

# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.  
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:  
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND  
DANCE

**CONSEJERÍA DE CULTURA**

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

**Depósito Legal:** GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

### **Presidente**

ROSA AGUILAR RIVERO

### **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

### **Coordinación**

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

### **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

### **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir.<sup>a</sup> del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)  
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
SUSANA SARDO (University of Aveiro)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

### **Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

### **Secretaría Técnica**

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

### **Maquetación**

ALEJANDRO PALMA GARCÍA  
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

### **Acceso a los textos completos**

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

# EL GESTO CORÉUTICO EN LA MÚSICA HISPÁNICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA DEL FANDANGO

**María José Ruiz Mayordomo,**  
Universidad Rey Juan Carlos / Compañía de Danza “Esquivel”  
**Aurèlia Pessarrodona,**  
Universitat Autònoma de Barcelona

## **Resumen:**

Dentro del marco que ofrece este congreso dedicado al fandango, el equipo formado por la coreóloga María José Ruiz Mayordomo y la musicóloga Aurèlia Pessarrodona quiere presentar un estudio de este género desde su gesto, un aspecto prácticamente ausente dentro de los múltiples enfoques de los que ha sido objeto. Nuestra propuesta parte de una metodología transdisciplinar (músico-coréutica y teórico-práctica) que analiza la gestualidad de la obra musical misma captada a través del cuerpo danzante “ideal” de la segunda mitad del siglo XVIII, estableciendo a su vez un diálogo con el entorno coréutico de la época. Nuestro objetivo en este trabajo es restaurar un fandango de teatro del siglo XVIII. Ante la escasez de testimonios escritos, tomamos como fuentes principales fandangos coréuticos antiguos conservados en la tradición bolera, transmitida de manera ágrafa, oral, visual, corporal y artística, es decir, por aprendizaje directo entre transmisor —repetidor y maestro— e intérprete. En este caso partimos del baile conocido como *Fandango del Siglo XVIII*, cuya coreografía encaja perfectamente con la música de un fandango de teatro de finales de siglo XVIII compuesto por Bernardo Álvarez Acero. El análisis de la relación entre gestos musicales y coréuticos de ambas obras proporciona claves para entender estos y otros fandangos musicales de la época. Así pues, esta propuesta pretende acercar a teóricos e intérpretes al fenómeno del fandango de un modo más integral, de cara a restaurar e interpretar estas obras desde un punto de vista *coreográfica y coreológicamente informado*.

## **Palabras clave:**

fandango, siglo XVIII, baile bolero, baile de teatro, cuerpo danzante, Bernardo Álvarez Acero

***Choreological Gestures in Iberian Music of the Second Half of the Eighteenth Century: A Proposal for a Historically Informed Interpretation of the Fandango.***

**ABSTRACT**

Within the framework of this conference dedicated to the fandango, the team formed by choreologist María José Ruiz Mayordomo and musicologist Aurèlia Pessarrodona will present a study of the gestural language this genre, an aspect that has been almost completely omitted in the many studies of the fandango. Our proposal emerges from a cross-disciplinary methodology (music-dance and theory-practice) that analyzes the gesture of musical work gleaned from the “ideal” dancing body of the second half of the eighteenth century, establishing in this way a dialogue with the dance world of this era. In this project, our intention is to restore or reconstruct a fandango of the eighteenth-century theater. In view of the lack of written testimony, we take as primary sources the old danced fandangos conserved in the bolero tradition, transmitted from generation to generation orally, visually, corporeally, and through performance. That is, these pieces are passed down through an apprenticeship between transmitter—the rehearsal director and dance master—and interpreter, the dancer. In this study we focus on the dance known as the *Fandango del Siglo XVIII*, whose choreography fits perfectly with the music of a theatrical fandango of the late-eighteenth century by composer Bernardo Álvarez Acero. The analysis of the relationships between musical and dancerly gesture in these two works provides keys to understanding these and other fandangos of this era. In this way, our work attempts to bring theoreticians and interpreters closer to the fandango in a holistic way; to recapture, restore and interpret them from a *choreographically and choreologically informed point of view*.

**Keywords:**

fandango, siglo XVIII, baile bolero, baile de teatro, cuerpo danzante, Bernardo Álvarez Acero

**Resúmenes Curriculares:**

María José Ruiz Mayordomo (mariajoseruizm@gmail.com)

Titulada Superior en Interpretación y Coreografía de Danza Española. Máster Europeo en Artes Escénicas y Doctor en Teoría de las Artes por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Coreógrafo, coreólogo, intérprete y docente de danza, especialista en danza española antigua e historia de la danza en España y Nápoles.

Estudió Danza Española en la RESADyD. Música y Piano con Luisa Aguayo y en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Defendió en 2016 su tesis doctoral en Teoría de las Artes (Universidad Rey Juan Carlos). Fundadora y directora de la compañía ESQUIVEL (Danza & Música), referencia en la recuperación, interpretación y difusión del repertorio

español histórico.

En su vertiente como coreólogo destaca su tarea en la redacción del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, *Enciclopedia Cervantina*, y de la *Historia de los Espectáculos en España*.

Ha publicado artículos en *Revista Española de Musicología*, *Siglo de Oro XXII* y *Manuscr.Cao*, *Revista 415*, *Estudios sobre el Clasicismo*, etc, y participado en numerosos congresos.

Ha sido docente invitado en las Universidades de Tel-Aviv y Bar-Ilan (Israel), Salamanca, Oviedo, Almería, Complutense y Autónoma de Madrid. Conservatorios Superiores de Danza de Valencia, Alicante y Málaga.

Entre 2006 y 2012 impartió Danza Histórica y Tradicional en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido profesor de notación coreográfica en la Universidad Miguel Hernández, de danza antigua aplicada a cantantes en Madrid Ópera Studio y actualmente trabaja como profesor de Formas preclásicas de la Danza y coordina el Máster en Interpretación Musical Solista del Centro Superior de enseñanza musical “Progreso Musical” en Madrid.

Aurèlia Pessarrodona (aurelia.pessarrodona@uab.cat)

Licenciada en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y cantante lírica. Empezó su carrera investigadora con una beca de la Fundación Joan Maragall para trabajar sobre música religiosa contemporánea.

Sus estudios posteriores se centran en el teatro musical español del siglo XVIII, concretamente en la tonadilla escénica, la dramaturgia musical dieciochesca y la semiótica de la música. Sobre estos aspectos ha realizado numerosas publicaciones y participaciones en congresos nacionales e internacionales. En 2010 defendió su tesis doctoral “La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1745-1809)” con la que obtuvo la calificación de Sobresaliente cum Laude y la Mención de Doctor Europeo.

Ha disfrutado de una beca de Formación de Personal Investigador de la Generalitat de Catalunya, con la que también realizó una estancia en la Universidad de Ratisbona (Alemania). Posteriormente ha obtenido una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) para hacer una estancia postdoctoral breve en la Universidad del Sarre (Saarbrücken, Alemania). Tras ello ha realizado una estancia postdoctoral de dos años (2011-2013) en el Dipartimento delle Arti de la Università degli Studi di Bologna (Italia), financiada por el Ministerio de Educación, para proseguir sus investigaciones sobre dramaturgia musical del siglo XVIII. Posteriormente ha continuado en esta

universidad con una ayuda postdoctoral (*assegno di ricerca*) para realizar un proyecto de carácter transversal sobre el teatro musical español del siglo XVIII en el Centro Studi sul Settecento Spagnolo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne. Actualmente es investigadora postdoctoral del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Así pues, el que piensa que ha dejado un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe como algo que será claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad (...).

Pero mucho más hermoso, pienso yo, es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y eligiendo un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre. (Platón: *Fedro*, 275c y 276e-277a)

**Ruiz Mayordomo, María José y Pessarrodona, Aurèlia** "El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 666-719, 2015, ISSN 1138-8579

## INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Está claro que en el contexto de la Europa a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX el fandango resultaba un baile extremadamente sensual a ojos de los extranjeros que visitaron España (Etzion 1993). También parece estar claro que en ese mismo entorno el fandango devino un *topos* musical de lo español, como se muestra en el *Don Juan* de Gluck o en *Le nozze di Figaro* de Mozart. Asimismo se ha especulado acerca de sus peculiaridades musicales, sus posibles "orígenes" e incluso se ha intentado abordar algunos aspectos coréuticos<sup>1)</sup> (por ejemplo, Manuel 2002; Pérez Díaz 2006; Torres 2010; Antón 2013), aunque con resultados dispares y poco aclaradores debido por una parte a la falta de trabajo específico sobre las fuentes prácticas y por otra a la inasibilidad inherente de los gestos, que, tal como comenta Gualandri, "*si prestano assai più ad una trasmissione diretta e viva che non mediata dalla parola scritta*" (Gualandri 2001: 11).

---

<sup>1)</sup> Usamos el término coréutico para tratar de la danza, mientras que coreográfico se refiere a la escritura de danza.

En este punto de la investigación faltaba por conocer lo más básico: *cómo se bailaba*, y por extensión la relación existente entre cuerpo y sonido, es decir, entre gesto coréutico y gesto musical. En efecto, a pesar de todo el interés suscitado por el tema, hasta este momento existía un vacío en la búsqueda articulada de conocimiento para todo lo referente a los aspectos coréutico y coréutico-musical en su conjunto<sup>2</sup>.

¿Falta de interés? En absoluto.

La curiosidad musicológica topaba una y otra vez con dificultades procedentes de la incomunicación con el ámbito coréutico y coreológico, junto con la carencia —quizás por considerarse innecesarias dentro de una tradición viva y ágrafa— de fuentes coetáneas escritas que detallen la coreografía del fandango, tanto en lo referente a unidades articulares como al espacio en el que se desarrolla la obra, salvo la sucinta descripción del *Compendio de las principales reglas de baile* (1820) de Antonio Cairón.

No obstante esta falta de fuentes escritas, por fortuna contamos con obras vivas de tradición culta y escénica bolera (Ruiz Mayordomo 1999: 309), comúnmente desconocidas por los estudiosos de la música y de la danza pero presentes en la práctica coréutica profesional especializada. Dentro de esta tradición bolera han pervivido varios fandangos considerados “del siglo XVIII”: 1) el *Fandango del Siglo XVIII*; 2) el *Fandango Antiguo*, también denominado *del Reto*; y 3) el *Fandango del Candil*, incluido en la *Trilogía del Candil* (seguidillas, bolero y fandango), que presenta dos versiones, una madrileña y otra andaluza.

Estos fandangos antiguos han llegado a nuestros días, al igual que el resto del repertorio bolero, a través de la *transmisión ágrafa, oral, visual, corporal y artística*, es decir, por aprendizaje directo entre transmisor —repetidor o maestro— e intérprete<sup>3</sup>. En este sentido es de capital importancia la tarea realizada por los “Coros y Danzas” de Madrid, sobre todo por haber sido depositarios del aprendizaje de María Esparza, una de las últimas boleras que trabajaron en el Teatro Real antes de su cierre durante las primeras décadas del siglo XX. Gracias a este aprendizaje se han conservado las coreografías de los *Fandangos del Reto* y del *Candil*.

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar, asimismo, la interesante aportación de Meira Goldberg dentro de este mismo congreso.

<sup>3</sup> Ya en la España de la primera mitad del siglo XVI se cuestiona la fiabilidad de transmitir por escrito las obras coréuticas, tal como manifiesta en el título del manuscrito anónimo *Arte de danzar aunque mal se puede aprender con solo leer* de la Real Academia de la Historia (Ruiz Mayordomo 2000), que ciertamente recuerda las líneas del *Fedro* con que empezábamos este artículo.

Es lógico pensar que las obras originales han podido quedar modificadas en cierta medida a lo largo de los siglos, pero hay rasgos que delatan su vinculación con los fandangos dieciochescos, sobre todo elementos peculiares que muestran su antigüedad como son las unidades coréuticas utilizadas y el encadenamiento o articulación de dichas unidades, así como la estrecha relación entre estos bailes y la música.

En el presente artículo proponemos comenzar el estudio de los fandangos dieciochescos a partir de estas obras coréuticas boleras. Dada la amplitud del tema, hemos optado por centrarnos en un caso que nos ha parecido especialmente significativo: la restauración de un fandango de teatro de finales del siglo XVIII, con música de Bernardo Álvarez Acero (1766 – 1821), enteramente transcrito en el Apéndice 1, a partir del *Fandango del Siglo XVIII*, coréutico, que se ha conservado vivo hasta nuestros días. La gran y grata sorpresa apareció al observar y constatar la perfecta adecuación entre la coreografía de este *Fandango del Siglo XVIII* y la música de Acero, por lo que consideramos que el análisis de la relación entre gestos musicales y gestos coréuticos de ambas obras puede significar el establecimiento de la clave para entender otros fandangos musicales de la época. Así pues, dejamos para próximos trabajos los casos del *Fandango del Reto* y del *Fandango del Candil*.

#### **NUESTRO PUNTO DE PARTIDA:**

#### **EL CUERPO DEL BAILARÍN PROFESIONAL DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII**

Para este propósito partimos de una metodología absolutamente transversal que incluye de modo integrado coreología y musicología, teoría y práctica: no sólo es transdisciplinar, sino que, dada la doble faceta artística práctica y teórica de cada uno de los miembros de este equipo, tomamos como eje de nuestra investigación la “*research in the arts*” desarrollada sobre todo por Henk Borgdorff (2012; Pérez Arroyo 2012: 23-24) y que no asume separación entre teoría y práctica, es decir, entre el sujeto investigador y el objeto investigado, la misma obra de arte. De hecho, dada la multiplicidad de lectores a la que va destinado este artículo —musicólogos, coreólogos, músicos y bailarines—, hemos optado por incluir en notas a pie de página las explicaciones más técnicas de cada ámbito.

En nuestro caso, el *sujeto investigador* y el *objeto investigado* coinciden en el *cuerpo danzante español del siglo XVIII*: en nuestros trabajos buscamos *razonar*, de manera analítica, aquello que un cuerpo del siglo XVIII tenía totalmente integrado y que con sólo sentir la música sabía qué y cómo bailar. Se trata de una innovadora línea de investigación en la que llevamos trabajando desde unos años y que nos ha servido sobre todo para estudiar la *bailabilidad* de la música de Boccherini, concretamente sus tipologías de minuetos, incluida la síntesis lograda con las seguidillas en su *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo 2013; Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2013).

Ahora bien, si en nuestros anteriores trabajos abordábamos el cuerpo danzante aristocrático y burgués, en éste nos centramos en la corporeidad del *bailarín profesional*, dando así un paso más allá para contemplar una fisicidad muy diferente encarnada en cuerpos especialmente preparados y modelados para el ejercicio profesional de la danza, con todos los requerimientos que ello comporta en el entrenamiento técnico e interpretativo.<sup>4)</sup>

Como era habitual dentro del contexto europeo de la época<sup>5)</sup>, en la escena española del siglo XVIII coexistieron diferentes categorías de bailarines, cada una de ellas con función y requerimientos físicos e interpretativos diferenciados:

Bailarines “nobles”, con cuerpos estilizados, especialistas la ejecución en elementos coreográficos en los que prevalecían el control del equilibrio y de la expresión. Encarnaban los papeles de dioses, semidioses, héroes, reyes, y personajes aristocráticos en general.

Bailarines de “medio carácter”, con cuerpos medianamente estilizados, capacidad de giro y de salto pero sobre todo de expresividad dramática, puesto que asumían los papeles secundarios principales en los ballets pantomímicos, así como papeles “nacionales” en los que se insertaban —de modo más o menos estilizado, según el “inventor” del ballet— elementos autóctonos de los países generalmente representados en la escena (españoles, italianos, turcos, húngaros).

Y, por último, bailarines denominados “grotescos”, de pequeña estatura, aéreos, virtuosos de la acrobacia, especialmente entrenados para las dificultades de salto, salto con batería, y giro, provistos de capacidad física para atravesar un escenario a toda velocidad, especialistas en pantomima cómica. De hecho, eran los encargados de interpretar personajes de la *commedia dell'arte* en los ballets cortos.

El cuerpo de baile de un teatro de ópera estaba compuesto por corifeos denominados *figurantes* en número entre 12 y 24 parejas, según la capacidad del teatro. Un bailarín pertenecía generalmente a una categoría específica para la cual se entrenaba desde sus principios. Hubo excepciones como Onorato Viganò, Domingo Rossi o María Medina, que eran capaces de interpretar papeles nobles o de medio carácter indistintamente. Como ejemplo informativo, en el Teatro de los Caños a finales del siglo XVIII los bailarines nobles eran generalmente de nacionalidad italiana, y podemos encontrar bailarines

---

<sup>4)</sup> El primer dato fiable sobre la interpretación profesional del fandango coreográfico indica que en la Cuaresma de 1772 se pagaron 12 reales “al que baila el fandango” en el Teatro de la Cruz (Archivo de Villa, Secretaría 1-353-2; 1-354-2; 2-459-27, ápuđ Varey 1972: 84).

<sup>5)</sup> Para quien quiera profundizar en esta estructura, estándar en toda Europa, resulta útil la introducción de Harris-Warrick (2005), donde se explican las características propias de los diferentes rangos de bailarines profesionales durante la segunda mitad del siglo XVIII. La fuente coreográfica objeto de este trabajo es Magri (1779).

españoles tanto en los papeles principales de medio carácter —como los casos de María Medina o Juan Medina— y grotescos.

Los figurantes tenían en su mayoría apellidos italianos y españoles (Cotarelo, 1927), aunque cabe dudar sobre la nacionalidad de algunos bailarines de apellido italiano, ya que, por poner un ejemplo, Josep [sic] Barbieri era natural de Terrassa y como indicábamos más arriba carecemos por el momento de investigación coreológica al respecto. Por la documentación salvaguardada en el Archivo de la Villa de Madrid y transcrita en parte por Varey, podemos conocer —aunque superficialmente debido a la carencia de investigación sobre este momento en la danza madrileña— la trayectoria de algunos bailarines boleros como es el caso de los hermanos Paula y Manuel Luengo entre 1790 y 1799 (Varey, 1972: 168 y otras).

A la vista de todas las posibilidades apuntadas cabe ver en qué categoría encuadraban los bailarines boleros españoles, ya que ejercían al mismo tiempo como bailarines en los teatros de ópera (ibíd.) y conocían los dos lenguajes coréuticos. Hemos considerado que una buena manera de saberlo es analizando su *fisicidad*, es decir, sus características como cuerpos danzantes españoles boleros de finales del siglo XVIII y principios del XIX, tanto masculinos como femeninos. Para ello hemos recurrido, además de los datos históricos arriba apuntados, a la utilización de la iconografía de danza disponible (Muñoz Zielinski 2000: 33), de la que se ha hecho un análisis físico y espacial, aspectos que no se suelen considerar en los trabajos —por otra parte abundantes— sobre grabados del siglo XVIII.

En el Museo Municipal de Madrid y en la Biblioteca Nacional de España (=BNE), entre otras muchas ubicaciones, se encuentran custodiados una serie de seis grabados dedicados a las seguidillas boleras, autoría de Márcos Téllez Villar y fechables entre 1790 y 1800<sup>6</sup>). A través de la comparativa entre estas imágenes se hace posible determinar la estructura física de los artistas en ellas retratados. Hemos tomado asimismo, como complemento, las obras concomitantes dedicadas al baile como las de Ramón Bayeu (*Majos bailando*, Instituto Valencia de Don Juan), Goya (*Baile a orillas del Manzanares*, de 1777), Camarón Bonanat (Espinós Díaz, 1982: 174) y Chasselat<sup>7</sup>), cuyas imágenes del fandango analizaremos más adelante (figs. 16 y 17).

En todos estos casos se observa un tratamiento pictórico corporal y coréutico prácticamente idéntico. La situación de los bailarines con respecto al espectador es casi constante: los hombres se encuentran de espaldas y las mujeres muestran la imagen

---

<sup>6</sup>) Grabador muy activo durante la segunda mitad del siglo XVIII, la colección de láminas dedicada a las seguidillas boleras se encuentra, con diferentes formatos en blanco y negro o color, tanto en España como en Inglaterra y otros países. Pueden consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://dbh-rd.bne.es>> [última consulta: junio 2015].

<sup>7</sup>) Sobre iconografía de danza teatral española del siglo XVIII pueden consultarse, por la profusión de imágenes insertas, Salas 1992 y Lolo, 2003.

delantera, con alguna excepción como es el caso del grabado “*Atabalillos de las seguidillas boleras*”. Asimismo, gracias a la transparencia en la indumentaria femenina que Téllez utiliza como recurso estético principalmente apreciable en estos “Atabalillos” y en las “Pistolees” [*sic* por “Pistoleas”] (figs. 1 y 2), quedan patentes las formas femeninas para el tren inferior —caderas y piernas— cuyo contorno resulta perfectamente perceptible para el espectador.

Los bailarines masculinos se caracterizan físicamente por ser anchos de hombros y de torso robusto, así como de tener un aparato locomotor —tren inferior: glúteos, cuádriceps y gemelos— desarrollado típico en los bailarines de medio carácter y grotescos, es decir, especializados en acrobacia. Las mujeres se muestran con rasgos similares a los masculinos, realce del seno en casi toda la imagería, anchura de hombros, cintura estrecha, aparato locomotor desarrollado en la parte que se puede apreciar bien por estar al descubierto o por las transparencias de la indumentaria. En consecuencia, los bailarines boleros españoles respondían a los cánones estéticos sobre salud y robustez instaurados a mediados del siglo XVIII (Rodríguez Bernis, 2007-2008: 140).

El análisis de estas características físicas nos lleva a una conclusión: los bailarines boleros españoles retratados a finales del siglo XVIII podían asumir perfectamente los papeles tanto de bailarines de medio carácter como de grotescos. Tendremos que esperar a mediados del siglo XIX para que el patrón estético de belleza cambie con la llegada del Romanticismo, pero esa ya es otra historia.



Figura 1: Marcos Téllez, *Atabalillos de las seguidillas boleras*



Figura 2: Marcos Téllez, *Pistolees [sic] de las seguidillas boleras*



Figura 3: Marcos Téllez, *Un pasar de las seguidillas boleras*



Figura 4: Ramón Bayeu, *Majos bailando*



Figura 5: Copia de José de Camarón y Boronat, *El Bolero* (Museo Municipal de Madrid)

### EL FANDANGO DEL SIGLO XVIII

Cuando María José Ruiz Mayordomo seleccionaba repertorio para el espectáculo *Majos y Petimetres* de la Compañía Esquivel (Danza & Música), compuesta por bailarines profesionales procedentes del ámbito de la Danza Española y especialistas en baile bolero y que ella dirige desde hace 20 años, pensó en rescatar un fandango teatral del siglo XVIII usando la coreografía del *Fandango del Siglo XVIII* que tuvo la oportunidad de recibir para su compañía a través de Mercedes Zúñiga León, hija de dos leyendas en el entorno bolero español, Mercedes León y Albano Zúñiga, y nieta de la aún más legendaria bailarina y maestra Bolera de mediados del siglo XX “La Quica”<sup>8)</sup>.

La música original del *Fandango del Siglo XVIII* se había perdido, por lo que se utilizaban para su transmisión los rasgueos de guitarra que Albano podía interpretar, semejantes a los fandangos de Huelva que por entonces eran de corriente utilización en la enseñanza privada de la Danza Española. Era preciso, pues, localizar fuentes musicales coetáneas y adecuadas a la obra original para poder proceder a la restauración imprescindible para su puesta en escena en un espectáculo situado en el siglo XVIII.

Para este propósito se buscaron soportes musicales de fandangos de teatro del siglo XVIII, tomando como referencia principal el fondo de música de los teatros públicos madrileños que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid. Allí se encuentran tres fandangos para orquesta: el nº 1, signatura Mus 627-5, es un fandango para banda; el nº 2, Mus 627-6 es un fandango orquestal cuya portada específica que era del “S<sup>or</sup> Bernardo Acero”; y el tercero, Mus 627-7, es otro fandango anónimo para orquesta que incluye, tachado, un “minuet afandangado”. Lo realmente sorprendente en este fascinante proceso de restauración coréutica fue comprobar, de modo “intuitivo” y corporal, que este *Fandango* nº 2 de Acero encajaba a la perfección con la coreografía del *Fandango del Siglo XVIII*.

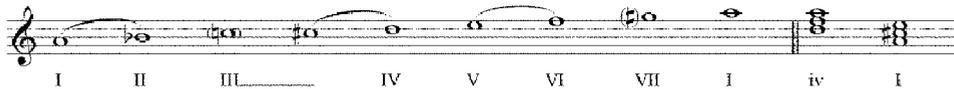
Se trata, de hecho, del único de estos tres fandangos en que se especifica el autor, aunque en el catálogo de la BHM se ha atribuido los demás al mismo compositor, lo cual es muy dudoso en el caso del fandango para banda. En cualquier caso, si tenemos en cuenta que Acero trabajó en los teatros de Madrid entre 1790 y 1809 —tanto en la Cruz como en el Príncipe e incluso en los Caños del Peral— (López-Calo 1999), podemos suponer que al menos en el caso del fandango nº 2 se trata de una producción suya de esos años dentro de los denominados *bailes nacionales* que formaban parte de los abigarrados espectáculos teatrales del Madrid de la época y que llevarán a la consolidación del *baile bolero*. Eran, pues, fandangos bailados habitualmente en los teatros de la Villa y Corte por bailarines profesionales, perfectamente entrenados técnica y estilísticamente tanto en el baile

---

<sup>8)</sup> Sobre el fandango como forma o género (aún está por determinar conceptualmente la diferencia en el entorno coréutico), María José Ruiz ya había trabajado en el entorno teatral de la tonadilla madrileña del siglo XVIII (Ruiz Mayordomo 2003a).

“extrangero” [sic] como en el baile nacional o bolero, tal como hemos visto en el epígrafe anterior. Este tipo de práctica coreográfica profesional, transmitida de maestro —transmisor artístico— a bailarín, ha llegado, con las lógicas variantes evolutivas, hasta nuestros días.

Los tres fandangos de tradición bolera que han pervivido hasta hoy presentan peculiaridades que los hacen muy diferentes entre sí. Dejando—momentáneamente—a un lado el *Fandango del Candil*, cuya música no guarda relación alguna con la de ningún fandango conocido del siglo XVIII, los *del Siglo XVIII* y el *del Reto* parten de un soporte musical muy similar, si bien la música del *del Siglo XVIII* había quedado reducida a unos simples acordes. Se trata, de hecho, de la “típica” música de fandango dieciochesco, con su sucesión de agrupaciones binarias de compases que alternan los grados iv y I —triadas menor y mayor<sup>9)</sup>— del *modo de mi*<sup>10)</sup> —con la tercera elevada—, normalmente en La (ejemplo musical 1), lo cual a oídos tonales puede sonar como la alternancia de los grados I y V de La menor pero sin llegar a consolidar nunca una cadencia conclusiva.<sup>11)</sup>



Ejemplo musical 1: modo de mi (= la) en el fandango del siglo XVIII

<sup>9)</sup> Una triada es un acorde de tres notas separadas a la distancia de terceras (por ejemplo: do-mi-sol, re-fa-la). Según las distancias entre estas terceras las triadas pueden ser mayores, menores, aumentadas o disminuídas. La convención que aquí seguimos es la de indicar los acordes triadas de cada grado de la escala usada en números romanos, indicando en mayúscula las mayores y en minúscula las menores.

<sup>10)</sup> Modo formado por la escala que empieza con la nota mi. Es uno de los más característicos de la música popular española y la base de la conocida como cadencia andaluza. En este trabajo preferimos la nomenclatura modo de mi a la escala frigia siguiendo el criterio etnomusicológico justificado por Miguel Manzano de la manera siguiente: en primer lugar, “no está en absoluto comprobado la relación entre los sistemas griego y gregoriano con los que sirven de base a la música popular tradicional”, en segundo lugar “si bien a teoría de los sistemas griegos se conoce con detalle, no hay más que unos escasos, fragmentarios y muy poco fiables ejemplos de cómo funcionaban en las melodías” y por último “el embrollo en las denominaciones causado por el paso del sistema griego al gregoriano es causa de confusión” (Manzano 2001: vol. I, p. 170).

<sup>11)</sup> Peter Manuel (2002) describe este fenómeno como “a form of dual tonicity emerging from related traditions of modal harmony” (p. 311), en el que se trata de manera tonalmente ambigua la Phrygian modal harmony.

La diferencia principal entre ambos fandangos es la estructura coreográfica: el *Fandango del Siglo XVIII* presenta una estructura a tres partes *recurrente* mientras que el del Reto es *corrido*: es decir, el primero está compuesto por tres partes que se repiten sucesivamente mientras que el segundo se basa en la mera yuxtaposición de secciones diferentes sin una estructura concreta. Esta fórmula sumativa sólo se ve interrumpida por la *subida*: una frase musical totalmente diferente que acelera el tempo y, por consiguiente, los pasos.

Tal como proponemos en la Tabla 1 y como seguiremos analizando en trabajos posteriores, es muy posible que ambos fandangos correspondieran a entornos coréuticos diferentes: el *Fandango del Siglo XVIII* se adecuaría más a una tradición de baile teatral en la que era muy habitual la estructura recurrente a tres partes, mientras que el *del Reto* podría ser el representante de un tipo de fandango interpretado en entornos de salón, ya que su estructura coreográfica concuerda con la forma musical acumulativa de los fandangos instrumentales de compositores como Scarlatti, Nebra, Soler y Boccherini.

Tabla 1: fandangos de tradición bolera y su relación con los del siglo XVIII

<b>Tradición bolera</b>	<b>Forma coreográfica</b>	<b>Soporte musical del siglo XVIII</b>	<b>Entorno interpretación</b>
<i>Fandango del siglo VIII</i>	Recurrente, mudanzas a tres partes	Fandango orquestal de Acero	Baile de teatro ("baile nacionales")
<i>Fandango Antiguo "del reto"</i>	Discursivo/corrido. Coplas encabalgadas	Fandangos instrumentales de Scarlatti, Nebra, Soler, Boccherini, etc. (incluso Gluck o Mozart)	Posiblemente baile de salón.
<i>Fandango del Candil</i>	Discursivo/corrido con coplas cantadas Variantes "madrileña" y "andaluza"	?	Fandango cantado y bailado en varios entornos ("candil")

### MUDANZAS A TRES PARTES

El primer factor que nos llamó la atención en cuanto a la relación coincidente entre el *Fandango del Siglo XVIII* coréutico y el fandango musical de Acero fue la organización común a tres partes. El fandango coréutico presenta la estructura recurrente de mudanzas<sup>12)</sup> en *copla-pasada-paseo* (fig. 6), muy habitual en la danza española que se remonta al siglo XVI y aparece recurrentemente en el Siglo de Oro en bailes como la españoleta, el canario o la jácara, e incluso en la danza tradicional (véase Apéndice 2).

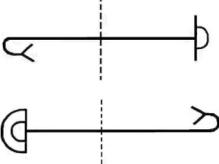
Copla	Paseo	Pasada
		
Posición enfrentada Escaso desplazamiento	Desplazamiento en paralelo	Desplazamiento cambiando de lugar

Figura 6: distribución espacial del fandango a tres partes

La *copla* es la sección de una mudanza conformada por repeticiones de un encadenamiento de pasos—entendidos como *unidades articulares*—con estructura determinada para cada tipo de baile. Generalmente se utilizan unidades articulares fijas que se adecuan a un baile o danza. Suele corresponder con la copla musical, aunque no necesariamente. Asimismo, en los bailes “cantados” coincide generalmente con la copla lírica.

El *paseo* es la sección de una mudanza conformada por repeticiones de un encadenamiento de unidades articulares mediante las cuales el bailarín se desplaza lateralmente en el espacio, aunque su dirección individual puede ser en avance. Según describe Cairón (1820:

<sup>12)</sup> Entendemos por mudanza coréutica una parte completa de una danza o baile, que a su vez puede dividirse en secciones.

111, Tabla 2) para el fandango “hasta haber pasado y dado un giro, quedándose uno en frente de otro”.

El ejemplo más antiguo de una danza “españolizante” con este tipo de encadenamientos laterales es la españoleta (Caroso 1581: fol. 163r), que en la segunda sección de cada mudanza tiene dicha característica, que más tarde encontramos en la jácara del siglo XVII descrita en dos manuscritos prácticos que han sobrevivido hasta nuestros días: el *Libro de Danzar de D. Balathasar de Rojas Pantoja compuesto por el Mtro. Juan Antonio Jaque*<sup>13)</sup> y *Escuela por lo Vajo* [sic] de Domingo González<sup>14)</sup>, así como en las zarabandas francesas teatrales herederas de las jácaras españolas de finales del siglo XVII aunque publicadas a principios del XVIII (Ruiz Mayordomo 2003b). Dentro de las formas que tradicionalmente se emparentan con el fandango, incluyen este tipo de secciones las *Folias de España*, tanto en su versión francesa publicada por R. A. Feuillet (1700: 93 y 1709: 37) como en la española publicada en Madrid por Pablo Minguet e Irol (1758, figs. 7 y 8)<sup>15)</sup>.

---

<sup>13)</sup> Comúnmente conocido como “Manuscrito de Jaque”. Custodiado en la BNE, hasta hace relativamente poco tiempo fueron utilizadas únicamente las copias de Barbieri y Subirá, ya que era imposible de consultar el original que “reapareció” en 1986 procedente del fondo Gayangos. En la descripción de la “Xácara” (ff. 9v-11e) resulta imposible de detectar estas secciones a simple vista sin conocer la terminología coreútica del siglo XVII. Esta sección lateral en una de las variaciones —aunque no indicadas como tales— se puede apreciar en el folio 11r, en que se ejecutan 1 rompido seguido de 2 carrerillas y media.

<sup>14)</sup> Recientemente digitalizado en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (= RABASF), consultable en <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/noveli/noveli.pdf> [última consulta: junio 2015], forma parte de un volumen facticio donde también se incluye una versión manuscrita de la *Choreographie* de Noveli. Sin embargo, sus descripciones son terminológicas. La jácara se encuentra descrita en los ff. 44r-47v.

<sup>15)</sup> Pablo Minguet e Irol, impresor de láminas, dedicó una parte de su obra a la impresión coreográfica en diversos estilos y formatos adaptados a los posibles perfiles de compradores, utilizando, entre otros, material coreográfico francés para la notación en sistema Beauchamps-Feuillet (Ruiz Mayordomo 2012).

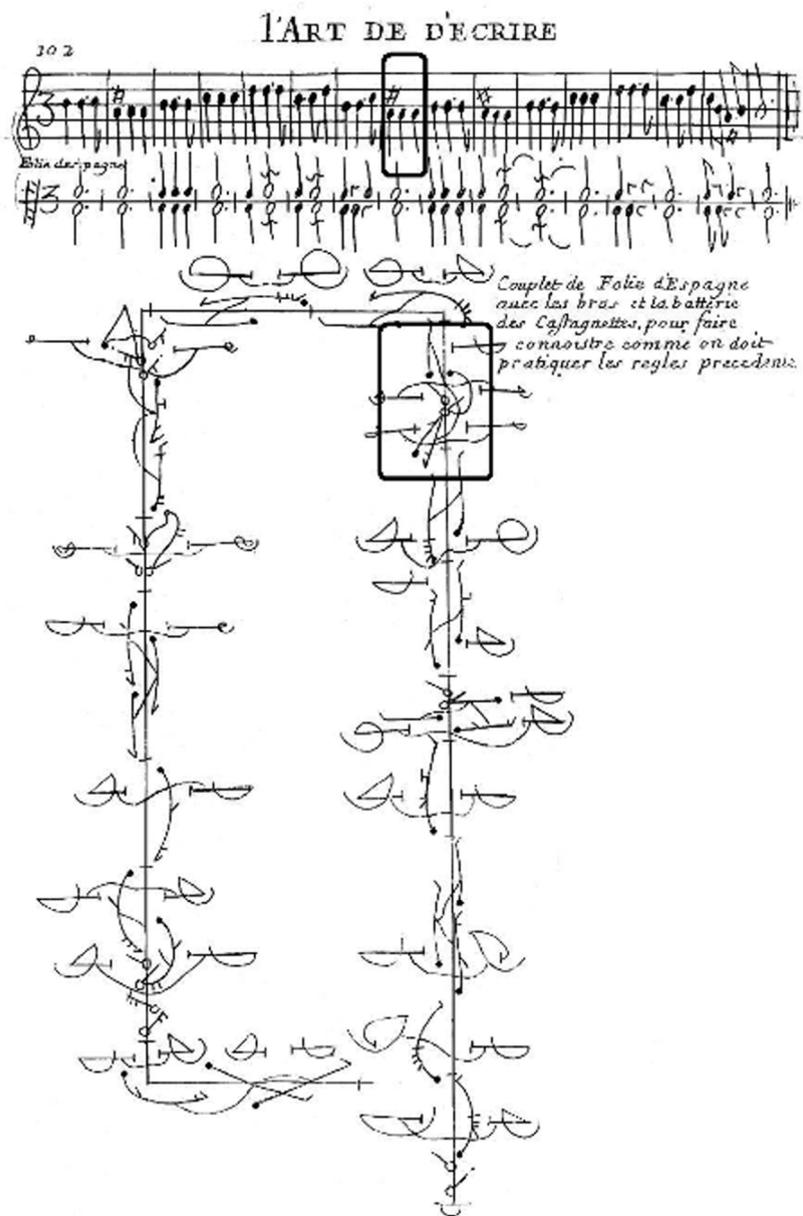


Figura 7: Feuillet, *Folies d'Espagne* (1700: 93)

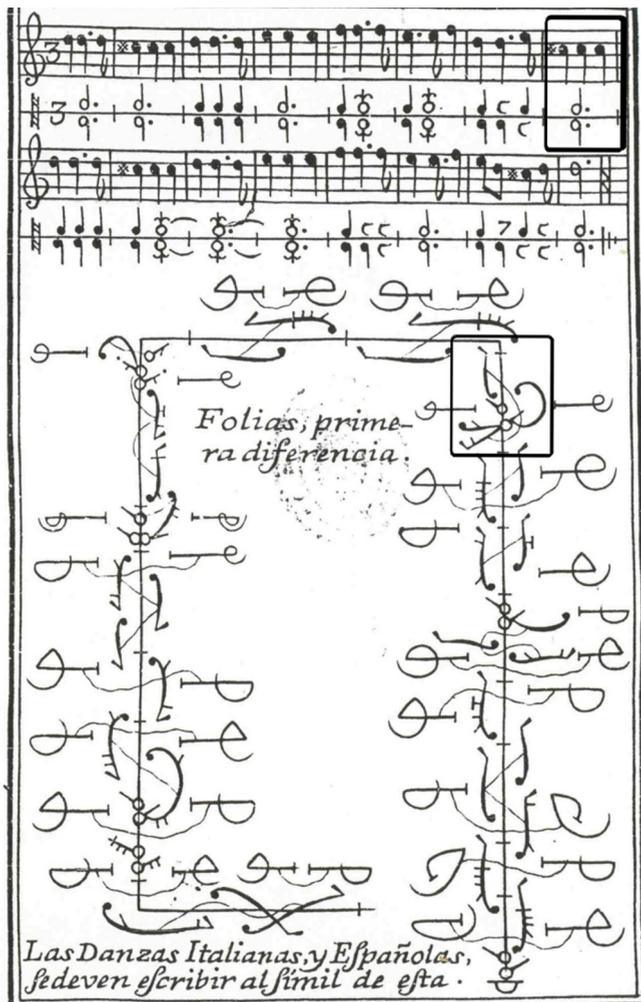


Figura 8: Minguet e Irol, *Folias con castañuelas* (1758)

Por último, la *pasada* es la sección de una mudanza conformada por unidades articulares cuya función es el desplazamiento para trocar puesto. Según describe Cairón, “esta, pasada sé hace con ciertos pasos de burea abiertos, batiendo la planta del pie en tierra [sustenido de un pie, hoy denominado simplemente *punteado*] doblando un poco las rodillas, teniendo el cuerpo bien derecho, y alzando ó bajando los brazos” (Cairón 1820: 111, subrayado nuestro; Tabla 2). Su antecedente más antiguo en una danza utilizada en España lo encontramos en el contrapaso y en el canario descritos por Caroso<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> El antecedente más antiguo de este “trocar puestos” o pasar al bando contrario (contrapasar según Covarrubias, 1611: 806) en una danza utilizada en España lo encontramos en el contrapaso descrito por Caroso (1581: fols.173r-173v) y que ya se menciona en España a finales del siglo XV en la “Momería Consertada de a seis” de Francisco Moner: “Abierto el sinse por el medio, sallien los momos con un contrapás nuevo” (ápuđ Surtz 1992: 145).

Tabla 2: estructura del fandango según la descripción de Cairón (1820: 110-113, subrayados nuestros)

Mudanzas	Sección
Introducción	<b>Secuencia Copla:</b> “principiarán con el paseo [copla de introducción, el cuál no sé debe hacer más que cuatro veces alternativamente una con cada pie.”
I	<b>Secuencia Copla:</b> “en seguida se hará una mudanza,”
	<b>Secuencia Paseo:</b> “después de la cual se vuelve á repetir el paseo”
	<b>Secuencia Copla:</b> “al que se seguirá otra mudanza”
II	<b>Secuencia Pasada:</b> “principiarán a pasar mudando el puesto. Esta pasada se hace con ciertos pasos de burea abiertos, batiendo la planta del pie en tierra” “el dicho paseo se sigue siempre, hasta haber pasado y dado un giro, quedándose uno en frente de otro”
	<b>Secuencia Paseo:</b> “desde cuya situación se rompe de nuevo con el paseo, haciéndolo dos veces intermediado de dos mudanzas”.
	<b>Secuencia Copla:</b> “Mudanza” (copla)
III	<b>Secuencia Pasada:</b> “como antecedentemente hizo cada uno en su primitivo sitio, al cual vuelven de nuevo á pasar”
	<b>Secuencia Paseo:</b> “para ejecutar la tercera vez otros dos paseos”
	<b>Secuencia Copla:</b> “con sus respectivas mudanzas, con una de las cuales se concluye.”

La documentación coreográfica escrita del fandango del siglo XVIII, aunque escasa, nos permite determinar la vigencia de este tipo de estructura que ha llegado hasta nosotros, ya que la descripción somera de la coreografía del fandango que hace Cairón (1820: 110-113) incluye la organización en tres secuencias o partes, aunque el texto descriptor refleja la coreografía de un modo difícilmente inteligible incluso para profesionales habituados a este tipo de lecturas (Tabla 2).

El fandango de Acero presenta la típica estructura musical del fandango “estándar” del siglo XVIII que se ha explicado anteriormente. Está organizado siguiendo la tendencia a la sucesión de breves secciones de cuatro compases formados normalmente por dos que se repiten (2 x 2). Otro rasgo característico es que los inicios y los finales de estas breves “frases” musicales se solapan en las caídas —inicios— de los compases, de modo que se crea un fluir continuo de música sobre la armonía descrita en modo de mi, sin una cadencia según la armonía tonal clásica. Esta sensación de devenir constante se acentúa por la indicación de repetición del final, volviéndose al inicio—bailado—en un *motu perpetuum* sin final aparente.

Sin embargo, esta estructura musical encaja perfectamente con la forma a tres partes de la coreografía del *Fandango del Siglo XVIII* (Tabla 3). La clave nos la dio la presencia de una sección anómala de seis compases, la D. Como se explicará en el epígrafe correspondiente, una sección divisible entre tres indica la presencia de la pasada, ya que el número impar facilita el cambio de pie: cada paso ocupa dos compases y se inician siempre con el mismo pie. De este modo, las secciones A, B y C corresponden a la copla con una primera con marcajes como introducción, la D es la pasada y la E sirve para el paseo. Pero las adecuaciones entre el *Fandango* de Acero y el *del Siglo XVIII* no se limitan a la cantidad de compases de las secciones, sino que éstas, establecidas de este modo según la coreografía, presentan concordancias entre gestos musicales y gestos coréuticos realmente sorprendentes, como veremos a continuación.

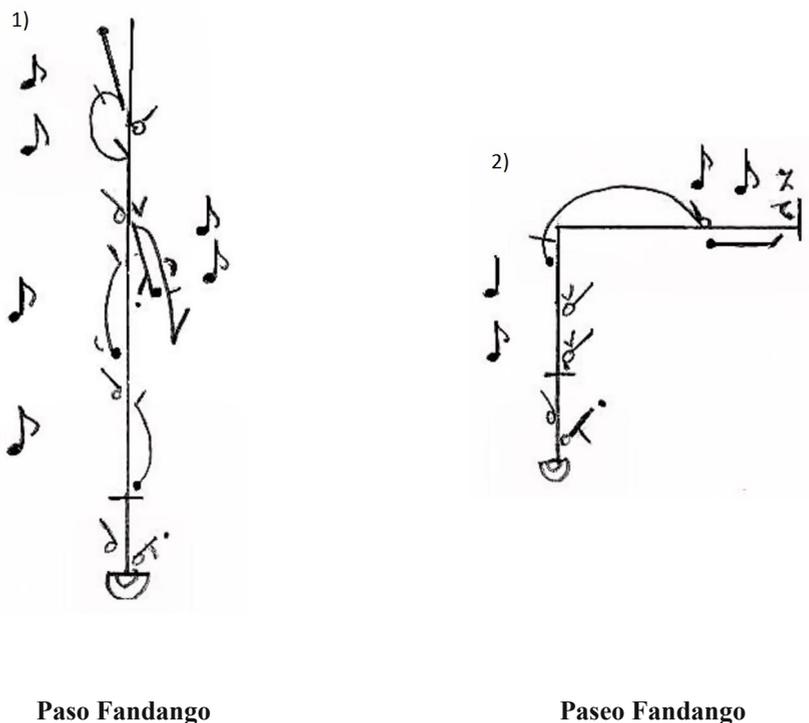
Tabla 3: estructura musical del fandango de Acero y su relación con la coreografía del Fandango del Siglo XVIII

Compases	Estructura musical	Secc. coreogr.	Pasos
1	Introducción sin danza		No se baila.
2- caída 6	A: 2 x 2	A: copla	única: 4 marcajes de 6 tiempos c/u (terminología actual)
6-caída 10	C: 2 x 2		6 + 2 Copla: (6 secuencias 6 tiempos): 6 veces, paseo lateral modificado en dirección (requerimiento-rechazo)
10-caída 14	Los compases 11 y 13: re menor + sol menor en el tercer tiempo (iv-iv-vii)		Remate con vuelta 12 tiempos (Principio de vuelta de folias, vuelta quebrada / quiebro en vuelta)
14-caída 20	D: 2x3 con variaciones en los cc. impares: sección anómala de 6 compases c. 15: re menor + sol menor en el tercer tiempo c. 19: empieza aire de pedal en el bajo (pero re).	B: pasada	3 x (2 secuencias de 12 tiempos): 1 paso de fandango + 2 (paso-sostenido) en vuelta
20-caída del 2	E: 2+2 Pedal de la en el bajo (compases impares en segunda inversión de re menor).	C: paseo	2 secuencias de 12 tiempos: (2 sostenido-punteado) + sostenido y 3 pasos [1 largo + 2 cortos, el último en ½ vuelta para cambiar de dirección y poder volver]

### LA COPLA: EL PASO DE FANDANGO Y EL PASEO DE FANDANGO

La copla podía tener variedad de pasos, entendidos como unidades articulares, pero hay dos principales en el *Fandango del Siglo XVIII*: el *paso de fandango* y el *paseo de fandango* (fig. 9), que no hay que confundir con la sección coreográfica denominada “paseo”.<sup>17)</sup>

#### Unidades Articulares "Copla"



Paso Fandango

Paseo Fandango

Figura 9: unidades articulares de la copla en notación Beauchamps-Feuillet

<sup>17)</sup> Al igual que en las sevillanas, la unidad articular característica del fandango se comenzó a denominar *paso* o *paseo* indistintamente a partir de algún momento que todavía no nos es posible datar. Para poder reconocer la unidad articular exacta a la que nos referimos es preciso estar situados en la sección correspondiente y ejecutando la unidad articular. Esta práctica es habitual entre los profesionales españoles de la danza que manejan el léxico con soltura, pero puede resultar complejo cuando existen dificultades de situación coreográfica o lingüística, lo que podría explicar las confusiones terminológicas que parecen apreciarse en las descripciones de Cairón (1820).

El primero es, obviamente, el que caracteriza el baile del fandango dentro de la tradición bolera. De hecho, aparece también en la coreografía del *Fandango del Reto* en forma ornamentada. Hemos encontrado documentado por primera vez un *paso de fandango* en un manuscrito de la Biblioteca de Catalunya, inédito y todavía sin signatura, que consiste en una colección de bailes y coreografías “Para uso del Dr Dn Felix Alejos de Valon en 7 de Marzo de 1798”. Al final de la descripción del baile *La Miscelánea*, y coincidiendo con el verso de la página, hay el texto siguiente: “Cadena de seguidillas hasta el lugar opuesto y desde él en paso de fandango retirarse hasta su lugar, los caballeros de espaldas y las señoras de cara, paseo”. Aunque se trate de un documento perteneciente a un entorno social amateur, ni profesional ni teatral, resulta muy interesante para constatar la presencia, a finales del siglo XVIII, de un paso característico del fandango que muy bien podía ser el que ha quedado en la tradición bolera.

El *paso de fandango* puede describirse resumidamente como una unidad articular de tres apoyos en avance y retroceso oblicuo con cambio de ángulo, ornamentado en su mitad por un topetillo<sup>18)</sup>. Este paso es, en esencia, el mismo que el paseo de seguidilla, conocido comúnmente como *paso de sevillana* y que explicamos con detalle en nuestro anterior trabajo sobre el *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo, 2013). La diferencia principal entre ambos pasos es el cambio de impulso: el paso de seguidilla es tético, ya que empieza justo en el tiempo fuerte del compás, mientras que el de fandango es anacrúsico y el impulso inicial lo da el encaje en el último tiempo del compás, que en el *paso de seguidilla* era, simplemente, un modo para terminar el paso y comenzar otro encadenamiento de unidades articulares (fig. 10).

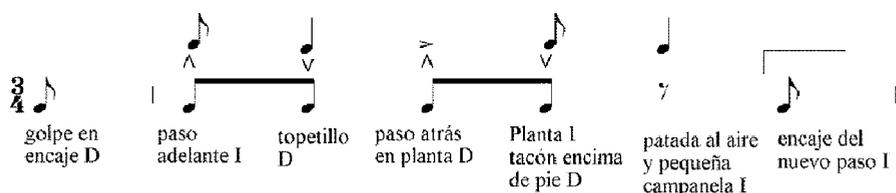


Figura 10: esquema rítmico del paso de fandango

<sup>18)</sup> Partiendo de la actual 4ª posición de pies, con el peso en el pie delantero, consiste en efectuar un paso encajando el pie posterior (que se encontraba libre de peso) y que precipita el paso avanzando del pie que se encontraba delante, para inmediatamente topar con el talón/lateral de la planta del pie posterior que inmediatamente retrocede con un cambio de peso, para a continuación colocar la planta del pie delantero en el junto a la parte interior de la planta del pie posterior que está asentado —sin cambiar peso— y finalmente efectuar media campanela (círculo del pie en el aire) para trasladar por el aire, a nivel muy bajo, el pie que ha permanecido delante hasta la parte posterior.

Ese *encaje* anacrúsico como impulso inicial del *paso de fandango* guarda relaciones con la escritura musical del fandango. Para ejemplificarlo hemos escogido los primeros compases bailados del fandango de Acero que, a pesar de que en la restauración propuesta corresponderían a unos marcajes como introducción a las coplas, llevan en su interior el impulso gestual del paso de fandango. El gesto musical que mejor propicia este impulso anacrúsico son los semitonos que se crean entre compases gracias a la armonía modal usada. En este contexto armónico, los semitonos sobre todo descendentes adquieren una función similar a la *sensible*<sup>19)</sup> dentro del entorno de la música tonal. Miguel Ángel Berlanga lo explica de la manera siguiente al comentar la relación entre el II y el I grado del modo de mi (fa-mi):

la tensión entre ese segundo grado de la escala frigia y el primero es una de las notas constitutivas de esta música (...). Este importante papel estructurante del segundo grado (en su tensión dinámica hacia el primero) está presente en todos los fandangos flamencos y en muchos otros cantes, tanto que podría considerarse como de importancia estructural similar a la función de dominante que desempeña el quinto grado en la música tonal (Berlanga 1994: 159).<sup>20)</sup>

Si observamos el Ejemplo musical 2, el pasaje del c. 2 al 3 una serie de semitonos descendentes que funcionan como elemento de tensión dinámica hacia la resolución armónica en la caída del compás 3. Además, en este caso se acentúa por la presencia del si *b* en el bajo como “sensible” de la en un acorde de Sol menor y por el cromatismo<sup>21)</sup> del violín primero que añade el sol #. La tensión de este gesto musical propicia el golpe del *encaje* justo en el último tiempo del c. 2 para dar impulso al paso siguiente en avance del pie golpeado desde atrás. Asimismo, en este inicio del baile el gesto dinámico queda impelido gracias a la melodía descendente inicial (c. 2), muy habitual en los fandangos dieciochescos y que sirve como amplificación del gesto de tensión dinámica descrito.

---

<sup>19)</sup> La sensible es el séptimo grado de una escala musical. Dentro del sistema tonal posee un carácter inestable que la atrae a la tónica, a la que está a distancia de semitono.

<sup>20)</sup> Es cierto que la alternancia entre los grados iv y I del modo de mi (= la) con la tercera elevada no produce la aparición del si bemol—que sería la sensible en este contexto—y su resolución al la, pero sus tríadas sí que causan otras relaciones de semitono descendentes con el mismo efecto de tensión dinámica y resolución: re-do# y fa-mi (Ejemplo musical 1). Ampliando la idea de Berlanga se podría decir que dentro de este contexto armónico el acorde de II del modo de mi funciona como sensible y el de iv como dominante. Además, la relación entre los acordes de iv y I presenta otra similitud importante con la armonía tonal clásica: al igual que entre dominante y tónica, hay una nota en común entre ambos acordes, que en el entorno tonal clásico es el V grado y en el modo de mi el I. Como veremos al comentar el paseo, esto dará pie a gestos musicales de notable interés para nuestro estudio.

<sup>21)</sup> Los cromatismos son melodías a distancia de semitono —do, do #, re, re #— que, por tanto, incluyen notas ajenas a la escala usada y extrañas a la armonía. El cromatismo es lo contrario del diatonismo, que consiste en el uso simple de las notas de la escala, sin alteraciones (serían las notas blancas del piano).

El mismo gesto se reproduce pero al revés en la caída del compás siguiente, dando como resultado un efecto similar pero armónica y direccionalmente mucho menos dinámico al tratarse del paso del I grado al iv. Sin embargo, para enfatizar este momento del *encaje* y salida del pie contrario Acero optó por reforzar tímbricamente la anacrusa y la caída del c. 3 con acordes en cuerdas dobles de los violines.

Ejemplo musical 2: compases iniciales del fandango de Acero con indicación de gestos musicales relacionados con los coréuticos del *Fandango del Siglo XVIII*

Otro rasgo relevante del paso de fandango dentro de la sección copla es el *topetillo*, que, como ya vimos en el paso compartido con la seguidilla (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo 2013), consiste en un golpe ligero que da una planta o parte interna del talón de un pie al talón del otro. Aparece por primera vez como paso, aunque sin esta denominación, en el manuscrito castellano del siglo XVI *Arte de danzar aunque mal se puede aprender con solo leer* donde se dice lo siguiente: “y ir a dar con el pie izquierdo en el derecho y asentándose en el suelo dar una patadilla con el derecho”. Se le menciona explícitamente ya a mediados del XVII en el *Libro de danzar* de Juan Antonio Jaque, concretamente en la última variación de la jácara, como “paso adelante con el [pie] dere[ch]o, topetillo y salto y encaxe atrás con el Yzquierdo” (Jaque: f. 11r). A principios del siglo XVIII la *Choregraphie figurativa* de Noveli incluye notación coreográfica de tres variantes que siempre indiquen en este “topar” de un pie con el otro; concretamente aparece en las unidades articulares denominadas *Tope encaxado*, *Paso con tope de grillos hecho y de Secho* [sic], *Tope con grillos hecho* y *Tope con Grillos desecho* [sic] (Noveli 1708: ff. 17r y 23r). Más adelante Pablo Minguet (1737: 46) lo describe como “tropecillo”:

28. El tropecillo es un movimiento violento, que se forma de dos movimientos, de esta suerte: arrimar la punta del pie al talon del otro, y luego dar incontinenti un salto azia arriba, y volver el pie azia atrás, y quedar plantado, y al caer del salto, a manera de aso, teniendo el cuerpo un poco buelto de lado.

29. El Tropecillo en buelta es de la misma suerte, que el que hemos dicho arriba, salvo que este tiene la diferencia en el salto; pues al levantar el cuerpo con el, da una buelta por la espalda muy violenta, y al caer de la buelta, sienta primero el un pie en el suelo, y despues encaxa el otro por detrás.

Tal como indicamos en nuestro anterior artículo (2013), este topetillo pudo llegar a convertirse en un elemento identificativo del *topos* localista español a ojos extranjeros, ya que los encontramos habitualmente en las obras coréuticas teatrales del repertorio barroco francés como gestos para caracterizar a personajes españoles. Tal es el caso de la “Entrée espagnole pour un homme et una femme” de *L'Europe galante* de Louis Guillaume Pecour y André Campra, las folias de España tal como las anotó Raoul Auger Feuillet, reproducidas por Minguet e Irol (ibid.) o la “Chacone pour une femme” de *Phaeton*, compuesta por Louis Guillaume Pecour (1704: 10-19; fig. 11).

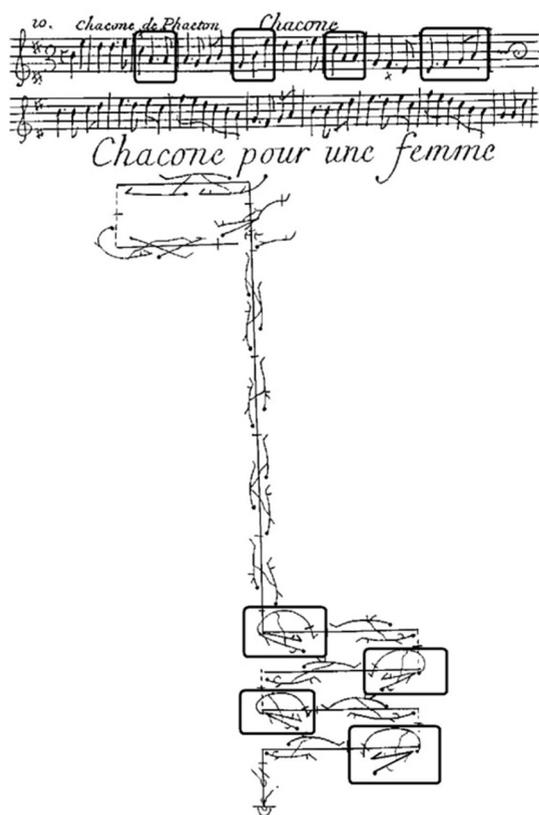


Figura 11: “Chacone pour une femme” de *Phaeton* de Pecour (1704: 10), con los topetillos indicados tanto en la música como en la danza

Como también dijimos en nuestro trabajo anterior, es habitual encontrar este gesto asociado al ritmo de corchea y negra en compás ternario o binario compuesto, en el que la corchea corresponde al avance del pie y la negra al topetillo —síncopa— y al retroceso inmediato del pie<sup>22</sup>). En el fandango este ritmo también está implícito en el paso coréutico, y de esta manera puede aparecer en la música, como se observa en la melodía de la viola y el bajo del c. 2 del fandango de Acero (Ejemplo musical 2). Sin embargo, el *paso de fandango*, al contrario que el *paseo de seguidilla*, presenta un apoyo fuerte en el cuarto tiempo, es decir, en el ataque del segundo compás, con el “paso atrás en planta” (fig. 10). Esto ayuda a entender la variedad de ritmos musicales del fandango, que manifiestan la riqueza rítmica del paso base.

Algo similar sucede con la otra unidad articular característica de la copla, el *paso de paseo de fandango*. Consiste en tres pasos con cambios de apoyo con reparto rítmico interno irregular, largo-corto-largo. Ha pervivido en otros bailes boleros de la familia del fandango, como es el caso de la malagueña, y en diversos bailes tradicionales —fandango, jota, rondón— que hoy se conservan en las comunidades culturales de Castilla, León, La Mancha, Navarra, Valencia, Murcia, etc. En el caso del fandango, consiste en un paso avanzado, otro semilateral que cruza por delante y un tercero que retrocede, añadiéndole como ornamento un punteado delante tras el tercer apoyo, anacrúsico<sup>23</sup>) (Figs. 9 y 12). Tanto en el paso de fandango como en el paso de paseo de fandango el avance y el retroceso es constante: la pareja se encuentra y se aleja conformando aquel tipo de bailes conocidos como “de requerimiento y rechazo”.

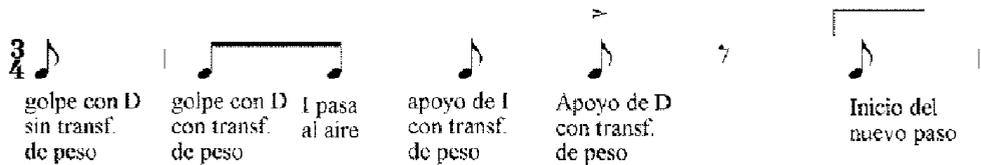


Figura 12: esquema rítmico del paso de paseo de fandango

<sup>22</sup>) En la fig. 10 se observa la presencia de este ritmo sólo en el primer topetillo ya que, una vez establecido el patrón gestual, el ritmo musical puede variar en las siguientes apariciones del paso. Sobre la presencia de este ritmo y otros similares en la tonadilla coetánea véase Pessarrodona, en vías de publicación.

<sup>23</sup>) Partiendo de la actual semi-3ª posición de pies, con el peso en el pie posterior, efectuamos un paso avanzando, otro paso en campanela cruzada por encima, un paso lateral-oblicuo retrocediendo (en la notación de la fig. 8 aparece dibujado como lateral puro), y un punteo del pie libre en la parte interior de la planta del pie de apoyo, que hoy día se conoce como al encaje delante.

Desde el punto de vista de la relación entre gestos musicales y coréuticos resulta especialmente interesante la combinación de ambas unidades articulares en la copla de fandango, ya que presentan acentos diferentes entre ellas: si bien, como hemos visto, el *paso de fandango* tiene un apoyo fuerte en el cuarto tiempo (fig. 9), su equivalente en el *paso de paseo de fandango* se realiza justo una corchea después como “apoyo de D (=pie derecho) con transf. de peso” (fig. 11). Aunque el bailarín no siente este gesto como un apoyo fuerte, el hecho de que se dé justo una corchea después indica la tendencia de esta unidad articular al compás de 6/8, en lugar del 3/4 que marca el *paso de fandango*. Así pues, la polirritmia propia del fandango, en la que se alternan pasajes en 3/4 con otros en 6/8 (Ejemplo musical 2)<sup>24</sup>, se explica coréuticamente por la combinación de unidades articulares que acentúan indistintamente ambos compases.

### LA SECCIÓN PASADA

La *pasada* del *Fandango* de Acero corresponde, como hemos apuntado, a la sección D de la música (cc. 14-20; Tabla 3), con seis compases que facilitan tres cambios de lugar que llevan a un trocado final de puestos para efectuar el *paseo* siguiente, ya que cada combinación de pasos para la *pasada* ocupa dos compases.

El paso de la sección *pasada* consiste en un paso de fandango y un paso de borea abierta, que puede ser en vuelta (figs. 13 y 14), tal como indica Cairón (Tabla 2). El paso de fandango ya ha quedado explicado en el epígrafe anterior. El *paso de borea abierta* se compone de tres pasos con cambio de apoyo; es precedido por un punteo del pie/planta del pie libre en la parte interior de la planta del pie de apoyo. Dependiendo de la flexibilidad del calzado utilizado, este *punteo* es ejecutado unas veces con la punta del pie y otros con la planta<sup>25</sup>. FIGURA 13: combinación de pasos que componen la *pasada de fandango* escrita



Figura 13: combinación de pasos que componen la *pasada de fandango* escrita en notación Beauchamps-Feuillet

<sup>24</sup> Véase al respecto la aportación de Guillermo Castro Buendía a este congreso.

<sup>25</sup> Al terminar el paso de paseo apoyamos el pie libre detrás del pie que sustenta, el cual queda libre (apoyo 1); efectuamos un paso lateral abierto avanzando hacia el centro del espacio, tomando el lugar de la pareja como referencia (apoyo 2) y efectuando punteo delante con el pie libre mientras se inicia la vuelta hacia fuera de la pareja, continua la vuelta con el tercer apoyo seguido de un punteo, con el que termina la vuelta quedando nuevamente de cara a la pareja, pero cambiados de lugar. Generalmente se efectúa cambiando por arcos de 180°, pero también es posible hacerlo utilizando arcos de 90°. Al menos es la posibilidad más práctica para trocar puestos cuando el número de compases en una música es múltiplo de 4.

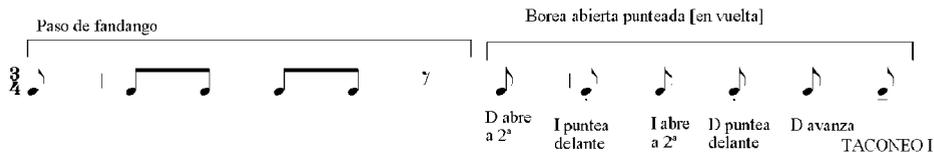


Figura 14: esquema rítmico de la unidad articular de la pasada de fandango

En el *Fandango* de Acero la pasada corresponde a una sección con una música muy habitual en los fandangos dieciochescos: la melodía principal queda reducida a los acordes de cada compás desplegados<sup>26)</sup> en una sucesión de semicorcheas con una escritura muy guitarrística y mecánica que entre nosotras hemos optado por denominar coloquialmente como “maquineta”. De hecho, este recurso sirve como rasgo identificativo del fandango en apariciones esporádicas en tonadillas, tal como se ha comentado en otro lugar (Pessarrodona 2012) y como desarrollaremos en posteriores trabajos.

En este pasaje “maquinal” se prioriza el 3/4, contrastando con los compases anteriores, en 6/8. Su uniformidad rítmica facilita el *paso de la pasada* y, sobre todo, su segunda parte, en la que la *borea abierta* punteada en vuelta se da con apoyos simples en las primeras corcheas de cada tiempo. Las notas largas de los instrumentos de viento en los compases impares ayudan, justamente, a dar la sensación de giro necesaria para poder efectuar naturalmente la vuelta. Dentro de una música tan regular Acero introdujo pequeñas melodías descendentes al final de estos compases impares que al bailarín le sirven como *avisos* para saber dónde efectuar el cambio de unidad articular y así empezar la siguiente serie.

**Ejemplo musical 3: cc. 8-13 del Fandango de Acero con indicación de gestos musicales relacionados con los coréuticos del Fandango del Siglo XVIII**

<sup>26)</sup> Es decir, con las notas del acorde tocadas sucesivamente y no de manera simultánea.



manuscrito— sobre la primera nota del segundo compás en los violines (c. 20, Ejemplo musical 4). De este modo se acentúa allí donde va el primer punteo.

Rítmicamente el paso alterna un primer bloque con *sostenidos* (abajo) al encaje y *punteos* coreográficos en corcheas y negras, y otro con pasos coréuticos andados. La música de Acero encaja perfectamente con esta alternancia rítmica: los pasos andados se efectúan sobre una melodía que recuerda la “maquineta” anterior —incluida la melodía descendente de aviso— que enfatiza el compás de 3/4 y facilita la presencia de los pasos coréuticos en cada negra y el girar siguiente. Las notas largas de los vientos proporcionan una base sobre la que el bailarín desliza estos pasos andados. Pero la base principal es otro rasgo musical habitual de los fandangos dieciochescos: el pedal de *la*, en el que se mantiene durante varios compases la nota común de los dos acordes de estos compases —La mayor y Re menor— creando lo que técnicamente se conoce como “nota pedal” sobre la que basculan las demás, de modo que el acorde de Re menor aparece siempre en segunda inversión<sup>28</sup>). En este caso el pedal de *la* está escrito en corcheas a manera de bajo tambor<sup>29</sup>) (*Trommelbass*), creando una base estática uniforme que facilita el movimiento de translación paralela del paseo.

Ejemplo musical 4: cc. 20-23 del *Fandango* de Acero con indicación de gestos musicales relacionados con los coréuticos del *Fandango del Siglo XVIII*

<sup>28</sup>) Es decir, con la tercera nota de la tríada de Re menor, *la*, en el bajo.

<sup>29</sup>) Recurso habitual del estilo galante dieciochesco consistente en la repetición de una misma nota en el bajo con un ritmo uniforme.

### UN APUNTE FINAL: EL EROTISMO EN EL FANDANGO

Una vez analizado el *Fandango del Siglo XVIII*, de tradición bolera, aplicado a la música de un fandango dieciochesco de teatro, nos encontramos en condiciones para comenzar el estudio de la sensualidad y el erotismo del género coréutico que tanto llamó la atención a los viajeros extranjeros de la época.

En el fandango analizado hemos visto cómo el juego de acercamiento y alejamiento entre los miembros de la pareja es constante. Éste no sólo se encuentra en la propia estructura a tres partes, con los movimientos de las pasadas y los paseos, sino también dentro de la misma copla, cuyas unidades articulares principales —*paso de fandango* y *paseo de fandango*— presentan un constante avance y retroceso típico de los bailes conocidos como “de requerimiento y rechazo” (Tabla 3).

Algo muy similar ocurre en la música. Es muy posible que la misma construcción armónica del modo de *mi* resultara altamente erótica para oídos habituados a armonías tonales —es decir, dentro de los cánones de la tonalidad clásica— estables. Susan McClary, en su libro *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* (1991) —uno de los primeros trabajos musicológicos desde una perspectiva de género—, concretamente en su tercer capítulo “Sexual Politics in Classical Music”, comenta el poder de seducción de los excesos cromáticos que se da en la ópera *Carmen*. Dice McClary sobre la habanera y la seguidilla que canta la protagonista de la ópera:

While there is never any question on her tonal or melodic orientation in this phrase, her erratic means of descending through the tetrachord (...) reveals her as a “master” of seductive rhetoric. She knows how to hook and manipulate desire (p. 58).<sup>30)</sup>

La muerte de Carmen por parte de Don José representa, según McClary, la conclusión lógica y *deseada*, también por el público, dentro de un entorno en que el exceso de disonancias y cromatismos reclaman el regreso al diatonismo:

Not only José but also the listener (...) longs for this flood of chromaticism to be stopped, for stability to be reestablished — even though we know that the triumph of tonal closure means the violent murder of Carmen. Bizet’s musical strategies, in other words, set up almost unbearable tensions that cause the listener not only to accept Carmen’s death as “inevitable,” but actually to desire it (p. 62).<sup>31)</sup>

Así pues, según McClary estos rasgos musicales tan “exóticos” representan la corporeidad de Carmen de un modo tan evidente que resulta hasta insoportable. Siguiendo estas ideas, en sus trabajos posteriores McClary encontró la base del erotismo de la música del Barroco justamente en el desarrollo, gracias al establecimiento de la nota *sensible*, de largos

procesos cadenciales que reclamaban —*deseaban*— su resolución en la “tónica”:

Composers in the early seventeenth century harnessed the leading tone in order to create extended trajectories of desire. If the leading tone heralds expected closure, then damming up that expectation can produce a long-term cadential effect. As soon as the leading tone appears, the ear (...) anticipates its implied resolution. A single pitch—the designated tonic, towards which the leading tone points—becomes an object of desire (McClary 2012: pp. 8-9).<sup>32)</sup>

Por tanto, en el proceso hacia la consolidación de la tonalidad que se da durante el siglo XVIII se produjo una expansión de las cadencias hacia la estabilidad de la “tónica” cuyo resultado fue, según McClary, la intensificación del deseo por la llegada de esa resolución.

En la música del fandango dieciochesco ocurre algo muy parecido: la basculación entre el I y iv del modo de mi con la tercera elevada crea en los oídos tonales la sensación de estar en un modo menor —Re menor en este caso— que nunca llega a consolidarse. El oyente tonal espera una cadencia auténtica que le indique la tonalidad<sup>33)</sup>, pero ésta nunca aparece, ya que los oídos tonales no logran procesar que el acorde de La mayor funciona como esa “tónica” estable<sup>34)</sup>. Siguiendo el planteamiento de McClary, esta falta de cadencia tonal implica su “deseo”, lo cual sería el sùmmum del erotismo en música: el fandango musical resultaría ser el máximo exponente de una seducción que no llega a su culminación; sería, pues, lo que coloquialmente llamamos una “tensión sexual no resuelta” o, usando la nomenclatura coreológica, un “requerimiento y rechazo” musical constante.

El análisis coreológico de la iconografía del fandango también nos aporta pistas muy interesantes sobre aquello que podía resultar erótico a ojos extranjeros. Aquí nos centraremos, como primer ejemplo, en la imagen más emblemática del fandango: la estampa titulada *Le fandango* del francés Pierre Chasselat (1753 – 1814), que se usó para ilustrar el álbum de *Danses nationales de chaque pays* con canciones de Gustave Dugazon (1821?). Su análisis coreológico nos dotará de “tridimensionalidad” al fandango teatral comentado en este artículo, proporcionando la imagen de los cuerpos que bailarían ese fandango de teatro, sus indumentarias, los brazos y las actitudes entre la pareja, clave para comprender el erotismo exótico del fandango para los extranjeros.

---

<sup>30)</sup> “Mientras que no hay ninguna duda acerca de la orientación tonal o melódica de esta frase, su modo errático de descender a través del tetracordo (...) revela que se trata de una ‘maestra’ de la retórica de la seducción. Sabe cómo enganchar y manipular el deseo”.

<sup>31)</sup> “No sólo José sino también el oyente (...) desean que se acabe este desbordamiento de cromatismos y que se reestablezca la estabilidad, a pesar de que sabemos que el triunfo de la conclusión tonal significa la muerte violenta de Carmen. En otras palabras, las estrategias musicales de Bizet se basan en insoportables tensiones que causan en el oyente no sólo aceptar la muerte de Carmen como algo ‘inevitable’, sino deseársela realmente”.

En esta imagen (fig. 17) aparecen dos parejas que bailan el fandango, acompañados a la guitarra por un quinto personaje. Se trata de una escena idealizada en un entorno bucólico estilizado, lejos del retrato de la realidad cotidiana. Según nuestro análisis gestual del fandango de teatro, el momento que se plasma en el grabado correspondería a la preparación de la vuelta quebrada que se da al final de la copla (Tabla 3). Todo parece “normal” a simple vista, pero hay algo que llama poderosamente la atención: las notables diferencias entre ambas parejas, tanto en lo referente a la indumentaria como en las posiciones individuales del baile, e incluso en la relación entre los componentes de cada pareja. Tal es así que consideramos que puede tratarse de la representación iconográfica de dos estereotipos coréuticos opuestos: uno correspondiente al realmente hispánico —la pareja de la derecha, que llamaremos B— y otro que se podría identificar con dos no-hispánicos que intentan bailar a lo español —la pareja de la izquierda, A—.

Una primera aproximación a través de la observación y comparación de la indumentaria en cuanto signo de representación en el que la codificación simbólica del traje facilita la inteligibilidad de la obra (Folliot 1997: 16) puede esclarecer la identificación de los personajes representados ya que ésta era una de las premisas fundamentales en el juego teatral ya desde siglos antes (Pure 1668 en Folliot 1997). Mientras que la pareja A se encuentra ataviada con colores fríos, el color rojo, representativo de “lo español”<sup>35)</sup> y que responde a la una de las características de la indumentaria atribuible a los majos, adquiere protagonismo en la pareja B. Este contraste en los colores queda completado con el peinado y tocado femeninos, recogido en dos trenzas para la mujer de la pareja A, mientras que la mujer de la pareja B lleva tocado con mantilla, constitutiva del elemento más castizo en la indumentaria de una maja como claro distintivo hispánico. En lo tocante a los hombres, el ancho de las patillas complementa la estampa, ya que si bien el hombre de la pareja A lleva un corte de pelo con patillas estrechas, en el de la pareja B se aprecian

---

<sup>32)</sup> “Los compositores de inicios del siglo XVII usan la sensible para crear amplias trayectorias de deseo. Si la sensible anuncia un supuesto final, entonces la contención que puede crear esta expectación produce efectos cadenciales de larga duración. Tan pronto como aparece la sensible, el oído (...) anticipa su resolución implícita. Una sola nota — la designada como tónica, hacia la cual se dirige la sensible — se convierte en objeto de deseo”.

<sup>33)</sup> La cadencia auténtica es la cadencia más rotunda, formada por la dominante y la tónica, y suele estar precedida por una subdominante. Su aparición es la manera más efectiva de establecer la tonalidad de la pieza.

<sup>34)</sup> En este sentido, resultan muy interesantes los diversos comentarios que recoge Peter Manuel sobre estudiosos que han considerado la música de los fandangos dieciochescos dentro de los cánones tonales clásicos y su lógica perplejidad ante la falta de una conclusión, incluso proponiendo finales (Manuel 2002: 316-318).

<sup>35)</sup> En la iconografía francesa de danza de la época, incluso anterior, se tiende a asociar el color rojo a los españoles y el azul a los franceses (Danseurs 1988; Kirstein 1984).



Figura 17: Le fandango de Pierre Chasselat (Dugazon, 1821?)

patillas anchas, típica de la imagen de los majos. (Descalzo 2003: 82-83)<sup>36</sup>.

En danza, el vocabulario principal constitutivo de lo que podríamos denominar “el texto coréutico” queda determinado en buena parte por el aparato locomotor, técnicamente denominado tren inferior. Un análisis tanto de la constitución física como de otros elementos tanto relativos a la fisicidad de los bailarines como al pie que sustenta el peso —pie de apoyo—, pierna libre o dirección de los movimientos proporciona excelente información sobre las diametrales diferencias entre las dos parejas.

---

<sup>36</sup>) Dentro del ámbito el estudio de la indumentaria en el teatro madrileño durante el siglo XVIII es muy esclarecedor el texto de Descalzo en el que aborda la indumentaria de los majos en contraposición a la de los petimetres “El pelo se llevaba recogido en una cofia a dornada con cintas (...) la mantilla fue el elemeto más castizo del vestido de la maja.” (Descalzo 2003: 83) así como “El traje de majo se caracterizó por sus alegres colores (...) se componia de jaqueta o chaqueta con pequeñas solapas en lugar de la casaca, un chaleco corto y los calzones. Alrededor de la cintura se ponian la faja (...) contrarios a las pelucas, los majos se peinaron sin rizos y grandes patillas recogiendo el pelo en una redecilla o cofia” (íd.: 82-83)

La imagen de la pareja B presenta las mismas características para las direcciones, pie de apoyo y pierna libre que veíamos en las ilustraciones boleras analizadas al inicio de este artículo, mientras que la pareja A parece estar apoyada del modo “ideal” característico de la danza académica francesa desde finales del siglo XVIII (Prudommeau, 1997) y justo en un momento crucial de transición hacia el calzado “en punta” (Filliot, 1997 : 24) , ya que físicamente resultaría imposible realizar esa posición sin un calzado con refuerzo, y en un momento de suspensión ofrece la cualidad ligera y aérea propia de la danza escénica francesa que puede observarse en la práctica totalidad de la iconografía de la época (Pasi 1980; *Danseurs* 1988; Kirstein 1984).

La posición de los brazos, que es uno de los elementos distintivos de la danza española, también presenta notables diferencias en ambas parejas: mientras la pareja A exhibe posiciones muy cerradas, carentes de amplitud, en las que prevalecen los ángulos rectos y la proximidad al cuerpo del brazo inferior, en la pareja B puede observarse el fenómeno opuesto: posiciones abiertas en las que la cintura escapular y el pecho quedan libres de obstáculos para ser contemplados y así relacionarse directamente con la otra parte de la pareja. Esta posición abierta coincide con la reflejada tanto por Téllez (figs. 1, 2 y 3) como por Camarón Bonanat o Bayeu (figs. 4 y 5), por lo que consideramos es propia del Baile Bolero escénico durante el último tercio del siglo XVIII y primer tercio del XIX.

También encontramos notables disparidades en la conexión visual entre los miembros de las parejas. La tradición hispánica que ha llegado hasta hoy consiste en mantener la mirada directa, en el mismo plano, y las excepciones sirven para realzar esta norma no escrita pero siempre presente. Mientras la pareja A presenta mirada “de soslayo”, la pareja B mantiene la mirada directa, en el mismo plano horizontal, en igualdad de condiciones entre hombre y mujer. Este tipo de relación visual tiene consecuencias directas sobre la posición de los cuerpos y las cabezas que refleja Chasselat: rotación con inclinación de la cabeza e inclinación del torso en el caso de la pareja A, posición erguida en la pareja B, habida cuenta de que tanto en una pareja como en la otra las alturas de los hombres y mujeres son similares. En el caso de alturas diferentes, para mantener la mirada directa sería preciso adaptar la posición del torso y la cabeza.

Las relaciones gestuales entre las cinturas escapulares —líneas de hombros— y cinturas pélvicas —línea de caderas— se muestran asimismo contrarias: en la pareja A crean líneas paralelas en continuidad mientras que en la pareja B están enfrentadas, quedando enfilados en una misma línea los puntos centrales de los dos cuerpos en cabeza, pecho, caderas —y por lo tanto pubis— en relación inequívocamente directa. Como consecuencia, las sombras de los cuerpos de los danzantes en el suelo proyectan dos tipos opuestos de relaciones de manera casi simbólica, ya que en la pareja A trazan líneas paralelas y en la pareja B crean una sola línea.

Así pues, esta primera obra de Chasselat resulta muy útil para entender cómo la actitud de los bailarines del fandango es totalmente opuesta a la de otros modos —más europeos— de bailar. Se trata de una relación corporal abierta, frontal, directa e incluso más igualitaria, equivalente a las actitudes propias de los majos y majas en el teatro breve coetáneo; y para los extranjeros sería seguramente muy atrevida. Si a esto le sumamos los pasos y brazos, las relaciones coréuticas entre la pareja y el sugerente modo de mi, se crea una combinación realmente explosiva que explica que el fandango fuera tan exótico y erótico para los visitantes extranjeros.



FIGURA 18: El Fandango de Bardel en *Regalo Lírico: Colección de Boleros, Seguidillas, Tiranas* (1831?)

La comparación con la figura 18 en la que se reutilizan, de manera sincrética, elementos provenientes de la primera y se modifican otros ofrece aún mayores indicadores sobre la diferencia entre el fandango español y el que posiblemente se utilizara en el entorno escénico francés. El bailarín conserva todas las características de la obra anterior en la pareja B, mientras que la bailarina, que anteriormente pertenecía a la pareja A ofrece una interesantísima transmutación en la que el autor mezcla indumentaria y gesto coréutico. Conserva el color frío, pero incorpora la mantilla característica de la maja y una sola castañuela en su mano derecha. Siguiendo la característica de posición en la pareja A de la figura 16, su relación corporal es indirecta, y el asentamiento del pie es leve, sobre la punta, al igual que en la figura anterior.

En este caso, la observación de un detalle muy importante nos dará la pista definitiva sobre el carácter no-español de la bailarina ya que utiliza, como indicábamos, una sola castañuela en su mano derecha mientras la izquierda se encuentra libre. Es española, pero sólo aparentemente. Conserva la postura y el asentamiento aéreo del pie de la imagen anterior y carece de la mitad del par de castañuelas. Las castañuelas (en plural) constituyen uno de los signos inequívocos de representación mediante el vestido para los bailarines españoles (Christout 1996: 62) esta representación mediante los complementos e indumentaria es algo en lo que ya insistía Menestrier (1682).

## CONCLUSIONES

En este trabajo se ha propuesto, por primera vez, la restauración de un fandango de teatro del siglo XVIII, *coreológica y musicológicamente informada*, a partir de una forma coréutica que se ha conservado en el repertorio culto y escénico bolero a través de la tradición, y del análisis del *cuervo danzante* correspondiente en su contexto histórico.

Gracias a la metodología usada —interdisciplinar y *en las artes*— se ha aprehendido esta tipología de fandango como fenómeno coréutico-musical donde gesto y música están articulados conjuntamente. De este modo, este trabajo permite, a *músicos y musicólogos*, entender las características musicales del fandango —forma, ritmo, armonía, melodía— en relación con el gesto coréutico básico; y a *coreólogos, coreoautores e intérpretes de la danza* superar la dimensión sensorial para integrar la racional, merced al análisis gestual y musical.

Esta primera restauración *coreológica y musicológicamente informada* de un fandango también resulta clave para empezar a superar tópicos preconcebidos sobre este género, debidos a la falta de conocimiento sobre la tradición bolera escénica como aspecto cinético-espacial del fenómeno coréutico-musical; así como entender su significado —por ejemplo, en el caso del erotismo— dentro del contexto español y europeo de la época.

Ciertamente, se trata de un *work in progress* en el que seguiremos trabajando, ya que somos conscientes de que queda mucho por hacer en el terreno de la investigación sobre la Danza Española del siglo XVIII, no sólo en lo referente a la restauración y rescate de obras —musicales, coréuticas— y datos —biografías de bailarines, contextos, etc.—, sino también desde un punto de vista metodológico para establecer parámetros transversales de análisis. En cualquier caso, esperamos que este trabajo sirva como punto de partida que abra nuevos caminos en la investigación transdisciplinar desde, en y para la obra de arte, propiciando el trabajo transversalizador y en equipo entre coreólogos, musicólogos y otras disciplinas afines.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN, Fernando. “La ‘españolidad’ de Luigi Boccherini a través del fandango”. *Estudios musicales del Clasicismo*. Sant Cugat del Vallès: Arpeggio, 2013.

Arte de danzar aunque mal se puede aprender con solo leer. Real Academia de la Historia, Miscelánea, Mss. en fol. de la Biblioteca Valleumbrosiana, tomo 25. Existe una copia manuscrita del siglo XIX en la BNE como Reglas de Danzar, signatura Ms-14050-2.

BERLANGA, Miguel Ángel. “Algunas acotaciones para la definición del concepto «fandango». Análisis musicológico”. V Congreso de folclore andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: “El fandango”. Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 151-166.

BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BOZAL, Valeriano. “Goya y la imagen popular”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1981, 374, pp. 249-269.

CAIRÓN, Antonio. *Compendio de las Principales Reglas Del Baile: Traducido Del Frances*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1820.

CAROSO, Fabritio. *Il Ballarino*. Venecia: Ziletti, 1581. Consultable online: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>> [última consulta: julio 2015].

CAROSO, Fabritio. *Nobilta di dame*. Venecia: Il Muschio, 1600. Consultable online: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>> [última consulta: julio 2015].

COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*. Madrid: Tipografía de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. Consultable online: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> [última consulta: julio 2015].

*Danseurs et Ballet de l’Opéra de Paris*. Paris: Archives Nationales, 1988.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. “Sémiologie des habits de Danse. Du Ballet de Cour au Ballet d’Action (XVI-XVIII siècles)”. *Costumes de Danse ou la Chair représentée*. Paris: La Recherche en Danse, 1997, pp. 59-69.

DESCALZO, Amalia. “Costumbres y vestimenta en el Madrid de la Tonadilla”. *Paisajes Sonoros en el Madrid del Siglo XVIII. La Tonadilla Escénica* Catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003). Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, 2003, pp. 73-91.

DUGAZON, Gustave. *Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames arrangées et composées par Gustave Dugazon, ornées de vignettes*. París: Gide fils, 1821? Consultable online en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es>> [última consulta: junio 2015].

ESPINÓS DÍAZ, Adela. “Dos lienzos de José Camarón y Boronat en el Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, 1982, 3, pp. 169-174.

ETZION, Judith. “The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century “Lasciviousness” to Nineteenth-Century Exotism”. *Anuario Musical*, 1993, 48, pp. 229-250.

FEUILLET, Raoul Auger. *Choregraphie ou L'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs*. París, Imprimerie de Gilles Paulus du Mesnil, 1700. Consultable online: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml>> [última consulta: julio 2015].

FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de dances composées par Mr. Feuillet, maître de danse*. París: l’Auteur, 1709. Consultable online: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml>> [última consulta: julio 2015].

FOILLOT, Valérie (Recop.). *Costumes de Danse ou la Chair représentée*. París: La Recherche en Danse, 1997.

FOILLOT, Valérie. “Le costume comme support d’inscription”. *Costumes de Danse ou la Chair représentée*. París: La Recherche en Danse, 1997, pp. 12-42.

GONZÁLEZ, Domingo. *Escuela por lo Vajo*. Manuscrito de principios del siglo XVIII custodiado en la RABASF, signatura A/1736 (2). Consultable online: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/noveli/noveli.pdf>> [última consulta: junio 2015].

GUALANDRI, Francesca. *Affetti, Passioni, Vizi e Virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*. Milano: Peri, 2001.

HARRIS-WARRICK, Rebecca; ALAN BROWN, Bruce (eds.). *The Grotesque Dancer on te Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his World*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005.

JAQUE, Juan Antonio. *Libro de Danza de D. Balthasar de Rojas Pantoja*. Manuscrito del último tercio del siglo XVII. BNE: original (Ms/17718) y dos copias (Ms/14059-15 y Ms/18580-5, una consultable online en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh.bne.es>> [última consulta: junio 2015]).

KIRSTEIN, Lincoln. *Four Centuries of Ballet. Fifty masterworks*. Nueva York: Dover, 1970.

LOLO, Begoña; y otros. *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003). Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, 2003.

LÓPEZ-CALO, José. “Álvarez Acero, Bernardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 1, pp. 362-363.

MAGRI, Gennaro. *Tratatto teorico-prattico di ballo*. Napoli: Vincenzo Orsino, 1779. Consultable online: Consultable online: <<http://memory.loc.gov/ammem/dihhtml/dihome.html>> [última consulta: julio 2015].

MANUEL, Peter. “From Scarlatti to ‘Guantanamo’: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Music”. *Journal of the American Musicological Society*, 2002, 55-2, pp. 311-336.

MANZANO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos*. 2 vols. Burgos: Diputación Provincial, 2001.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991.

McCLARY, Susan. *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*. Berkeley: University of California Press, 2012.

MENESTRIER, Claude François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: R. Guimard, 1682.

MINGUET E IROL, Pablo. *Arte de Danzar a la Francesa adornado con quarenta y tantas laminas, que enseñan el modo de hacer los passos de las Danzas de Corte*. Madrid: P. Minguet, en su casa, 1758.

MINGUET E IROL, Pablo. *Arte de danzar a la francesa*. Madrid: P. Minguet, en su casa, [1737].

MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita. “La iconografía de danza como tema de investigación: la pintura”. *I Jornadas de Danza e Investigación*, Barcelona: Los libros de danza, 2000.

NEGRI, Cesare. *Le Gratie d'Amore*. Milano: Pacificio Pontio, & Gio. Battista Piccaglia Compagni, 1602.

NEGRI, Cesare. *Arte de Aprender a Danzar*. Madrid: 1630, manuscrito del siglo XIX (BNE Mss/14-085).

NOVELI, Nicolás Rodrigo. *Choregraphie figurativa, y demostrativa del Arte de danzar, en la forma española*. Madrid, 1708. Manuscrito custodiado en la RABASF, signatura A/1736 (1). Consultable online:

<<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/noveli/noveli.pdf>>

[última consulta: junio 2015].

PASI, Mario. *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1980.

PECOUR, Louis Guillaume. *Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées / de ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'opera ; recueillies et mises au jour par M. Feuillet, maître de dance*. Paris: chez le sieur Feuillet, rue de Bussi, Faubourg St. Germain, à la Cour Impériale, 1704.

PÉREZ ARROYO, Rafael. *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Alpuerto, 2012.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo Juan. “Los fandangos de Boccherini y de Dionisio Aguado: ¿dos propuestas a partir de una fuente de inspiración común?”. *Luigi Boccherini: estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, coord. por Marco Mangani, Elisabeth Le Guin y Jaime Tortella, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2006.

PESSARRODONA, Aurèlia. “Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744 – 1809)”. MORENO, Susana; ROXO, Pedro; IGLESIAS, Iván (eds.), *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Musics and Knowledge in Transit*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

PESSARRODONA, Aurèlia. “Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, en vías de publicación.

PESSARRODONA, Aurèlia; RUIZ MAYORDOMO, María José. “Aproximación al pensamiento coréutico-Musical de Boccherini a través del 'célebre' minueto”. *Estudios sobre el Clasicismo Musical*, Sant Cugat del Vallès: Arpegio, 2013, pp. 43-76.

PLATÓN, *Fedro*. Vol. III de los *Diálogos*, traducción de Emilio Lledó, Madrid: Gredos, 1988.

PRUDOMMEAU, Germaine. “Evolution du costume de danse du XV au XX siècle”. *Costumes de Danse, ou la chair Représentée*, Paris: La Recherche en Danse, 1997, pp. 43-57.

PURE, Michel de. *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. Paris: Michel Brunet, 1668. *Regalo lírico: Colección de Boleas, Seguidillas, Tiranías y demás canciones españolas, por los mejores autores de esta nación*. Paris: s.n (1831?). Consultable online en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh.bne.es>> [última consulta: agosto 2015].

RODRIGUEZ BERNIS, Sofía. “Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 2007-2008, 20-21, pp. 133-160.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “Espectáculos de Baile y Danza. De la edad media al siglo XVIII”. DIEZ BORQUE, José María, AMORÓS, Andrés (eds.) *Historia de los Espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999, pp. 273-318.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “La baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia: una aproximación coreológica”. *Revista de Musicología*. 2000, 23, pp. 75-105.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “El papel de la Danza en la tonadilla escénica” en *Paisajes Sonoros en el Madrid del Siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003), Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, 2003, pp. 61-71.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “Jácara y Zarabanda son una misma cosa”. *Edad de Oro*. 2003, 12, pp. 283-307.

RUIZ MAYORDOMO, María José. “Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿Inversión o bien de consumo?”. *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma, 2012, pp. 131-144.

RUIZ MAYORDOMO, María José; PESSARRODONA, Aurèlia. “Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini”. MARÍN, Javier; GAN, Germán; TORRES, Elena; RAMOS, Pilar (eds.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEDEM, 2013, pp. 2273-2296.

SALAS, Roger (coord.). *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992.

SURTZ, Ronald E. (ed.). *Teatro Castellano de la Edad Media*. Madrid: Clásicos Taurus, 1992.

TORRES, Norberto. “La evolución de los toques flamencos. Desde el fandango dieciochesco ‘por medio’, hasta los toques mineros del siglo XX”. *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, 2010, 2, pp. 1-87.

VAREY, John. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid (1758-1840)*. London: Tamesis Books, 1972.

APÉNDICE 1: Transcripción del *Fandango* para orquesta de Bernardo Álvarez Acero (Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 627-6)

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is for Oboes I-II, Trompas I-II en Re, Violines I, Violines II, Violas, and Bajo. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *f* (forte). The Oboe part begins with a rest followed by a melodic line starting in measure 3. The Trompa part has a similar pattern. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part has a similar rhythmic pattern. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is for Oboe (Ob.), Trompa (Tp.), Violines I (VI. I), Violines II (VI. II), Viola (Vla.), and Bajo (B.). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *f* (forte). The Oboe part has a melodic line with a trill in measure 5. The Trompa part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. There are markings 'a 2' above the Trompa and Violin I staves in measure 8.

Musical score for the third system, measures 9-12. The score is for Oboe (Ob.), Trompa (Tp.), Violines I (VI. I), Violines II (VI. II), Viola (Vla.), and Bajo (B.). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *f* (forte). The Oboe part has a melodic line with a trill in measure 9. The Trompa part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. There are markings 'a 2' above the Oboe and Trompa staves in measure 9.

Musical score for strings and woodwinds, measures 16-20. The score is written for six parts: Oboe (Ob.), Horn (Ha.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 16-19, and the second system covers measures 20-23. The woodwinds (Ob. and Ha.) play chords and single notes, while the strings (VI. I, VI. II, Vla., and B.) play rhythmic patterns and chords. The Viola part has a 'a 2' marking above it in measure 20. The Bass part has a 'a 2' marking above it in measure 20. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 23.

APÉNDICE 2: Tablas de fuentes sobre la tradición hispánica de bailes y danzas a tres partes

1) Tradición hispánica de danzas y bailes a tres partes

Danza / Baile	Organización	Fuente/s
<b>Illa / Pavaniglia</b>	3 secciones en cada mudanza: principio – zona de variación – cierre.	Caroso 1581: II, f. 37r. Negri 1602: 132-135 (“alla romana”) y 157-159 (“all’uso di Milano”) Negri 1630: ff. 77v-80v (A la romana”) y 94r-96v (“Al uso de Milán”)
<b>Españoleta</b>	3 secciones o partes, la 2ª con desplazamiento horizontal como en el Fandango del Siglo XVIII, 3ª en retroceso y avance; 2ª y 3ª se repiten a modo de estribillo.	Caroso 1581: ff. 163r-174r Caroso 1600: 311-312
<b>Canario</b>	3 secciones o partes en cada mudanza: variación, retirada, estribillo.	Caroso 1581: ff. 179r-180r Negri 1602: 198-202 Negri 1630: ff.124v-128r
<b>Jácara</b>	variación – remate de la variación – paseo. Las distintas partes son detectables únicamente a través del análisis morfológico y sintáctico del texto.	Jaque: ff. 9v-11r. González: ff. 44r-47v.
<b>Jota aragonesa</b>	copla – paseo – estribillo.	Obras paradigmáticas en la tradición popular (ágrafa)
<b>Charrada con Espuela</b>		Tradición salmantina (ágrafa)

## 2) Danzas y bailes con paseo

Danza / Baile	Organización	Fuente/s
<b>Passemezzo</b>	<p>“Passo e mezo d’incerto con le mutanze, &amp; passeggio nuovo”.</p> <p>Passeggio: mientras uno hace su variación, el otro hace su passeggio, que es siempre igual, a modo de estribillo o ritornelo.</p>	Caroso, 1581: II, ff. 46r-48v.
<b>Passeggio</b>		Negri, 1602: 93-96 (“tordiglione nuovo”) Negri 1630: ff.120r-125r (como “paseo” en el “tordillón nuevo”)
<b>Folías:</b>	<p>Paseos y mudanzas.</p> <p>Paseos: “Se vuelve a repetir la Entrada” / “Despues desto se aze la entrada”, que consta de 3 pasos y 3 vacios (3 veces), más una vuelta que cierra en lugar de la 4ª. Se ejecutan siempre iguales (a modo de estribillo) con posibilidad de ornamentación.</p>	Jaque, ff.12r, 13r . 14r.
<b>Jácara</b>		González: f. 44.
<b>Villano</b>	<p>“paseo” dividido en 2 partes a modo de estribillo, y “passo”. El paseo se repite siempre igual a modo de estribillo.</p>	Minguet e Irol [1737]: 64-67.
<b>Malagueña</b>	<p>Desplazamiento horizontal, secuencia base con posibilidad de ornamentación por disminución.</p>	Tradición bolera escénica, Danza Española.

### 3) Danzas y bailes con paseo y pasada entre las coplas

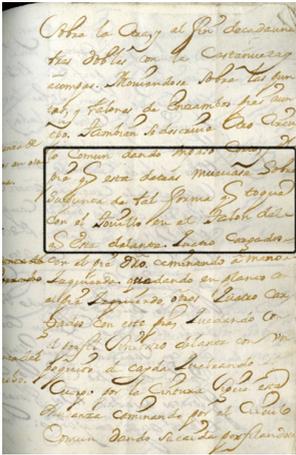
Danza / Baile	Organización	Fuente/s
Bolero	Paseo y pasada a modo de estribillo entre copla y copla	Tradición bolera escénica (ágrafa)
Seguidillas manchegas		
Seguidillas Boleras		
Seguidillas Sevillanas		Tradición popular (ágrafa)
Panaderos	Paso de panaderos siempre igual, unas veces trocando puesto y otra trocando lugar como en un paseo del fandango	Tradición bolera escénica (ágrafa)

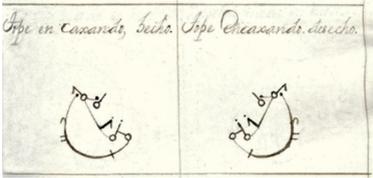
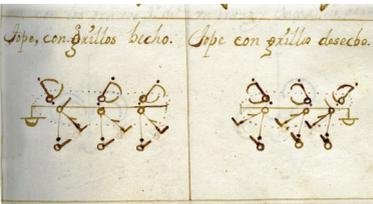
#### APENDICE III - Terminología coréutica en diccionarios y fuentes

Término	Año	Fuente	Pag.	Texto
Fandango	1732	Diccionario de Autoridades	III - 719	Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias [indianos y gachupinos], que se hace al son de un tañido mui alegre, y festivo. Lat. Tripudium sescennimun
Mudanza	1734	Diccionario de Autoridades	IV - 623	La alteración esencial, ú transformación accidental de una cosa en otra. Vale también el movimiento que se hace para passar de un lugar a otro, trocando el uno por el otro. Se llama también cierto número de movimientos, que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos.

Passar	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	806	Atravesar de un lugar a otro, del nombre latino PASSUS, por el paso o pasada, que es espacio de tres pies
	1737	Diccionario de Autoridades	V - 148	Atravessar, ò mudarse de un lugar a otro. Servía también por ir á alguna parte. En términos cortesianos se usa para ceder el lugar ó asiento, el passo, la entrada o puerta, convidando à aquel con quien se quiere tener esta atención. Vale también transitar, caminando por alguna parte. Vale también proseguir, sin detenerse en lo comenzado, ó llevar o mudar el discurso de una especie a otra. Vale tambien llevar, conducir alguna cosa de un lugar a otro. En este sentido se usa como verbo activo. Se toma también por enviar ò llevar una cosa de una parte a otra. Significa assimismo mudarse trocraze ú convertirse una cosa en otra, ò mejorandose ò empeorandose.
Passarse	1737	Diccionario de Autoridades	V - 150	Vale también tomar otro partido contrario al que antes se tenia, ò ponerse de la parte opuesta.
Passada	1737	Diccionario de Autoridades	V - 151	Part. Pass. Del verbo Passar en sus acepciones Vale también andar, sin otro fin que el de hacer exercicio ù recrearse
Pasear/ Passear	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	806	Andar paso a paso, que el italiano llama a espasso
	1737	Diccionario de Autoridades	V - 152	Andar poco à poco. U despacio.

EL GESTO CORÉUTICO EN LA MÚSICA HISPÁNICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA DEL FANDANGO

Passeo / paseo	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	806	Lugar donde se pasea o el ejercicio de pasear
	1737	Diccionario de Autoridades	V - 152	El acto de pasearse ó passear.
	1820	Cairon	108	(Bolero) El primer estribillo que se baila en la primera copla se llama paseo, porque regularmente es un paso simple y bajo, que sirve únicamente para demostrar la destreza del braceo.
Passo	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	807	Latinae PASSUS, el espacio de tres pies
	1737	Diccionario de Autoridades	V - 154	El espacio ú distancia que, andando naturalmente, se adelanta un pié al otro. Es del Latino Passus, ús, que significa lo mismo. El acto de pasar, ò el tránsito de una parte à otra.
Topar de un pie con el otro	1709	Mss. RABASF – II (Dominguez Pascual)	46r	

Topo/ Topetón/ topetar	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	925	El golpe que se da una cosa con otra
Tope /	1739	Diccionario de Autoridades	VI - 298	Significa también el golpe que da una cosa con otra
Tope encaxando	1709	Mss. RABASF - I (Noveli)	17r	
Paso con tope de grillos hecho y de Secho			23r (fot..53)	
Topar	1739	Diccionario de Autoridades	VI - 298	El encuentro o golpe que da una cosa con otra
Topetón	1992	DRAE		Topetazo. Encuentro o golpe de una cosa con otra
Vuelta	1739	Diccionario de Autoridades	VI - 526	El movimiento de una cosa al rededor, ù de un lado a tro. Se llama tambien el movimiento, con que algun cuerpo se agita en el áire, volviéndose enteramente como las vueltas de los volatines, ù danzantes. Lat. Circumvolutio 527 Metaphoricamente se toma por la mudanza de las cosas de un estado a otro, ù de un parecer a otro. En las composiciones Músicas llaman aquel número de versos, que se repiten en ellas con la misma solfa.

Vuelta	1739	Diccionario de Autoridades	VI - 526	<p>El movimiento de una cosa al rededor, ù de un lado a tro.</p> <p>Se llama tambien el movimiento, con que algun cuerpo se agita en el áire, volviéndose enteramente como las vueltas de los volatines, ù danzantes. Lat. Cirumvolutio</p> <p>527</p> <p>Metaphoricamente se toma por la mudanza de las cosas de un estado a otro, ù de un parecer a otro.</p> <p>En las composiciones Músicas llaman aquel número de versos, que se repiten en ellas con la misma solfa.</p>
Media Vuelta	1737	Diccionario de Autoridades	VI - 529	<p>La accion de volver el cuerpo hacia algun lado; pero no enteramente.</p>
Vuelto [Buelto]	1611	Tesoro de la Lengua Castellana	972	<p>4. Vale algunas veces mudado, como vuelto el color</p>

