

La Indumentaria en la Escuela Bolera

The Costumes in the Bolero School

Carlota Hernández Rueda y Joaquín Jaime Sánchez Espinosa

Universidad de Almería. Facultad de Psicología

Resumen

La escuela bolera, que constituye un estilo dentro de la danza española junto con el folklore, el flamenco y la danza estilizada, y su particular estética serán la principal fuente de inspiración para los artistas románticos del siglo XIX, cuyas pinturas y grabados costumbristas en los que pretenden evocar el imaginario español servirán como archivo documental para llevar a cabo un análisis histórico-artístico de la indumentaria propia de esta danza y así descubrir en qué consiste este popular traje.

Palabras clave: escuela bolera; majismo; danza española; indumentaria; pintura costumbrista.

Abstract

The bolero school constitutes a style encompassed within Spanish dance along with folklore, flamenco and stylized dance, and its characteristic aesthetic will be the main source of inspiration for artists of the XIXth century, whose genre paintings and engravings where they try to recreate Spanish universe will serve as an archive to carry out an artistic historical analysis of the costumes of the bolero school to discover this popular costume.

Keywords: bolero school; majismo; spanish dance; dress history; genre painting.

Introducción

El bolero es un estilo de la Danza Española nacida de la intersección entre el folklore, el flamenco y la danza estilizada, cuya gestación en el siglo XVIII coincide con la época en la que comienzan a codificarse los bailes populares de la Península Ibérica (Rocamora Jiménez, 2018). En ese período fue enriqueciéndose de todo lo que se hallaba a su alrededor, de ahí sus propios rasgos populares españoles y determinadas influencias de las modas que llegaban al país, procedentes en su mayoría de Francia e Italia. (Carrión Martín, 2019). Inicialmente, fueron las clases populares de Madrid, Castilla La Mancha, Murcia y Andalucía las primeras en bailar el bolero, pero, con el paso de los años, el bolero llegaría a conectar con la alta sociedad, extendiéndose a su vez por toda la nación. Así, de la interrelación entre la villa y la corte se produce una fusión de componentes que haría que el bolero fuese evolucionando hasta posteriormente dar paso al nacimiento de la Escuela Bolera (Carrión Martín, 2019). Estos bailes se comienzan a academizar y reelaborar con una gran influencia de la técnica del ballet que había irrumpido en España en este mismo siglo procedente de Italia. El término “bolera” procede del apodo “boleros”, utilizado a partir del siglo XIX, con el que se conocía a los bailarines de este estilo dancístico. Hoy día, la escuela bolera conforma el currículum de enseñanza de los conservatorios profesionales de toda España, razón por la cual se sigue preservando y transmitiendo el estudio y la práctica de este baile. (Rocamora Jiménez, 2018).

La indumentaria utilizada en este tipo de danza recuerda al traje femenino propio de la zona de Madrid y Andalucía a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que está compuesto por un vestido fantasía con corpiño -de manga larga o corta- y escote hasta los hombros. Lo complementa una falda abullonada donde lucen normalmente dos volantes con todo tipo de encajes y abalorios (Rocamora Jiménez, 2018). La largura de esta cae a la altura de la rodilla, aportando así libertad de movimiento a la bailarina para la correcta realización de los pasos y las rápidas combinaciones de pies. (Cavia Naya, 2013). A su vez, para su mayor comodidad, el pelo va siempre recogido y adornado con motivos florales o cintas. Por su parte, el calzado está compuesto por zapatillas de media punta blancas o *chapines*, empleados única y exclusivamente para la danza. Por último, para bailar, los movimientos van acompañados con toque de castañuelas y en ciertas obras del repertorio bolero, el abanico forma parte del set de complementos para la ejecución de los pasos y bailes. (Rocamora Jiménez, 2018).

A finales del siglo XVIII España sufrió una serie de cambios en su forma de vida tradicional de la mano de la Ilustración, imponiéndose la llamada *civilización*, concepto que hasta entonces el país desconocía.

Para un sector de la población española, la civilización era un modelo a imitar, pues se traducían en progreso, se buscaban cambios en los ámbitos educativo, religioso y social. Este sector estaba formado principalmente por los intelectuales españoles, que querían que España dejase a un lado la decadencia y el atraso, en contra de la opinión del pueblo llano, mayoritariamente inculto, que defendía la nación tal y como era. Para las clases bajas, esta transformación que se pretendía llevar a cabo representaba un ataque en contra de lo español, pues suponía una serie de cambios en la conducta, en la mentalidad y las costumbres del país que no estaban dispuestos a tolerar.

De esta manera, la sociedad española quedará dividida en dos grupos: uno a favor de la civilización, defensor del afrancesamiento y de la Ilustración; otro en contra, formado principalmente por el pueblo llano y algunos sectores de la Iglesia, que harían todo lo posible por mantener las costumbres españolas. La sociedad, en constante cambio, vio nacer a una serie de personajes muy diversos pertenecientes al sector anti-Ilustración que en ocasiones parecían sacados de obras de teatro. Los más destacados fueron: los manolos, las tonadilleras, las madamas, las *madamitas del nuevo cuño* (Zamácola y Ocerín, 1796), los majos o los lechuguinos, principalmente. Este grupo de personas partidarias de las tradiciones españolas darían lugar al denominado *majismo* español, un movimiento pro-defensa de las costumbres y cultura española en contra del afrancesamiento que se estaba estableciendo (Fernández de Rojas, 1792). A pesar de ser un movimiento a favor de lo castizo, se entremezcló lo español con lo afrancesado, algo inevitable, pues ambos gustos convivían en la sociedad del momento.

El *majismo*, que se inició en un principio entre las clases sociales más bajas, con el tiempo evolucionó y sería seguido por gran parte de la sociedad, incluyendo hasta a las clases más altas, quienes tomaron el movimiento como una moda, aburridas ya de las prendas francesas que se habían vestido hasta entonces como el *Robe à la française*, el *Robe à la Polonoise*, el *Desabillé* o el *Robe à l'anglaise*. Este fenómeno en el que la aristocracia adopta la moda del pueblo originó lo que Ortega y Gasset denominó posteriormente "plebeyismo" (Ortega y Gasset y Marías, 1983).

La indumentaria de los nuevos *majos* sería a la española, pero conforme subía la clase social se apreciaba más calidad en el tejido, además de que iban paulatinamente introduciendo adornos, siendo muy común el uso del encaje, inicialmente de vainica y de bolillos, exportado de Francia, madroños, elementos decorativos de forma esférica que imitaban la fruta del madroño, árbol emblemático de Madrid, y abalorios de plateados, dorados y de azabache, que enriquecían los trajes. Esta mejora en la indumentaria, utilizando tejidos ricos como terciopelos, rasos o tafetanes de seda y los encajes franceses cuajados de ricos abalorios, era debida a su mayor poder adquisitivo

lo que desembocaba en una conexión directa con las nuevas tendencias afrancesadas que estaban de moda en el momento.

El vestido de *maja* se compone básicamente de un jubón y una basquiña. El jubón es una vestidura abotonada de raso similar a un corpiño que cubría la parte superior del cuerpo desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al talle pero sin el uso de ballenas. Con el paso de los años los jubones pasarían a llamarse boleros, que es como se conoce a esta prenda en la actualidad. El jubón podía ser de cualquier color, y solía estar adornado con cintas, cordoncillos, lazos, madroños, flecos, borlas o encajes, que debían ser fabricados en su mayoría en el país. Estos elementos aportaban muchísimo movimiento al traje, sobre todo si este iba a ser utilizado en escena por las bailarinas. Debajo del jubón llevaban la camisa, que era de tela fina cerrándose en los costados con cintas y quedando muy ajustada. La basquiña es una saya, normalmente negra, que se superpone a otra falda, que dependiendo de la clase social de la persona podría ser de seda, denominándose brial, o de algodón en el caso del pueblo llano, en cuyo caso se llamaría guardapiés, y que se extiende hasta los tobillos pudiendo ir adornada con encajes y volantes. Bajo la falda llevaban otra, normalmente blanca, que le hacía realzar el guardapiés, llamada enagua. Encima de la falda a menudo se usaba la sacerdotisa, una especie de sobrefalda confeccionada normalmente en punto de red y decorada con madroños y borlas, siempre de color negro pues estuvo prohibido llevarla de otro color. La basquiña podía dejar entrever las medias blancas y los zapatos de tacón o bailarinas. La indumentaria *maja* se puede complementar con un chal sobre los hombros, la toquilla o mantoncillo, y el pelo recogido en una redecilla o en una cofia sobre la que se colocaba el velo o una mantilla, prenda de fuerte identidad española, que dejar entrever el rostro y aporta un aire enigmático y sensual a su portadora, siendo otra de las características que el pueblo otorgaba a la mujer española y que querían resaltar a través de este accesorio. Normalmente el velo o la mantilla se sujetaban en la cabeza de la mujer gracias a la peineta o peina, tal y como se denominaba en Sevilla. Las más apreciadas eran de carey, que ofrecía una gran variedad de tonalidades y transparencias, desde las más claras hasta las más oscuras, completamente opacas. No sólo ofrecía matices, sino también las formas del corte, destacando en este período las rectangulares o cuadrangulares. Aparte de la peineta se utilizaron también flores, lazos y otros elementos decorativos como horquillas.

El personaje del *majo* representaba una figura popular, fresca y muy descarada, una imagen llena de romanticismo y cierto componente nacionalista, en un intento de reafirmar la identidad española frente a las influencias francesas. La idea de imponer el traje de majo como la vestimenta

nacional supondría el poner solución a la fuga de divisas del país. La idea es que dicho traje debería ser confeccionado en el país y con telas fabricadas también en éste. Poco a poco se consiguió este efecto, pues la indumentaria *maja* se consolidó pronto en Madrid y después se extendió con éxito a otras ciudades, muy posiblemente como muestra de la exaltación nacional.

A finales del siglo XVIII se bailaba, vestía, hablaba, movía y cantaba a lo *Bolero*, es decir, lo que en un principio representaba al bailarín majo designa ya en general una moda, que realmente era la del *majismo* español. Esta vestimenta es también comúnmente conocida entre la sociedad como el traje goyesco, por plasmarla Francisco de Goya en obras como los retratos de la Duquesa de Alba, María Luisa de Parma o la Condesa de Chinchón.

Este traje, que poco a poco iba evolucionando, fue el utilizado, en un principio, por todos los miembros que componían el mundo *Bolerológico*. A menudo se editaban estampas o grabados de baile Bolero para la prensa de la época en las que se reflejaba claramente que la vestimenta utilizada por ellos era la de *majos* y *majas*. Este vínculo, *Bolero* y *majismo* aparece documentado en la obra literaria *La bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero*, de Rodríguez Calderón (1807).

Si el traje de *majo* o *Bolero* llegó hasta los armarios de la sociedad más elevada fue en gran parte por la propagación que se hizo de él en el teatro de la época en el que se mostraba ese ambiente popular. Precisamente eran estos aristócratas los que iban al teatro de la época a pasar su tiempo libre y fue el lugar en el que este estamento descubrió estas costumbres castizas que irían calando poco a poco en sus vidas.

Aunque la vestimenta del *majismo* fuera símbolo de lujo y riqueza en España, resultó realmente sencilla si se compara con las modas extravagantes que hubo en otros países durante el siglo XVIII, especialmente Francia. Esta sencillez fue debida a las continuas regulaciones de acuerdo a la vestimenta por parte de Carlos IV, que no dejaron a la indumentaria propia del *majismo* desarrollarse por completo, cerrando cualquier posibilidad a que esta terminara de “contagiarse” de las tendencias del momento. A pesar de estas imposiciones, España había absorbido ya muchas de las tendencias que estaban causando furor en Europa, como las francesas en la indumentaria, las italianas en las artes escénicas y las propias españolas. Con el paso de los años, la danza popular, conocida como *Bolero*, tras convivir con otras influencias más estilizadas, y gracias a la aparición de las Academias Bolerológicas donde se estudiaron detenidamente, se convirtió en la actual Escuela Bolera.

Objetivos

- Objetivo general: Analizar la indumentaria típica de la danza bolera y del siglo XVIII-XIX atendiendo a su contexto y a las manifestaciones plásticas de este.
 - Objetivo específico 1: Recurrir a una serie de pinturas y grabados de los siglos XVIII y XIX donde se ilustra la indumentaria cotidiana y dancística.
 - Objetivo específico 2: Examinar los vínculos entre forma y contenido. Es decir, cotejar si existe una codificación estética y simbólica concreta entre la indumentaria cotidiana y la propia de la danza bolera del siglo XVIII-XIX.

Metodología

La muestra consta de 4 obras pictóricas que comparten las siguientes características formales:

- a) Pertenecen al *estilo costumbrista*, caracterizándose este estilo pictórico por representar acontecimientos y hechos cotidianos de la sociedad y cultura coetáneos al artista que realizó la obra.
- b) Se trata de retratos de bailarinas de danza bolera destacadas de la época, siendo esta danza y su indumentaria los elementos centrales del cuadro.
- c) En las 4 obras, se hace referencia a Andalucía, ya sea por ser la comunidad de donde vienen la bailarinas (Imágenes 1,2, y 3) o bien porque representan o encarnan algún personaje que tiene que ver con esta comunidad (Imagen 4).
- d) Las 4 obras se contextualizan en el siglo XIX, momento en el que la danza bolera está asentada ya en la sociedad de la época y tiene bastante fama, atrayendo a artistas que no dudan en utilizarla como material temático

Una vez seleccionadas las obras, se procede a realizar una clasificación basada en el contenido temático a partir del cual poder analizar los rasgos formales y de contenido de cada una.

Para llevar a cabo el análisis de las fuentes de documentación iconográfica, tomaremos manifestaciones artísticas de la época, especialmente pinturas y grabados del siglo XIX, recurriendo al *Método Iconológico*, prisma a través del cual visualizar y comprender el universo seleccionado.

El Método Iconológico (Panofsky y Lafuente Ferrari, 2012) supone una profundización en el significado de las imágenes, distinguiendo tres etapas sucesivas para descifrar el contenido de la obra de arte: etapa preiconográfica, etapa iconográfica y etapa iconológica.

Resultados

A finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX van a ser numerosas las pinturas y estampas que van a reflejar la Escuela Bolera, tanto por parte de pintores nacionales como por extranjeros, lo que va a suponer una fuente imprescindible de documentación para el estudio de esta danza

y su particular indumentaria. Estas pinturas y estampas serán en su mayoría costumbristas. Este género pictórico, el *costumbrismo*, buscaba destacar los aspectos más pintorescos de la sociedad. Otra característica importante es que, por lo general, no presenta personas concretas, sino tipos, como por ejemplo: toreros, bailarinas, mesoneros, herreros, etc. (Quesada, 1992).

Uno de los primeros tipos en aparecer en la pintura costumbrista de finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX fueron los *majos*. Estos personajes, surgidos en el siglo XVIII en las escalas más inferiores del pueblo madrileño, se caracterizaban por su gracia y frescura, así como por llevar un vestuario extraordinariamente adornado con unos elementos muy concretos, que a menudo eran asociados con España, como los madroños, la peineta o la mantilla. Esta figura se extendió hasta llegar a Andalucía y comenzó a convertirse en protagonista de numerosas obras literarias y plásticas.

Una variación del tipo de maja es la bailarina, concretamente la de *Bolero*, que fue muy retratada en la pintura costumbrista del siglo XIX, pues fascinaba a los pintores extranjeros que llegaban a España (Reina, 1979). Esta bailarina va vestida con la indumentaria bolera, consistente en una falda abullonada que cae hasta la altura de las rodillas, la cual suele estar adornada con encajes que simulan volantes, y encima de esta, podían llevar la sacerdotisa, bastante ornamentada con madroños negros que acompañaban los saltos y movimientos de la bailarina. El cuerpo del traje, muy similar a un corpiño, es ceñido y con un amplio escote hasta los hombros, dejándolos al descubierto, ya sea de manga larga o corta, aportando sensualidad. Este corpiño suele ir también adornado con encajes, sobre todo en la zona del escote, y madroños. También con unos lazos o cintas, con los que se ceñía por la parte de la espalda, a modo de corsé. Por su parte, el pelo se mantiene siempre recogido y adornado con flores o lazos. En los pies calzan zapatillas de media punta, los chapines, calzado empleado solo y exclusivamente para el baile.

Una Bolera, de Antonio Cabral Bejarano

Cabral Bejarano, A. (1842), *Una Bolera* [Óleo sobre lienzo]. 53 x 42 cm. Museo Carmen Thyssen Málaga.

Se trata de un retrato de una joven bailarina sobre un paisaje en el que podemos ver el río Guadalquivir a su paso por Sevilla y, sobre él, la Torre del Oro, por lo cual la acción se sitúa en el barrio de Triana. Resulta significativa la composición, que ubica a la danzarina frente a uno de los lugares con más valor icónico de Sevilla, pues en esta representación se unen los aspectos más seductores de la ciudad hispalense durante la primera mitad del siglo XIX: sus fascinantes ruinas árabes y construcciones antiguas con el baile bolero, que desde el romanticismo se convirtió en una de las más exitosas danzas teatrales en toda Europa, identificadas claramente con España y, tempranamente, con Andalucía.

La bailarina, anónima, está ejecutando un baile de escuela bolera que posiblemente sea el “Olé de la Curra” debido a la posición característica de éste: se encuentra con la pierna base ligeramente flexionada y la otra estirada al lado, presentando el torso inclinado hacia dicha pierna y la cabeza girada hacia ese perfil (Rocamora Jiménez, 2018). Era muy común en la época representar a las bailarinas a través de imágenes centradas siempre en la descripción de la más compleja y elegante posición de danza –ya fuera bolera, clásica, etc.- ejecutando una figura fácil de identificar.

En cuanto a la indumentaria, viste el traje tradicional bolero, formado por un corpiño fantasía cerrado en la espalda, con el escote bajo hasta los hombros, decorado con encaje blanco y mangas abullonadas, que podrían ser de la camisa que se vestía en algunas ocasiones debajo, o bien un añadido para darle un toque más sofisticado al traje, gracias a este tipo de manga, muy de moda a comienzos del siglo XIX con los trajes de corte imperio y denominada manga abullonada, globo o *balloon*. La tela de las mangas, muy fina, sugiere una batista o una delicada muselina, que además sería la elección más apropiada para lograr comodidad a la hora de ejecutar los movimientos del baile. La falda tiene el típico largo por debajo de la rodilla, termina en dos volantes de encaje blanco decorado con abalorios dorados y el bajo está festoneado. Tanto el brillo como el cuerpo que debía tener este traje tan característico para conseguir el efecto abullonado de la falda como la rigidez en el corpiño, hacen pensar que se trata de un tafetán de seda o una seda salvaje. Llama la atención el color del traje, un rosa muy *naïf*, que resalta aún más la juventud de la joven bailarina.

Respecto a los complementos, además de las castañuelas, accesorio fundamental de una bailarina bolera, encontramos una flor blanca como adorno en el pelo y joyas doradas, a juego con los abalorios de su vestido. Por último, calza zapatillas de media punta blancas, los chapines.

Amparo Álvarez “La Campanera”, de Antonio Cabral Bejarano

Cabral Bejarano, A. (1850), *Amparo Álvarez “La Campanera”* [Óleo sobre lienzo]. Colección particular, Sevilla.

De Antonio Cabral Bejarano es también la obra *Amparo Álvarez “La Campanera”*, una de las bailarinas y maestras de danza más populares de Sevilla.

Representada en el centro del cuadro, es la protagonista de este. Está posando para el espectador, rompiendo la cuarta pared. Se encuentra *en actitud*, es decir, con la pierna de base estirada y la otra extendida hacia delante con el pie estirado y girado hacia fuera. Esta pose también muestra el carácter atribuido a la mujer española, fresca, de fuerte temperamento y sensual, características relacionadas también con las bailarinas de danza bolera.

Sostiene en una mano un abanico abierto, decorado con imágenes, a la altura del pecho, probablemente tratando de ocultar el llamativo escote del corpiño del traje. Al igual que las

castañuelas, el abanico era otro accesorio indiscutible de la mujer española, convirtiéndose en un apéndice natural de la mujer de cualquier condición. A De Latour una andaluza sin abanico le recordaba “un alma en pena, un soldado desposeído de su arma” (De Latour, 1855, p. 28).

“La Campanera” luce la indumentaria tradicional bolera compuesta por dos piezas, corpiño, que debido a que lleva el mantoncillo y el abanico encima no se aprecian todos los detalles de este, y falda de vuelo por debajo de la rodilla. Del corpiño vemos cómo en esta ocasión es de manga larga, algo inusual para la época, la gran mayoría solían ser con manga a la sisa o corta, en tono rojizo, un color muy simbólico, pues a menudo era asociado con lo español, al igual que el negro. Al final de las mangas se aprecia una redecilla que funciona a modo de “puño” ornamentada con lo que parecen ser madroños en color dorado. En la cintura del corpiño, encontramos una cenefa decorativa también en tono dorado, que además sirve para acentuar aún más la forma en V de este y marcar la separación de la falda con el corpiño, además del cuerpo de la bailarina, que solía ser esbelto y trabajado, según la crónica de la época. La falda va a tono con la sacerdotisa, bastante ornamentada con pequeños madroños dorados que cuelgan de esta. Esta simula tres volantes gruesos que caen de la mitad de la falda hacia el bajo. El abanico, además de ser un elemento decorativo en el retrato, es uno de los elementos con el que se pueden ejecutar ciertos bailes del repertorio bolero, como en el caso de “La maja y el torero”. En cuanto al calzado, lleva los chapines, al igual que la otra bailarina retratada por Bejarano.

La bailaora Josefa Vargas, de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina

Esquivel y Suárez de Urbina, A. M. (1840), *La bailaora Josefa Vargas* [Óleo sobre lienzo]. 91 x 72 cm. Colección del Duque de Alba. Palacio de las Dueñas, Sevilla.

El siguiente retrato de este análisis es de Josefa Vargas, reconocida como una de las mejores bailarinas boleras del siglo XIX. Tenía el apodo de la “Terpsícore gaditana”.

Al igual que Amparo Álvarez “La Campanera”, posa para el espectador rompiendo la cuarta pared. Se encuentra *en actitud*, es decir, con la pierna de base estirada y la otra extendida hacia delante con el pie estirado y girado hacia fuera. Detrás de la retratada se aprecia un fondo al aire libre, aunque no hay referencias a ningún sitio en concreto, por lo que es difícil determinar la ubicación de la bailarina. Este tipo de escenarios donde los pintores situaban a la retratada era muy habitual en la época. Era una licencia común de estos años para resaltar la magia, la irrealidad y la fantasía que despertaba España y su danza bolera. Además, esta ambientación “teatral”, pues bien podría ser un decorado, anuncia hacia donde irá la danza bolera en el siglo XIX.

En cuanto a la indumentaria, resulta llamativo el traje de esta bailarina. Se trata de un traje complejo y bastante recargado en comparación con los otros dos trajes analizados previamente.

Comenzaremos con el corpiño: realizado también en un tafetán o seda salvaje roja, color típico español, lleva en la zona del pecho una muselina o batista blanca abullonada que forma las tazas del pecho, en esta ocasión, a la vista. Debajo de este añadido blanco, el traje presenta unas cintas en color negro, probablemente terciopelo, pues estaba muy de moda, que marcan la forma de la taza de pecho, a modo de elemento decorativo. En la parte superior de las mangas encontramos una redecilla con madroños a modo de decoración, que se repite también en los puños de las mangas.

La falda, con el vuelo típico bajo la rodilla, es también delicada en cuanto a patronaje y confección, sobre todo teniendo en cuenta los medios de la época. Presenta cinco volantes en muselina o batista blanca, que aportan aún más volumen a la falda, además de movimiento. Estos volantes están terminados en el bajo con lazo o cinta negra, color utilizado para las decoraciones en el resto del traje.

En esta ocasión la bailarina sí presenta uno de los accesorios más demandados del momento, la peineta. Por los colores en que está representada, parece una peineta de carey. También adornan su cabeza dos pequeñas flores blancas, a juego con varios elementos de su traje, como las tazas de pecho o los volantes.

Marie Guy Stéphan en las Boleras de Cádiz, litografía de J. H. Lynch a partir de un diseño de C. Graff

Graff, C. (1840), artista, Lynch J. H. (1844), litógrafo, *Marie Guy Stéphan en las Boleras de Cádiz* [Litografía coloreada a mano]. Victoria and Albert Museum, Londres.

Además de la pintura, la litografía desempeñaría también un papel fundamental en la difusión de la imagen de los bailes de España, marcada por unas cuantas impresiones que derivaban de dos o tres éxitos que el ballet había volcado sobre ellos.

Una de las más conocidas será la pose de Marie Guy Stéphan en las *Boleras de Cádiz*. Esta bailarina francesa fue especialmente famosa por su técnica y estilo a la hora de bailar, de hecho, tal era su talento que llegó a convertirse en *prima ballerina* del Teatro Principal de Madrid.

Con una pose altiva, armada con castañuelas, brazo en alto y un perfil marcado, Stéphan se presenta con una variante del típico traje de bolera, en esta ocasión con el escote más bajo y más pronunciado. Este corpiño ajustadísimo de color negro presenta además del escote, una pieza central que recuerda al *stomacher* o pieza de estómago, elemento muy utilizado en los trajes femeninos del siglo XVII y todo el XVIII, cuya función era esencialmente decorativa, aunque contribuía a brindar rigidez y generar el efecto de afinar y alargar la cintura. Dado que este traje fue utilizado para un estreno que tenía Stéphan en la Ópera de París, sería un detalle sutil pero muy efectivo para conquistar aún más al público francés, con este *afrancesamiento* del traje típico español. Esta pieza está realizada en el mismo

tafetán de la basquiña, muy rizada en la cintura para conseguir el vuelo tan amplio que presenta. Esta está guarnecida con un volante de encaje negro cercano al bajo, también rizado, al igual que la cintura.

Al tratarse de un estreno importante, no sería de extrañar que el corpiño estuviera bordado en algún hilo especial o con abalorios, o bien, forrado en algún encaje de blonda o Chantilly con pedrería, propio de una *prima ballerina* como era Marie Guy Stéphan.

Conclusiones

El presente análisis evidencia la evolución de la danza bolera y su indumentaria desde sus orígenes hasta la actualidad, repercutiendo en ella el intercambio de influencias entre España y sus países vecinos, los cambios sociopolíticos y los influjos de las modas y tendencias imperantes en cada momento, hasta llegar a convertirse en la máxima representante del imaginario español, algo que a día de hoy, en pleno siglo XXI se sigue explotando más allá de nuestras fronteras.

Referencias Bibliográficas

Carrión Martín, E. (2019). El origen de la escuela bolera. El nacimiento del bolero. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº 12, págs. 30-44.

Cavia Naya, V. (2013). Mujeres, música, teatro y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). Cuadernos de música iberoamericana, vol. 25-26, págs. 39-61.

De Latour, A. (1855). Études sur l'Espagne — Séville et l'Andalousie, vol. 2.

Fernández de Rojas, J. (1792). *Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas...*

Ortega y Gasset, J. y Marías, J. (1983). *La rebelión de las masas*. Orbis.

Panofsky, E. y Lafuente Ferrari, E. (2012). *Estudios sobre iconología*. Alianza.

Plaza Orellana, R. (2009). *Historia de la moda en España: el vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara

Quesada, L. (1992), *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla.

Reina Palazón, A. (1979), *Pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Rocamora Jiménez, C. M. (2018). Mudanzas boleras, la escuela bolera en el arte del siglo XIX. Eviterna, nº Extra 3, págs. 47-59.

Zamácola y Ocerín, J. A. (de Iza), (1796). *Elementos de la Ciencia Contradanzaria...* Madrid, Im. Viuda de Joseph García.