



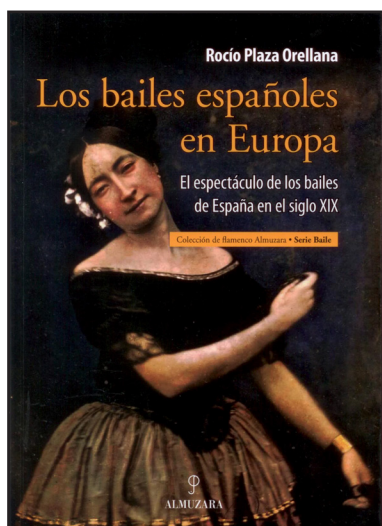
## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 20 (2014)

Rocío PLAZA ORELLANA (2013), *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*, Córdoba, Almuzara (col. de Flamenco Almuzara, Serie Baile), 420 pp.



La construcción de imaginario hispánico allende nuestras fronteras constituye una de las aventuras más intensas y originales de la cultura española y europea del siglo XIX. No es el momento ahora de subrayar su importante significado o su factura como elemento de creación literaria, pictórica o musical, pero no está de más preguntarse cómo se efectúa dicha construcción cultural, más allá de las grandes novelas, la creación poética o la factura de obras de teatro de tema español que recorren la Europa del XIX. Ahí quedaban, por ejemplo, la famosa y popular *Carmen*—primero novela y después ópera— o la insistente presencia española en la obra musical y escénica de Giuseppe Verdi, quien incorpora el tema español en algunos de sus títulos más importantes como era el caso de *Il trovatore* o *Simón Boccanegra*, sobre los homónimos dramas románticos de García Gutiérrez, o *La fuerza del destino*, sobre el drama del Duque de Rivas, amén de la utilización de otros temas—*Ernani*, *Don Carlos*— y músicas españolas como el famoso coro de los toreros de Madrid que aparece en el segundo acto de *La Traviata*.

Se podrían multiplicar los ejemplos en la novela, la poesía o la música para recoger un testimonio español que, hasta el momento, se ha venido interpretando fundamentalmente como moda española, sin atender al por qué y las razones de todo ello. Sin atender, por ejemplo, a la sólida y

---

desconocida impronta de los exilios hispánicos de la primera mitad del siglo XIX, la labor importante de Manuel García, el padre de la Malibrán, o la memoria —también escrita— de todos los extranjeros que permanecieron en la Península Ibérica durante los años de la Guerra de la Independencia. Unas razones a las que este nuevo libro de la profesora Rocío Plaza Orellana arroja una extraordinaria luz, desde el estudio de los espectáculos de baile español y su presencia en los teatros y salones europeos decimonónicos. Un tema sobre el que ya publicó otros dos interesantes libros —*Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Jerez de la Frontera, Arambel Editores, 2005; y *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Premio Archivo Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2007— y que ahora amplía para ofrecernos un panorama más o menos historiográfico del problema con una amplia cronología que va desde 1789 hasta las modas parisinas de la segunda mitad del siglo XIX. Un amplio trabajo de investigación que se encuadra dentro de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

Dividido en diferentes capítulos, introducción, conclusiones y bibliografía, que abordan la evolución de la presencia del baile español y sus diferentes formas en los escenarios europeos (París y Londres durante el Trienio Constitucional, la presencia española en París entre 1830 y 1848, la presencia del baile español en la ópera francesa y el vaudeville, la Exposición Universal de Londres de 1851, la continuada presencia de los viajeros románticos por tierras peninsulares y, finalmente, las nuevas modas parisinas de la segunda mitad del XIX con la presencia de la Güi, la Nena, Petra, la Fuoco o la Vargas), este libro nos ofrece un documentado trabajo de reconstrucción de una intensa y extensa realidad cultural en torno al complejo mundo del espectáculo teatral y la fuerza del ballet francés, a cuyo reclamo las formas de la danza popular española consiguen un reconocimiento internacional bastante sorprendente en contraste con el escaso o nulo aprecio que a este mundo se le tiene dentro de nuestras fronteras por esas mismas décadas. Ya lo afirmaba Juan Valera, cuando en carta a su amigo Estébanez Calderón, en 1855 le escribía «Nunca he oído hablar en España de Pepita Oliva».

Para explicar esta realidad la autora reclama, fundamentalmente, dos elementos. De un lado el prestigio de la labor desarrollada por los viajes románticos en España, que dan a conocer un mundo popular que en la Península Ibérica parecía, en contraste con el resto de Europa, mantenerse más intacto, menos contaminado por la envolvente modernidad burguesa que había nacido políticamente con la Revolución Francesa. Y, por otro, otorga una buena dosis de su oportunidad teatral a la factura técnica de unos bailes cuyos movimientos y esquemas corporales estaban al servicio de la sensualidad y la expresión artística, frente a los modos más clásicos, fríos y normativos de la factura francesa. En definitiva, una manera de bailar más libre, más anárquica y, por tanto, más «romántica», que entroncaba con el redescubrimiento que los románticos perpetuarían de la imagen de España.

La tesis de la autora parte de la idea de que el imaginario colectivo sobre España ya se había constituido a partir de la obra de autores como Beaumarchais y su *Le mariage de Figaro*, cuando al calor de su estreno en París en 1784 consigue un extraordinario éxito que se verá secundado por las muchas versiones musicales de la comedia que no hacían sino proyectar, una y otra vez, unas ideas y unas imágenes sobre España que difícilmente se podrían hacer desaparecer. Ya entonces, Beaumarchais se había dejado impresionar por lo que había visto sobre los bailes españoles, y escribe: «El baile es aquí absolutamente desconocido, hablo del figurado, porque no puedo honrar con ese nombre los grotescos movimientos, a menudo indecentes, de las danzas granadinas y moriscas que hacen las delicias del pueblo» (carta de Beaumarchais al duque de Vallière, Madrid, 24 de diciembre

---

de 1764). A partir de este momento, la veta española del baile, unido a otros factores como eran la obra de Manuel García o la europeización de la guitarra española en la obra de Sor o Aguado harían el resto.

Efectivamente, la incorporación de los modos españoles en los terrenos de la música y el baile dramático se hace realidad como elementos de divertimento en los circuitos teatrales europeos que, al calor de la Guerra de la Independencia y la presencia de muchos españoles exiliados en Londres y París durante todo el primer tercio del siglo XIX, vuelven a relanzar la moda española como reclamo cultural dentro de una refinada sociedad burguesa que podía observar, así, cómo era ese «pueblo» que había eliminado de su revolución, y que podía exhibirlo dentro de las artes del entretenimiento, en las que el teatro se convertía en el «domicilio de todas las artes» —son palabras de Jovellanos—.

En este sentido, la Fanny Elssler, evocada por Gautier en *Victoria*, *Florinda*, *las Gitanas de París*, *Lola Montes*, *Güi*, *la Nena*, *Petra*, *la Fuoco* o *la Vargas* no eran sino peldaños de un largo itinerario escénico en el que desde los años treinta, bailarines y cantaores de «ambos sexos desplegaban el arte español en los escenarios europeos, y debían hacerlo con tal brillantez que los bailes que se contemplaban en la Península podían suscitar la nostalgia de las actuaciones presenciadas en teatros de Europa» (Leonardo Romero Tobar, «Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: el género andaluz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo Andaluz*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, p. 151).

Este nuevo libro de Rocío Orellana no era sino una profundización en todo ese complejo y tumultuoso mundo, desde el rigor de los datos y una prosa amena que hace fácil la lectura de un trabajo académico que, no obstante, aspira a la alta divulgación, como es el caso, y que consigue detener la atención no solo del público más especializado ante un fenómeno que requerirá de otros trabajos posteriores que sigan sacando a la luz pública cómo se va construyendo una *España fuera de España* y donde las artes del entretenimiento —en este caso, los espectáculos de baile y la música popular— cumplen un papel bastante sorprendente, incluso para comprender las grandes obras de ficción que reclaman también ese mismo imaginario español, como era el caso de los ejemplos aludidos al principio de estas páginas.

A partir de ahora, tras la lectura de *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX* sabemos algo más.

Alberto ROMERO FERRER