



## **DOS BAILES. DOS IDENTIDADES. ESCUELA BOLERA. BAILE FLAMENCO.**

José Gelardo Navarro  
Investigador Flamenco

### **Resumen**

La escuela de baile bolero y el baile flamenco corrieron un parejo desarrollo artístico a partir de los elementos del baile popular. Aunque en ambientes y escenarios diferentes, ambas disciplinas se influyeron mutuamente tomando como base los elementos folclóricos de los bailes populares españoles.

### **Palabras clave**

Escuela bolera, bolero, baile flamenco, danza, Murcia.

Durante todo el período de apogeo de la tonadilla escénica, prácticamente todo el siglo XVIII, ésta se nutre en sus numerosas composiciones musicales y coreográficas de elementos populares del folklore musical español, en general, y más en concreto del folklore andaluz; sin embargo, el hecho de que la tonadilla recogiera esos elementos del folklore, de lo popular -el zorongo, el polo, las seguidillas...- todo ello no quiere decir que la dicha tonadilla fuera un arte popular o una manifestación artística propia de las clases bajas. La tonadilla es aristocrática y elegante, y, aunque contiene reminiscencias plebeyas, terminará, igual la incipiente Escuela Bolera, representándose en los teatros y refugiándose en los salones burgueses en donde además entrará en contacto con la música italiana así como con la música francesa de salón. Todo ello también demuestra esa gran inclinación de la aristocracia y la burguesía españolas hacia el plebeyismo, el populismo y el pintoresquismo; y la combinación de estos ingredientes con las influencias italiana y francesa será una de las características musicales del momento prerromántico y romántico españoles que se prolongará durante todo el siglo XIX, hasta desembocar en el andalucismo y en el flamenquismo de las zarzuelas, fundamentalmente en las del "género andaluz".

El declive de la tonadilla es recogido, en cuanto a su dramatización escénica, por las denominadas "piezas del género andaluz" o zarzuelas andaluzas en las que se irán intercalando canciones andaluzas y flamenquistas. En cuanto a su carácter coreográfico, esa tradición a lo "popular" la ejercitará la danza-baile de la Escuela Bolera recogiendo elementos coreográficos y musicales de diversos folklores españoles -aunque se centre fundamentalmente en el folklore andaluz-, asimilando y transformando al mismo tiempo algo que se está desarrollando paralelamente, pero no en los mismos espacios públicos: el baile flamenco o

preflamenco, también denominado -como el baile popular- "baile del candil". Llegados a este punto, consideramos que la incipiente Escuela Bolera nació a partir de todos estos últimos ingredientes así como del ambiente teatral de la tonadilla escénica y de los sainetes que junto a ésta se representaban; y buena prueba de ello son las noticias que dábamos de la prensa de Murcia, Cartagena, Málaga, Sevilla, Madrid..., de finales del siglo XVIII y principios del XIX, noticias que nos van ofreciendo de manera reiterativa la combinación de tonadilla, sainete y baile bolero en los espectáculos que por esas fechas se daban en los teatros.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, los primeros boleros (¿fundadores?), tales como Pedro de la Rosa, Antonio Boliche, Sebastián Cerezo "El Manchego" y El Requejo comenzaron, como profesionales de la danza, la amalgama o fusión entre ésta y el baile, o lo que es lo mismo, iniciaron la fusión entre el ballet clásico y romántico ("ballet d'action") y los bailes de origen popular que cristalizarían en la Escuela Bolera. Lo popular se hizo castizo, se sofisticó y cultivó, hasta el extremo de pasar del pié descalzo a la zapatilla de punta, aunque más tarde se utilizara el zapato de tacón o el españolito por las mutuas influencias y, también, por el contacto con el flamenco del que el baile de palillos nunca se apartó totalmente. La influencia del ballet romántico francés y más tarde el italiano favorecieron el nacimiento y el desarrollo de nuestro ballet español, es decir de la Escuela Bolera. Creemos que es necesario señalar que, mientras que en el desarrollo de esta última se explicita una paulatina tendencia hacia la occidentalización de sus formas, pasos, técnicas, etc., el Baile Flamenco, por el contrario, trillando, recogiendo y transformando lo popular, siempre en manos de artistas o aficionados de extracción humilde, marcará de una manera más clara su tendencia hacia la orientalización, hacia el criollismo...

Según documentación de la época, la profesionalización y competencia en la interpretación del "bolero" había llegado a límites disparatados, de tal manera que con las vueltas, cabriolas, vueltas de pecho, saltos, etc., con todas estas dificultades y extravagancias sucedía que, a veces, había lisiados en escena. Algunas de estas "excentricidades" hemos tenido ocasión de contemplarlas en la prensa murciana de principios del XVIII: recordemos a la bolera Frascara y al bolero El Manchego bailando sobre la maroma o sobre un alambre tirante. Y aquí es donde interviene El Requejo para, de alguna manera, "legislar" una interpretación "adecuada", tendente a evitar los movimientos bruscos y ralentizar y pausar los compases, aumentar los espacios entre los bailarines, no levantar las manos por encima de la cabeza, eliminar el taconeo...; y todavía va mucho más lejos en la línea de desprenderse de cualquier vestigio de lo popular-preflamenco al sustituir la guitarra "rasgueada" por violines y al

liquidar al cantaor-cantador-cantante que es reemplazado por una flauta<sup>1</sup>. En definitiva el bolero murciano, nuestro Requejo, está preparando el baile para escenarios teatrales, para salones burgueses, de tal manera que pueda competir con otras danzas en boga como la francesa; está creando un "baile de escuela", un "baile nacional", un baile de carácter burgués y romántico. De alguna manera, aunque parezca contradictorio, lo está "popularizando" y al mismo tiempo despojándolo de su sabor, de sus orígenes y raíces populares y/o preflamencas; pero estas últimas formas, las flamencas, seguirán su marcha y quehacer paralelos, unas veces en amistad y compañía de la misma escuela bolera y otras en solitario.

En Sevilla, tras la ocupación de esta ciudad por las tropas napoleónicas hacia 1810, y para obsequiar al rey José Bonaparte y al general Soult, vuelve a abrirse al público sevillano y francés el Teatro Cómico de Sevilla que, regentado y dirigido precisamente por un matrimonio de origen italiano, introducirá en su repertorio y junto a obras de teatro los característicos fines de fiesta o bailes nacionales entre los que figurarán, como en Murcia y otras latitudes, bailes de fandangos, zapateados, seguidillas<sup>2</sup>...; estos bailes se ejecutarán de manera conjunta con los denominados y comprendidos como "ballet d'action" o danzas cortesanas, es decir, alemandas, minuets, etc. La misma tónica general observamos cuando en el mismo año de 1810 llega al teatro sevillano la compañía de la familia Lefèbre (Francisco y Fernanda, maestros y compositores de bailes) que, compuesta por bailarines y boleros tanto franceses como españoles, seguirá interpretando indistintamente bailes nacionales y "ballet d'action", aunque eso sí con predominio de este último: junta general, pues, de danzas intercalándose pasos, mudanzas, técnicas... hacia la consolidación de un arte: intercambios, pues, entre diferentes culturas de baile-danza, tanto en Murcia como en Sevilla. Y llegados a este punto es necesario señalar "el papel que jugaron estos bailarines franceses como difusores en Europa de unas melodías y unos bailes que están en el germen (...) de la moda por lo español dentro de la estética romántica"<sup>3</sup>.

De la misma manera que en Sevilla, en buena parte de la geografía española era corriente el funcionamiento de los bailes nacionales con

---

<sup>1</sup> Acerca de estos cambios, véase SOR, Ferdinand, "Le Bolero", en *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de A. Ledhuy y H. Bertini, Paris, 1835, tomo I, pp.83-97; ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas Andaluzas* ("El Bolero"), Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp.76-88; RODRÍGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto, *La Bolerología o cuadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*, Philadelphia, Imprenta de Zacarías Poulson, 1807, pp.27-29.

<sup>2</sup> Observemos que se trata de los mismos bailes y con la misma terminología que se utilizaba en la tonadilla escénica para catalogar tanto las canciones como las danzas o bailes; sobre este particular, véase SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona-Buenos Aires, Labor, 1933.

<sup>3</sup> ÁVAREZ CAÑIBANO, Antonio, "La compañía de familia Lefèbre en Sevilla", en *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, noviembre de 1992, pp.63-69.

características semejantes: las compañías de teatro llevaban generalmente a algún especialista de bailes boleros que actuaba en los intermedios de la representación teatral o en el, muy esperado por el público, "fin de fiesta". Siguiendo este esquema, en Madrid, en 1812 actuaba entre otros una bolera llamada Teresa Baus de quien también hemos encontrado alguna feliz referencia en la prensa murciana: la tal Teresa Baus, o algún miembro de su familia aparece en la ciudad de Murcia regentando una compañía de teatro con boleros incluidos<sup>4</sup>.

En la prensa de Sevilla, Ortiz Nuevo señala para el período de 1830 a 1850 entre otros bailes boleros, los siguientes: el ole, boleras del potpurri, manchegas, el bolero, boleras de la Caleta, baile, baile nacional, el jaleo de Jerez y la rondeña<sup>5</sup>; conviene señalar que no existen diferencias substanciales entre los bailes boleros ejecutados en Sevilla y los ejecutados en Murcia, Málaga o Madrid. Es muy posible que por estas fechas, hacia 1830-1835, ya hubiera cuajado plenamente, aunque no concluido- la "contaminación", la comunión, la comunicación y las mutuas influencias entre la escuela clásica de danza y nuestra escuela bolera y en ello no sólo influyeron ciudades andaluzas como Sevilla y Cádiz o extraandaluzas como Murcia; también ocuparon un lugar muy importante Madrid y Barcelona. No obstante, es bueno recordar que esa comunicación de técnicas, músicas y pasos viene de lejos; en esta dirección tenemos que recordar lo que nos decía y advertía Don Preciso a propósito de un antiguo bolero a mediados del siglo XVIII:

“Apenas por los años de quarenta se presentó en Madrid, de vuelta de sus viages de Italia, el célebre Maestro de bayle Don Pedro de la Rosa..., se instruyó a fondo de nuestro bayle Manchego, y como hombre que había adquirido un perfecto conocimiento del arte de danzar, reduxo las seguidillas y el fandango a principios y reglas sólidas...”<sup>6</sup>.

Mas es necesario añadir que para la perfecta delimitación de la individualidad de la Escuela Bolera en el devenir histórico no bastan los "principios y las reglas"; es necesario considerar como pilar fundamental de su definición el ESTILO: un estilo en consonancia con su procedencia española y sobre todo andaluza, un estilo enraizado en los veneros populares, un estilo caracterizado

---

<sup>4</sup> *Diario de Murcia*, nº2, sábado 21 de enero de 1792, p.88.

<sup>5</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo?...*, pp.107-115.

<sup>6</sup> DON PRECISO, *Ibidem*, p.13. El subrayado es nuestro y con él queremos resaltar dos aspectos de la cita que nos parecen importantes. En primer lugar, la clara visión de Don Preciso acerca de la influencia de la danza clásica italiana en nuestros bailes; por otra parte, la utilización de una doble terminología: danza o lo que se practica en el extranjero, y "nuestro baile", baile a secas, para delimitar lo que específicamente se produce aquí. A fin de cuentas, está afirmando que ya a finales del XVIII se tiene una conciencia clara del carácter nacional de lo que más tarde tomará el nombre de Baile de Escuela Bolera.

también por la propia coreografía y por unos pasos muy particulares. Algunos de los críticos y viajeros extranjeros por España que conocían bien la danza clásica y romántica percibieron inmediatamente la individualidad e idoneidad de la etnicidad andaluza a la hora de ejecutar el bolero con "estilo"; así se desprende de lo que nos dice Richard Ford, en 1830, al describir el bolero como "propia danza nacional, impecable, inigualada e inimitable, y que sólo puede ser ejecutada por los andaluces<sup>7</sup>". Y algunos de los elementos fundamentales del baile bolero como pueden ser los movimientos coordinados de los brazos (braceo a la española), la evolución conjunta de éstos y los pies con las castañuelas así como la endemoniada utilización del contratiempo constituyen, las más de las veces, barreras insalvables para el bailarín de danza clásica que no alcanzará jamás la redondez y la ligazón de este peculiar "estilo" que, quebrando el torso e inclinando la cabeza, revoluciona la manera de bailar en el mundo occidental, imponiendo de cintura para arriba otra concepción de la escultura corporal en movimiento y otras armonías.

A partir de 1830, las seguidillas boleras o los bailes de escuela bolera tienden a expandirse por Europa, fundamentalmente, de la mano de artistas españoles, aunque sin menospreciar el propio quehacer en estos menesteres de los "boleros" extranjeros. En 1834, en la Ópera de París, actúan los españoles Mariano Camprubí y Dolores Serral quienes también lo harían en el Teatro Real de Copenhague en 1840; en 1836, la Ópera de París es testigo entusiasta de la representación de un baile folklórico andaluz, "la Cachucha", a cargo de Fanny Elssler. También la moda de la Escuela Bolera llega a Dinamarca de la mano de August Bournonville que, en 1837, bailarían el Jaleo de Jerez, un bolero y un zapateado.

La década de 1840 marca el punto álgido del expansionismo del bolero. Hay que señalar la actuación en Londres de Manuela Perea, La Nena, en 1845, cosechando un éxito extraordinario marcado por su carácter andaluz-español y por su gusto "innato" en el baile frente a las "versiones idealizadas de Fanny Elssler o de la Taglioni". Y mientras los boleros y boleras españoles se desplazan al extranjero, sucede que los artistas foráneos llegan a España y al parecer con notable éxito; una de esas boleras era la francesa Marie Guy-Stephan que actuaba en Madrid por el año 1845, y, aunque su baile fuera "perfecto", se le notaba una cierta falta de "estilo" tal y como se desprende de las palabras del compositor ruso Mihail Glinka que por aquellas fechas visitaba España: "En el Teatro del Circo se daban ballets. Allí, una bailarina llamada GUI-STEFANI bailaba perfectamente (aunque con afectación), el OLÉ y el JALEO DE

---

<sup>7</sup> FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Madrid, Ediciones Turner, 1981, p.91.

XERES<sup>8</sup>". Con la afectación -añadiríamos nosotros- de lo aprendido, de alguien que no ha bebido en los manantiales del baile bolero.

Desde 1846, en el Teatro Circo de Madrid funcionó una compañía estable de ballet español-escuela bolera. En dicho teatro actuaron dos "boleras" extranjeras que han tenido una cierta importancia y trascendencia: la francesa Marie Guy-Stephan y la italiana Sofía Fuoco. Por la misma época (1847) se produjo la inauguración del Teatro del Liceu de Barcelona con la actuación de los bailarines Joam Camprubí, procedente de la escuela italiana, y de Manuela García; en 1848 tiene lugar la actuación de Fanny Elssler en San Petersburgo, aunque ya en 1838 María Taglioni había estrenado en esta misma ciudad el ballet "La Gitana Española": la tradición oral da a entender que la Fanny Elssler había copiado y aprendido de la bolera española Dolores Serral el baile de "La Cachucha". Años más tarde, tras la inauguración del Teatro Real de Madrid (1850), veríamos actuar también a la Fuoco, mientras que la Guy-Stephan brillaba en el Teatro Circo. Todo ello viene a demostrar que los artistas del ballet romántico combinaron el tutú y las alas con los palillos y los adornos de los faralaes andaluces.

De nuevo París y Londres se hacen eco de las actuaciones de la bolera-bailaora Petra Cámara en 1851. La diferencia en el "estilo" entre las boleras andaluzas-españolas y las boleras extranjeras debió ser tan notable que hasta la crítica de un periódico inglés -*The Times*- no tiene más remedio que confirmar que

“(...) esos gestos atrevidos que las **danseuses** francesas e italianas parecen haber adquirido a través del arte, a ella -se refiere a Petra Cámara- aparentemente se los ha concedido alguna naturaleza peculiar (...) La artista parece agitada por una pasión inspiradora que apenas puede expresar con sus movimientos (...) Ahora agarrará un sombrero y, arrojándolo al suelo, ejecutará su **pas** alrededor del mismo, como si fuera un enemigo abatido; ahora hará lo mismo con una capa; ahora ejecutará los pasos más atrevidos sobre una mesita, sin tener en cuenta la posibilidad de una caída. Efectúa esas evoluciones no sólo con las piernas, sino también con los brazos, el busto, la cabeza. Todos los músculos de la artista están bailando”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> GLINKA, Mihail, *Los papeles españoles de Glinka*, edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, pp.34 y 107.

<sup>9</sup> GUEST, Ivor, "La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX" en *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, noviembre de 1992, pp.139-141.

## LA ESCUELA BOLERA: ESCUELA DE TEATRO Y DE SALÓN.

Los espacios públicos de la Escuela Bolera serán los Teatros. Con el tiempo, a los artistas de esta modalidad coreográfica se les adjudicará los títulos de "señor", "señora", "don" y "doña". En cuanto al público, éste pertenecerá a las élites de poder, a la oligarquía o a clases medias con mentalidad análoga a las clases que sustentan el poder. Además la entrada o acceso a un Teatro estaba vedada a las clases populares por razones tanto de índole socio-cultural (vestimenta, trato social, estatus...), como por cuestiones de orden económico en cuanto al propio precio de la entrada para disfrutar del espectáculo: los salarios de hambre de las clases populares determinaban que éstas centraran sus preocupaciones en otras necesidades más materiales y perentorias, tales como la vivienda o cobijo, la escasez de alimentos o "subsistencias", enfermedades, etc.

De todas maneras, la Escuela Bolera no puede olvidar -a pesar de los esfuerzos de El Requejo y otros- el "lastre" popular, y buena prueba de ello es que en sus principios -¿no se les consideraba todavía ARTISTAS?-, para denominar a los profesionales de este tipo de baile se utiliza el apodo ("el" y "la"): la prensa murciana nos presentará en 1804 a "El Requejo" y "La Niña Garcilaso", con tratamientos que luego serán moneda corriente para calificar a los profesionales del flamenco. En sintonía con la documentación de Murcia, un testimonio de singular importancia para contemplar los veneros populares de los que parte el baile bolero es la obra de Juan Jacinto Rodríguez Calderón, *La bolerología*, en la que nos detalla cómo era este baile a finales del siglo XVIII. Aunque el autor se muestra como un enemigo acérrimo del bolero, no por ello deja de suministrarnos una serie de datos acerca de los lugares principales en los que se desenvolvía: Cartagena, Madrid, Almería, Murcia, Cádiz... Y lo que es más importante para el tema que nos ocupa es la señalización del acompañamiento de la guitarra, del canto y de las castañuelas; los nombres y apodos de los artistas: Caldereta, Juan El Ventero, Berduguillo, Mata La Araña, Perete Zarazas...; y los antiguos oficios de estos mismos profesionales boleros: caleseros, albañiles, zapateros y pasamaneros.

Sin embargo, esta escuela de baile que parte de lo popular y codifica/academiza diversos folklores -incluyendo el preflamenco en ciernes- deja en su devenir de ser popular y, al mismo tiempo que va adoptando y adaptando formas refinadas de otras danzas extranjeras, se transforma paulatinamente en una mercancía cultural y artística destinada a las clases privilegiadas -clases con capacidad económica y social para tomar asiento en los teatros- hasta transformarse en el genuino ballet nacional y en una de las señas de identidad de lo español y en buena parte de lo andaluz.

Así pues, se hace necesario insistir en algunas de las características coreográficas -y otras- que delimitan y configuran la Escuela Bolera que va

apartándose paulatinamente del baile popular, aunque en otras ocasiones vuelve al mismo.

Queremos resaltar, por tanto, que los inicios de la Escuela Bolera y del Baile Flamenco o Preflamenco, formados ambos a partir de bailes populares-andaluces, fundamentalmente- han sido paralelos en el tiempo: de ahí sus mutuas influencias-. Este paralelismo histórico en cuanto al nacimiento viene demostrado en el *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera* de Jerónimo de Alba y Dieguez<sup>10</sup>, así como al pasaje de la fiesta de Tío Gregorio de finales del siglo XVIII de José de Cadalso en *Cartas Marruecas*<sup>11</sup>. En el conjunto de esta literatura aparecen elementos referenciales al baile flamenco o preflamenco, a saber: gentes de extracción pobre que venden su mercancía, es decir el baile; el público que paga o da de comer a los "artistas" son personas de "clase y crianza"; el compás marcado con las palmas de las manos y la guitarra -eliminada por El Requejo en la Escuela Bolera- como elemento fundamental de acompañamiento. Y por si faltara algún otro ingrediente, el *Libro de la gitanería de Triana* abunda en otros aspectos que han marcado la trayectoria del baile flamenco a lo largo de su historia: por una parte, la dosis de dramatismo de unos bailes que acompañan a los cantos trágicos de los condenados a galeras, y por otra, valiéndose del atrevido baile del "manguindoi", el mensaje erótico-gestual y provocador que representa toda una revolución en el arte escénico por parte del baile flamenco. Se nos podría objetar que, en ocasiones, (muy pocas) la Escuela Bolera puede reunir algunas de estas particularidades pero en su conjunto no marcan su carácter; ese ensamblaje, esa conjunción de elementos son propios del flamenco. La Escuela Bolera utilizará los veneros populares -también los de la escuela francesa de danza, sabiamente- pero estilizándolos, trabajándolos "artísticamente", preparándolos para un público y unos espacios públicos no populares, de tal manera que al final de dicho trasiego el propio pueblo no reconocerá aquello que en un principio pudo ser una de sus señas de identidad. Por el contrario, el Baile Flamenco -en sus inicios- no dispone de los teatros en tanto que espacios públicos para su desenvolvimiento ni de un público refinado-burgués-educado en los modos de la danza al que tenga que satisfacer y para el que tenga que fabricar "artísticamente" un producto. El baile flamenco irá destinado a clases pobres -también a algún que otro extravagante señorito aristócrata y/o gentes de la bohemia- y no merecerá el privilegio de darse a conocer en los papeles periódicos; y aunque ya tiene "su" público y "sus" espacios

---

<sup>10</sup> ALBA Y DIEGUEZ, Jerónimo, ("El Bachiller Revoltoso"), *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Sevilla, Antonio Castro Carrasco, 1995, edición facsímil.

<sup>11</sup> CADALSO, José de..., *Cartas Marruecas*, prólogo, edición y notas de Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, Madrid, Editorial Castilla, 1976; Tamesis Books Limited, London, 1976.



privados o semiprivados, tendrá que esperar a tener otros lugares de encuentro más acordes con su público, un espacio más universal, más barato y más cualificado y adecuado para su desarrollo artístico: el café cantante, que vendrá más tarde.

## ICONOGRAFÍA BOLERA Y FLAMENCA.

Una primera prevención que hay que tener en cuenta al estudiar algunos aspectos de la Escuela Bolera -en cuanto a su génesis y evolución histórica- es no tratar de enjuiciarla o compararla con lo que es actualmente. Por ejemplo, la utilización contemporánea de algunos elementos como la guitarra, el zapato de tacón o incluso los faralaes no evidencia que haya sido siempre así.

Vamos a tratar de descifrar aspectos del baile de esta escuela fijando la atención en lo que de una manera general podríamos denominar ICONOGRAFÍA, es decir dibujos, pinturas, esculturas, bocetos, etc. que nos dan cuenta de su existencia y evolución. Incluso recurriremos a lo que podríamos llamar "iconografía indirecta" o detalles y pormenores coreográficos transmitidos por algunos textos literarios. El estudio de estos aspectos podrá evidenciarnos la diferencia entre Escuela Bolera y Baile Flamenco, pero también sus puntos de intercambio, interrelación o confluencia; por otra parte, dicho estudio también nos podrá alumbrar acerca de los matices culturales, sociales e identitarios entre un sistema de baile y otro. Y todo ello sin perder de vista que la denominada Escuela Bolera -tampoco el Baile Flamenco ni otras manifestaciones artísticas- no ha sido algo estático en el tiempo, pues en su evolución, ha ido aproximándose tanto al ballet clásico como a su "primo hermano" el flamenco.

Creemos que sería un error afirmar taxativamente que los bailes narrados entre la gitanería de Triana por El Bachiller Revoltoso, entre 1740-1750, son bailes flamencos, aunque contengan ingredientes en tal dirección. Tampoco podríamos circunscribirlos exclusivamente a la Escuela Bolera. Ahora bien, esa fecha y esos bailes sí podrían representar uno de los puntos de arranque hacia la profesionalización de ambas escuelas:

- a) una escuela que, arrancando de la tonadilla escénica, será y se hará cada vez más profesional y más conocida a través de los salones y sobre todo de los teatros; una manera de bailar a lo popular, pero "distinguida", que asimila pasos de las danzas italiana y francesa cuyo auditorio será un público, en general, aristocrático-elitista-burgués. Consecuentemente será mimada, atendida y publicada por la prensa. Incluso los "pliegos de cordel" o coplas de ciego "popularizarán" esa

manera de bailar para devolverla a las clases populares que a su vez seguirán transformando aquello que era suyo en su origen. Estamos hablando de la Escuela Bolera.

- b) Otra escuela más pegada a la tierra, que se desarrolla en ambientes tabernarios, de fiestas populares, en los cafés cantantes; una escuela con público popular, con aficionados y profesionales surgidos de las clases marginadas y subalternas que también llegarán a ser ARTISTAS. Se trata de una escuela no excesiva ni muy cariñosamente "publicitada" por la prensa: el Baile Flamenco.

En cuanto a datos coreográficos, exponemos algunas reflexiones del compositor y concertista Fernando Sor, testigo presencial de unas fiestas celebradas en Sevilla, en 1810, tras la ocupación napoleónica. Para estas fiestas, ante la ausencia de actores y bailarines, que habían huido o desaparecido por mor de la ocupación, debieron echar mano de ciertos ¿artistas? boleros que bailaban a la manera de los gitanos –algo más tarde se diría a la manera flamenca-, para actuar en el teatro y así complacer a las tropas francesas:

“Alors on avait recours aux médiocrités qui, très souvent, étaient payées par le gouverneur lui-même, car il y avait peu d’Espagnols qui fréquentassent le théâtre(...) Le **Bolero** fut demandé le premier; alors, des danseurs que le public n’aurait point souffert autrefois se présentèrent, et non seulement ils ajoutèrent à cette danse les contorsions et les brusqueries dans les mouvements que **Requejo** avait proscrites, mais ils y introduisirent des gestes qui n’appartiennent qu’à certains danses de **gitanas**, **bohémiennes** d’Espagne. Les cabrioles et les grands écarts y reprirent place, et pour l’avilir davantage encore ils introduisirent des pas dans lesquels on frappe sur le plancher avec le pied tout à plat, certains temps successifs. Cette charge fut prise de bonne foi pour la véritable danse nationale.”<sup>12</sup>

Y recordemos también las palabras de Sor a propósito de las recomendaciones introducidas por El Requejo, algunos años antes, para el baile del bolero:

“... Les coudes ne devait s’élever tout au plus qu’à la hauteur des épaules; les mains ne devaient jamais dépasser la tête et rarement atteindre à cette hauteur...”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> SOR, *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

<sup>13</sup> ÍDEM, *Ibidem*.

Estas fueron algunas de las reformas -otras ya las hemos comentado- impuestas e introducidas por El Requejo y otros boleros; otra cosa es que fueran obedecidas y tenidas en cuenta en todos los casos, en toda la geografía española y por todos los boleros, pues son muchas las noticias que indican lo contrario acerca del seguimiento de estas modificaciones distinguidamente forzadas que, por otra parte, calarían más profundamente en los boleros y boleras extranjeros como fruto de una imitación de lo andaluz y de lo español y por estar más en consonancia con la educación que habían recibido de la danza clásica. En referencia a las citas anteriores, nos interesa subrayar que lo que se intenta prohibir en el segundo texto y de evidenciar en el primero, son toda una serie de características populares del primitivo baile que luego serían recogidas y modificadas por los flamencos, a saber: contorsiones (torso quebrado), taconeo (con zapato o sin zapato), braceo flamenco y manos afiligranadas y retorcidas por encima de la cabeza...

Enumeraremos, pues, algunas de las estampas o iconografías paradigmáticas de boleros y boleras en pleno ejercicio de danzas y bailes:

- \* "Fanny Elssler en "La Cachucha". Estampa a color. Colección de José de Udaeta. Barcelona.
- \* "Caricatura de Fanny Elssler". Estampa. Museo Ópera de París.
- \* "Costumbres andaluzas. "El Olé". Estampa en color. Archivo del Instituto del Teatro. Barcelona.
- \* "Dolores Serral". Estampa. C.1840. Biblioteca Museo de la Ópera de París.
- \* "La bailarina Dolores Montero". Estampa. Sevilla. C.1850. Archivo del Instituto del Teatro. Barcelona.
- \* "Petra Cámara". Estampa en color.
- \* "Petra Cámara". París. C.1845. Estampa. Archivo del Instituto del Teatro. Barcelona.
- \* "Josefa Vargas en "El Olé". Estampa. Archivo del Instituto de Barcelona.
- \* "Manuela Perea, "La Nena". Estampa. Madrid. Archivo del Museo del Teatro. Barcelona<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Véase *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*. Ministerio de Cultura-INAEM, Madrid, noviembre 1992. Las mismas o parecidas imágenes pueden ser consultadas en otras publicaciones; por ejemplo, en *Historia del Flamenco*, dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Nuñez, Sevilla, Editorial Tartessos, 1995, tomo I, pp.265-296, y tomo II, pp.43-80. O incluso en los dibujos de Gustavo Doré de mediados del siglo XIX en DORÉ-DAVILLIER, *Viaje por España*, Madrid, Adalia, 1984, tomo II.

Si observamos estas y otras estampas (también dibujos, bronce, escayolas...) de la época, podremos comprobar que los boleros y boleras no han prescindido de la falda de volantes con sus adornos o faralaes; sin embargo, sí parece que han seguido algunas de las reglas de Requejo pues, contaminados por la influencia de la danza clásica, utilizan la zapatilla y, en ocasiones, presentan unas poses que podríamos calificar de "distinguidamente forzadas", poses más visibles en las boleras extranjeras. Lo que sí es digno de señalar es que hay otras desobediencias o puntos de desencuentro o distanciamiento respecto de El Requejo y de la danza clásica, confluencias más emparentadas con el baile popular y con el baile flamenco y visibles, casi exclusivamente, en las boleras españolas y andaluzas; así, en general, podemos adivinar en estas estampas el "braceo a la española", el hecho de ver con absoluta claridad los codos por encima de los hombros, las manos por encima de la cabeza, el torso quebrado, la inclinación de la cabeza ( "Costumbres andaluzas. "El Olé"; "La bailarina Dolores Montero"; "Petra Cámara"), y una mayor señalización de la coordinación (compás) entre el braceo, los pies, las castañuelas y la pandereta.

Volviendo a la primera cita de Sor, comprobamos aquí que, ya entonces, se "taconeaba" "avec le pied tout à plat" y a compás ("certains temps succesifs"). Es evidente que se trata de un "taconeo" con el pié desnudo o descalzo<sup>15</sup>, hecho que tuvo necesariamente que darse entre los aficionados proletarios, gitanos o no, que no tenían capacidad económica para adquirir el calzado adecuado para un taconeo apropiado. Todavía en 1862, contemplamos, gracias a los dibujos de Doré, las siguientes escenas de baile con los pies descalzos: "Gitana de Granada bailando el zorongo", "Baile de pequeñas gitanas, en el Sacro Monte", "Gitana bailando el zorongo en su patio de Sevilla", "Gitana bailando (alrededores de Sevilla)"<sup>16</sup>. En estos dibujos de Doré, los pies descalzos sintonizan con la pobreza, también retratada en estas mismas estampas, en cuanto al paisaje, vestimenta remendada y por toda orquesta una guitarra: en suma, arte popular en ambientes populares. Por añadidura, en el último dibujo nos lega Doré un desplante netamente andaluz, flamenco o de baile bolero "pobre": la gitana descalza bailando sobre una mesa, hecho, este último –el de bailar sobre una mesa- que está atestiguado por el maestro bolero José Otero quien asegura que, cuando se estrenó la zarzuela o pieza de género andaluz *El Tío Caniyitas* (Sevilla-Teatro de San Fernando), en noviembre de 1849, aparece una bailaora bailando el Vito también sobre una mesa<sup>17</sup>: el arte popularizado de la zarzuela

---

<sup>15</sup> Señalemos, aunque sea de pasada, que ya en pleno siglo XX la bailaora flamenca La Chunga retoma, en un intento de volver a las fuentes y de darle al baile "originalidad" y carácter primitivo, la costumbre de bailar descalza.

<sup>16</sup> DAVILLIER-DORÉ, *Ibidem*, pp.269, 273, 487, 494.

<sup>17</sup> OTERO ARANDA, José, *Tratado de Bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces con su historia y modo de ejecutarlos*, Sevilla, Tip. de Guía Oficial, 1912, p.197.

andaluza que parte de la imitación popular y/o preflamenca. Algunos años antes, hacia 1840, Théophile Gautier nos describe una escena parecida, la de una gitanita granadina del Albaicín, pálida y desnuda, bailando el zorongo y acompañada a la guitarra por su hermana<sup>18</sup>. A este propósito, aún son más precisos los datos iconográficos de las descripciones literarias de Davillier: por ejemplo, el de una bailaora de Granada con los pies desnudos, inflexionando el cuello, sin cambiar de sitio y que "sólo bailaba con las caderas"<sup>19</sup>. Sin duda alguna, con estas últimas pinceladas, matices y detalles -baile sobre una mesa, taconeo casi inmóvil y baile de caderas- entramos en el mundo y formas del baile plenamente flamenco.

Desde sus orígenes y por lo menos hasta 1870, Escuela Bolera y Baile Flamenco, en sus estilos y formas, se entrecruzan de tal manera que podríamos afirmar que muchos de los artistas andaluces, fundamentalmente, los de la generación de hacia 1850 (La Nena, La Campanera, El Xerezano, La Perla, etc.) formaron parte de ambas escuelas e incluso practicaron un tipo de baile u otro en consonancia con el auditorio y espectadores que tuvieran. En relación con esta ambivalencia, hemos de considerar nuevamente el valioso testimonio de José Otero quien, hablando de una bailaora-bolera de los años 1830-1840 llamada Carmen la Cigarrera (hija de otra bailaora-bolera, La Tía Norica<sup>20</sup>), nos dice que el baile del Ole Bujaque "es un baile de gracia y la que puede bailar sobre las puntas mucho más", tanto que luego fue el baile favorito de La Naranjita, La Nena, La Campanera y La Garbancera<sup>21</sup>. Está claro, pues, que no todas las boleras bailaban sobre las puntas (herencia de la danza clásica) y que, desde luego, entre las de origen popular no era cosa corriente, pero, siempre teniendo en cuenta la prevención acerca del público al que iba dirigido el baile.

## EL PÚBLICO POPULAR: OTROS ESPACIOS, OTRAS CONNOTACIONES.

El período que va de finales del siglo XVIII hasta 1871 nos muestra claramente, como podemos observar en los "resúmenes de datos", que todos los bailes de escuela bolera se desarrollan en espacios públicos reservados a la aristocracia, élites de poder o naciente burguesía: se trata de "coliseos", "corralones" y sobre todo de **Teatros**. Tan sólo en una ocasión, unos bailes que bien podríamos considerar flamencos se desenvuelven fuera del teatro, en los alrededores de una plaza de toros, posiblemente en Sevilla o Jerez, en 1849, con

---

<sup>18</sup> GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, París, Éditions Julliard, 1964, p.279.

<sup>19</sup> DAVILLIER-DORÉ, *Ibidem*, p.274.

<sup>20</sup> El testimonio de Otero acerca de La Tía Norica se complementa con el del periódico sevillano *El Tío Tremenda* (1812-1813) en donde aparece una tal Norica cantando precisamente el Ole (ORTIZ NUEVO, José Luis, *Ibidem*, pp.18-26).

<sup>21</sup> OTERO..., *Ibidem*, pp.164-165.

bailaores y bailaoras a los que no se les llama don-doña-señor-señora; son aficionados o "artistas" de entre el pueblo y así los atestiguan sus nombres: Serení, Meneo, Quitapenas... que actúan para un público menos "distinguido" que el de los teatros, aunque también dos "señoritos" formen parte de ese público y auditorio. La simbiosis o binomio teatro-escuela bolera aparece netamente reflejada en las noticias de la prensa (Murcia, Sevilla, Almería, Madrid, Barcelona...). Pero esto no nos debe hacer pensar que no se exhibieran otros tipos de baile en otros locales, en otros espacios públicos o privados y que dichos bailes no tuvieran otras características y otros protagonistas; y no siempre hemos de recurrir a la tradición oral, pues también hay literatura, además de la prensa, que nos documenta al respecto.

Desde luego, no fue el teatro el único espacio de desenvolvimiento de los bailes preflamencos y flamencos: recordemos lugares, protagonistas, público, etc. de los bailes de las escenas narradas por El Bachiller Revoltoso (1750) en casas particulares y por las fiestas de los pueblos, por Cadalso (finales del XVIII) en un cortijo, las escenas "bailaoras" del Tío Tremenda (1812-1813) también en casas particulares, y las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón (1830-1831) en patios sevillanos.

Las reuniones y bailes entre gentes pobres eran moneda corriente en 1830 según el testimonio de Richard Ford. Según este viajero inglés, tenían lugar en el barrio sevillano de Triana entre "toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos" y en casas donde sobresalían "la ruina, la pobreza y la miseria"; pero además, las hembras proletarias que bailan exponen rasgos y connotaciones propias de lo flamenco tales como "el inalterable balanceo de los brazos levantados en alto como para recoger una lluvia de rosas, el taconeo y los movimientos serpentinos y tremolantes"<sup>22</sup>. Por las mismas fechas, en Murcia, y más concretamente en Totana, unos gitanos de origen andaluz que han bautizado a sus barrios totaneros "Sevilla" y "Triana" bailan, entre otros bailes, el "Ole" en las posadas que regentaban<sup>23</sup>: posadas, ventas, ventorrillos... siempre ligados a la historia y desarrollo del flamenco. ¿Espacios públicos o privados?: en todo caso, espacios de sociabilidad de la cultura flamenca –y también bolera- en sus inicios.

Personajes y bailaores que huelen a pueblo como El Vito (inventor del baile del mismo nombre), Peluquín, El Tío de los Cuadros Vivos, Zambrano y Nicolás el de los Estropajos: también ellos bailaban fuera de los escenarios hacia 1842-1848. Incluso, años más tarde, una imitadora de El Vito, una gitana

---

<sup>22</sup> FORD, Richard, *Las cosas de España*, Madrid, Ediciones Turner, 1972, p.356-357.

<sup>23</sup> FORD, Richard, *Manual para viajeros por los Reinos de Valencia y Murcia y viajeros en casa*, Madrid, Ediciones Turner, 1982, p.80.

desvergonzada de la Cava de Triana llamada María Cazuela bailaba el Vito en corrales o casas de vecinos recogiendo en su pandero el dinero que le daban<sup>24</sup>.

Algunos de estos "espacios" proletarios de desenvolvimiento del baile son descritos pormenorizadamente por Davillier al hablarnos de los "bailes de candil". Se trataba de reuniones y bailes celebrados en los barrios sevillanos de Triana y la Macarena, hacia 1850, y en los que, al parecer, se ejecutaban bailes distintos a los que comúnmente se veían en los teatros, diferentes también de los bailes boleros de Salones y Academias de Baile. "Se llama en Andalucía -nos cuenta Davillier- "bailes de candil" a los bailes de la gente del pueblo. Tienen lugar ordinariamente en la taberna o botillería o en alguna casa de aspecto modesto. Se ha llamado así a estas reuniones a causa de su pobre alumbrado, que consiste casi siempre en un candil..."<sup>25</sup>. Y esta tradición, que viene de lejos, se perpetúa hasta la misma aparición de los cafés cantantes: hacia 1870 se organizaban fiestas y reuniones en "espacios" tan populares en Sevilla como "el corral de la Cruz, que estaba en la calle Piñones, hoy Padre Marchena, y en el corral de San Antonio...; en aquellos grandes patios bailaban todos los aficionados y maestros que había en aquella época y entre ellos he visto bailar á la Cuenca, á la *Parrala*, á Manolito *Pamplina* y otras muchas artistas..."<sup>26</sup>. Y además de estos datos, el maestro Otero nos lega unos párrafos de enorme trascendencia por cuanto entrañan una distinción sociocultural y de clase entre unos bailes y otros: "Si antes del 1870 le hubiesen dicho a una muchacha de Triana, de San Bernardo ó de la Macarena, "¿vamos a bailar un wals?" "¡iqué disparate!" le hubiese contestado, y no sólo era en los barrios extremos donde constituía casi una desatención el bailar por *lo fino*, como decían; en el centro de la población no se bailaban más que cosas *flamencas*; bailar por lo fino no era más que para la aristocracia..."<sup>27</sup>. A las claras aparece, pues, que lo flamenco era cosa del proletariado y de las clases artesanas sevillanas.

## LA ESCUELA BOLERA: TRASUNTO DEL BAILE POPULAR Y DEL BAILE FLAMENCO.

Hemos dado a entender más arriba que en ocasiones la escuela bolera ha copiado elementos de los bailes populares y del primitivo baile flamenco. Trataremos, ahora, de constatar algunos ejemplos históricos que puedan probar tal afirmación.

---

<sup>24</sup> OTERO, *Ibidem*, p.179-180.

<sup>25</sup> DAVILLIER-DORÉ, *Ibidem*, pp.488-489. Véase también ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp.11-52; MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa, *Teoría y práctica del baile flamenco*, Madrid, Aguilar, 1969, pp.24-25.

<sup>26</sup> OTERO, *Ibidem*, pp.200-201.

<sup>27</sup> OTERO, *Ibidem*, p.200.

La prensa murciana se hace eco de las coplas de algunas músicas bailables de cantiñas-alegrías-juguettos gaditano-flamencos tales como "Mi marío en los toros / bien se divierte / cada uno se alegra / de ver su gente"<sup>28</sup>; en la misma dirección apuntan las coplas legadas por Antonio Alcalá Galiano: "Anda salero / no cagará en España / José Primero"<sup>29</sup>; "Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones"<sup>30</sup>. Estos hechos literario-músico-bailables que sucedían por los años de 1810-1812 entre el pueblo gaditano de las Cortes no subieron a los escenarios teatrales como tales producciones populares, pero sí su imitación por parte de la escuela bolera tal y como podemos observar en las representaciones teatrales de Murcia por el año 1830; los propios títulos de los bailes declaran su origen mediante la palabra "fanfarrones": "Se bailarán las Boleras á 4 de LOS FANFARRONES DE CÁDIZ"; "SEGUIRÁN LAS BOLERAS A CUATRO, DE LA MARICA, Ó FANFARRONES DE CÁDIZ"<sup>31</sup>. Lo mismo sucede con los denominados "bailes de candil", bailes populares y preflamencos, también asumidos y trasuntados por la escuela bolera: "DANDO FIN CON EL DIVERTIDO SAYNETE LOS CURROS PORDIOSEROS O FANDANGO DEL CANDIL. A 21 CUARTOS. A LAS 7"<sup>32</sup>; el propio título del sainete y baile -"los curros pordioseros"- nos indica que, incluso por los propios bailarines boleros, había una conciencia clara del origen proletario o subproletario –gitano y no gitano- de estas manifestaciones culturales.

Pero hay otro hecho que no solamente retrata el origen popular de los bailes de la escuela bolera. En muchísimas ocasiones, la denominación del baile bolero responde al nombre propio o al apodo del bailaor popular y/o flamenco que creó ese baile<sup>33</sup>, o bien al del bailaor que se especializó en el mismo o a aquél que le imprimió un estilo muy particular. Así pues, el nombre del baile, a la par que nos aclara ese origen, nos delata la autoría del artista popular y/o flamenco que ha podido crear o recrear ese baile. Veamos algunos de los nombres de algunos de esos bailes:

"La Perla de Triana" (1851),  
"La Jerezana" (1851),  
"Manchegas de la Padilla" (1851),

<sup>28</sup> *El Chismoso*, nº17, lunes 6 de mayo de 1822.

<sup>29</sup> ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1951, p.81.

<sup>30</sup> ÍDEM, *Ibidem*, p.111.

<sup>31</sup> Legajo 1.491 del Archivo Municipal de Murcia referente a Impresos o anuncios de teatro de la Imprenta de Josef Santamaría y Muñiz de fecha 1832-1833, según el archivero Nicolás Ortega. Nosotros pensamos que se trata de impresos y anuncios de 1830 tras comprobación de fechas y días.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> También sucedió y sucede lo contrario, que el bailaor o bailaora toma prestado el nombre del baile: "Serení" es el nombre de un baile muy antiguo y Serení es el nombre de una bailaora que aparece en la prensa murciana en 1849 y, también, en los escritos de Estébanez Calderón.



"El Vito" (1851),  
"La Perla Gaditana" (1866),  
"Lola la Gaditana" (1866)...

Pensamos, como ya hemos puesto de relieve al hablar de estos bailes en la prensa de 1851, que el baile bolero titulado "La Perla de Triana" no es sino la copia bolera del baile flamenco, posiblemente la rondeña, que interpretaba la bailaora flamenca La Jerezana, amante de El Xerezano, según testimonio de Estébanez Calderón: la escena tiene lugar en el barrio de Triana (Sevilla), algunos años antes de 1850. Por otra parte, el titulado "La Jerezana" pudo ser el baile predilecto o el estilo de El Xerezano, el bailaor arriba mencionado; y lo mismo podríamos decir de "El Vito", en alusión a un personaje bailaor, atestiguado por el maestro Otero, que puso su apodo (El Vito) al baile del mismo nombre<sup>34</sup>. Y en cuanto al baile bolero "Lola la Gaditana" creemos haber descubierto su origen en El Solitario quien se expresa con notable claridad en su conocida "Asamblea General", pues en ella, nos retrata a una notable bailaora-cantaora<sup>35</sup> que causó asombro ante el auditorio tanto por sus bailes como por sus cantes: una hermosísima gitana bronceada de provocadora morbidez que interpretó la rondeña y el zapateado, se llamaba Dolores y procedía de Cádiz, o lo que es lo mismo Lola la Gaditana<sup>36</sup>. La prensa sevillana también nos proporciona algún dato elocuente; así en 1853 nos encontramos con la bolera "doña Josefa Moreno" interpretando "el Ole de la Curra la Macarena"<sup>37</sup>: una "doña" o bolera distinguida copiando y estilizando el baile flamenco o preflamenco de una bailaora aficionada del popular barrio de la Macarena que, por su origen, no tiene ni distinción ni título, "la Curra la Macarena". En todos los casos, hemos de subrayar la clase social pobre a la que pertenecen estos creadores y creadoras de bailes populares y/o flamencos.

\*\*\*

En un principio o en una primera época, y hasta la aparición de los Cafés Cantantes, algunos de los aficionados o profesionales del Baile Flamenco se dedican también a los bailes de la Escuela Bolera. También hemos de considerar que aunque se produjeran mutuas influencias entre una escuela y otra, desde los inicios podemos contemplar dos caminos paralelos que conducen a la individualización y caracterización de dos escuelas diferentes de baile. En cuanto a los puntos de contacto o influencia, pensamos que el baile bolero

---

<sup>34</sup> OTERO, *Ibidem*, p.179.

<sup>35</sup> Hemos de resaltar el hecho de que en la primera etapa del flamenco y hasta la iniciación de los Cafés Cantantes, e incluso algo después, era práctica habitual que un mismo aficionado, artista o profesional practicara las tres modalidades flamencas: cante, baile y guitarra.

<sup>36</sup> ESTÉBANEZ..., *Ibidem*, pp.306-307.

<sup>37</sup> ORTIZ NUEVO, *Ibidem*, p.118.

siempre tomó más del flamenco que éste de aquél: el profesional bolero podía tener acceso a la taberna, al ventorrillo, a fiestas en donde podría beber de las fuentes populares; sin embargo, la taberna no tenía acceso al Teatro, o lo que es lo mismo, el aficionado flamenco, el de las clases subalternas, y por razones tanto culturales como sociales y económicas, difícilmente tenía cabida en los espacios públicos y casas de la aristocracia y de la burguesía. Es cierto que a los Teatros llegaron motivos y situaciones, temas y refranes, bailes populares, etc., pero la interpretación correspondía, en general, a actores, bailarines y cantantes del "bel canto" que, mediante un proceso de popularización, transformaban lo popular "estilizándolo", "refinándolo" y adecuándolo al público propio de los teatros.

### **Apéndice:**

# FUNCION TEATRAL.

**BENEFICIO**  
DE LA PRIMERA BOLERA, MICAELA COBOS.  
*Para el Jueves 28 del corriente.*  
**ILUSTRES HABITANTES DE LA M. N. Y L. CAPITAL DE MURCIA.**

En una época en que las ciencias y artes se hallan en la Europa en un estado tan sublime, que sin jactancia puede igualarse á aquel tan decantado y feliz siglo de oro, debe mirarse el Teatro, no como en aquellos tiempos de los Romanos y Griegos, cuyas representaciones se dirigian á tributar aplausos á sus falsos Dioses, manifestando abiertamente sus torpes pasiones, sino como una escuela de instruccion, donde la juventud por lo que mira palpable, aprende á aborrecer los vicios y á inclinarse á la virtud. Para probar esta verdad, el autor de la tan celebrada Comedia, *A Madrid me vuelvo*, acaba de dar á la prensa una en 5 actos, (que se egecutará, despues de una sonora sinfonia nueva, nunca tocada en este Teatro *El Bacanali de Roma*, con el titulo de

## CRIA CUERVOS Y TE SACARÁN LOS OJOS.

Esta Comedia, que solo ella me ha puesto en el caso de hacer uso de mi Beneficio, y manifestar por su medio lo que debo á un publico que tan repetidos favores me prodiga, está en el dia llamando la atencion de la Corte donde se está representando con los mayores aplausos, acrecentandose en sus repeticiones el número de los espectadores; y así por su elegancia se está hoy haciendo apreciable entre los sensatos, al propio tiempo que sirve de recreo al ánimo, facilita instruccion al entendimiento, pues nos presenta el ridiculo cuadro de parientes desapiadados, que cerrando las puertas al desvalido, se dejan correr tras de su ambicion, demostrándonos los vicios de que son capaces todos los que con deseos de parecer, se dejan llevar de su capricho probando al mismo tiempo de que no es en España nuevo, ni nuevo tampoco en los Españoles, la heroica resolucion de amparar al desgraciado y proteger la humanidad oprimida. En uno de los intermedios del Dráma se bailará por la Interesada una excelente **P O L A C A**.

Concluida la Comedia, á petición de varios Caballeros de esta Ciudad,  
**SE BAILARÁ EL PADEDÚ RUSO, Ó SEA EL BAILE COSSACO:**  
Seguirá á éste, un gracioso y divertido Sainete titulado  
**EL ESTUDIANTE ARREPENTIDO, Ó EL MARINO SIETE MUERTES.**  
Dando fin al todo de la funcion, con  
**LAS CORRALERAS DE TRIANA, Ó LAS MOLLARES DE SEVILLA Á 6.**

## DISTICO.

Jamás de tus bondades se ha dudad.....  
Siempre el ser noble tu divisa ha sid.....  
Al humilde y cortés has amparad.....  
Y al que de tí se vale es protegíd.....  
Este es un hecho bien justificad.....  
Que mas de una ocasion has repetid.....  
Con que no es dable, no, que en tal moment.....  
Tu indulgencia y piedad mude de intent.....

A 21 cuartos.

A las 7.

# FUNCION TEATRAL.

## BENEFICIO DE JOSE CALVO.

Primer carácter anciano de la Compañía cómica de esta  
M. N. Y L. Ciudad de Murcia.

HOY SABADO 9 DE ENERO.

Aunque conosco (Ilustrado pueblo) lo muy difícil que es, en algun modo, complacerte segun tu delicadeza, sin embargo, estimulado de tu mucha indulgencia, para conmigo, no he dudado en prepararte una brillante funcion y digna á mi parecer del mayor gusto; distribuida en la forma siguiente:

Arbrirá la Scena con la agradable Sinfonía, de la  
*ITALIANA EN ARGEL,*  
y continuará la Gran Comedia en 4 actos, titulada  
**EL VANDOLERO HONRADO ALBERTO DE MOLDAR.**

Exornada con todo su aparato y numerosa comparsa.  
Se intermediará con el Bayle de

**LAS MANCHEGAS A 4;**

terminando esta plausible funcion con una pieza nueva en un acto, acabada de egecutar en Barcelona repetidas veces con la mayor aceptacion y titulada

**LA TONTA Y NOVIO RIDICULO.**

Si el todo de la funcion llega á merecer el aprecio del benemérito Pueblo Murciano, nada le queda que desear á su S. S. S. **JOSÉ CALVO.**

## DECIMA.

De un Pueblo tan generoso  
Todo lo debo esperar  
Sin que me deje dudar  
El que seré venturoso:  
Tal lo contemplo gozoso,

A 24 cuartos.

Con el afecto mas tierno;  
Mi entusiasmo será eterno  
Y esprimiendo mi pasion  
Diré con dulce emocion  
Viva Murcia y su Gobierno.

A las 6

# GRAN FUNCION TEATRAL.

## BENEFICIO DEL NIÑO DE LA PRIMERA DAMA.

*Hoy Mártes 16 del corriente.*

Vuestra indulgencia; Público ilustrado, no solo disimuló mis pueriles ensayos, sino que los aplaudió para estimular mi aplicacion; y para testificar mi gratitud, he dispuesto para este dia una brillante funcion, por el órden siguiente :

Abrirá la Scena la *Comedia de Tramoya* en tres actos titulada

### EL ESCANDALO DE EGIPTO Y NEGRO MAS PRODIGIOSO

Con todo su correspondiente teatro, de *Fueros*,<sup>1</sup> *Elevacion*, *Tramoyon* y *Escotillones*, y en la que desempeñando el papel de *Angel Custodio*, volando de la *Cazuela al Teatro* y volviendo á subir con la mayor rapidéz.

La *Comedia* verdaderamente es bien conocida, y he querido que así sea; porque á ser otra, se hubiera dudado de mi eleccion por los pocos conocimientos que deben esperarse de mi corta edad, y se me hubiera aplicado el proverbio de quien con Niños se acuesta... &c. Pues no, no señores, esta ha de ser cuyo argumento es tomado de los *Penitentes de la Tebayda*.

A su continuacion se bailarán las *Boleras* á ¼ de

### LOS FANFARRONES DE CÁDIZ.

Dando fin el todo de la funcion con la acreditada pieza en un acto, con el titulo de

### LA TONTA Y EL NOVIO RIDÍCULO.

Cuya Pieza despues de haber mucho en su egecucion, me obliga á ponerla para esta noche, el deseo de complacer á varios Señores, que se interesan en ver de nuevo su egecucion.

Si consigo con mi Beneficio dar una prueba de mi reconocimiento, eterna será la memoria de cuanto deve á los Murcianos su mas atento y humilde servidor

TOMASICO.

*La entrada á 24 cuartos.*

*A las 7.*

## FUNCIÓN TEATRAL.

**BENEFICIO DE MIGUEL LLORENS,**  
*primer Bolero de la compañía Dramática que tiene el honor de servir á este respetable público.*

*Para el día 18 del corriente.*

¡Cuán feliz me conceptuaría, logrando que el público quedara complacido con la función que le presento! Mas no debo desmayar; pues en diversas ocasiones que he tenido el honor de servirle en este Coliseo, me ha mirado con la indulgencia que le es característica. Con esta confianza, paso á manifestar lo que he dispuesto:

Abrirá la Scena con una agradable Sinfonía, siguiendose la gran Tragedia en cinco actos, titulada

### EL RENCOR SACIADO EN SANGRE DE MONTENGON Y CAPULETO, Ó BANDOS DE VERONA.

Cuya pieza ha sido aplaudida en los principales Teatros de Europa, y en éste no se ha egecutado, mas creo merezca tambien aceptacion. Seguirán las *Boleras asandangadas á 2, por la hija del Beneficiado, acompañada de su hermano*, que he compuesto para esta ocasion. A continuacion se egecutará el divertido Sainete

### INDUSTRIA CONTRA MISERIA.

Y finalizará la función con un *Quinqueto Grotésco* del mejor gusto, dirigido igualmente por mi, y en el que desempeñará una parte un hijo de edad de diez años.

Quisiera tener un talento sublime para manifestar el aprecio que me debe esta Ciudad, y por lo que confio me favorezcan sus habitantes con su asistencia.

## DECIMA.

<i>Dirigidos á agradar</i>	• <i>Digno de indulgencia soy:</i>
<i>Mis deseos siempre han sido,</i>	• <i>Espero que vengais hoy</i>
<i>Vosotros dad á el olvido</i>	• <i>Para honrar mi Beneficio,</i>
<i>Mis faltas en el bailar:</i>	• <i>Y haciendo este sacrificio</i>
<i>Ya que no sé declamar,</i>	• <i>Vereis que las gracias doy,</i>

*La entrada á 21 cuartos.*

*A las 7.*

# TEATRO.

GRAN FUNCION DE MÁGIA Á BENEFICIO DEL TRAMOYISTA,  
Y CARACTERISTICA DE LA COMPAÑIA CÓMICA DE ESTA CIUDAD.

Hoy Sabado 13 del corriente.

Hoy dia 13 de Febrero  
los dos que ofrecen esperan  
complacer como quisieran  
al Público que obedecen;  
quisiera pues lo merece,  
lograr tan justo afanar;  
pero esperan demostrar  
lo que su pecho apetece.  
Es la funcion que presentan,  
**EL TIRANO DE ASTRACAN  
Y MAGICO DE SERVAN,  
Ó LA VENGANZA SANGRIENTA.**

La mágia que representa  
será del tenor siguiente;  
y se verá exactamente  
que de un árbol corpulento,  
se transforma en un momento,  
en un castillo ó un fuerte;  
tendrá elevadizo un Puente,  
su Rastrillo y sus Fortines,  
y de negros matachines,  
una batalla presente.

A la otra Scena se advierte  
un pastelon que el Gracioso  
va á comer, se le convierte  
en un fuego artificioso;  
despues de esto, otro precioso  
juguete se mostrará,  
que una cómoda será  
de un hacer muy primoroso;  
de pronto se volverá  
un Trono muy enlutado  
y una Estatua que al contado,  
en Párca se tornará:

luego á otra Scena se hará  
(para mas admiracion)  
que con precipitacion  
una paloma en su vuelo  
arrebatará el veneno  
que el traydor á beber dá.

Á la otra se verá,  
un Jardin muy delicioso,  
adornado y muy vistoso  
de Estátuas y Cenadores  
y en un todo muy curioso;  
se verá que en un instante  
en marina se convierte;  
y para mayor deleite,  
en ella una gran armada,  
(de barcos) iluminada

con la mayor propiedad,  
de modo que admirará  
su egecucion extremada.  
A esta precede colmada  
de gracia y de perfeccion,  
que una mesa, en un salon  
que habrá, con gran rapidéz  
de pronto verán volver  
un horroroso dragon;  
á éste le verán luego  
que con ánimo furioso  
tendrá en la boca al Gracioso,  
y tambien hechando fuego;  
sin vacilar de su apego  
la máquina hará despues  
un famoso prado, en que,  
se presentará la Diosa  
Cibeles, bella y hermosa;  
acompañada tambien  
de Ninfas, fuentes y flores  
de diferentes colores,  
dignas á todos de ver.  
Aqui patente se vé,  
transmutarse en un momento  
en cárcel ó encerramiento,  
donde para mas pesar,  
al tirano encerrará  
el Mágico con intento;  
y para mayor contento  
de los que iba á castigar,  
unas fieras guardarán  
este ominoso aposento.  
Para mas divertimiento,  
en una silla de manos,  
sacan al Gracioso ufanos;  
y al matarle, muy contento  
el que por hallarle corre,  
se transmuta en una Torre;  
y con tal gracia se ostenta,  
que tocará una trompeta  
sin que ninguno lo estorve.  
Se hará una transmutacion  
de cadahalzo, para fin,  
en la que verán lucir  
del Maquinista el primor;  
y que con todo su adorno  
verán como se transmuta,  
sin la mas leve disputa  
en un excelente Trono.

Concluida la Comedia se bailarán las Boleas de la Cachucha, concluyendo con el gracioso  
Sayneté, de Sies de Don Ciriteca.

El Tramoyista y su Esposa esperan merecer la general indulgencia de este benemérito Pueblo.  
Entrada á 21 cuartos. A la hora acostumbrada.

## GRAN FUNCION TEATRAL.

DON SERAFIN COSTA, DIRECTOR DE LA ORQUESTA DEL  
TEATRO DE ESTA M. N. Y L. CIUDAD DE MURCIA,

Ofrece para el 44 del corriente (dia destinado á su Beneficio)  
la funcion siguiente.

Abrirá la Scena con la *Sinfonia de los Mártires del dia 2 de Mayo en Madrid*, tocada por ambas Orquestas Militar y de Cuerda, á la que seguirá la gran Comedia nueva en tres actos titulada

### DON GIL DE LAS CALZAS BERDES.

Cuya sucesion de scenas no interrumpidas, presentan un espectáculo agradable, y elevan el alma á tal punto, que desea no salir del estado en que se halla; pruebas evidentes son de esta verdad, el haberse representado en Madrid 15 dias consecutivos con igual admiracion de los espectadores, que no satisfechos aun, la deseaban ansiosamente, y por satisfacer sus deseos volvió á egecutarse á la entrada de nuestra *Soberana*. Para llenar el vacío de un acto á otro, se tocarán las piezas siguientes: 1.º Se harán oír unas armoniosas variaciones de Flauta, egecutadas por uno de los mejores profesores de esta Ciudad. 2.º Se tocará por la Música Militar un *Aria* obligada de requinto, de la *Semíramis*. 3.º Se egecutará por dicha Música un *Duo de la Garza*. A su continuacion se bailarán las *Corraleras á 6*; y finalizando esta brillante funcion con un escogido y divertido Saynete.

## OCTAVA.

Público respetable á quien venera ( *Indulgencia te pido, y yo quisiera*  
Por su noble esplendor el alma mia, ( *Enagenar tu alma de alegría,*  
Esta funcion te ofrezco con sincera ( *Para manifestarte con contento*  
Y ansiosa voluntad en este dia: } *Mi adesion, fé, agradecimiento.*

NOTA. El interesado no ha omitido gasto alguno para que los bestidos de la Comedia sean bajo el mismo orden que se han hecho en la Côte.

Entrada á 24 cuartos. No se repite. A las 7.



# FUNCION TEATRAL.

## SÁFICOS.

*El cuatro de Febrero  
Es de CARMEN LLORENS el Beneficio :  
Recibelo propicio  
Pueblo de Murcia, que de ti lo espero.*

Aunque no me es dado tener conocimiento de las piezas dramáticas de mérito, ni arreglar un espectáculo que merezca la aceptación de todos: como este público en lugar de incomodarse cuando me he presentado, yá como jóven Actriz, cuanto en el de bailarina de este Coliseo, disimulandome los defectos que son indispensables en mi corta edad, para dedicar á los habitantes de esta benemérita Capital el beneficio de este dia, he formado toda nueva, la siguiente funcion.

Al concluir una escogida Sinfonía, se representará la célebre Comedia en cinco actos titulada

### EL COLATERÁL, Ó LA DILIGENCIA PARADA.

Digo célebre, por acreditarlo su repetida representacion en la Côte, Barcelona y Cadiz, en que ha merecido la mayor aceptación.

En uno de sus intermedios se bailará por mí el Zapateado. Seguirá el Padedú Ruso ó baile Cossaco, que egecutaré con mi hermano, niño de diez años. Luego seguirá un divertido Saynete; y finalizará esta funcion con un Quinqueto del gran baile del JARDIN DE LAS ESTATUAS, dirigido por Miguel Llorens.

Este público en vista de mis pocos años, aunque muchos deseos de agradar, estoy persuadida me honrará con su asistencia, para que sea mas plausible el Beneficio de

CARMEN LLORENS.

### OCTAVA REAL.

*Murcianos: este dia, la Bolera  
CARMEN LLORENS, lo tiene destinado  
Para su Beneficio. En él quisiera  
Que así como le habeis disimulado  
Sus defectos, ahora mereciera  
Toda vuestra indulgencia; que ha arreglado  
Esta funcion, en la que cada actor  
Le ha ofrecido esmerarse en su favor.*

Entrada á 21 cuartos.

A las 7.

# FUNCION TEATRAL.

## BENEFICIO

DE JOSEFA COSTA, 4.<sup>a</sup> ACTRIZ DE LA COMPAÑIA COMICA  
DE ESTA M. N. Y L. C. DE MURCIA.

Bien conozco que cuantos sacrificios haga para manifestar mi agradecimiento por los favores que debo al benigno público de esta Ciudad, serán muy cortos; pero veo no puedo hacerlo de otra manera que procurando presentar una funcion nueva en el día 4.<sup>o</sup> de Febrero, destinado á mi Beneficio: la visualidad de las Scenas y el ser tan nueva á estrenarse en este Teatro, y el decoro con que se egecutará, no dudo que merecerá el aprecio del Pueblo Murciano; esta será distribuida en la forma siguiente:

Despues de la agradable Sinfonia del *Barbero de Sevilla*, abrirá la Scena la gran Comedia en 5 actos titulada

LA MARQUESA DE LUZAN,

Ó SEA COMINGE PERSEGUIDO.

En la que se patentizan los efectos de un amor desordenado, y los daños á que se expone el que no precave sus efectos. Cuyo argumento está sacado de las cartas que escribió el mismo Cominge á la hora de su muerte. A su continuacion se tocará por la Música militar del Batallon de Voluntarios Realistas, la célebre composicion del *Quinqueto de la Campana* á el que seguirán *las Marchegas á 4*: Dando fin con la Pieza nueva titulada

LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS.

## DECIMA.

<i>De tí público piadoso</i>	• <i>Con quien de servirme trata,</i>
<i>Imploro la proteccion</i>	• <i>Que yo estensa, fina y grata,</i>
<i>El día de mi funcion,</i>	• <i>Viendo tu afecto propicio</i>
<i>Y espero que generoso</i>	• <i>Publicaré el Beneficio</i>
<i>Te mostrarás obsequioso</i>	• <i>Por cuanto el Orbe dilata.</i>

SE AVISA HAY PATIO DE SEÑORAS.

Entrada á 21 cuartos.

A las 7.

# GRAN FUNCION TEATRAL.

**BENEFICIO**  
DE JOSÉ LLOPIS, GALAN JOVEN DE  
LA COMPAÑIA COMICA DE ESTA  
M. N. Y L. C. DE MURCIA.  
Para el Sabado 30 del corriente.

!Oh hechizos del Dios ciego! ;Oh Atalia!  
Festejar, complacer es suerte mia;  
Y si esto logro con tan grato auspicio  
Sera el mas envidiable Beneficio.

Si hubiese de corresponder al singular afecto que profeso á este heróico Público, toda obligacion que en gustoso sacrificio le rindiera, seria corta ofrenda en las aras de su gratitud. Convencido de estos poderosos sentimientos, no puedo menos de dar una prueba nada equívoca de mi agradecimiento á los singulares beneficios que he recibido en todas épocas de esta Ciudad; y por consiguiente en cumplimiento de mi deber he dispuesto una excelente y escogida funcion, que es como sigue. Despues de una famosa Sinfonia á toda Orquesta, se habrá la Scena con la gran *Comedia de magia* en tres actos titulada

## EL ASOMBRO DE JEREZ, JUANA LA RABICORTONA.

Con todas sus vistosas mutaciones, en la que el interesado

## VOLARA A LA CAZUELA SOBRE UNA REJA.

A su tiempo desaparecerá la Dama de la Scena y se presentará en un aposento del patio, burlandose de la perspicacia de los Jurces y vigilancia de sus ministros, quedando transformado el vejete en el gracioso y ridiculo traje de muñeca. Seguirá la gran vista de la Plaza de Jerez iluminada con la entrada de S.S. M.M. Católicas, todas las personas Reales y vistoso acompañamiento, con Salva y gran golpe de Música Militar. Aparecerá la Reina del dia en el aire en un brillante carro transparente tirado por dos famosos caballos, subiéndola la elevacion con un hermoso grupo de nubes con la Dama en figura de Estatua. Seguirá la vistosa transformacion de la mesa en cama, apareciendo en ella el Segundo en traje ridiculo, el que hará el gracioso juego de la Escupidera, con escotillones y demas piezas del mayor gusto. Concluida se baylarán LAS BOLERAS AMANCHEGADAS A CUATRO nuevas.

Dando fin con el gracioso y divertido Saynete titulado

## LO UTIL QUE ES A UN MARIDO UNA VARA SIN TORCERSE.

Ojalá me haya aproximado al fin que me propuse, y me haga acreedor á que este respetable público, penetrado de mi gratitud y buenos deseos, continúe favoreciendome como hasta ahora con su beneficencia y disimulo.

### DÍSTICO.

Público compasivo y generos.....  
José Llopis, humilde, agradecid.....  
Implora tu carácter bondados.....  
Impetra tu heroísmo distinguid.....  
En tu aplauso cimenta su repos.....  
En tu bondad su bien apeteceid.....  
Y si consigne hoy verte propici.....  
Será grato y feliz su Benefici.....

Entrada á 21 cuartos.

A la hora acostumbrada.

# BENEFICIO

DE J. CARRETERO, TERCER GALAN DE LA COMPAÑIA  
QUE TIENE EL HONOR DE OFRECER SUS TAREAS EN EL  
TEATRO DE ESTA M. N. Y M. L. CIUDAD DE MURCIA.

*Para el Jueves 21 del corriente.*

Habiendose fatigado la mayor parte de mis compañeros para presentar en sus respectivos beneficios, piezas dignas de un público tan ilustrado, me hallaba indeciso en la eleccion para el mio, ya que he merecido su indulgencia; y siendo mis deseos tan grandiosos; habiendo perdido mas de una vez el sueño por si faltaria al deber que me impone la gratitud, no arreglando una funcion que á par de la diversion, lograra ser nueva, variada y que inspirando horror al vicio, imprimiera (principalmente en la juventud) máximas dignas de hombres en sociedad; en esta indecision me hallaba, cuando mis desvelos me proporcionaron un drama nuevo en seis actos, repetida en los Teatros de Madrid, Cadiz y Barcelona muchos dias, con general aceptacion, cual es

## TREINTA AÑOS, OLA VIDA DE UN JUGADOR,

Al instante dije, he aquí lo que buscaba Carretero. Esta pieza será la que se egecute en el dia que he de dedicar mis tareas á un público, que en diversas épocas ha sufrido mis debilidades. En ella se manifiestan todos los males que tras sí lleva el horrendo y detestable vicio del juego. Se pinta con el colorido mas vivo, la ansiedad que todo jugador tiene de apropiarse los bienes ajenos y que cuando no los tiene suyos, se deja arrastrar de todos los delitos hasta cometer asesinatos y parricidios. Esta composicion, digna del mayor aprecio, está manejada con tanta naturalidad, maestría y verosimilitud, que nada deja que desear, manifestando á los jóvenes incautos los perjuicios que causa este detestable vicio, y éstos verán demostrado el funesto fin á que se miran reducidos los que imprudentemente se dejan arrastrar de él, para que le aborrescan y sigan la senda de la virtud; y los que hayan caido en este lazo detestable, conociendo que caminan á su ruina, la eviten. Será precedida su representacion de una magnífica sinfonia.

Seguirá el divertido Baile general del *Sargento Marcos Bomba*, ó *los reclutas de Coimbra*. Finalizando esta funcion con la piezecita en un acto de los *PARBULILLOS*, tan poco egecutada en esta Capital.

Estoy persuadido que este público hará con su asistencia mas magestuoso mi beneficio, conociendo que en todas ocasiones ha sido el anhelo de agradecerle el que me ha estimulado.

### DECIMA.

*Este dia CARRETERO  
Os invita á que vengais  
(Los que al juego os inclináis)  
A ver un jugador fiero:  
Que agrade á todos espero*

*Esta funcion, que ha logrado  
Cuando se ha representado  
Un vicio tan infernal,  
Que hace al hombre irracional,  
Que lo hayan muchos dejado.*

*A 21 cuartos.*

*SE AVISA QUE HAY PATIO DE SEÑORAS.*

*Murcia: Imprenta de José Santamaria.*

# TEATRO.

CON SUPERIOR PERMISO.

*Para el día 29 de Febrero.*

Agradecida la Sra. Cabanell á los favores dispensados por tan indulgente Público, no puede menos de manifestar su gratitud para hacerse acreedora á los obsequios repetidos que ha recibido: y ha dispuesto dar una Funcion para *su Beneficio*, en estos términos:

Abrirá la Scena con una agradable y armoniosa Sinfonía á toda Orquesta.

Dará principio el Jóven Francisco, con la suerte *del Jóven Paje* sobre la maroma tirante.

El Sr. Cabanell Bailará un paso Aldeano, y la Sra. Cabanell lo verificará á la antigua Francesa.

El Sr. Cabanell ejecutará un Bayle Aereo sobre la misma maroma.

La Sra. Cabanell seguirá con un hermoso paso de carácter.

Sobre dos maromas paralelas ejecutarán los dos mismos Sres. varios pasos de gusto.

A continuacion, la Compañía Cómica ejecutará un divertido Saynete titulado *Las Burlas del Triquitraque*.

Dando fin á la Funcion, con la gran *Subida á la Cazuela* del Sr. y la Sra. Cabanell.

La Beneficiada suplica á tan benemérito Pueblo Murciano, le disimularán sus faltas, y espera continuarán asistiendo á esta Funcion para disfrutar de los esmeros que les ofrece su atenta servidora

*Cabanell.*

GRAN FUNCION  
A BENEFICIO DEL  
PRIMER APUNTADOR,  
DE ESTA M. N. y L. C. DE  
MURCIA.

Cuando en tí brillan, generoso Publico, todas las virtudes y cualidades que hacen halagueño el Teatro social, se dilata mi espíritu, y mi tímido corazón se reanima para ofrecerte el martes 9 del corriente un espectáculo digno de tu ilustración y delicado gusto.

A una excelente sinfonia seguirá la gran Comedia en tres actos titulada

LAS MINAS DE POLONIA.

Adornada con toda la visualidad de su teatro: es inverosímil ponderar las bellezas de este Drama, pues su mérito no necesita apología; baste decir que ha merecido los mayores aplausos en los teatros donde se ha ejecutado: Seguirán las Bolerías á cuatro de la *Marica ó Fanfarrones de Cadiz*: Dando fin á tan brillante y escogida función con el divertido

Saynete

LOS CURROS PORDIOSEROS,  
O FANDANGO DEL CANDIL.

A la hora acostumbrada á 21 cuarto.

# FUNCION TEATRAL.

## BENEFICIO DE JOSE CALVO.

Primer carácter anciano de la Compañía cómica de esta  
M. N. Y L. Ciudad de Murcia.

HOY SABADO 9 DE ENERO.

Aunque conosco (Ilustrado pueblo) lo muy difícil que es, en algún modo, complacerte según tu delicadeza, sin embargo, estimulado de tu mucha indulgencia, para conmigo, no he dudado en prepararte una brillante función y digna á mi parecer del mayor gusto; distribuida en la forma siguiente:

Arbrirá la Scena con la agradable Sinfonía, de la  
*ITALIANA EN ARGEL,*

y continuará la Gran Comedia en 4 actos, titulada

EL VANDOLERO HONRADO ALBERTO DE MOLDAR.

Exornada con todo su aparato y numerosa comparsa.

Se intermediará con el Bayle de

LAS MANCHEGAS A 4;

terminando esta plausible función con una pieza nueva en un acto, acabada de egecutar en Barcelona repetidas veces con la mayor aceptación y titulada

LA TONTA Y NOVIO RIDICULO.

Si el todo de la función llega á merecer el aprecio del benemérito Pueblo Murciano, nada le queda que desear á su S. S. S. JOSÉ CALVO.

## DECIMA.

De un Pueblo tan generoso	Con el afecto mas tierno;
Todo lo debo esperar	Y Mi entusiasmo será eterno
Sin que me deje dudar	Y esprimiendo mi pasion
El que seré venturoso:	Diré con dulce emocion
Tal lo contemplo gozoso,	Viva Murcia y su Gobierno.

A 24 cuartos.

A las 6

# FUNCION TEATRAL.

**BENEFICIO**  
DE LA PRIMERA BOLERA, MICAELA COBOS  
*Para el Jueves 28 del corriente.*  
**ILUSTRES HABITANTES DE LA M. N. Y L. CAPITAL DE MURCIA.**

En una época en que las ciencias y artes se hallan en la Europa en un estado tan sublime, que sin jactancia puede igualarse á aquel tan decantado y feliz siglo de oro, debe mirarse el Teatro, no como en aquellos tiempos de los Romanos y Griegos, cuyas representaciones se dirigian á tributar aplausos á sus falsos Dioses, manifestando abiertamente sus torpes pasiones, sino como una escuela de instruccion, donde la juventud por lo que mira palpable, aprende á aborrecer los vicios y á inclinarse á la virtud. Para probar esta verdad, el autor de la tan celebrada Comedia, *A Madrid me vuelvo*, acaba de dar á la prensa una en 5 actos, (que se egecutará, despues de una sonora sinfonia nueva, nunca tocada en este Teatro *El Bacanalí de Roma*, con el titulo de

## **CRIA CUERVOS Y TE SACARÁN LOS OJOS.**

Esta Comedia, que solo ella me ha puesto en el caso de hacer uso de mi Beneficio, y manifestar por su medio lo que debo á un público que tan repetidos favores me prodiga, está en el dia llamando la atencion de la Córta donde se está representando con los mayores aplausos, acrecentandose en sus repeticiones el número de los espectadores; y así por su elegancia se está hoy haciendo apreciable entre los sensatos, al propio tiempo que sirve de recreo al ánimo, facilita instruccion al entendimiento, pues nos presenta el ridiculo cuadro de parientes desapiadados, que cerrando las puertas al desvalido, se dejan correr tras de su ambicion, demostrándonos los vicios de que son capaces todos los que con deseos de parecer, se dejan llevar de su capricho probando al mismo tiempo de que no es en España nuevo, ni nuevo tampoco en los Españoles, la heróica resolucion de amparar al desgraciado y proteger la humanidad oprimida. En uno de los intermedios del Drama se bailará por la Interesada una excelente **POLACA.**

Concluida la Comedia, á petición de varios Caballeros de esta Ciudad, **SE BAILARÁ EL PADEDÚ RUSO, Ó SEA EL BAILE COSSACO.**

Seguirá á éste, un gracioso y divertido Sainete titulado **EL ESTUDIANTE ARREPENTIDO, Ó EL MARINO SIETE MUERTES.**

Dando fia al todo de la funcion, con **LAS CORRALERAS DE TRIANA, Ó LAS MOLLARES DE SEVILLA Á O.**

## **DISTICO.**

Jamás de tus bondades se ha dudad.....  
Siempre el ser noble tu divisa ha sid.....  
Al humilde y cortés has amparad.....  
Y al que de tí se vale es protegíd.....  
Este es un hecho bien justiscad.....  
Que mas de una ocasion has repetid.....  
Con que no es dable, no, que en tal moment.....  
Tu indulgencia y piedad mude de intent.....

A 24 cuartos.



