

La Escuela Sevillana

0. Antecedentes administrativos

No existen.

1. Localización

Nace y se desarrollada en Sevilla.

2. Denominación

Escuela Sevillana de Baile.

3. Código de identificación

No tiene.

4. Tipología o clasificación.

Modos de expresión

5. Justificación

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

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

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

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

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

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

6. Descripción de la actividad.

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

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

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

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

Sus rasgos básicos son:

1. Composición de la figura:

Cabeza erguida

Hombros alineados

Espalda derecha

2. Colocación básica de los pies en tercera posición.

3. Braceo armonioso.

4. Manos gráciles.

5. Movimientos de hombros y caderas.

6. Rostro expresivo.

7. Zapateado musical.

8. Uso de elementos externos:

Bata de cola

Mantón

Palillos

Sombrero.

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

Naturalidad

Elegancia

Plasticidad.

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

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

9. Datos histórico-artísticos

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

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



Émile Rouargue. Gitanos. Barrio de Triana, 1852.

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

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

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



Amparo Álvarez la Campanera

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

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



Rosario Monge la Mejorana

La Mejorana

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

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

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

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

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

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

Pastora Imperio

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

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



Manuel Benedito y Vives. Circa 1905.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para agregar un día después:

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

A los méritos de aquella, como bailarina, únese su cualidad de cupletista en cuyo trabajo halla el público motivos para nuevos aplausos.

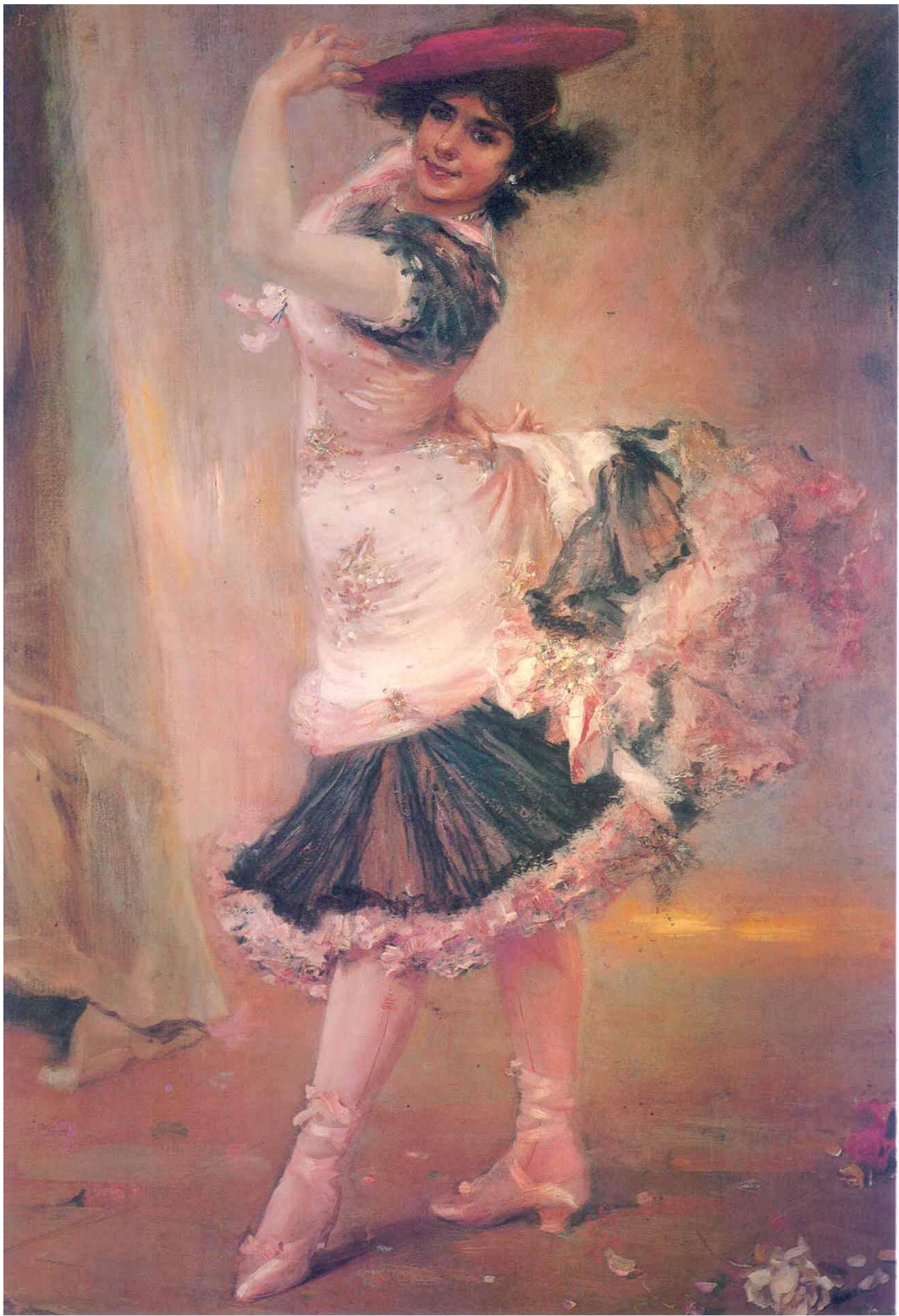
1915 es un momento clave en la vida de Pastora. Es el año de *El amor brujo*. Desde su estreno en el Lara de Madrid, la Imperio llevaría en su repertorio algunas de sus danzas. No era nada que satisficiera mucho a don Manuel, pero ella lo hacía sin encomendarse a nadie y quién era el guapo que podía impedirselo.

En 1917 vuelve a actuar en Málaga y la prensa no solo no le regatea ningún piropo, sino que recoge y publica lo que sobre ella escriben algunas de nuestras mejores plumas.

A PASTORA IMPERIO

*Tras las alegres vueltas de un paseo,
ostentación del garbo y la majeza,
la bella danza a dibujarse empieza
con valiente y armónico braceo.
Mira y sonrío con mentir de amores
al pueblo que, exaltado, grita y ruge;
prestan las curvas almas a los colores,
y del postrer desplante al recio empuje
ruedan los peinecillos y las flores
por el tablado, que a sus plantas cruje.*

S. y J. Álvarez Quintero.



José Villegas. 1905.

PASTORA IMPERIO

¿Es tan hermosa? Peor que hermosa—como dicen los franceses.—Es mármol y es fuego. Yo diría que es la escultura de una hoguera. Su carne tiene ardores de eternidad y su cuerpo es como columna de santuario: palpitante y como incendiada al resplandor de fuegos sagrados. Es la “devadassi” de las danzas religiosas: misteriosa [ilegible] solo ha pasado un alma que viene de muy lejos: de selvas, de templos, de triunfos imperiales, que ha pasado en sus avatares desde pantera a diosa: y así vibran saetas de luz en sus ojos negros, y en sus canciones dulces o canallas, el rugido de toda la fiereza y el arrullo de todas las caricias.

Ve uno a “Pastora Imperio” y la vida se intensifica: van pasando amores y celos de otras vidas y se siente uno héroe y bandido y heremita asaltado de tentaciones, y chulo tabernario... y lo más alto y lo más bajo y siente uno invencible deseo de proferir atrocidades: ¡Gitanaza!, ¡ladrona!, ¡asesina! Y de soltar dos o tres impiedades, y como resumen y exaltación de todo: ¡Bendito sea Dios! Porque cuando ve uno a “Pastora Imperio” cree uno en Dios lo mismo que cuando lee uno a Shakespeare.

Jacinto Benavente.

A LA IMPERIO

*Cuando tú naciste
el sol se eclipsó,
y es que al ver tus ojillos diría:
—¡Aquí sobro yo!*

*Al ver tus ojos tan dulces
y tan bonitos, gitana,
me digo: ¿Cómo es posible
que hagan daño tus miradas?*

*Son tus ojitos, gitana,
como los rayos del sol;*

*si los cierras siento frío,
y si los abres calor.*

Marquina.

En la década de los veinte Pastora Imperio es sin lugar a dudas la artista más popular de cuantas actúan en los espectáculos de variedades.



Julio Romero de Torres. 1922

Sin embargo, en 1922, cuando Pastora disfruta del apogeo de su fama, muere su madre y un año después anuncia por primera vez su retirada. Actuaba entonces en el madrileño Teatro Maravillas. Pero no lo hace todavía. Su primera desaparición de los carteles no ocurriría hasta 1928. Entonces sí que lo hace y se mantiene dos años apartada de la vida pública, dedicada, según confiesa ella misma, al cuidado de su hija Rosario. En Málaga se presenta en 1930 más flamenca que nunca. En Madrid lo hace en 1934, en el Palacio de la Música, cuando ya es una mujer madura, aunque sigue tan arrebatadora como siempre, si cabe más aún.

Pero poco a poco Pastora termina retirándose de verdad de los teatros. Se refugia en la venta La Capitana, un colmao que abre en 1942 en las afueras de Madrid. Allí atiende a sus amigos y baila cuando le apetece. Hará, eso sí, alguna que otra salida esporádica, unas veces

para rodar una película y otras, como la actuación que tiene en 1946 con la compañía de Pilar López, porque había veces que no sabía decir que no. Años después, en 1958, abriría otro tablao en pleno Madrid, El Duende, en donde seguiría haciendo lo mismo a lo que se había acostumbrado en la venta La Capitana. Afortunadamente existen grabaciones de alguna ocasión en la que recordaba en aquel tablao los momentos y los gozos que le había deparado el baile. Fue en estos locales donde dio sus últimas lecciones de baile y donde se produjo la transmisión de saberes que posibilitaría la consolidación de toda una escuela: la escuela sevillana.



Portada de Mundo Gráfico.

Su baile, sugestivo, arrollador, fue una mezcla explosiva de gracia, majeza, temperamento, empaque y majestad. Unas veces derrochaba salero, picardía, fuego; otras, como cuando bailaba por soleá, se tornaba solemne. Levantaba los brazos con elegancia, con lentitud, movía las manos con suavidad y delicadeza y sabía esculpir con su cuerpo figuras de una insólita belleza. Pero, sobre todo, su baile transmitía el propio disfrute que ella sentía. A ella le gustaba bailar y se gustaba bailando. Y eso era algo contagioso.

Su obra y su aportación a la danza española y flamenca fueron reconocidas con importantes distinciones. En 1957 recibió el Lazo de Isabel la Católica y el mundo del flamenco la premió en 1964 con la Medalla de Oro de la II Semana de Estudios Flamencos de Málaga, en 1967 le ofreció el XI Potaje Gitano de Utrera y en 1983 la evocó en el XXII Festival de Cante Jondo Antonio Mairena.

Pastora Rojas Monje murió en Madrid, a los 94 años, de una afección cardiaca, el 14 de septiembre de 1979. Nos dejó una forma de bailar que hoy se reconoce como específicamente sevillana.

Matilde Coral

Si Pastora Imperio puso los cimientos de la Escuela Sevillana, corresponde a Matilde Coral el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido sus esencias. Hoy ese estilo que se conoce en todo el orbe flamenco como Escuela Sevillana debe su pervivencia a su magisterio. Porque es en su Academia, enclavada en la mismísima Triana, donde se ha conservado y se ha enseñado esa forma de bailar. Un estilo que es la materialización atemporal de su propio baile. Un baile que es fácil de definir, porque nuestra lengua cuenta con palabras que parecen inventadas a propósito para describirlo: «señorío», «elegancia» y «majestad».

Matilde Corrales González nació el 22 de junio de 1935 en Sevilla, en el corazón del Zurraque. Los primeros pasos de su carrera profesional los dio en 1951 en la compañía de la Niña de los Peines y Pepe Pinto. Luego, en 1954, formó parte del primer cuadro flamenco del recién inaugurado Cortijo El Guajiro de Sevilla. En 1958 se planta en Madrid con un

contrato para actuar en Zambra y allí se empapa del baile de Rosa Durán. Y de Zambra a El Duende, donde permaneció hasta 1961 y donde completó su formación tomando por modelo las maneras de su propietaria, Pastora Imperio. Una bailaora que, como ella suele decir, *le ha servido de ruta*. Allí lució por primera vez la bata de cola.

Algo que, según ella confiesa, había aprendido de Pastora. Como le ha confesado no ha mucho a Aída R. Agraso (*Nueva Alboré 8*), “Pastora salía con esa belleza tan personal, ese pedazo de mujer, tan maravillosa, tan bien vestida, tan bien planchada... No es que fuera una bailaora mejor que todas las demás, no, pero era una bailaora de arte, de recrearse en esa figura tan impresionante que tenía, esos brazos, esas manos tan bonitas (...). A mí me impactó desde el primer momento su cadencia en el baile, su plasticidad en el baile. Y decían que no era buena bailaora, pues que lo digan, pero a mí me llenó, y yo me he metido a Pastora en mi cuerpo”.

Y fue en El Duende donde se produjo esa transmisión de maneras y saberes que propiciaría la existencia de la Escuela Sevillana.

En 1973, Matilde graba para el documental de Claudio Guerín, *A través del flamenco*, unas alegrías verdaderamente antológicas. Con ellas nos deja una muestra excepcional de su baile.

Desde que en 1979 obtiene el título de Danza Española en la Escuela de Arte Dramático y Danza de Córdoba, Matilde Coral viene dedicando prácticamente todo su tiempo a la enseñanza. Sus actuaciones, especialmente a partir de 1987, son cada vez más esporádicas y quedan reservadas a acontecimientos verdaderamente relevantes del mundo flamenco. Matilde compagina las clases de la academia que abrió en 1967 con los cursillos de baile que la invitan a dirigir (Seminarios Internacionales de Baile, organizados por el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera; Seminario Internacional de Flamenco “Carmen Amaya”, celebrado en Begur (Gerona); Seminario de Baile Flamenco, organizado por la Asociación Cultural Andaluza de Hospitalet de Llobregat; Cursos de Baile de la X Biental de Arte Flamenco de Sevilla; Cursos de Baile del Festival de Jerez, Cursillos de baile celebrados

en Nimes, Mont de Marsan, Mérida, Málaga, Córdoba, Sanlúcar de Barrameda, Japón, Alemania...), así como las conferencias o demostraciones que le piden que haga en Congresos, Jornadas de Estudios o Cursos, sobre aspectos teóricos del baile flamenco (Entre otros, ha participado en el Curso de Verano de la Universidad Complutense “El baile flamenco en los cincuenta años de la muerte de Encarnación López la Argentinita”, celebrado en Ronda; en la XI Semana de Estudios Flamencos de Jaén; en el XXIV Congreso de Arte Flamenco de Sevilla. Ha dado además el Pregón del XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas, en el que se homenajeaba a Pilar López).



Juan Valdés.

Matilde Coral se ha pasado media vida mimando, perfeccionando, enriqueciendo los saberes que aprendió de Pastora Imperio y la otra enseñándolos a todas las generaciones de bailaoras que se han acercado a ella, en la que ha sido sin duda su contribución más trascendente a la historia reciente del baile flamenco. Matilde ha revivido y encarnado los modos y maneras de su maestra, logrando un baile femenino y elegante, con ese empaque y señorío que le daba la hija de La Mejorana. Ha hecho de la bata de cola una prolongación de su propio cuerpo, una parte de ella misma que vive el baile, que sabe moverse a compás y que Matilde mece con la misma suavidad y naturalidad con las que bracea o mueve sus manos. Es el suyo un baile majestuoso, solemne, con esa alada lentitud que emociona y hace enmudecer o arranca fervorosos olés. Es además la quintaesencia del baile de mujer: plástico, con un toque picarón, pero sin estridencias. Un baile de manos y brazos. Un baile de actitudes escultóricas. Un baile, en fin, que destila el aroma de la gracia y la magia de la belleza.



Matilde Coral

Su aportación al arte flamenco se ha visto recompensada por numerosísimos premios y distinciones. Las más importantes son el Premio “Pilar López” del Concurso Nacional de Córdoba (1965), el Premio “Juana la Macarrona de Mairena del Alcor (1967), el Premio “La Argentinita” del Concurso nacional de Córdoba (1968), el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera al grupo Los Bolecos (1970), la Llave de Oro del Baile Flamenco (1972), otorgada por Tertulia Flamenca de Radio Sevilla a instancias de Antonio Mairena, el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología (1979), el homenaje que se le rinde en el XXVII Potaje Gitano de Utrera (1983), la Medalla de la Ciudad de Sevilla (1985), el Nombramiento como Trianera del año (1988), el homenaje que se le tributa en el XXXI Festival de Cante Jondo Antonio Mairena (1992), la Medalla de Oro de la ciudad de Nimes (1994), el XIII Compás del Cante (1996), el homenaje de la XIV Semana de Estudios Flamencos de Jaén (1999), el homenaje de la XI Bienal de Sevilla (2000), el IV Premio Demófilo de la Fundación Machado (2000) y la Medalla de Oro de Andalucía (2001), una distinción que se le otorgó, según se dispone en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (8 de marzo de 2001), por “El poder simbólico que tiene su baile, tan impregnado del sentir de Andalucía, lo acerca al gran público universal, exportando el sabor y la pasión de nuestra tierra con un refinamiento que sólo tiene el arte genuino. A Matilde Coral, maestra de muchos jóvenes artistas andaluces, siempre se la recordará por su autenticidad, por su arrolladora personalidad y por su estilo puro e inconfundible”.

Pasaron por las aulas de Matilde Coral...

Rara es la bailaora sevillana que no ha pasado por las aulas de Matilde Coral y, con muy escasas excepciones, todas llevan el sello de la Escuela Sevillana. De entre las que lucen este marchamo y han alcanzado un lugar de privilegio en el baile flamenco están Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes, Ana María Bueno, Loly Flores, Ana Moya e Isabel Bayón.

Milagros Mengíbar

Milagros Mengíbar de la Cruz nació en Triana el 30 de mayo de 1952 y baila desde niña. A los 13 años, debutó como bailaora en El Zoco, el más flamenco de los tablaos cordobeses.

Después, ha bailado durante años en El Patio Andaluz de Sevilla. Asiste entonces a la academia de Matilde Coral y su hermana Pepa la prepara para el Concurso de Córdoba.



Milagros Mengíbar en el Patio Sevillano

Allí la descubre en 1986 Romualdo Molina, quien no solo la lleva a los platós de Televisión Española, sino que la recomienda a José Luis Ortiz Nuevo para que la incluya en la programación de la V Bienal. Y Milagros no dejó escapar esta oportunidad de darse a conocer entre sus paisanos. A partir de esa actuación, Milagros comenzó a ser requerida por los más importantes festivales y acontecimientos flamencos.

Además de estas actuaciones públicas, Milagros ha seguido dedicada a la enseñanza del baile, primero en la Peña Flamenca de Huelva y después en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.



Milagros Mengíbar en la V Bienal de Sevilla

Milagros es una de las grandes bailaoras que ha tenido el siglo XX. Hoy representa la quintaesencia de la que se ha dado en llamar escuela de baile sevillana. Se mueve con majestad, llenando y dominando todo el escenario. Conoce y domina todos los palos flamencos, así como los de la escuela bolera. Y a cada uno le da su carácter. Tiene además la inquietud creativa y la inventiva para idearse otros nuevos. Así lo ha hecho con la minera, a la que ha puesto sentimiento y pasos en dos ocasiones, en 1990, con motivo del homenaje que le tributaba la Tertulia Flamenca de Enseñantes de Sevilla, y en 1991 en la Peña Flamenca “El Cabrerillo” de Linares.

Milagros baila con todo el cuerpo. La cara expresa y transmite el mensaje del cante. Los brazos, las manos y el cuerpo adornan la música de la guitarra. Sus manos son como airosas

y juguetonas palomas, con las que dibuja en el aire bellos y sutiles arabescos o con las que repiquetea los palillos como muy pocas saben hacerlo. Sus escobillas son auténticos trabajos de orfebrería, delicados, exquisitos, rítmicos y musicales. Su dominio de la bata de cola es proverbial. La trata con delicadeza y hace con ella literalmente lo que quiere –decenas y decenas de bailaoras de todas las partes del mundo han aprendido de ella a moverla. La que fuera su maestra, Matilde Coral, en esto no le regatea ningún elogio.

Milagros ama, respeta y siente el cante. Por eso, no se le ocurre zapatear mientras el cantaor dice un cante o el guitarrista toca una falseta. En esos momentos ella se limita a expresar los sentimientos del cante y a adornar la música de la guitarra componiendo las más bellas figuras y actitudes.

Milagros posee además unas muy estimables dotes dramáticas. Una capacidad que se pone de manifiesto cada vez que revive sobre el escenario los sentimientos que quiere transmitir con su baile o cuando baila en pareja. El teatro es además un territorio que no le es ajeno y al que ha hecho recientemente interesantes incursiones. En 1994 interpretó la protagonista en *El flamenco es vida* de Cristina Heeren y Calixto Sánchez, presentado en la VIII Bienal de Sevilla y lo mismo hizo en *Lances del Arenal* de Fernando Iwasaki, estrenada en 1996, asimismo en la IX Bienal de Sevilla.

Milagros Mengíbar ha recibido elogios de cuantos críticos han escrito sobre su baile. Francisco Hidalgo, a propósito de su actuación en la “Muestra de Baile Flamenco” celebrada en 1997 en L’Hospitalet, escribió lo siguiente (*Candil* 111:2812):

No hay palabras suficientes para describir su baile. Elegante, sutil, grácil, majestuoso, alado, airoso, solemne, donoso, hechizante..., que todos esos calificativos, y muchos más, le cuadran. Nadie pasea con más gracia y garbo la bata de cola. El tiempo se detiene absorto cuando, estatutaria, sus manos y brazos dibujan filigranas en el aire. Y su cara tan expresiva y esos ojos que hechizan y enamoran al viento. Cada una de sus figuras merecería eternizarse y formar parte del friso del templo de la danza.

Ángel Álvarez Caballero (*El País*, 6 de junio de 1999) comparó su baile al de *las antiguas reinas del tablao, con bata de cola y señorío* y, más recientemente, con ocasión de su participación en 2000, como artista invitada, en el espectáculo *Generaciones* de Antonio el Pipa, escribió el pasado 12 de agosto de 2000 en *El País*:

Milagros es una de las sobrevivientes de aquella raza de bailaoras que levantaban el brazo y eran ya un espectáculo... Fue la estampa viva del tronío y la flamencura más genuinos. Que mover la bata de cola es muy difícil y ella sabe hacerlo con fastuoso donaire.

Actualmente, Milagros enseña a las nuevas generaciones de bailaoras los secretos de la escuela sevillana y, sobre todo, sigue deleitando a todos con los frutos de su imaginación. En 2005, vio reconocido su arte con el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 2006 recibió El Compás del Cante y ese mismo año nos sorprendió con las coreografías de una malagueña, una granaína y una minera que estrenó con el Pregón con el que se abrió el XLVI Festival del Cante de las Minas de La Unión.

Han estudiado con Milagros...



Luisa Palicio y Milagros Mengíbar

Milagros enseñó la técnica de la bata de cola a las que fueron seleccionadas para formar la primera Compañía Andaluza de Danza. Antes y después ha tenido por discípulas a todas las que quisieron aprender cómo había conseguido ella moverla de la manera que lo hacía. Sus nombres cubren más de una generación de bailaoras. De ellas las que han alcanzado más notoriedad son Yolanda Heredia, Beatriz Martín, Isabel Bayón, Belén Maya, Rafaela Carrasco, Esther Jurado, Alicia Márquez, Ángeles Gabaldón, Olga Pericet, Asunción Pérez Choni, Eli Parrilla, Luisa Palicio y María Távora. A esta mínima relación hay que sumar a la única japonesa que consiguió alzarse con un Premio Nacional en el Concurso de Córdoba: Atsuko Kamata “Ami”.

Merche Esmeralda

Mercedes Rodríguez Gamero (Sevilla, 1950) ha sabido conjugar su devoción a las formas tradicionales del baile de mujer con la creación de nuevas coreografías para cantes que no se habían bailado antes. En este sentido, destaca su espectáculo *Ciclos* (1999), en el que se atreve a ponerle baile a una canción del cantante zanzibareño Freddy Mercury. Un año después, en su intervención en el homenaje que la XI Bienal de Flamenco de Sevilla tributaba a la que había sido una de sus maestras, Matilde Coral, vuelve a dar muestras de su espíritu inquieto y de su rebosante creatividad. En esa ocasión, Merche Esmeralda protagoniza otro hito histórico en la historia del baile: se inventa una granaína con una minera y una levantica, dos estilos que aún no habían entrado en el círculo mágico de la danza. La tituló *Tormenta de arena* y era un alegato contra la violencia ciega e indiscriminada del terrorismo y un homenaje a sus víctimas.

Además de sus actuaciones como bailaora, desde 1977, Merche Esmeralda ha impartido numerosos cursos y clases magistrales en varias ciudades españolas –Barcelona, Madrid, Santander, Sevilla, Jerez, Universidad de Alcalá de Henares–, así como en el extranjero, sobre todo en Alemania y Japón. En esta faceta de su quehacer artístico destaca la presentación, en 1999, de un método propio para la enseñanza del baile flamenco, que fue homologado por la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, así como su ingreso, en 2006, como profesora, en el Conservatorio Superior de Danza de la Comunidad de Madrid.

Su baile ha recibido los más encendidos elogios de cuantos han escrito sobre ella. Ángel Álvarez Caballero (*Catálogo del Festival de Jerez 2000*) lo ha llamado *luminoso* y Juan de la Plata ha dicho que ella es *el presente y el futuro del baile*. Es el suyo un baile femenino, delicado, elegante, estilizado, imaginativo, intuitivo, innovador, reposado, majestuoso y señorial. Un baile que ella vive, disfruta y siente con fruición e intensidad, porque, como ella dice, *lo hace con el corazón*. En él, sobresalen unos brazos y unas manos riquísimos en figuras y movimientos de una etérea plasticidad. Unos brazos y unas manos que José Luis Ortiz Nuevo ha ponderado así:

De todas las bailaoras que conocemos, ninguna como ella es capaz de mover los brazos con tan variada perfección honda. Inimaginables y preciosas son las formas que esta mujer puede conseguir cuando, despiertos sus brazos, las manos se disponen a emborracharse de belleza. Entonces, infatigable y permanente, es su acarreo de imágenes insólitas. Las muñecas, al compás de su cuerpo y de sus brazos, al ritmo del canto y el toque que la alientan, son inagotables y suaves manantiales para sus manos de carne y de viento.



Merche Esmeralda. 2006

Sus escobillas dialogan con las guitarras, interpretando su propia versión de las falsetas de cada baile. Tiene un cuerpo grácil y cimbreante que ha ganado en belleza y sensualidad con el paso de los años. Su expresión es siempre acorde con los sentimientos que en cada caso ha de transmitir su baile. *Su cara*, en palabras también de José Luis Ortiz Nuevo, *retrato es de emociones interiores de complicidad total con el baile interpretado*. Y ella misma ha dicho muchas veces que para ella *el baile es interpretación*. Su baile es, en fin, una continua demostración y un continuo derroche de conocimiento –como pocas domina la bata de cola y el mantón–, de rigor métrico, de sabiduría, de sensibilidad, de sensatez y de buen gusto. Con él, Merche ha explorado nuevos territorios, ha marcado nuevos rumbos y ha abierto puertas para el futuro. Y todo sin renunciar a las formas entronizadas por la tradición. Como escribe Juan de la Plata (*Catálogo del Festival de Jerez 2000*):

Merche Esmeralda ha sabido montar unos bailes de hoy, sin atentar contra la ortodoxia de ayer. Y sin menospreciarla. Utilizando de aquella los elementos más imprescindibles para componer la coreografía genial y actualizada de unos bailes que pueden quedar como ejemplo de lo sensato y bien hecho, para quien venga detrás y quiera seguir por ese mismo inteligente camino, tan respetuoso con las verdaderas esencias del más genuino baile flamenco.

Merche ha bailado todos los estilos flamencos, aunque hay algunos con los que ella se siente más identificada. El primero, la soleá. Como ella misma suele decir:

La soleá es para mí el baile que me personaliza, el baile que me llega como persona. Es como mi sello, como mi tarjeta de visita.

Merche sobresale asimismo por seguriyas, a las que adorna con el mantón e imprime un marcado carácter personal. Personales son también su taranto, sus tientos y sus tangos. Su garrotín, coreografiado sobre la música de Manolo Sanlúcar, es un ejemplo de estilización, con figuras que nos recuerdan pasos de bolero que han hecho famosos los grabados de la Serrall y Arthur Saint-Léon y la Guy Stephan. Soberbia es asimismo su interpretación de la

guajira, en la que conjuga armoniosamente donaire y voluptuosidad y que para goce de los aficionados ha quedado registrada en la película *Flamenco* de Carlos Saura.

Merche Esmeralda obtiene en 1968 el Premio La Argentinita del Concurso Nacional de Córdoba. En 1970, es nombrada Popular de *Diario Pueblo*; en 1972, recibe el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, y en 1977, el premio a la mejor artista extranjera del Ayuntamiento italiano de Cremona. Últimamente, le han concedido el “Compás del Cante”, en 2006, y el galardón “Calle de Alcalá”, en 2008.

Pepa Montes

Josefa Bastos Otero (Las Cabezas de San Juan, Sevilla, 1954) hace un baile que es un canon de elegancia y femineidad. En él conjuga en perfecta armonía la gracia y la picardía de la mujer con el señorío y el empaque de la estética de las grandes bailaoras del pasado. Hay conocimiento y personalidad. Domina como pocas el compás y hace de la bata de cola una parte más de su cuerpo. Y cuando baila no se parece a nadie. Cada paso, cada movimiento, cada actitud son el reflejo de su forma de entender la danza. Es además un baile riquísimo con el que ella es capaz de adornar cada semitono de la guitarra, cada matiz del cante. Y, para deleite de quien la contempla, tiene unos brazos soberbios y unas manos aladas –las mejores manos de todo el baile femenino actual–, con las que dibuja en el aire la más bella y sutil geometría espacial, verdaderas filigranas de delicadeza e imaginación.

Un baile que ella, para la que por encima de todo cuenta la estética, define así:

Mi forma de baile siempre ha sido de brazos y he nacido con ello. El baile de brazos es una cosa que no se puede aprender, puedes perfeccionarlo... Eso va en la persona, porque meter el pie, el dar una patá, esto se aprende rápido, seas más torpe o más listo, pero lo que es unos brazos bonitos y saberlos colocar es muy difícil.



Pepa Montes

Un baile que ha sido distinguido con importantes reconocimientos. Entre otros, ha recibido en 1983 el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología y en 1988 el Cabal de Plata de RNE.

Ana María Bueno

Ana María Bueno Ávila (Sevilla, 1954) hace un baile académico, en el que hace gala de un conocimiento extenso y profundo de la danza, de todas sus manifestaciones, flamenca, española y clásica. Es, consecuentemente, un baile muy rico en formas, pasos y movimientos. Un baile que se caracteriza además por la sutileza y la exquisitez de sus maneras. Un baile sereno y sugerente, sobrio y delicado. Un baile en el que, sobre todo, impera el buen gusto y el donaire.

Actualmente, como siempre ha hecho, Ana María Bueno compagina sus actuaciones en el tablao El Patio Sevillano, con su presencia en importantes festivales, los cursos de baile para los que es requerida y su trabajo como adjunta a la dirección en la Compañía Andaluza de Danza.



Ana María Bueno

Isabel Bayón

Isabel Bayón (Sevilla, 1969) pertenece a la siguiente generación de bailaoras sevillanas. Fue niña prodigio y hoy es una extraordinaria representante del baile de mujer, tal y como se siente y entiende en Sevilla. Estudió con Matilde Coral y permaneció en su academia como profesora.

Isabel Bayón es una artista imaginativa, rica en saberes. Su repertorio incluye estilos tan poco habituales sobre los escenarios de hoy como la rondeña y la mariana y variada en formas y mudanzas. Una bailaora que hace uso de cuantos recursos le ofrece su cuerpo: gesto, manos, brazos, caderas, pies..., pasando por unos hombros capaces de comunicar los matices más sutiles. Es además una de las bailaoras que dan lustre a la escuela sevillana, con un baile femenino, exquisito y elegante. Un baile que transmite una sensualidad distante e inalcanzable.



Isabel Bayón en *La puerta abierta*. 2006



Ángeles Gabaldón en *Femenino plural*. 2007

Ángeles Gabaldón

María Ángeles Gabaldón Valle nace en Sevilla el 18 de julio de 1974. Sus primeros pasos en el baile los da a los 8 años, como tantas otras artistas andaluzas, en una escuela de barrio. Sus primeros pasos profesionales como bailaora los da en los tablaos (El Buque, El Patio, Los Gallos y El Arenal en Sevilla, Viernes Flamenco en Osaka y Camino Real y Triana, en México), al tiempo que trabaja como monitora en la academia de Manolo Marín, como profesora titular en la de Javier Cruz y como profesora invitada en la Sala Andalucía de Tokio.

María Ángeles Gabaldón es una bailaora comprometida con su tiempo que ha puesto el dedo en dos llagas sangrantes de la sociedad actual: la inmigración y los derechos de la mujer. Lo ha hecho con dos espectáculos, *Inmigración* (2003) y *Femenino plural* (2007), en los que conjuga a la perfección la denuncia social con la belleza del baile.

Hace hoy un baile que parece nuevo, siendo, como es, antiguo. Y es que ella baila como ya apenas se hace. Un baile de caderas para arriba. Un baile genuino de mujer, con su punto de sensualidad y, sobre todo, con esa elegancia que es el sello de la sevillanía. Un baile que tiene sus detalles contemporáneos, pero que huye de lo espectacular y efectista, para recrearse en movimientos sutiles y reposados. Un baile que apela directamente a la belleza.

Ana Moya

Ana Moya nace en Sevilla el 12 de noviembre de 1975 y empieza a bailar en una academia de baile para aprender las sevillanas, así hasta que con 7 años empezó con Matilde Coral. En 1988 se diploma en la Escuela de Arte Dramático y Danza de Sevilla y vuelve como repetidora con Matilde Coral. En 1994, tras las preceptivas audiciones, ingresa en la recién creada Compañía Andaluza de Danza, que dirige Mario Maya. En ella permanece hasta 1995 y, luego de 1999 hasta 2004. En 2006, se incorpora a Ballet Nacional de España en calidad de bailarina invitada.

Ana es una bailaora completa, con una técnica depurada y, sobre todo, con una capacidad admirable para conectar con el público y transmitirle todo tipo de sentimientos y sensaciones. Como buena sevillana, domina la bata de cola y juega con brazos y manos con

la elegancia y femineidad que caracteriza a las que han aprendido a bailar en las orillas del Guadalquivir hispalense.



Ana Moya

Baile de hombre

En mayor o menor medida, los rasgos esenciales del baile sevillano se aprecian en casi todos los bailarines nacidos en esta tierra, desde Curro Vélez, Farruco, Bobote y Rafael el Negro hasta Israel Galván.

El Mimbre

Sin embargo, donde se dan de manera emblemática es en el baile de Manuel Corrales González, El Mimbre (Triana, 1948). Su baile, irrepetible, era una síntesis de distinción y barroquismo. Sus brazos y manos dibujaban arabescos de una belleza única, difícilmente superable. Tenía imaginación y la osadía suficiente para seguir sus dictámenes. Así creaba figuras y pasos inéditos y exquisitos. Sin dejar de ser respetuoso con lo esencial de la tradición bailaora se asomó una y otra vez a los espacios reservados a la genialidad.



El Mimbre en su última actuación. 2000. XI Bienal. Foto: Antonio Torres

Enrique el Cojo

Aunque no nació en Sevilla, injusto sería silenciar aquí el nombre de uno de los pocos maestros que tuvo esta Escuela: el extremeño Enrique Jiménez Mendoza (Cáceres, 1912-Sevilla, 1985), más conocido por Enrique el Cojo, un verdadero artista en el arte de mover las manos al estilo sevillano.



Enrique el Cojo en el tablao Corral de la Morería

Desde bien chico había muchos que le buscaban para que les enseñase bailes, por eso en el primer momento que puede abre una academia. Por ella pasó todo tipo de gentes, desde las que solo querían aprender unas sevillanas o unas rumbitas para ir debidamente preparadas a la feria o al Rocío, hasta las que pensaban hacer del baile un medio de vida e incluso las que ya eran profesionales de la danza. Valgan como muestra los nombres de Susana, Manuela Vargas, Lucero Tena, Juan Morilla, Maria Rosa, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Teo Santelmo, La Contrahecha, Carmen Montiel, Carmen Ledesma, Currillo de Bormujos, Yoko Komatsubara y la popular Marisol. Fue durante años, cuando Frasquillo se marchó a Madrid, la única academia sevillana que enseñaba flamenco.

Enrique fue un milagro de arte y como maestro no tuvo competencia. Como ha dicho Pilar López (*Sevilla flamenca* 57:35):

tiene en su haber el haber sacado unas bailaoras muy buenas, con muy bonitos brazos, que se nota, nada más verlas, que han estudiado con Enrique.

Pero la Escuela de Sevilla no es solo algo de profesionales. Es una forma de bailar que se respiraba y se respira en cualquier reunión jubilosa, ya fuese en un corral de vecindad, en una caseta de feria, o en los momentos de fiesta de una romería. En esas reuniones festeras, las niñas, desde bien chicas, veían fascinadas cómo movían los brazos sus mayores, cómo volaban sus manos al compás de las seguidillas que ya se conocían por el nombre de sevillanas. Y se arrancaban, cuando sólo medían cuatro palmos, a mover ellas también sus cuerpos de chiquilla. Así es cómo se transmitían esas maneras, esa forma de bailar que hoy seguimos identificando como sevillana.

10. Fuentes documentales y bibliográficas

10.1. Bibliografía

Álvarez Caballero, Ángel. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.

—. 2004. La estética del baile en la perspectiva del siglo XXI. Actas del XXXII Congreso Internacional de Arte Flamenco. Mairena del Alcor.

Junta de Andalucía. 2007. Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Carretero Munita, Concepción. 1981. *El baile*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones-Repiso

Estébanez Calderón, Serafín: *Escenas andaluzas, bazarías de la tierra, alardes de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*, Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1847.

Reed. en facsímil por Atlas, Madrid, 1983.

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

—. 1998. El baile flamenco contemporáneo y su proyección futura. *Revista de Flamencología* 8:25-35.

—. 2000. Historia, teoría y estética del baile flamenco. *Revista de Flamencología* 12:35-49.

Navarro García, José Luis. 2002. *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2003. *El ballet flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2004. *Paso a dos de Tersícore y Talía. La danza-teatro flamenca*. Sevilla: Portada Editorial.

—. 2006. *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana*. Murcia: Nausícaä.

—. 2008/2009. *Historia del baile flamenco*. Vols. 1, II, III y IV. Sevilla: Signatura.

Navarro García, J. L. y E. Pablo Lozano. 2005. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

Pablo Lozano, Eulalia. 1999. La bata de cola, un capricho de la majeza, *Candil* 128: 3874-76.

Pablo Lozano, Eulalia y José Luis Navarro García. 2007. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.

10.2. Testimonios

¿Qué entiendes por “Escuela Sevillana”?, ¿cuáles son, para ti, sus rasgos más significativos?

Matilde Coral

Matilde Coral ha descrito con muy bellas palabras lo que, para ella, es la Escuela Sevillana. Las transcribimos a continuación.

CÓDIGO DE LA ESCUELA SEVILLANA DE BAILE

El baile flamenco, para ser como Dios manda, es un coloquio a cuatro: la Musa, el Ángel, el Duende y la Bailaora.

Cuando los cuatro se hablan en silencio, en el testigo del milagro surge la manifestación espontánea e irreprimible del **Olé**. Esta palabra deriva de “Alá” y resume la gratitud a Dios por permitir recrearnos en el prodigio inextinguible del Baile.

En contra de la corriente pesimista, el Baile de la Escuela Sevillana no va a morir nunca, pero hay que cuidar de su salud.

La Escuela Sevillana de Baile es abierta, diáfana y luminosa. Procura siempre que el público no salga compungido..., aunque la procesión vaya por dentro.

La bailaora tiene que **seducir**. Que cada movimiento y cada gesto sean una promesa.

Que el movimiento de tus brazos sea como un grito callado de libertad. Proyétalos hacia el cielo de los elegidos, modelando Csin gubias ni cincelesC la más perfecta escultura.

Sé mujer en todo momento, hasta el arrebató. Entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible.

Cuida, hasta la exquisitez, la rotación de los brazos. Si es por alegrías, hacia fuera; si es por soleares o seguiriyas, hacia dentro, con la cabeza al lado del corazón.

Cíñete en tu cintura y que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice.

Las caderas, anchas y firmes: como las quería el Rey Poeta, Al’Mutamid, en sus jardines de Sevilla.

No olvides que el baile de la Escuela Sevillana es también insinuación; por eso, en él, la exhibición demasiado explícita se desborda en grosería.

Sé femenina, voluptuosamente femenina: con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores.

Desprecia con el pie la cola de tu bata. Sin miedo. Porque la cola de la bata solo se les enreda a las que no saben.

Cuidado con el color de tu indumentaria: ni una bata roja para bailar por alegrías, ni una blanca para bailar por seguiriyas. Cada baile tiene su color, como tiene su compás, su furia y su temple.

Descubre la tersura de los muslos, pero que en los ojos del espectador el descubrimiento tenga la fugacidad del relámpago.

No busques el aplauso fácil, porque ese camino, además de barato, no lleva más que al limbo de los mediocres.

Procura que tu gesto refleje, lo más exactamente posible, el misterio gozoso de tu propia Anunciación.

El zapateo, sí, pero con medida. Como compás de los latidos de tus pulsos y sin que parezca que quieres triturar el suelo. En el Baile de la Escuela Sevillana están de más las especies agresivas.

Las manos, como palomas en vuelo. Y si el cante y el toque son dramáticos, como palomas heridas.

Los hombros, bien encuadrados. Ni muy arriba, como si tuvieses frío, ni muy abajo, como si estuvieras a punto de desmayarte.

En fin, baila entregándote a ti tan enteramente, que el librepensador más irreductible tenga que decir: “¡Bendito sea Dios!”.

Merche Esmeralda

Para Merche, la Escuela Sevillana no es sólo una forma de bailar sino que refleja una manera de vivir y de expresarse, propias de esta tierra. Desde siempre, las bailaoras sevillanas han tenido una cierta disposición del cuerpo y de los pies que hacía que fueran diferentes a las de las demás zonas. Como ella dice: “Creo que las cosas no aparecen nunca por casualidad. Son semillas que se van colocando y luego en un momento dado florecen... los pasos de la escuela sevillana surgen a partir de la danza española. Había dos formas de bailar: la gitana, más libre y tal vez más exagerada, y la académica, mucho más formalizada”.

Es una danza muy femenina. En ella tienen un valor primordial los brazos, pero no sólo estos ya que también los hombros (con el encuadre de la cabeza), la cadera y la colocación de los pies resultan fundamentales. “En los pies”, detalla, “se usa muchísimo la posición tercera como base. Y es curioso porque antes ibas a los maestros a aprender y ellos te enseñaban baile, no la técnica del baile. Íbamos cogiendo las cosas, los distintos estilos, miméticamente”. La estética es importantísima. Y su rasgo principal es la sobriedad. Frente a otras zonas, como Granada, el uso del moño con redecilla, con el pelo hacia atrás, la flor y los peñecillos de colores naturales (“que nunca se caigan”), etc. Otro rasgo fundamental es la maestría en el uso de adornos como el mantón y la bata de cola (y en menor medida las castañuelas y el abanico). “El mantón y la bata de cola”, recalca, “no deben utilizarse como

una dificultad que hay que afrontar para mostrar, como en el circo, lo que una es capaz de hacer sino que tiene que ser un adorno del baile”.

Milagros Mengíbar

Para Milagros Mengíbar, la escuela sevillana es “un conjunto de todo, de posición de cuerpo, de cabeza, de brazos, sin descomponer el cuerpo, durante todo el baile. No se pone un mal codo, una mala pierna. Siempre los pies muy bien colocados, los brazos redondos y muchas manos y floreando”. Un baile “muy femenino” en la mujer. Un baile que se ha alimentado del clásico español y de la escuela bolera. “Se ha nutrido”, nos dice. “hasta de las vueltas que tiene el clásico español y la escuela bolera, de las vueltas quebradas”. Un baile en el que “la estética de todo es importante. No se debe perder la estética del cuello, de los hombros”.

Con respecto a su interpretación, añade: “Se baila muy dulce siempre, muy femenino, con movimientos insinuantes, pero no ordinarios. No es el genio, el temperamento que hace descomponer la figura. Aunque haya genio, aunque haya temperamento, nunca se descompone la figura. Las vueltas siempre bien colocada y bien hecha”.

Entiende que el vestuario siempre ha ido con la moda, “pero siempre con un punto de clásico español, porque se han usado muchísimo los madroños, los trajes llenos de triángulos de madroños, incluso una madroñera en la cabeza. Cosas que son de la Escuela Bolera. Se usaban también mucho los zapatos con cintas cruzadas hasta media pierna, que esos zapatos son también de Escuela Bolera”.

Ana María Bueno

“Si hay que resumir, yo diría que la Escuela Sevillana es una forma de hacer, de interpretar el baile, una forma de estar en el escenario, de coreografiar, de vestirse... una forma que es diferente a la de otros lugares y también muy diferente de unas personas a otras dentro de la misma Escuela porque hay una gran libertad de interpretación... El braceo es diferente, el baile sevillano se hace más arriba, con movimientos más grandes, más acaparadores, aunque también es cierto que sabe recogerse como ninguno. Es más de arriba, no tanto de tierra... También es una estética: una forma de vestirse, de colocarse el mantón, de arreglarse la cabeza... Cuando tú vas a Madrid o a cualquier sitio y ves un grupo de baile,

siempre se reconoce a las bailaoras sevillanas, sean mejores o peores (...) La libertad es muy importante, la posibilidad que brinda esta Escuela de expresarte como tú seas y como tú sientas. Aunque hayamos estudiado con las mismas maestras, no nos parecemos ninguna. Otra de sus características es la forma que tiene de bailarle al cante. Hoy la gente joven ensaya cada movimiento con la música pero nosotras siempre hemos tenido y hemos depurado muchísimo esa libertad de bailar con el cante. Siempre ha habido un gran amor por el cante y un gran conocimiento de los distintos estilos (a casi todas nos gusta cantar y lo hemos hecho en alguna ocasión), por eso siempre hemos podido alargar o acortar un tercio según nos sintamos, hemos encontrado ese momento en el escenario en el que una se puede parar a escuchar, se mece y, sin moverse, lo está haciendo todo.

La Escuela Sevillana se ha enriquecido con la escuela bolera, el clásico español y también, justo es admitirlo, con las danzas regionales. Pero no creo que eso sea una de sus características fundamentales porque, a excepción de las más jóvenes como Isabel Bayón, sólo Matilde y Pepa Coral, Merche Esmeralda y yo hemos estudiado esas danzas. Angelita Vargas no es menos sevillana y nunca ha estudiado clásico español.

Con respecto al baile de hombre, nos dijo: “Claro que hay una Escuela masculina. Ahí está Rafael El Negro, El Mimbres, Juan Manuel Fernández... o el hermano de Angelita Vargas, que tenía los mejores pies del mundo y los utilizaba sin estridencias, con esa elegancia que los caracteriza a todos.

Y con respecto a su futuro, añadió: “Yo creo que la Escuela Sevillana como tal por desgracia se está perdiendo. Todos reconocen su valor ahora y eso hace que se intente mantener, pero tal vez en estos tiempos nuestro baile no sea tan comercial como otros. Hoy hay un flamenco más rápido y más virtuosista que mira más a la danza contemporánea y a otros lenguajes externos, aunque todo está inventado ya y es muy complicado ser original (...) Va a resultar muy difícil detener ese proceso de desaparición, pero se puede intentar sobre todo dando una buena información. Hay que hacer que la gente reconozca sus grandes valores, aunque no sea un baile demasiado rico en piruetas, ni en acrobacias, ni en nada que eso. Y, naturalmente, habría que aprovechar y promover las enseñanzas de los maestros que todavía quedan y que tienen muchísimo que enseñarle a los jóvenes”.

Isabel Bayón

“Para mí la Escuela Sevillana no es una estética, como muchos afirman. No es una manera de peinarse ni de componerse; eso depende siempre de la persona creo yo, sea de donde sea. Yo veo bailaoras de Granada y de otros sitios con los moños muy bien hechos. Está claro que hay un uso especial de los brazos y de las manos, que hay una pulcritud, una elegancia... pero para mí la Escuela Sevillana es, por encima de todo, una manera especial de sentir de unos bailaores y unas bailaoras que han nacido o han vivido en un lugar, en una tierra determinada que es Sevilla. Está ligada por completo a la tierra que es la que le da su carácter (...) Ese carácter que da la tierra se acentúa con el estudio, ya sea en academias de maestras como la de Matilde Coral, o profundizando en el clásico español o la escuela bolera, que siempre han alimentado a la Escuela Sevillana. Pero yo no creo que sean necesarios esos estudios. De hecho hay bailaoras como Carmen Ledesma o Concha Vargas que yo considero de la Escuela Sevillana, aunque luego usen otros recursos (...) La Escuela Sevillana no se ciñe sólo a la ciudad de Sevilla. Como he dicho, Concha Vargas, que es de Lebrija, y otras bailaoras (o bailaores) de algunas localidades como Utrera, Alcalá, etc. son tan sevillanas como las que más. Por eso que he dicho de su unión con la tierra, con una manera de sentir local, creo que la característica más importante que posee esta Escuela es precisamente su asentamiento en el suelo que pisa, ese peso que tiene la bailaora en el escenario y que no tienen las de otros sitios. Ésta se agarra mucho al suelo y de ahí viene ese movimiento de cadera tan sevillano, esos marcajes de cadera. Es algo que no puedo explicar, que es de raíz, porque la estética se aprende, pero esto no, lo traes ya (...) Respecto a la colocación del cuerpo, hay una colocación para los marcajes muy sevillana pero yo no estoy de acuerdo con lo que se dice de las posiciones de los pies (la tercera o la cuarta de pies). Yo ni quiero ni enseño esas colocaciones, me las he quitado de encima por el camino porque a mí me coartaban más que ayudarme (...) La Escuela se está transformando porque los jóvenes tienen que experimentar nuevos lenguajes, pero yo no creo que se esté perdiendo porque, como he dicho ya varias veces, como está ligada a la tierra, la tierra seguirá dando artistas que bailen de una forma diferente a la de las demás zonas de Andalucía o del mundo”.

Ángeles Gabaldón

Para Ángeles, la Escuela Sevillana “refleja el ser y el sentir del sevillano”, así como “el estar orgulloso de serlo”, porque la personalidad del pueblo, el narcisismo del sevillano se refleja en sus bailes.

Como rasgo característico y fundamental, “como primera característica”, tanto en el baile de hombre como en el de la mujer, es el respeto al cante, el diálogo que hay con el cante y con la guitarra. “Se escucha el cante”, nos dice, “y se contesta. La bailaora se deja llevar por el cante y por la guitarra”.

En la Escuela Sevillana está “el estilismo del clásico español, hay una mezcla de bolero y flamenco”. La Escuela Sevillana se ve “de cintura para arriba, en los brazos, los movimientos ordenados, simétricos”. Es un baile que “hace una alusión a la belleza, a la elegancia”.

La bata de cola, el mantón, los palillos, “son adornos, pero no son imprescindibles”. “Se puede bailar con bata”, añade, “y no ser baile sevillano y se puede bailar sin bata de cola y ser ejemplo de escuela sevillana”.

11. Documentos gráficos

1. Grabaciones

1. Pastora Imperio. 1939. Fragmento de la película *La marquesona*.
2. Pastora Imperio. 1943. Fragmento de la película *Canelita en rama*.
3. Pastora Imperio en el tablao El Duende. Circa 1960.
4. Matilde Coral. Caña. TVE, 1976.
5. Matilde Coral. Alegrías. Homenaje a Antonio Mairena. Patio del Ave María. Monasterio de la Cartuja, 1992.
6. Milagros Mengíbar. Alegrías. “Los Puertos”. TVE, 1986.
7. Milagros Mengíbar. Seguiriya. “Silverio”. TVE, 1989.
8. Milagros Mengíbar. Caracoles. Noche flamenca, Canal Sur, 1996.
9. Pepa Montes. Bambera. “Patio de banderas”. TVE, 1980.
10. Pepa Montes. Soleá. IV Bienal. 1986.
11. Merche Esmeralda. Martinete-seguiriya. La danza. TVE, 1981.
12. Merche Esmeralda. Guajira. *Flamenco* de Carlos Saura. 1995.
13. Ana María Bueno. Seguiriya. Noche flamenca. Canal Sur, 1996.

14. Isabel Bayón. Alegrías. La puerta abierta. 2006.
15. Luisa Palicio. Granaína. Pregón del Festival del cante de las Minas. La Unión, 2006.
16. El Mimbre. Alegrías. Venta del duende. Canal Sur, 1998.

12. Glosario

BAILES DE CANDIL.- Bailes populares que en la época más primitiva del flamenco, en el siglo XVIII, según el testimonio de algunos autores como Davilliers se celebraban en el patio interior de algunas tabernas del barrio sevillano de Triana. Su nombre proviene de su rudimentaria iluminación a base de candiles colgados en la pared.

BATA DE COLA.- Ornamento del vestido femenino surgido en el pasaje del baile flamenco a los tablados de los cafés cantantes. Como la de los trajes de novia, la cola puede tener distinta longitud pero, a diferencia de ésta, lleva varios volantes que le confieren un aspecto y un peso característicos. La más antigua es la llamada de *manto*, cuyo vuelo surge del mismo vestido, pero también se usa la de *pico* o de *talle* que parte de un corte realizado en el vestido por debajo de éste.

CASTELLANA (o *paseillo*).- Es una parte de la alegría que se baila tras el silencio para retomar el ritmo del cante y llegar luego a la escobilla.

CONTRACT. Contracción que, ligada al *release* constituye la base del método creado por Martha Graham para la danza moderna.

CONVULSIÓN.- Sacudida violenta e instantánea bien de todo el cuerpo, bien de la parte superior del mismo, que se produce en algunos momentos del baile flamenco.

COREOGRAFÍA.- Arte de insertar los movimientos del baile en una unidad superior, con o sin contenido dramático, en el que, además de la música que le sirve de base, concurren también elementos extradancísticos como el tratamiento del espacio, la iluminación, el vestuario, etc.

CHAFLÁN.- Movimiento combinado de deslizamiento y golpe de los pies.

DEBOULÉ.- Giro. v. vuelta.

DESPLANTE.- Redoble fuerte de los pies que pone fin de forma violenta a una fase del baile.

ESCOBILLA.- Es el zapateado más largo y complejo de un baile. A lo largo de éste, sin embargo, se pueden realizar varias escobillas pequeñas.

LATIGUILLO.- Movimiento rápido de deslizamiento que se ejecuta con la planta de un pie manteniendo el otro apoyado en el suelo.

LLAMADA Y CIERRE.- Golpes de los pies y movimientos que sirven para llamar la atención del guitarrista y del cantaor para entrar en una nueva fase del baile.

PALILLOS.- *Castañuelas.* Instrumento musical que se construye en distintos materiales y que los bailarines y bailarinas tocan con las manos en algunos bailes flamencos.

PAS DE BOURRÉE.- Principal movimiento de la antigua danza popular francesa llamada *bourrée*, que en la danza clásica y en el baile clásico español cambia de forma para adecuarse a sus leyes.

PASO.- Serie de movimientos combinados de los pies que pueden repetirse varias veces a lo largo de un baile. Cada paso consta de un número indeterminado de movimientos.

PIROUETTE.- *Pirueta*. v. Vuelta.

PITOS.- Percusiones que se realizan con el pulgar y el corazón (o más dedos) de ambas manos para marcar el compás.

PUNTEADO.- En algunos autores, juego de pies suave y ligado que se ejecuta sin ruido.

QUEBRAOS.- *Quebros*. Torsiones del tronco en cualquier dirección.

REDOBLE.- Zapateado de breve duración.

RELEASE.- Relajación que, en combinación con el *contract*, constituye la base del método creado por Martha Graham para la danza moderna.

REMATE.- Movimiento más o menos violento con que se termina cualquier secuencia de movimientos dentro de un baile.

SILENCIO.- También llamado “campanas”. Es la parte musical más lenta y lírica de la alegría y, por consiguiente, la que permite una mayor recreación de los movimientos del cuerpo.

TÉCNICA.- Utilización particular del cuerpo humano, diferente de la técnica cotidiana que está regida por el contexto cultural y social de cada persona.

TORSIÓN.- Retorcimiento del torso o de cualquiera de las partes del cuerpo.

VACUNEO.- Movimiento exagerado de balanceo de las caderas que se permiten en algunos bailes de origen africano o americano como los tangos o las rumbas.

VUELTA.- *Giro*. 1. Vuelta normal: se realiza simplemente cruzando un pie por delante del otro y deshaciendo el cruce con un giro completo.

2. Vuelta por detrás: es la misma pero cruzando el pie por detrás.

3. Vuelta de pecho: se realiza con el tronco inclinado hacia delante y sin cambiar la altura de la cabeza durante todo el giro. Los brazos, arqueados, acompañan al cuerpo.

4. Vuelta quebrada: es una versión moderna de la vuelta de pecho y se realiza del mismo modo que ésta pero cruzando el pie por detrás.

5. Pirueta: es un giro que se realiza sobre un solo pie, semejante al que se realiza en la danza clásica pero con la pierna flexionada cerrada, con el pie apoyado en la pierna de base a la altura de la otra rodilla.

6. Vuelta de tacón: es aquella en la que el giro se apoya en un tacón. Normalmente es una vuelta masculina pero también es utilizada por algunas mujeres. Farruco fue maestro en este tipo de vuelta y su nieto Farruquito parece seguir su ejemplo.

ZAMBRA.- Espectáculo genuinamente granadino que aparece a mitad del siglo XIX procedente de una danza árabe y morisca conocida desde el siglo XVI.

ZAPATEADO.- 1. *Taconeo*. Golpes repetidos de los pies en el suelo que siguen un ritmo determinado. En la enseñanza del zapateo se denomina *punta* al golpe que se da en el suelo con la planta del zapato o de la bota; tacón cuando se golpea con éste y golpe cuando lo hace con toda la planta del pie, tacón incluido. 2. Baile lleno de gracia que se puso de moda en el siglo XIX bailado primero por mujeres y luego por parejas hasta que El Raspao le dio un estilo más flamenco y lo impuso como baile de hombres.

13. Conservación

Teniendo en cuenta la situación descrita en la Justificación de este informe (desatención de los rasgos tradicionalmente asociados al baile de mujer y riesgo de desuso en el vestuario clásico de la bailaora), así como las razones y argumentos que se exponen en los testimonios recogidos, y considerando que la conservación de una actividad de interés etnológico depende fundamentalmente tanto del conocimiento que de ella se tenga o se adquiera, como de la práctica que se realice, proponemos las siguientes

Instrucciones particulares

En cuanto al conocimiento, estas instrucciones se concretan en:

- Convocatorias periódicas de ayudas para su estudio e investigación.

En lo que respecta a su práctica:

- Subvenciones a las academias que enseñen técnicas específicas vinculadas con la Escuela Sevillana.
- Acuerdos y convenios puntuales con organizadores de concursos (Concurso Nacional de Córdoba, Bienal de Sevilla, Festival del cante de las Minas de La Unión, etc.) y festivales con vistas a:
 - La creación e institucionalización de premios que valoren específicamente el dominio de técnicas específicas vinculadas con la Escuela Sevillana (bata de cola, por ejemplo).
 - La dedicación de un día de su programación para espectáculos que tengan como protagonista a la Escuela Sevillana de Baile.