

EL CAMPILLO

Saliendo del Corral de Comedias de Puerta Real, la vista de la Sierra Nevada era espléndida y a nuestros pies, el río Darro, que bajaba para unirse al Genil. Siguiendo su ribera por la margen izquierda (hoy embovedada) llegamos a lo que fue la Rondilla o Redonda del Darro y al Campillo, que corresponde a los entornos del palacio de Bibataubín comprendiendo las plazas del Campillo Alto y Bajo, la plaza de Mariana Pineda y la de Bibataubín.

Este espacio fue lugar de picaresca, delincuentes y gentes de mal vivir. Cervantes lo recogía en el Quijote, junto a otros como los Percheles de Málaga, el Compás de Sevilla, el Azoguelo de Segovia, la Olivera de Valencia, el Potro de Córdoba o las Ventillas de Toledo. Todos ellos lugares de bravos, pillos, pícaros y delincuentes. Esta mala fama persistió durante siglos; así, a final del XIX, Juan de Dios Simancas decía sobre el Campillo:

Téngase en cuenta que en este lugar es donde la experiencia de muchos años ha demostrado que es el punto donde mayor número de contiendas se efectúan; que es el centro rodeado de edificios donde se celebran bailes de máscaras, en los que siempre hay que socorrer accidentes, contusos, heridos, y que es el lugar también en cuyas inmediaciones han implantado sus reales las casas de prostitución [...] otra de las causas que determinan mayor número de accidentes, contusos y heridos, son las casas de lenocinio; para la mayoría de los borrachos, el punto de paradero son estas últimas, y en ellas terminan con sus algaradas, malas pasiones, resentimientos y disgustos.⁴⁰

Desde el Campillo se desplegaba el barrio conocido como *La Manigua*, antiguamente *La Mancebía*, que fue descrito por Gallego Burín como un «auténtico laberinto de callejuelas retorcidas y estrechas, ocupadas por lupanares y gente de mal vivir».⁴¹

En el plano de la zona realizado por Simancas (p. 49) podemos ver marcados con puntos rojos dónde estaban situados los numerosos prostíbulos. En azul, su propuesta para situar la casa de socorro que proponía construir en el Campillo:

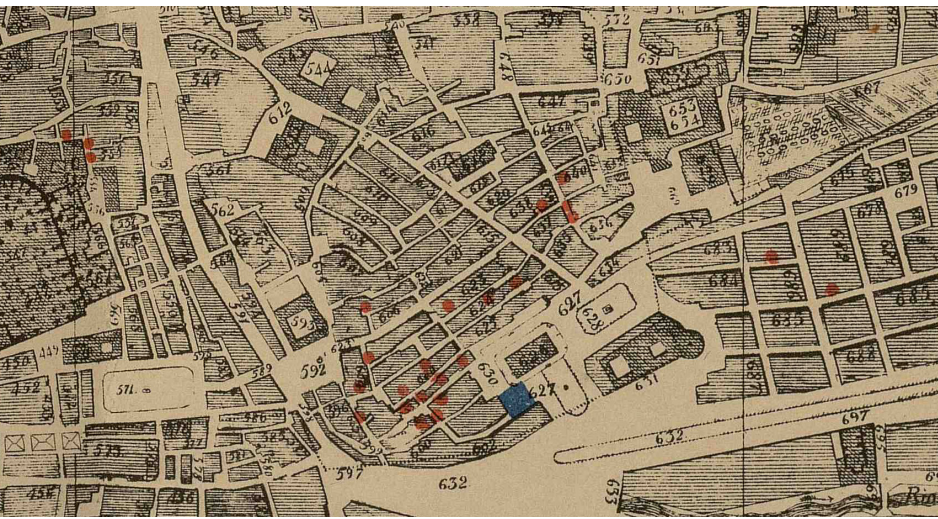


Imagen izquierda: Creación en Granada de tres casas de socorro. Memoria premiada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, e impresa a expensas del Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad. Lámina 1. Biblioteca de la Universidad de Granada. Fuente: Simancas, J. D. (1890)

Estando así las cosas, en el siglo XIX se comenzó una intervención urbanística que intentó ir cambiando la zona y se inició la construcción de un teatro que favoreciera una transformación social a través del público que acudiera a las funciones.

Hemos de recordar que a principios del XIX Granada era una ciudad burguesa y liberal, pero estancada en el Antiguo Régimen, consolidada en una base agraria y afectada por las enfermedades, epidemias y con muy malas comunicaciones con el resto de la península debido a la orografía del terreno, lo que le hizo padecer un retroceso demográfico, económico y social. No había conseguido el desarrollo cosmopolita y urbanístico que se merecía, al igual que otras ciudades europeas.

La invasión francesa a principios de siglo, con la llegada de las tropas de Sebastiani y Leval hacia 1810, conllevó una serie de transformaciones del espacio público de la ciudad

con la idea de dotarla de una imagen más europea, lo que aparejó una intervención de la red urbana con numerosas destrucciones del patrimonio histórico arquitectónico, expolio de obras de arte y un saqueo económico mediante impuestos que sumergió a la ciudad en una crisis mayor aún tras la salida de las tropas francesas.

Esta falta de fondos lastró la evolución y el desarrollo de Granada, y es con el reinado de Isabel II cuando se ejecutan tres de las principales reformas que transformarán la ciudad: las políticas desamortizadoras, la reforma administrativa que convirtió el reino de Granada en provincia y el ascenso de la burguesía al poder.

La reforma desamortizadora de Mendizábal conllevó un cambio en el sistema urbano, ya que algunos edificios como iglesias, conventos y monasterios fueron renovados, otros destruidos, vendidos o cambiados de uso. Estos cambios eran denunciados por los artistas románticos y los intelectuales foráneos, que veían la pérdida de una ciudad histórica cargada de monumentos, mientras la moderna burguesía consideraba que estos cambios urbanísticos eran necesarios para ganar una mayor salubridad de la ciudad, así como hacer de ella una ciudad más europea y próspera, más «sana y geométrica» frente a los entramados de calles enrevesados que la caracterizaban hasta ese entonces.

Desde el Campillo hasta el río Genil, se encontraba la Huerta de los Frailes, donde estaba, por ejemplo, la casa natal de Ángel Ganivet, en el número 13 de la calle San Jacinto. Siguiendo hasta el paseo del Salón, en la calle Alcantarilla, la del compositor Francisco Alonso. En el Campillo, en concreto en el n.º 27 del Campillo Alto, vivió y murió Isidoro Máiquez y en el palacete neomudéjar que daba a las espaldas del palacio de Bibataubín, vivió la Tortajada.⁴²

Como hemos dicho, la construcción de un nuevo teatro en esta zona marcó un cambio urbanístico, que no de *regeneración* del ambiente en la zona, pese a que era lo que se pretendía. El teatro al que nos referimos tuvo varias denominaciones: nació como *Teatro Napoleón* en 1810, y cuando las tropas francesas abandonaron la ciudad cambió su

nombre por el de *Teatro del Campillo* o *Nacional*, posteriormente fue el *Teatro Principal* y finalmente, desde 1909, *Teatro Cervantes*.

Se comenzó a construir en 1802, las obras se detuvieron en 1804 para ser utilizado como almacén del ejército y posteriormente se reanudó su construcción, que finalizó en 1810, fecha en la que se inauguró. Contaba con unas mil localidades y vino a sustituir al Coliseo de Comedias. En él se representaban zarzuelas, óperas y tonadillas, entre las que se incluían los bailes de Bolero tan famosos en este siglo.

Durante la ocupación francesa, los gustos no cambiaron y seguían siendo típicamente españoles, así que las representaciones continuaron guardando la estructura que era habitual: comedia o drama, tonadilla, baile y sainete. Por tanto se van a seguir cantando, tocando y bailando seguidillas, fandangos, folías, etc. De hecho, los franceses preferían este tipo de espectáculo frente a las representaciones de ópera o danzas europeas. Esto hizo que se produjera un hecho bastante curioso, ya que los cantos y bailes españoles, tan demandados por los franceses, eran simultáneamente los estilos que la burguesía antifrancesa esgrimía como bandera a modo de crítica y rechazo a las tropas napoleónicas. Esta contradicción se ejemplificó en el bolero, baile del que hablaremos un poco más adelante.

Para ejemplificar la estructura de las representaciones de la primera mitad de siglo veremos algún anuncio de la prensa de la época:

En el *El publicista* de 29 de diciembre de 1812, se anuncia el programa: «Teatro. La moza del cántaro (comedia en tres actos), seguida de Tonadilla, Sainete y el baile denominado Tango de los negros».⁴³

O este otro del mismo diario el 17 de enero de 1813: «Teatro. La Isabela (Ópera), La Guaracha (por el panadero) y Sainete».⁴⁴

Como vemos, se incluyen bailes como el tango o la guaracha por panaderos, cuyos ritmos, melodías, armonía y coreografía serán germen de lo que posteriormente va a ser el flamenco.

En otras ocasiones, estos aires andaluces se presentaban junto a una ópera como muestra el programa que se anuncia en el *Diario Constitucional* el 25 de abril de 1820:

Teatro. Hoy en obsequio al Héroe digno y benemérito D. Francisco Martínez de la Rosa, se ejecuta la función siguiente. Precedida una brillante iluminación y abierta la escena se tocará la gran sinfonía de la Ópera nominada: LA MÁSCARA AFORTUNADA. Del célebre Rossini: en seguida se ejecutará la decantada Comedia en dos actos, titulada: LO QUE PUEDE UN EMPLEO. Obra del expresado héroe y cuyo sublime mérito es tan conocido. Concluida se presentará la escena alegórica con otros distintos atributos en la que cantarán himnos y canciones patrióticas. Seguirán las Bolerías de la Cachucha, terminando la función el divertido Sainete titulado: EL MAESTRO DE RONDAR. Nota. Concluida esta función habrá baile público en los mismos términos que el anterior dado por la Compañía.

Respecto a la sinfonía de ópera u obertura, entendemos que el periodista debió cometer una errata; creemos que se refiere a la ópera de Rossini *El engaño afortunado*. Pero lo que nos llama la atención es esa confluencia en un escenario de una obertura de ópera italiana, con himnos y canciones patrióticas, que estuvieron muy de moda en el XIX, y que en este caso se *aderezaron* con las *Boleras de la Cachucha*. El bolero, el baile por excelencia del XIX y en este caso además, incluyendo la cachucha, otro de los estilos más populares de aquel entonces. Como vemos, es una representación de la situación política y social del momento: por una parte los aires italianos que había puesto de moda la realeza y por otra los gustos populares más nacionales y reivindicativos de *lo español* herederos del majismo frente a las modas extranjerizantes. Fue un baile muy exitoso, no solo en España, sino en toda Europa, especialmente en los escenarios de Londres y París, y en el caso de la sociedad inglesa, al igual que en la española, fue considerado un símbolo de resistencia contra los franceses durante las guerras napoleónicas, por encarnar todo

el simbolismo de lo español. Se acompañaba de canto, castañuelas y guitarra rasgueada. Se bailaba en pareja y era una parte imprescindible de la representación.

El baile bolero proviene de la seguidilla bolera; de hecho en ocasiones veremos que se denominan simplemente seguidillas. El canto se basa en estrofas de siete versos, constituidas por una copla de seguidillas (cuatro versos) a la que se añade un terceto. Esta estrofa tiene versos heptasílabos y pentasílabos, forma lírica que se remonta a los primitivos romances. La temática a veces es amorosa, pero también son sátiras sociales y políticas.

Su estructura musical suele comenzar con un preludio instrumental que hacía una pausa súbita de la guitarra que procuraba la tensión suficiente en el auditorio para que la entrada del canto fuese más efectista. Se cantaba el estribillo y luego la copla, que en ocasiones repetía el segundo verso al igual que en la jota o en el fandango actuales, acompañados por la guitarra al estilo rasgueado. Las coplas estaban *interludiadas* por toques de la guitarra. En ocasiones se introducía una nueva canción dentro del bolero (una *microforma* dentro de otra) dando lugar a una especie de seguidillas boleras mixtas como las boleras del sonsonete, boleras de las habas verdes, boleras atiranadas (con una cachucha *interludiada*), etc.

Una letra de seguidillas de la zarzuela *El proceso al can-can* de Francisco Asenjo Barbieri⁴⁵ define perfectamente lo que es el bolero y la importancia que tiene en la configuración del flamenco:

Dios echó en un puchero
según se cuenta
mucho flor de romero,
sal y pimienta,
después guindilla,
y salió de aquel pisto,
la seguidilla.

Una flamenca pura
trincó er puchero,
y de la rebañaura
nació el bolero.
Vaya si es verdad,
desde entonces me he quedado
la contrata de la sal

El bolero era un baile de gran vistosidad, acrobático, que llamaba la atención del público tanto nacional como extranjero. El ritmo con que se acompañaba por la guitarra es como el actual toque abandolao. Y hay quien relaciona este estilo de bolero con otro estilo, el de panaderos, que permanecerá en el repertorio para guitarra flamenca de maestros como Rafael Marín, Ramón Montoya, Mario Escudero o Esteban de Sanlúcar.⁴⁶

Respecto al baile, se hacía en reuniones y fiestas populares, propias de majos y majas, pero también en los salones aristocráticos, donde los petimetres no dudaban en bailarlo junto a un minué o una contradanza. Con el tiempo fue aumentando su complicación técnica, lo que llevó a que se bailara en los teatros, pues exigía de un alto conocimiento técnico y profesionalidad al bailarín. Llegó a configurarse toda una escuela, en la que se encuadraban bailes como el ole, el jaleo, la rondeña, etc. Por otra parte, la versión reinterpretada y reelaborada en unos cánones más populares, más agitanados, subiría a otros escenarios, los de los cafés cantantes.

Es muy interesante la descripción que hace Iza Zamácola, conocido como *Don Preciso*, sobre las seguidillas en las que se fundamenta el bolero:

Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancia de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchea el primer verso de la

copla, y si es bolera los dos primeros en que solo se deben ocupar cuatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al cuarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el baile con castañuelas o crócalos continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el cual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo, y volviendo a cantar al entrar también el cuarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencia de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto, y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a bailar, sigue la tercera en los mismo términos que la segunda, y al señalar el noveno compás, cesan a un tiempo, y como de improviso, la voz el instrumento y las castañuelas quedando la sala en silencio, y los bailarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos Bien parado. Aquí es cuando el concurso se deshace dado palmadas y aplausos [...] Me he detenido en la explicación del baile de las seguidillas, no tanto por la necesidad que tengan los leyentes de saber bailar [...] sino porque a los españoles venideros les quede a lo menos alguna noticia de las costumbres de este siglo y de sus bailes nacionales, sin que suceda lo que con las folías, la gallarda, la chacona, la zarabanda, el zarambeque, la jácara y aun con el cumbé, el zerengue, el canario y otros muchos⁴⁷

Como hemos dicho, el bolero se solía incluir junto a otros estilos de danza en las reuniones que se celebraban en los salones de la burguesía acomodada. Un joven con una buena formación, debía saber bailar y cantar tanto por estilos nacionales como europeos. Reproducimos a continuación un ejemplo muy ilustrativo extraído del *Mensajero económico y erudito de Granada*, que en su número del jueves 2 de marzo de 1797 nos narra las virtudes de un joven, Lidoro, protagonista del relato «Así va el mundo», que fue publicado en ese número y dice así:

Comenzó por baylar una inglesa, que mereció los vivos: puso una contradanza que apreció excelente; y bayló el bolero con mucha sal. Le traxeron una guitarra, y cantó unas seguidillas que le hicieron repetir muchas veces. Tocó el Forte-piano, y se acompañó en una Aria, de la que le pidieron muchas copias.⁴⁸

Lidoro tocaba la guitarra, instrumento paradigmático del arte español, pero también el piano, representativo del gusto europeo. Era capaz de cantar por seguidillas o interpretar un aria de ópera. Lo mismo baila una danza inglesa que un bolero. En un personaje se aúna todo el espectro cultural español del momento.

El gusto por el bolero se ha recogido en textos como *Las Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, uno de los referentes históricos para la flamencología, que dedicó al bolero un relato completo. Aunque hemos de decir que no todas las voces opinaban igual respecto a este baile. Algunos estaban cansados de tanto bolero. En el *Diario Constitucional de Granada* podemos leer un artículo firmado por Colmena, que bajo el título de «La Boleromanía», ofrecía una visión crítica respecto a este baile:

Treinta años hace, con corta diferencia, que el bolero se baila. Las mismas zancadas, las mismas diferencias, las mismas cabriolas, la misma música, los mismos castañetazos, los mismos repiqueos, y siempre una misma cosa. Cuando vemos en los teatros alzarse el telón para que figuren los dos bailarines que con sus trajes innobles presentan el costado a los espectadores, mordiendo los cordones de las castañuelas, para sujetarlas a los dedos, que han de ser instrumentos de la bailante armonía decimos nosotros No hay duda que esto debe gustar, pues que tanto tiempo dura pero una Nación constitucional ha de pensar a lo heróico, y nos parecía (salvo meliori) que este baile debe ya morir En fin si no muriese por su propia virtud, procuraremos matarlo, porque una vez que esté muerto, nadie preguntará de qué murió. Queremos que todo sea constitucional, elevado, noble,