca Española, Colección «Danzas españolas», etiqueta: Films Lumière rodados en España [Obra audiovisual]; Catálogo de vistas Lumière. Lista n° 6: n° 853.

<sup>8</sup> Colección privada; Catálogo General Lumière 1901: n° 1124. Se agradece a Jean-Claude Seguin Vergara su amabilidad al posibilitar el análisis de esta película.

<sup>9</sup> Gaumont-Pathé Archives, Etiqueta: 1905GR 10053 - ESPAGNE : GRENADE. Disponible en:

[https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=150056&rang=4](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=150056&rang=4);  
Catálogo Gaumont 1901- >: n° 1384.

este caso cada mudanza doble ocupa cuatro compases y medio de cada parte de las coplas.

- Para el análisis comparativo entre la ejecución de las sevillanas de las diferentes películas y las que se interpretan a día de hoy, se emplean como modelo para las sevillanas boleras las interpretadas por los cuatro hermanos: Carmelita, Amparo, Ángel y Eloy Pericet Blanco, en la Gala del Teatro de la Zarzuela con ocasión del *Encuentro Internacional de Escuela Bolera* organizado por el INAEM en el año 1992; y como ejemplo para las sevillanas populares las de la escuela sevillana de Matilde Coral.<sup>10</sup>

### *La sal de Andalucía*, Lumière, Sevilla, 1898

La compañía francesa de los hermanos Lumière reunió en el año 1898 a los dos grupos de baile de los maestros sevillanos José Segura<sup>11</sup> y José Otero en Los Reales Alcázares de Sevilla, concretamente en el llamado Cenador de la Alcoba, para filmar un total de doce películas de baile español.

En la película que nos ocupa, la cámara permanece fija en todo momento, tal y como era habitual en estos primeros años del cine, en un plano general frontal con un ángulo neutro. En el escaso minuto de baile que quedó recogido en el film,<sup>12</sup> se aprecia un nutrido grupo formado por cuatro parejas – dos de ellas formadas solamente por mujeres y las otras por dos bailarinas con los maestros– que ejecutan, de perfil a la cámara, al son de dos guitarras y acompañándose de las castañuelas, una de las piezas de la obra titulada *La sal de Andalucía*; posiblemente se trate de la Introducción de la obra, compuesta por Antonio Ruiz para la bailarina Petra Cámara en el año 1851, que en las descripciones de la época se hace constar que también se bailaba por cuatro parejas: 1º *Introducción* por cuatro parejas; 2º *Terceto*; 3º *Bailable* por el cuerpo de baile; 4º *Paso de acción*; 5º *Seguidilla gitana*; 6º *Jarabe americano*; 7º *Jaleo de rumbo* (cfr. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 2 de abril de 1851: 4).

El vestuario de los protagonistas del film es de lo más variopinto: entre campero y goyesco para las muchachas y para José Otero, ellas con calzado de chapines o botos cortos y él con sombrero calañés y botos con polainas; y

---

<sup>10</sup> Un ejemplo de la ejecución de las sevillanas según esta escuela se encuentra en el documental titulado: «Matilde Coral crea escuela por sevillanas», del año 2009, producido por Aroal.

<sup>11</sup> Identificación realizada por Kiko Mora (2017b).

<sup>12</sup> La expresión de la duración temporal de estas películas antiguas siempre es orientativa, pues el único dato objetivo de aquel entonces es la expresión del metraje como unidad de medida.

netamente campero para José Segura, que luce además zapatillas de media punta.



**Imagen 5.** *La sal de Andalucía*

Catalogue Lumière. Vue N° 853

<https://catalogue-lumiere.com/la-sal-de-andalucia/>

Llama la atención en este film que el baile que se está ejecutando se corresponde exactamente con las dos primeras partes de la primera sevillana bolera actual con sus correspondientes pasadas, aunque cuando sería de esperar ver la tercera parte, se realizan en su lugar los conocidos careos de la cuarta sevillana popular. Además, en el momento en el que las cuatro parejas deberían haber finalizado la copla con un bien-parado, no solo no lo ejecutan sino que inician una serie de complicados cambios y cruces de pareja. Posiblemente, al igual que se hace en las sevillanas boleras, se debieron acomodar para este baile unas mudanzas dobles.

*Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*, Lumière, París, 1900

Los intérpretes de esta película están acompañados musicalmente por la Estudiantina Zaragozana, y son Anita Reguera, conocida como Anita de la Feria, y Virgilio Arriaza,<sup>13</sup> los cuales trabajaban por entonces en el restau-

---

<sup>13</sup> Identificaciones todas ellas realizadas por Kiko Mora (2017a).

rante La Feria del pabellón español de la Exposición Universal de París del año 1900. De la formación en danza de Anita no se tienen referencias, mas sí de Virgilio, al ser este hijo del maestro de baile español Domingo Arriaza. Toda la familia Arriaza bailaba, y entre todos conformaban una de las primeras compañías de baile español que actuó en Rusia. La hermana de Virgilio, Aurora, se estableció en 1918 en Estados Unidos y abrió en Nueva York una academia de danza española muy reconocida (Arriaza, 1949: 25).

De nuevo, la grabación se realiza en esta vista con la cámara fija en todo momento y en un plano frontal; el encuadre no permite ver por completo a todos los músicos de la estudiantina, aunque sí el desarrollo del baile. En los primeros fotogramas de la película, que apenas llega al minuto de duración, la pareja se encuentra ejecutando una copla de sevillanas que está comenzada, de hecho están ya bailando la segunda parte. El bailarín está realizando mudanzas dobles con complicados saltos trenzados o de batería, mientras que la bailaora solamente hace paseos de sevillana. Tras el primer bienparado intercambian el sitio e inician otra copla. En la primera parte de esta nueva copla Virgilio hace la mudanza que hoy se conoce como la de la primera parte de la segunda sevillana popular, consistente en los *chassés* con tres embotados; tras la pasada existe un corte en el film, apenas perceptible, y cuando este se reanuda la pareja se encuentra en la tercera y última parte, en la que están realizando los careos de la cuarta sevillana popular.



**Imagen 6.** *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*  
Catalogue Lumière. Vue N° 1124

<https://catalogue-lumiere.com/danse-espagnole-de-la-feria-cuadro-flamenco/>

Desde el primer momento queda claro que Anita Reguera no conoce las sevillanas dobles o boleras y se dedica a improvisar con valseados y paseos de sevillana. El estilo del vestuario es distinto para cada uno de los artistas: el de ella es más bien un atuendo flamenco con adorno de flores en la cabeza y chapines blancos como calzado, mientras que el de él se podría encuadrar entre campero y goyesco, con zapatos ternera y sin tocado; ambos están tocando las castañuelas.

*Danses Gitanes, n° 1384*, Gaumont, Alice Guy y Anatole Thiberville, Granada, 1905

La película se grabó en el otoño del año 1905 en el Sacromonte granadino bajo la dirección de Alice Guy y con Anatole Thiberville como camarógrafo, ambos de la casa Gaumont. La pareja llevaba un tiempo recorriendo diversas ciudades españolas, y uno de los propósitos de este viaje era el de filmar fotoescenas de bailes españoles con las melodías de unos discos producidos en Francia.<sup>14</sup> A través de la mediación del ya anciano Mariano Fernández Santiago, conocido por Chorrojumo, el rey de los gitanos, se organizó para la ocasión una actuación de la zambra gitana del capitán Juan Amaya Maya,<sup>15</sup> que a su vez es el guitarrista que se ve en el film. Se recogieron en aquella ocasión diferentes películas de baile de las que en la actualidad se conservan solamente cuatro de ellas. Es en una de ellas, la titulada *Danses Gitanes n° 1384*, en la que se interpreta el baile de las sevillanas. Las protagonistas son dos niñas: María Maya Fernández, la Jardín, de 12 años de edad, y otra niña más pequeña sin identificar hasta el momento. La madre de la Jardín era María Trinidad Fernández Fernández, más conocida como la Chata Jampona, o también la Chata Maestra por ser este su desempeño en la zambra, además del de bailaora.

La cámara, al igual que en las otras dos películas anteriores, está fija y situada en posición frontal a lo largo de toda la grabación, con un plano general de conjunto que recoge a los miembros de la zambra dispuestos en un semicírculo en cuyo centro se encuentran arropadas las dos pequeñas. Todos llevan su ropaje tradicional, pero muy lujoso, de escena; el de ellas muy rico en estampados, detalles y adornos. Las niñas van especialmente vestidas para la ocasión con faldas, delantales, mantoncillos, blusas con faroles y

---

<sup>14</sup> Este viaje a España se encuentra relatado por la propia Alice Guy en un volumen autobiográfico (1996).

<sup>15</sup> La identificación en estas películas de la zambra del Capitán Amaya ha sido realizada por Alejandro García Amaya, descendiente directo de la familia Amaya Maya, en el contexto de su proyecto de recuperación histórica «Cueva de los Amayas».

puntillas y unos chapines blancos, sin tacón, apropiados para su edad. El pelo lo llevan recogido en coletas con lazadas y flores.



**Imagen 7.** *Danses Gitanes n° 1384*

© Pathé-Gaumont Archives

[https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=150056&rang=4](https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=150056&rang=4)

Se trata de la película más larga de las tres analizadas, con más de tres minutos de duración, y también la única que recoge la interpretación completa del baile sin ningún corte. Es por esto que el documento fílmico tiene un valor extraordinario para este estudio. Pese a que factores como la corta edad de las pequeñas artistas y el hecho de estar siendo grabadas por los cineastas franceses les impidieran ejecutar el baile con el rigor y la precisión necesaria, es muy fácil observar que las niñas bailan en primer lugar las tres primeras coplas de las sevillanas populares y que al final, y esto es lo más sorprendente, ejecutan una cuarta copla con mudanzas dobles o boleras.

### Lo que las películas desvelan

Como se apuntó, José Otero afirmaba en su *Tratado de Bailes* que las sevillanas podían bailarse de un modo más o menos complicado atendiendo a las habilidades de aquellos que fuera a interpretarlas. Las películas de los inicios del cine analizadas se han revelado, sin pretenderlo, como el testimonio filmado de esta aseveración del maestro Otero. Por lo que se puede observar en estos breves films, las mudanzas boleras se introducían en los estribillos de las coplas de las sevillanas junto con las mudanzas simples, reproduciéndose ambas con mayor o menor nivel de corrección según la preparación de cada persona. El ejemplo que más evidencia esta última afirmación se encuentra en la película *Danse Espagnole de la Feria Quadro Flamenco*, en la que Virgilio Arriaza, un bailarín procedente de una familia de raigambre académica del baile andaluz, está desarrollando mudanzas dobles con complejos saltos de batería, mientras que su compañera de baile se mantiene prácticamente en todo momento ejecutando la misma mudanza simple del paseo de sevillanas. No se trata, por tanto, de una pareja de baile que alterna mudanzas simples y dobles, sino que ellos mismos están realizando, simultáneamente, unos pasos diferentes según lo que cada uno conoce y sabe hacer.

Por otra parte, los maestros no solamente acoplaban las mudanzas dobles boleras a la estructura de las sevillanas, sino que también las adaptaban a otros bailes, como ocurre en la película *La sal de Andalucía*, en la que se puede ver al propio José Otero bailando junto al resto del elenco de modo exacto las dos primeras partes de lo que hoy se conoce como la primera sevillana bolera, para discurrir después el baile con otro dibujo coreográfico con la mudanza de los careos de la cuarta copla de las sevillanas populares.

El maestro Otero nombra siete coplas distintas de sevillanas que se conocían en sus tiempos, aunque advierte que, ya entonces, solamente se acostumbra a bailar las cuatro primeras porque las otras tres eran «más difíciles y no todas pueden bailarlas seguidas» (1912: 97). No queda claro si estas últimas tres coplas más complicadas son las que luego él mismo llama, como se cita en la Introducción de este texto, sevillanas dobles o boleras, pero quizás en la película *Danses Gitanes, n° 1384* pueda estar la clave, pues llama la atención en este sentido que las niñas del Sacromonte empiecen bailando unas sevillanas que responden en gran medida a la coreografía de las cuatro coplas populares conocidas hoy en día, para terminar con unas mudanzas claramente boleras. No se puede descartar que las niñas estuvieran intentando bailar delante de la cámara de cine todas las mudanzas que sabían, o al menos que habían visto bailar a los mayores, las primeras más sencillas y las últimas de gran complejidad.

Esta última película es la que más sorpresa suscita, dado que las niñas de estas familias gitanas están defendiendo unas mudanzas propias de los bailarines profesionales de los teatros. ¿Dónde o de quién pudieron aprenderlas?

Los periódicos de Granada ofrecen algunos datos significativos en este sentido, pues se sabe que existían academias de baile, como por ejemplo La Andaluza, en la que un maestro apellidado Sánchez enseñaba, entre otros bailes, «las sevillanas, los panaderos y la jota» (*El Popular*, 17 de agosto de 1891: 3); o también la academia que unos años después se anunciaba en Granada en la calle Calderería Vieja «bajo la dirección del reputado maestro sevillano D. Manuel Bovia» (*El Defensor de Granada*, 7 de diciembre de 1904: 4).

Pero quizás es más revelador el hecho de que la prensa granadina refleje la presencia ininterrumpida, durante el periodo comprendido entre los meses de agosto y octubre de 1897 en el teatro Alhambra, de la compañía de Juan Pantaleón, cuyo director de baile era precisamente el patriarca de los Pericet, Ángel Pericet Carmona, llevando en su repertorio numerosos bailes, que incluirían sin duda mudanzas boleras. Ángel Pericet volvió a Granada al Café-Teatro del León en el año 1902, ya con compañía propia, en «un espectáculo que ha de llamar la atención del público» (*La Publicidad*, 7 de octubre de 1902: 2). Los gitanos del Sacromonte pudieron asistir a estas representaciones y aprender a su modo los movimientos que veían en estos bailarines boleros; la Chata, maestra de la zambra, los enseñaría después, sobre todo a su hija María, protagonista de la película.

Y no solamente se trata de que pudieran acudir a estos teatros, sino que la propia zambra de Juan Amaya actuaba en estos mismos escenarios, como cuando en el año 2004: «En honor de los extranjeros, se organizó anoche en el teatro Alhambra una zambra gitana, dirigida por el famoso José Amaya<sup>16</sup>, de la indicada raza» (*La Publicidad*, 11 de febrero de 1904: 2); fiesta a la que asistieron los gobernadores civil y militar y el alcalde de Granada. O cuando, en el mismo año en el que se filmaron las películas, en una fiesta de gitanos organizada para unos turistas en un teatro de Granada, «dos chiquillas del coro interpretaron unas sevillanas clásicamente» (*El Defensor de Granada*, 27 de abril de 1905: 2). Unos años después, en 1907, la zambra de Pepe Amaya actúa en la segunda parte de la Fiesta Andaluza que se celebra en el patio del Palacio de Carlos V. La zambra recibe una crítica entusiasta en las crónicas periodísticas en las que se ensalza enormemente a Trinidad Fernández, «a la que sus compañeras llaman La Maestra» y se dice que: «La Maestra y Pepe Amaya, pueden estar orgullosos del éxito obtenido y al que cooperaron acertadamente cuantos individuos tomaron parte en la zambra» (*La Publicidad*, 11 de junio de 1907: 2).

Mucho se ha especulado acerca de la influencia mutua de la danza popular en la académica y viceversa, y aquí se evidencia cómo unos artistas gitanos, alejados del entorno de las academias de danza, llevaban a los teatros

---

<sup>16</sup> José Amaya, hermano de Juan Amaya, aparece en numerosas reseñas periodísticas como director de la zambra.



sus bailes supuestamente genuinos, pero que contenían combinaciones de movimientos de los que se consideraban propios de los profesionales y se aprendían en escuelas de baile.

## Conclusiones

Por todo lo anterior, y atendiendo al objetivo de esta investigación, aunque se dispone de muy pocos ejemplos fílmicos como para poder hacer afirmaciones concluyentes, el análisis realizado muestra una confluencia de ambos tipos de sevillanas, las populares y las boleras, en lo referente a:

- Los artistas: pertenecientes tanto a los ámbitos teatrales como al contexto popular.
- La interpretación de las mudanzas simples y dobles: bien de modo simultáneo, o bien intercaladas.
- El vestuario: goyesco, campero, flamenco.
- El acompañamiento musical: guitarra y castañuelas.

Llegados a este punto, se plantea la duda acerca del motivo por el cual ha llegado hasta nuestros días la estricta diferenciación entre las sevillanas boleras y las del ámbito popular, tanto en ejecución como en vestuario y contexto. Intentando entender lo sucedido, se retoma el discurso planteado por Gastón Sanz (2008) el cual, reinterpretando la historia de la danza desde el punto de vista de los tres tipos de dominación establecidos por el sociólogo alemán Max Weber –tradicional, carismático y racional– enclava dentro del tipo tradicional las danzas populares; en cuanto al tipo carismático, hace referencia más bien a la cualidad de un artista en concreto o de un tipo de baile o danza en particular; para el tipo racional deja los bailes reglados, cuyo máximo exponente sería la danza clásica. A lo largo del siglo XIX, la ejecución del baile de las sevillanas transitó entre la dominación tradicional y la racional, en una cómoda convivencia. Las sevillanas eran, por una parte, un baile de diversión de las clases populares y, por otra, un baile de escuela que precisaba de maestros, como se ha visto con el ejemplo de las famosas mollares. En los ambientes populares se consolidaron unos pasos y desplazamientos relativamente sencillos de realizar, con los cuales, y al pasar el tiempo, los maestros llegaron a establecer una coreografía definitiva también para la interpretación tradicional.

En el siglo XX y también en el XXI, la dominación progresiva del tipo racional ha llevado la Escuela Bolera hasta tal punto de excelencia que ha quedado reservada para aquellos intérpretes poseedores de virtuosismo técnico y artístico. Las sevillanas boleras, con las mudanzas dobles propias

del baile bolero, representadas fundamentalmente en teatros y ejecutadas con zapatillas de media punta, de uso reservado para aquellos artistas con elevada formación académica, han quedado considerablemente alejadas del ámbito de los bailes populares.

## Referencias bibliográficas

- Arriaza, Aurora (1948-49): «Aurora Arriaza: An autobiography». *Dance Magazine* 23(4): 24-25, 40.
- Busoni, Philippe (1851): «Courrier de Paris». *L'Illustration, Journal Universelle*, París, 1 de marzo de 1851: 3-5.
- Cairon, Antonio (1820): *Compendio de las principales reglas del baile. Traducido del francés por Antonio Cairon*. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1934): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- El Defensor de Granada*, Granada, 7 de diciembre de 1904.
- El Defensor de Granada*, Granada, 27 de abril de 1905.
- Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 2 de abril de 1851.
- De G., E. (1851). «Biografía de Fanny Cerrito y A. Saint-Léon». *Correo de los Teatros*, Madrid, 6 de abril de 1851: 2-3.
- Gastón Sanz, Enrique (2008). *Sociología del ballet: Fundamentos racionales y sociológicos de la danza*. México, D. F, Seminario de Cultura Mexicana.
- El Guardia nacional*, Barcelona, 5 de enero de 1837.
- Guy Blaché, Alice (1996) *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Londres, Scarecrow Press.
- La Ilustración*, Madrid, 5 de abril de 1851.
- Mora, Kiko (2017a). «Who is who in the Lumière Films of Spanish song and dance at the Paris Exposition, 1900». *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique*.  
[https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=2745&lang=fr#4](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2745&lang=fr#4) [Consulta: 9 de enero de 2022]
- \_\_\_\_\_ (2017b) «El otro» que baila en las películas de Lumière (Sevilla. 1898)». <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2017/07/06/el-otro-que->

## EL BAILE DE LAS SEVILLANAS EN LOS ALBORES DEL CINE

baila-en-las-peliculas-de-lumiere-sevilla-1898/ [Consulta: 9 de enero de 2022]

- Núñez Núñez, Faustino (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona, Ediciones Carena.
- Otero Aranda, José (1912). *Tratado de bailes españoles*. Edic. facsímil de la de Sevilla de 1912. Madrid, 1987, Asociación Manuel Pareja Obregón.
- El Popular*, Granada, 17 de agosto de 1891.
- La Publicidad*, Granada, 7 de octubre de 1902.
- La Publicidad*, Granada, 11 de febrero de 1904.
- La Publicidad*, Granada, 11 de junio de 1907.
- De Santa Ana, Manuel María (1844). *Cuentos y romances andaluces: cuadros y rasgos meridionales*. Madrid, B. Lamparero.