

DANZA Y EDUCACIÓN NOBILIARIA EN EL SIGLO XVIII: EL *MÉTODO* DE LA ESCUELA DE BAILE EN EL REAL SEMINARIO DE NOBLES DE MADRID

DIANA CAMPÓO SCHELOTTO

Centro Superior de Música del País Vasco-MUSIKENE

Resumen: El artículo presenta la edición y contextualización histórica de un manuscrito inédito, datado en septiembre de 1800, en el que se establecen los principios para la enseñanza de la danza en el Real Seminario de Nobles de Madrid. Las instrucciones que contiene evidencian la práctica de la danza cortesana francesa, introducida en España con la llegada de Felipe V. El texto pone de manifiesto la función que en la época se atribuía al aprendizaje de la danza dentro del contexto más amplio de la educación aristocrática, como expresión del decoro nobiliario de quienes debían distinguirse por su nacimiento y estaban destinados a ocupar los más altos cargos políticos en la monarquía.

Palabras clave: Danza, Cortesanía, Real Seminario de Nobles de Madrid, Educación de la nobleza, Felipe V, Carlos IV, Escuela Bolera.

Abstract: This article presents the edition and historical context of an unpublished manuscript from 1800, belonging to the Real Seminario de Nobles de Madrid, which establishes the principles that had to be observed by the dancing masters of this institution. The instructions contained in the document show the adoption of the French dancing style introduced in Spain with the arrival of Philip V. The dancing masters had to teach the principles of this art in the

wider context of the education of manners to those who had to distinguish themselves because of their noble origin and who were destined to occupy the higher political offices in the monarchy.

Keywords: Dance, Courtliness, Real Seminario de Nobles de Madrid, Education of the nobility, Philip V, Charles IV, Bolero School.

Résumé: L'article présente l'édition, et la mise en contexte historique d'un manuscrit inédit daté de septembre 1800, où sont établis les principes pour l'enseignement de la danse au Séminaire Royal des Nobles de Madrid. Les instructions qu'il contient mettent en évidence la pratique de la danse courtesane française, introduite en Espagne à l'arrivée de Philippe V. Le texte souligne le rôle que l'on attribuait à l'époque à l'apprentissage de la danse dans le contexte plus large de l'éducation aristocratique, en tant qu'expression de la dignité nobiliaire de ceux qui devaient se distinguer de par leur naissance et étaient destinés à occuper les postes politiques les plus élevés de la monarchie.

Mots-clés: Danse, Art du courtisan, Séminaire Royal des Nobles de Madrid, Éducation de la noblesse, Philippe V, Charles IV, École Bolera.

Dance and education of the nobility in the seventeenth century: the *Método* of the dance school in the Real Seminario de Nobles of Madrid

Danse et éducation nobiliaire au XVIIIème siècle: la *Méthode* de l'école de danse au Séminaire Royal des Nobles de Madrid

BIBLID [(2015), 5; 157-173]

Recep.: 01/10/2014

Accept.: 22/10/2014

1. Metodo que se ha de observar en la escuela de Bayle de este Real Seminario

El 18 de septiembre de 1800, el regente de estudios del Real Seminario de Nobles de Madrid, Manuel de Valbuena, escribía a Josef y Antonio Rivas, maestros de baile de esa institución para remitirles un documento titulado *Metodo que se ha de observar en la escuela de Bayle de este Real Seminario*, (en adelante lo citaré como *Método*)¹. En su carta, Valbuena les ordenaba atenerse a este método de manera constante, y sin realizar ninguna modificación.

El *Método*, manuscrito por el propio Valbuena, establece desde sus primeros párrafos la relación existente entre el aprendizaje de la danza y el de los aspectos gestuales de las buenas maneras. Se inscribe por ello dentro de una tradición europea vigente durante la Edad Moderna, a la que pertenecen algunos de los más importantes tratados de danza destinados a la educación de la nobleza publicados en Europa durante ese período.

El texto está organizado en cuatro bloques temáticos: en el primero se definen las obligaciones de los maestros de baile, como transmisores del lenguaje gestual de la cortesía, implícito en los códigos del arte de la danza. La segunda parte comprende el método de enseñanza propiamente dicho, organizado en nueve lecciones para enseñar los pasos básicos de la danza a la francesa. La tercera parte incluye la explicación de la forma de bailar el minué, con sus reglas para dar las manos y mover la cabeza y los brazos. El texto concluye con una *Advertencia sobre las cortesías*, que remite a los principios fundamentales que regían el lenguaje corporal en general, y específicamente el de la danza para la nobleza cortesana.

El presente artículo tiene la finalidad de presentar el *Método*, situándolo en el contexto de la enseñanza de la danza para la educación de la nobleza durante el Antiguo Régimen, y especialmente la que se llevó a cabo en el Real Seminario de Nobles de Madrid.

2. Las buenas maneras en los tratados de danza europeos del siglo XVIII

En su primera sección, el *Método* establecía claramente las obligaciones de los maestros de danza del Real Seminario de Nobles. El aula de danza era el espacio para el aprendizaje de los códigos gestuales propios de la comunicación en sociedad, vigentes entre la nobleza. El aprendizaje de gestos como el caminar, saludar, quitarse el sombrero, realizar las reverencias conforme al status de la persona a la que se dirigían, y en general comportarse con decoro y distinción eran destrezas que actuaban como elemento de distinción estamental, a la vez que habilitaban a los seminaristas para el trato en sociedad y para la vida política.

La vinculación entre danza y buenas maneras es una constante en los tratados publicados en toda Europa durante el siglo XVIII, como *Le Maître à Danser* de Pierre Rameau (1725), *The Art of Dancing* de Kellom Tomlinson (Londres, 1735), o *Trattato del Ballo Nobile* de Giambattista Dufort (Nápoles, 1728). En España debe mencionarse *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, publicado por Bartolomé Ferriol y Boxeraus en Nápoles, Capua y Cádiz en 1745, quien afirmaba que “lleva esta habilidad un mote de hombre de Corte y que denota la cuna, la educación, y la disposición del sujeto”. La destreza al danzar constituía un elemento de distinción estamental, pues

1. Archivo Histórico Nacional (AHN), Universidades 681, E.12. Una mención al manuscrito que presentamos puede encontrarse en SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid* T. II, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, CSIC, 1952, p. 207, aunque el autor no transcribió ni analizó su contenido.

permitía a damas y caballeros demostrar su status nobiliario sin necesidad de exhibir sus patentes de nobleza. Por el contrario, "...los errores de su ejecución, desgarbo en los movimientos, falta de enseñanza, noticia y proporción, harán ser mal mirado a cualesquiera que en festiva Assamblea de muestra de una rústica indole, o crianza indiscreta, y menos política"².

Especial mención merece *The Rudiments of Genteel Behavior*, de Francis Nivelon (Londres, 1737). Publicado por un maestro de danza francés, no trataba de danza, sino que enseñaba de manera detallada la forma en que las personas distinguidas debían mantenerse de pie, sentados, caminar o pasear, quitarse y ponerse el sombrero, hacer las reverencias ante personas de diferente rango, entregar y recibir objetos, esperar una respuesta, saludar al llegar o al despedirse, las mismas acciones cuyo aprendizaje quedaba a cargo de los maestros de baile según el *Método* del Real Seminario del Nobles³.

3. Danza y *cortesanía* en el Real Seminario de Nobles de Madrid: 1725-1808

La danza formó parte de las enseñanzas impartidas en el Real Seminario de Nobles de Madrid desde su fundación por Felipe V en 1725. Dependiente

del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, e inspirado en el modelo del colegio *Louis-le-Grand* de París, su finalidad era la de educar a los vástagos de la nobleza para desempeñar las funciones tradicionalmente atribuidas a este estamento: el gobierno de sus casas como *pater familias*, y el servicio al rey en los ámbitos político y militar⁴. Como institución orientada a la educación nobiliaria, prestaba una especial atención a la formación de sus alumnos en la *cortesanía*, término empleado en España desde el siglo XVI, y vigente aún en el XVIII para definir el comportamiento cortés, prudente y discreto propio de quienes frecuentaban la corte, y que por extensión también se aplicaba a cualquiera que se distinguiese por su mesura y afabilidad, fuese cual fuese su status social⁵. El concepto de *cortesanía* resumía un conjunto de cualidades morales, destrezas sociales y prácticas políticas dentro de las cuales la danza cumplía la función de educar los gestos corporales según los principios del decoro e interactuar en el ámbito de la sociabilidad aristocrática.

En la historia del Real Seminario durante el siglo XVIII pueden diferenciarse dos etapas, delimitadas por la expulsión de la Compañía de Jesús por el rey Carlos III en 1767. Así, el primer período comprende desde el momento de su fundación en 1725 hasta 1767, mientras que el segundo cuenta desde ese momento hasta su cierre en 1808 como consecuencia de la invasión de

2. *Reglas utiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los qve gvstan tocar instrumentos. Y polyticas advertencias a todo genero de personas. Adornado con varias Laminas. Dedicado a S.M. del Rey de las Dos Sicilias, &c. Su author D. Bartholome Ferriol y Boxeraus, unico Authòr en este Idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa, con su Brazèò correspondiente, Chorographia, Amable, Contradanzas, &.Napoles, Joseph Testore, Año MDCCXLV, p. 16.*

3. NIVELON, F.: *The Rudiments of Genteel Behavior*. Reimpresión en facsímil de la única edición de 1737, Londres, Paul Holberton Publishing, 2003.

4. Para la historia del Real Seminario de Nobles de Madrid remito a: SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, CSIC, 1952; AGUILAR PIÑAL, F.: "Los Reales Seminarios de Nobles en la política ilustrada española", *Cuadernos Hispanoamericanos* 356, (1980), pp. 329-349; PESET, J. L.: "Ciencia, nobleza y ejército en el Seminario de Nobles de Madrid (1770-1788)", en *Mayans y la Ilustración. Simposio internacional en el bicentenario de la muerte de Gregorio Mayans*, V. 2, Oliva, 1981, pp. 519-535; SOUBERYROUX, J.: "El Real Seminario de Nobles de Madrid y la formación de las élites en el siglo XVIII." *Bulletin hispanique*, Vol 97 N° 1, 1995, pp. 201-212, y ANDÚJAR, CASTILLO, F.: "El Seminario de Nobles de Madrid en el siglo XVIII. Un estudio social." *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 2004, III, pp. 201-225.

5. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A.: "Corte y cortesanos en la monarquía de España", en QUONDAM, A. y PATRIZI, G. (eds.): *Educare il corpo, educare la parola*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 297-365.

Madrid por las tropas napoleónicas. Las consecuencias de la expulsión de los jesuitas para la enseñanza de la danza en el Seminario no se hicieron notar hasta 1770.

3.1. La enseñanza de la danza en el Real Seminario de Nobles entre 1725 y 1767

Las primeras *Constituciones* del Real Seminario, aprobadas por el rey en 1730 establecían que los seminaristas debían estudiar las “facultades y ciencias que más adornan a la nobleza”, como gramática, retórica, poesía, lengua francesa, italiana y griega, matemática y geografía, así como *habilidades de caballeros*: danza, música, esgrima y equitación. La enseñanza de estas destrezas estaba organizado de manera precisa por el rector del Seminario, que la encomendaba a maestros seculares⁶. El ejercicio de las habilidades caballerescas constituía un elemento de distinción estamental, por ser consideradas un entretenimiento apropiado para la ilustre condición de los seminaristas, a diferencia de los juegos *vulgares* practicados por otros niños⁷.

El estudio obligatorio de la danza por parte de los alumnos del Real Seminario de Nobles es consecuente con el valor que la pedagogía jesuítica

atribuía a su práctica⁸. Por otra parte, la necesidad de este aprendizaje era reconocida desde antiguo por la nobleza española. Ya en 1592, el conde de Portalegre escribía una célebre instrucción dirigida a su hijo, con consejos para comportarse apropiadamente en la corte. Decía que “dançar con gracia y soltura [...] “aprovecha para estar y caminar de buen ayre y hazer reverencias sin desgracias y assí viene a ser más necessario de lo que parece, y también lo es en qualquier tiempo que huviere damas”⁹. Se refería de esta manera al imprescindible dominio del lenguaje corporal necesario para participar en la vida social cortesana, para la representación de la distinción social según los principios del *decorum* clásico, y para actuar adecuadamente en las funciones ceremoniales y diplomáticas que los nobles desempeñaban al servicio del rey¹⁰. La recomendación que el conde de Portalegre hacía a su hijo acerca de la práctica de la danza se hacía eco de una larga tradición, cuyos principios fueron enunciados por Baldassare Castiglione en *Il Libro del Cortegiano*, obra que ejercería una notable influencia entre la nobleza española¹¹.

Este ideal cortesano tendría un impacto notorio en el desarrollo de la escuela española de danza del siglo XVII. El término *sprezzatura* fue empleado por Castiglione para indicar la manera de comportarse con gracia en todas las acciones, imprescindible para actuar con éxito en la corte. Fue traducido al

6. *Constituciones de el Real Seminario de Nobles fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesus de Madrid. Año 1730 por el Señor Don Phelipe Quinto [...]*, Madrid, 1730, p. 13.

7. *Ibid.*, p. 42

8. Sobre los principios de esta práctica, véase ARCANGELI, A.: “I Gesuiti e la danza”, *Quadrivium*, n.s. I, 2, 1990, pp.21-37; ZANLONGHI, G.: *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milán, Vita e Pensiero, 2000.

9. *Instrucción de Juan de Vega a su hijo adicionada por el conde de Portalegre (1592)*, en: BOUZA, F.: *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 229-230.

10. Acerca del empleo político de la danza en la corte española durante el siglo XVI, véase: ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A.: “De la gravedad a la gracia: el príncipe Felipe en Italia” en: CALVETE DE ESTRELLA, J.C.: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* (Amberes, 1552); CUENCA, P., (ed.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. pp. LXXVII-CXIV.

11. TORRES COROMINAS, E.: “*El Cortesano* de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, M. (Coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2010, pp. 1183-1234.

castellano por Juan Boscán en 1534 como *descuido*, *desprecio* o *despejo*, y opuesto al vicio de la *afectación*, en la que sería la primera traducción europea del *Cortegiano*¹². El *descuido* consistía en actuar con una aparente naturalidad, que ocultaba el esfuerzo, hacía imperceptibles las dificultades de cualquier acción, y simulaba renunciar a la búsqueda de la perfección. En el caso de la danza, el *descuido* se mostraba en que "... en el danzar un solo paso o un solo movimiento, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza¹³." Esta estudiada facilidad en las acciones, al rechazar la exageración en el comportamiento, era considerada en la época una expresión de la mesura, propia de quienes actuaban conforme a las pautas de una *segunda naturaleza* adquirida mediante la educación cortesana, por lo que comprendía una valoración moral, estética y social¹⁴.

Los conceptos opuestos de *descuido* y *afectación* serían incorporados por Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el arte del Dançado* (1642), en que recogía las enseñanzas de Antonio de Almenda, maestro de danza de Felipe IV. Esquivel afirmaba que la danza era "un descuido cuidadoso", en la que el cuerpo debía llevarse "bien derecho sin artificio, con mucho descuido, del mismo modo que se lleva por la calle sin endereçarle mas de aquello que su natural le dà [...] Por que la afectación y presuncion es cosa

con que se desluze todo quanto se obra bien"¹⁵. Los ojos debían llevarse serenos y a media altura, "con *descuido*", y los brazos relajados a los lados del cuerpo, evitando los movimientos exagerados.

A finales del siglo XVII, la escuela francesa de la danza entraría en la corte española, aunque de manera efímera. Los maestros de danza que acompañaron a María Luisa de Orléans al contraer matrimonio con Carlos II en 1679, así como los músicos franceses de la reina fueron enviados de regreso a Francia un año más tarde¹⁶. La introducción de esta escuela de manera permanente se inició con la llegada de Felipe V, a través de Nicolás Fontón, Michel Gaudrau y Sebastián Christiani de Scio, maestros de danza de las reinas María Luisa Gabriela de Saboya e Isabel de Farnesio, y de los infantes nacidos de ambos matrimonios. Todos ellos disfrutaron de la protección de los monarcas, y de una posición privilegiada en la corte¹⁷.

Si en un primer momento la difusión de la danza a la francesa se debió a la labor de los maestros de danza que servían a los reyes y a la nobleza, más tarde contribuiría a ello la publicación de los tratados publicados por Pablo Minguet e Yrol a partir de 1737, y el de Bartolomé Ferriol antes mencionado. Coincidiendo con el auge de los bailes públicos promovidos por el conde de Aranda desde 1767, se inició la publicación periódica de colecciones

12. CASTIGLIONE, B.: *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994, I, 27, pp. 143-147.

13. *Ibidem*, I, 28, p. 149: "Asimismo en el danzar un solo paso o un solo movimiento, que se haga con buen aire y no forzado, en la misma hora descubre el saber de quien danza."

14. QUONDAM, A.: "La 'Forma de vida'. Apuntes para el análisis del discurso cortesano", en QUONDAM, A.: *El Discurso Cortesano*, Madrid, Polifemo, 2013, pp. 23-27.

15. ESQUIVEL NAVARRO, J.: *Discursos sobre el arte del Dançado y sus excelencias, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642, p. 21v.

16. BENOIT, M.: "Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, Reine d'Espagne", en *La Revue Musicale* N° 226, pp. 48-60. Para una visión de conjunto de la danza en España durante los siglos XVII y XVIII, véase ESSES, M.: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*, New York, Pendragon Press, Stuyvesant, 1992.

17. El estudio más completo acerca de las actividades de estos maestros de danza se encuentra en: MORALES, N.: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007. La biografía de Michel Gaudrau en ASTIER, R.: "Michel Gaudrau. Un danseur presque ordinaire", en *La danse baroque. Actes du 1er. Colloque international sur la danse ancienne (Besançon, septembre 1982)*, número especial de *Les goûts réunis*, París 1982, pp. 59-64. Los datos biográficos de Sebastián Christiani de Scio pueden encontrarse en SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: "Sebastián Christiani de Scio y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 323-330.

de contradanzas que pondrían el aprendizaje de esta destreza al alcance de todos aquellos capaces de leer¹⁸. Otra de las vías por las que la danza francesa se difundió en la sociedad fue a través de las instituciones dedicadas a la educación de la nobleza, como el Real Seminario de Nobles de Madrid.

La vinculación entre danza, buenas maneras y sociabilidad aristocrática era común a la escuela francesa y a la española, que coexistieron durante más de medio siglo. El primer período de existencia del Real Seminario se caracterizó por la enseñanza de forma paralela de ambos estilos, algo semejante a lo que ocurría con la enseñanza musical, para la cual existía un maestro de violín, instrumento por excelencia de los maestros de danza franceses, y uno de *vihuela* (guitarra), representativo en la época de la música y la danza españolas¹⁹. Los nombres de los maestros de danza de este período están recogidos en la siguiente tabla:

Maestros de danza en el Real Seminario de Nobles de Madrid 1730-1770		
Francisco de Torres ²⁰	¿- 1730 1730-?	Danza española Danza francesa
Martín Ximeno ²¹	1730-1759	Danza española
Andrés de la Roca de Tolis ²²	1756-1770	Danza francesa
Bernardo Bottini ²³	Al menos desde 1757-1770	Danza francesa
Juan Francisco Clemente ²⁴	1766-1770	Danza española y francesa
Joseph Marse ²⁵	1767-1779	Danza francesa

Entre las obligaciones de los maestros de danza de este período estaba la de preparar a los seminaristas para participar en las representaciones teatrales que se realizaban en el Real Seminario. Desde el siglo XVI, la danza formaba parte de las representaciones teatrales de los colegios jesuitas españoles. Estas representaciones se planteaban como ejercicios prácticos de retórica, en los que se desplegaban todas las cualidades de la elocuencia verbal y

18. Acerca de la difusión y práctica de las contradanzas en España durante el siglo XVIII, véase: ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N.: "Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid", en *Anuario Musical*, XX, (1965), pp. 75-103, y RICO OSÉS, C.: "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos", en *Anuario Musical*, Nº 64, 2009, pp. 191-214. Una visión de conjunto de la práctica de la danza en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, en MERA, G.: "La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada", en ÁLVAREZ-BARRIENTOS, J. y LOLO, B., (Eds.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la 2ª mitad del siglo XVIII*, UAM-CSIC, Madrid 2008, pp. 459-479.

19. ESSES, M.: *Dance and instrumental diferencias... op. cit.*, pp. 113-142.

20. *Libro de gasto ordinario y extraordinario del Real Seminario de Nobles*, AHN, Universidades, L.1305, p. 60v.

21. *Ibid.* p. 60v. y Archivo General de Simancas (AGS), GyJ, L.969. (s.n.).

22. Era hijo del maestro de danza francés André de la Roche, a quien sucedió en este oficio en la Casa de Caballeros Pajes del Rey. Archivo General de Palacio (AGP), EP C889 E48.

23. Es mencionado como uno de los maestros de danza francesa del Seminario en el texto del drama alegórico *Triumphos de Jasón*, representado con ocasión de la visita de los reyes al Seminario en 1757. *Triumphos de Jason. Drama alegórico, representado a los reyes nuestros señores D. Fernando el sexto, y Doña María Barbara, (que Dios guarde) por algunos de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid, [...] Madrid, 1757, p.40.*

24. Era maestro de danza española, francesa, "bailes ingleses y alemandas". AGS, GyJ, L.969 (s.n.).

25. AGS, GyJ, L.969 (s.n.).

gestual, dentro de un espectáculo de contenido moralizante y educativo. En los entreactos se acostumbraba intercalar breves piezas jocosas cuyo principal objetivo era el de despertar el interés de los espectadores y rebajar la tensión dramática. En los finales, los pasajes musicales y danzados actuaban como conclusión de la acción dramática, dotándolos de una mayor intensidad emocional²⁶.

Los espectáculos más importantes organizados en el Real Seminario de Nobles de Madrid durante este período continuaban con esta tradición. Seguían el calendario escolar que se iniciaba con la inauguración del curso el 18 de octubre, día de San Lucas. Además, se celebraban las fiestas de la liturgia cristiana, fiestas particulares en honor de algún santo, y las visitas de importantes personas reales o eclesiásticas²⁷. También está documentada la celebración de conclusiones públicas, en las que los seminaristas mostraban sus progresos.

En estas ocasiones, además del rey, asistía la más alta nobleza, miembros de los consejos reales y embajadores. Los maestros de danza preparaban a los seminaristas para realizar diversas danzas, a la española y a la francesa, que se integraban dentro del espectáculo teatral. A diferencia de lo que sucedía en *Louis-le-Grand*, los propios seminaristas representaban todos los papeles, sin que conste la participación de actores o bailarines profesionales²⁸. Por el contrario, existe constancia de pagos a músicos, tanto para la composición de las obras, como para la asistencia a ensayos y funciones.

3.2. La enseñanza de la danza en el Real Seminario de Nobles entre 1770 y 1808

Después de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, el Real Seminario de Nobles pasó un período de crisis durante el cual número de seminaristas descendió de ciento tres a diecinueve, lo que fue atribuido por las autoridades a la creencia general de que sólo los jesuitas podían proporcionar una buena educación a la nobleza. Para remediar esta situación, en 1770 fue nombrado como director el marino Jorge Juan, quien reformularía el plan educativo, reforzando la enseñanza de las materias científicas necesarias para la formación de marinos y militares²⁹. Se mantuvieron, sin embargo, los fundamentos de la formación nobiliaria, en sus aspectos morales, religiosos y políticos, lo que implicaba la continuidad en la enseñanza de las *habilidades caballerescas*.

La reforma, no obstante, supuso la supresión de la escuela española. Todos los maestros de danza fueron jubilados salvo Joseph Marset, quien ocuparía la plaza de asistente de Esteban Rossell, antiguo profesor de violín, nombrado primer maestro de danza. También se suprimiría la enseñanza de la guitarra, quedando dos maestros de violín³⁰. Esteban Rossell sería designado en 1781 como maestro de danza de la familia real, por lo que su competencia profesional queda fuera de duda. Desde este oficio ejercería su influencia en los nombramientos de otros maestros del Real Seminario³¹.

26. MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp.59-91.

27. *Ibid.*, pp. 89-91.

28. ASTIER, R. y PEARCE, D.: "Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège", *Dance Chronicle*, Vol. 6, N° 2 (1983), p. 141.

29. PESET, J. L.: "Ciencia, nobleza y ejército...", *op. cit.*, pp. 520-522.

30. AGS, GyJ, L. 969 (s.n.).

31. AGS, GyJ, L. 969.

Maestros de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid 1770-1808		
Esteban Rossell	¿-1770 1770-1781	Maestro de violín 1º maestro de baile
Joseph Marse	1767-1770 1770-1779*	Maestro de baile 2º maestro de baile
Gerónimo Cavañez	¿-1781 1781-1790**	2º maestro de baile 1º maestro de baile
Juan Gamot	1781-1793**	2º maestro de baile
Rafael Rivas	Oct.-Dic.-1783**	Maestro de baile
Jacinto Carrera	1783-1798 (†) **	Maestro de baile
Pedro Pizzi	1786-1788 (†)	Maestro de baile
Esteban Peré	1788-1800 (†)	Maestro de baile
Domingo Belluzzi	1791-1793	Maestro de baile
Lorenzo Soto	1798-1799 (despedido)	Maestro de baile
Josef Rivas	1799-1808	1º maestro de baile
Antonio Rivas	1800-1808	2º maestro de baile
Josef González	1791-1802 1802-1808	Supernumerario 3º maestro de baile

* *Marse fue elegido como segundo maestro de baile por Esteban Rossell, cuando éste fue promovido de maestro de violín a primer maestro de baile.*

** *Estos maestros fueron recomendados por Esteban Rossell después de ser nombrado maestro de baile de la familia real.*

En el año 1785 se redactaría un plan de estudios para el Real Seminario que sentaría las bases de su funcionamiento para los años posteriores³². En él se establecía que se enseñaría el “Minuet y el Paspié, diversos pasos del bayle inglés, contradanzas y las figuras de estas³³”. También se señalaba expresamente la responsabilidad de los maestros de baile para enseñar a los seminaristas a andar con elegancia, quitarse el sombrero con gracia, hacer las reverencias, presentarse en público con dignidad, saludar y tomar asiento y pasearse en compañía de otros³⁴. Empleaban en este estudio una hora y media diaria. Estas disposiciones continuarían vigentes hasta el cierre del Real Seminario en 1808, y serían recogidas en el *Método*.

Durante este segundo período de la historia del Real Seminario de Nobles existió una controversia acerca de la utilidad y conveniencia de la realización de representaciones teatrales. Una descripción anónima del estado de la institución posterior a la reforma de 1770 afirmaba que, aunque la danza era muy apropiada para que los jóvenes aprendiesen a tener una buena postura, a caminar, hacer las reverencias y demás acciones con elegancia, gravedad y decoro, debía impedirse que la afición al baile les distrajesen de los estudios serios³⁵.

32. AGUILAR PIÑAL, F.: “Los Reales Seminarios de Nobles...”, *op. cit.*, pp. 336-339.

33. AHN, Consejos, 1344, Exp. 3.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

El 28 de septiembre de 1779, Mariano Surges, director del Real Seminario escribió a su superior, el Secretario de Gracia y Justicia Manuel de Roda trasladándole la propuesta de Manuel Valbuena, quien entonces era maestro de Poética y Retórica, de que los alumnos representasen en Navidades una tragedia compuesta por el propio Valbuena.

Surges afirmaba apoyar la propuesta de Valbuena, considerando conveniente que los seminaristas tuviesen esta diversión, que ya en otras ocasiones se había realizado. Según decía, las representaciones resultaban útiles pues los seminaristas adquirirían, aún más que con los certámenes, soltura y buenos modales para el trato con otras personas³⁶. Sin embargo, enviaba otra carta por vía reservada, en la que expresaba su verdadera opinión, contraria a la realización de representaciones teatrales.

La respuesta de Manuel de Roda hacía suyas las razones expresadas por Surges³⁷. Afirmaba que las representaciones teatrales distraían a los jóvenes del estudio y les ocupaban demasiado tiempo. Además, en vez de inspirarles amor a las letras cobraban odio al estudio serio necesario para adquirirlas. Por esto, Roda defendía la celebración de certámenes literarios, en los cuales se adquiría la soltura para hablar en público, respondiendo a las preguntas que se formulaban, en vez de recitar aquello que se había estudiado de memoria. Finalmente, los certámenes eran preferibles porque las representaciones teatrales causaban gastos excesivos al Seminario, y tampoco era justo que fuesen sufragados por las familias de los seminaristas.

Las representaciones teatrales serían suprimidas varios años más tarde, a raíz de la reorganización de los estudios y redacción de las nuevas *Constituciones*, aprobadas por Carlos IV el 12 de junio de 1793³⁸. En ellas se reafirmaba la finalidad del Real Seminario de Nobles de proporcionar a éstos los fundamentos de la buena educación, que debía prepararles para el servicio al rey y a la religión. La celebración de representaciones teatrales quedaría terminantemente prohibida, al considerarse que carecían de utilidad, y sólo servían para causar gastos y otros perjuicios³⁹. Sin embargo, esto no afectaría a la enseñanza de la danza. Para la enseñanza de las “habilidades propias de una buena educación”, era voluntad del rey que hubiese un maestro de dibujo, dos de baile, dos de violín y uno de esgrima.

En julio de 1799 se redactaron una nuevas *Constituciones* en las que se establecía de manera precisa la distribución de todas las materias que allí se estudiaban. Dentro de una duración total de diez años, la danza se estudiaba durante los cuatro primeros cursos. A partir de ese momento, los seminaristas asistirían una vez por semana a una Academia en la cual practicaban el baile, el dibujo y la lengua francesa, con el fin de conservar sus habilidades⁴⁰. La redacción del *Método*, sin embargo, dedicaba tres años al estudio de la danza, aunque mantenía la asistencia a las academias.

Todos los maestros del Real Seminario, incluidos los de baile, tenían la obligación de presentar periódicamente al director una relación del progreso de los alumnos a su cargo. Además, según las constituciones aprobadas en 1799, cada cuatro meses debía celebrarse un examen público, cuyo

36. AGS, GyJ, L.969.

37. *Ibid.*

38. Acerca de las circunstancias en que se realizó esta reforma, véanse AGUILAR PIÑAL. F.: “Los Reales Seminarios de Nobles...”, *op. cit.*, pp. 345-346 y SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid... op. cit.*, V. 2, p.213.

39. AHN, Universidades, L.690 (2), Exp. 4

40. AHN, Universidades, 691(2) Exp. 5

informe se enviaba al Secretario de Gracia y Justicia. Estos documentos nos permiten conocer algunos detalles de la manera en que se desarrollaba el aprendizaje de la danza en el Real Seminario.

El primer paso era aprender a realizar las reverencias o “cortesías”, con todos los movimientos que las componían. Para poder realizarlas era preciso conocer antes las cinco posiciones de los pies de la danza francesa, explicadas en el *Método*. Estas posiciones se caracterizaban por emplear la rotación externa en los miembros inferiores, realizada en la articulación de la cadera. Como consecuencia, manteniendo los talones juntos, los muslos, las piernas y las puntas de los pies quedaban orientados hacia fuera, formando un ángulo de 90° o más⁴¹. El Plan de Estudios y Habilidades publicado en 1785 reconocía estos fundamentos, y destinaba un maestro de baile al cometido de “imponer á los seminaristas en los principios, esto es, á volver los pies, primeras posiciones, y á tener bien derecho el cuerpo, y el pecho bien sacado, y sin afectación...⁴²”. Estos gestos formaban parte del código social de la buena educación, e iban más allá de la repetición mecánica de ciertos movimientos. Así, el maestro Antonio Ribas informaba en septiembre de 1800 que “Dn. Carlos Garnica: sabe presentarse bien y sabe todos los métodos de política y buena crianza que debe saber un caballero”⁴³.

A continuación, los alumnos comenzaban a practicar el “demicupé”, paso fundamental dentro de la escuela francesa⁴⁴. Posteriormente, aprendían los

pasos y figuras del minué, que más tarde practicaban con el acompañamiento del violín. El minué era la primera de las danzas que aprendían, en diferentes variantes: *minué figurado*, *minué de la Corte*, *minué del Congo*, *minué escocés* y *minué alemandado*. También aprendían el paspié (del francés *passepied*) una danza que se realiza con los mismos pasos del minué, aunque con algunas diferencias en cuanto al tipo de figuras y al acompañamiento musical⁴⁵. Seguidamente, aprendían a bailar las contradanzas inglesas, las francesas y las *Contradanzas del Rigodón*, la *Gavota*, la *Alemanda*, y el *Baile inglés*⁴⁶.

3.3. Entre ruptura y conservación del decoro nobiliario

De este período datan algunos borradores que contienen interesantes reflexiones acerca de la finalidad y la manera en que debía realizarse la enseñanza de la danza en el Seminario. Las repetitivas fórmulas que establecían el aprendizaje de las cortesías y los bailes propios de personas de calidad, recogidas en las constituciones prescribían la práctica positiva de un modelo, mientras que las prohibiciones expresadas en los borradores, y eliminadas de los textos definitivos, nos permiten conocer ciertos aspectos de la práctica de la danza en la sociedad contemporánea que preocupaban a los autores de estos textos, por considerarlos indecorosos y ser contrarios al modelo de enseñanza que debía proporcionar el Seminario.

41. Esta rotación externa realizada en las caderas es denominada *en dehors* en la terminología actual de la danza clásica.

42. *Plan de Estudios y Habilidades, que por ahora se tienen y enseñan en el Real Seminario de Nobles de esta Corte... Madrid, XDCCLXXXV. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.*, pp. 11-12.

43. AHN, Universidades, 676 Exp.1.

44. “Demicupé” es la transformación al castellano del término francés *demi-coupé*, utilizado ya por Ferriol en su tratado de 1745.

45. Para el análisis y comparación del *menuet* y el *passepied*, véase Lancelot, F.: *La Belle Dance. Catalogue raisonné fait en l'an 1995*. París, Van Dieren, 1996, pp. XLVIII-L. Para el estudio de los rasgos musicales y gestuales de la danza cortesana francesa de los siglos XVII-XVIII, puede consultarse: HILTON, W.: *Dance of Court and Theater. The French Noble Style 1690-1725*, London, Dance Books Ltd., 1981, así como LITTLE, M. y JENNE, N.: *Dance and the Music of J.S. Bach*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

46. AHN, Universidades, 676 Exp.1.

Así, el borrador para las Constituciones de 1793, señalaba que los maestros de baile debían enseñar a los seminaristas la manera de presentarse, andar y saludar, “con natural modestia sin afectacion”. Para ello sólo podrían enseñar “aquellos bailes decentes cuyo estudio contribuye a la gentileza y gallardía propia de los caballeros cristianos”, quedando prohibida expresamente la enseñanza de “bailes deshonestos” cuya práctica se consideraba corruptora de la moral y contraria a la educación piadosa y cristiana⁴⁷.

El autor de este texto establecía una interesante relación entre la naturalidad y falta de afectación que caracterizaban al *descuido* en la danza, heredero del ideal del *Cortesano*, con la decencia y la piedad propias de los caballeros cristianos. En ningún caso se trataba de prohibir la práctica de la danza con argumentos religiosos, sino de restringir los bailes enseñados a los seminaristas a aquellos que por la moderación de sus movimientos se consideraban conformes a las buenas costumbres.

El *Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas* de 1798, atribuido a Jovellanos, expresaba la misma preocupación, aunque no lo presentaba como una cuestión de piedad cristiana, sino como un problema moral relacionado con la conservación del decoro nobiliario. Además de establecer la manera en que se enseñaría el *minuet*, el *paspíe*, las *contradanzas* y el *baile inglés*, prohibía expresamente la enseñanza del bolero y “otras danzas semejantes, procaces y de movimientos violentos, impropias de personas de alto rango y buenas costumbres⁴⁸”.

Estas observaciones acerca del decoro que debía observarse en las danzas enseñadas en el Real Seminario reflejaban la preocupación creciente de los reyes y sus ministros por la tendencia de algunos sectores de la alta nobleza a imitar las formas de comportamiento, vestimenta, conversación y bailes de los plebeyos, conocida como *majismo*⁴⁹. Los *majos* (auténticos o nobles disfrazados) bailaban *boleros*, *seguidillas* y *fandangos*, bailes de origen popular caracterizados por sus gestos vivos, apasionados, y de un erotismo bastante explícito, sobre todo si se los compara con los pasos mesurados y elegantes del *menuet* o las *contradanzas*⁵⁰.

Esta imitación de las costumbres populares era contraria a los principios mismos del sistema estamental, en el que los privilegios que distinguían a la nobleza eran la consecuencia de su supuesta superioridad moral, e implicaban la obligación de constituir un ejemplo de virtud y piedad ante el pueblo. La transgresión en la representación del rango social por parte de la aristocracia suponía una renuncia a esta obligación. Esto daría origen a una abundante normativa que pretendía poner límites a estas transgresiones, prohibiendo a los nobles adoptar la vestimenta propia de personas de baja condición, bajo pena de ser arrestados⁵¹.

La función atribuida a la danza dentro de la educación nobiliaria, y su relación con la conservación de los usos sociales y el decoro estamental queda de manifiesto con la prohibición, a través de la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, de representar en los teatros públicos españoles obras dramáticas, música y bailes que no fuesen *nacionales*, con el consiguiente

47. AHN, Universidades, 690 (2) Exp. 4.

48. *Plan de educación de la nobleza trabajado de orden del Rey en 1798*, en: ADELLAC GONZÁLEZ DE AGÜERO, M.: *Manuscritos inéditos de Jovellanos*. Gijón, L. Sangenis, 1915, p. 232.

49. CARO BAROJA, J.: “Los Majos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 299 (1975), pp. 281-349; MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona 2005, pp. 69-112.

50. Recuérdese la descripción del fandango incluida en las Memorias de Casanova, en CASANOVA, G. y BARETTI, G.: *Dos ilustrados italianos en la España del XVIII*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 68-69.

51. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A.: “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)”, *Revista de Historia Moderna* N° 17 (1998-1999), p. 278.

triumfo de los bailes boleros. Esta orden se produciría en el contexto de una larga polémica que tuvo lugar durante aquellos años en el ámbito de los espectáculos teatrales, enfrentando a los defensores de los bailes españoles con los partidarios de las compañías francesas e italianas que representaban en los teatros madrileños⁵². A pesar de ello, la enseñanza de la danza en el Real Seminario no se vio afectada por estos cambios políticos. Los bailes boleros podrían ser adecuados para los teatros, pero la escuela francesa continuaba siendo la más apropiada para representar los principios tradicionales de la educación nobiliaria. Como muestran las relaciones de los exámenes públicos que se realizaban dos veces al año, los maestros de danza cumplieron puntualmente las órdenes recibidas. En el examen realizado en enero de 1808, los seminaristas mostrarían públicamente su habilidad para realizar las reverencias, la manera de presentarse y manejar el sombrero, y para bailar el *Minué*, el *Minué Alemandado*, la *Gavota* y las *Conradanzas del Rigodón*⁵³.

La “Advertencia sobre las cortesías” con la que concluía el Método aludía a la naturalidad en los gestos que distinguía a un caballero al realizar una reverencia, evitando la *afectación* que suponía el exceso de lentitud y de inclinación. A excepción de aquellas realizadas ante reyes y ministros, las reverencias debían hacerse sin exageraciones, “con la mayor naturalidad posible”. Estas recomendaciones ponen de relieve la vigencia del ideal de comportamiento cortesano, regido por la *gracia* y el *descuido*, dentro de los códigos gestuales de la danza y de la cortesanía en España hasta finales del Antiguo Régimen.

La enseñanza de la danza en el Real Seminario de Nobles de Madrid experimentó importantes cambios a lo largo de su historia, entre los cuales debemos destacar la supresión de la escuela española en 1770, después de haber existido simultáneamente con la escuela francesa desde su fundación. La prohibición de las representaciones teatrales en 1793 puso fin a una práctica tradicionalmente aceptada como escuela de formación para la vida social y política de los nobles, por razones en las que los aspectos financieros se mezclaban con un concepto diferente de la educación. Sin embargo, el aprendizaje de la danza continuó siendo un espacio privilegiado para la adquisición de las cualidades corporales asociadas al decoro nobiliario y de las destrezas sociales y políticas propias de la cortesanía.

4. La transcripción del documento

El documento original está escrito a mano en cuatro folios por las dos caras, sin numerar. Se ha optado por reproducir literalmente la grafía, acentuación y puntuación, así como el uso de mayúsculas y minúsculas, y la organización en párrafos. La única modificación realizada, en función de la legibilidad del texto, ha sido el desarrollo de las abreviaturas presentes en términos como “de”, “que”, “quando”, “tiempo” “siempre” y “Señora”.

52. En relación a esta controversia, véase MERA, G.: “Los ilustrados y la danza a principios del siglo XIX. Polémicas sobre la construcción de una identidad nacional frente al modelo francés”, en MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (Ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 173-197.

53. AHN. Universidades, 676 (2).

“Metodo que se ha de observar en la escuela de Bayle de este Real Seminario

Los Maestros de Bayle cuidaran muy particularmente de enseñar à los Caballeros Seminaristas, desde que entran en su clase el modo de presentarse desembarazadamente y con decoro delante de gentes dentro y fuera de casa, tomando a su aula por exemplar de una tertulia ò concurrencia de personas de distincion. Les enseñaran el modo de quitarse el sombrero y de ponersele, despues de saludar à las personas, ya sea parados, ya de paso, à derecha, è izquierda, y asi mismo el modo de tener el sombrero debaxo del brazo, y de tomarle con la mano para ponersele, ò quitarsele.

Igualmente les instruiran en hacer todo genero de cortesias al entrar en una sala, al salir de ella, al hablar à una persona de distincion, al despedirse de ella, al recibirla en casa, y la postura que deberàn observar en pie, sentados, y andando ò paseando con sugetos iguales ó superiores.

De mismo modo les impondràn en el modo de presentarse à un Xefe, à las Personas Reales, à besar su Real mano, y el genero de inclinacion y Reverencia que deben hacer quando les hablen estas personas.

Tambien les enseñaran el modo de dar ò recibir una prenda ò alaja de otras personas. Y si es libro, papel ò cosa semejante que estas hayan de leer en su presencia, en que ademan deben esperar la respuesta. Y generalmente hablando, la postura y ademan de cabeza, ojos, manos y todo el tronco del cuerpo, en que actitud le han de tener quando esten hablando con personas de respeto, ò de confianza; pues con ninguna especie de gentes, en ningùn tiempo ni lugar se deben olvidar del ademan y postura correspondientes.

El progreso que debe tener esta enseñanza desde los primeros principios, ò posiciones serà enseñar a los Caballeros Seminaristas el minue, y pasapie, el paso de las contradanzas, algo de bayle Ingles, y ultimamente un solo ò dueto serio, y algun alegre de diferentes pasos de la escuela Francesa. Se destinan tres años à esta escuela, ademas de los dias de Academia, para los que hayan salido de ella.

Metodo para enseñar esta escuela con perfeccion

Se empieza à enseñar los cinco movimientos, que se llaman posiciones, los cuales sirven para que el cuerpo estè siempre en su equilibrio, y para que los pasos no salgan de la medida regular que deben tener. Se da principio: poniendo los pies juntos por los talones, mirando la punta del derecho à la derecha, y la del izquierdo à la izquierda, las rodillas firmes: y esta es la primera posicion. Luego se alargará el pie derecho un pie de distancia del izquierdo sin moverse de la linea en que se estaba en la 1ª posicion, sin doblar las rodillas: y esta es la segunda posicion. La 3ª es poner el pie derecho delante de la ebilla del izquierdo con las rodillas firmes. La 4ª es adelantar el pie derecho un pie de distancia del izquierdo, esto es del de la ebilla del izquierdo adelante siguiendo la linea. La 5ª, es poner el tacon derecho à la punta del pie izquierdo vueltas las puntas de los pies; y luego hacer lo mismo con el pie izquierdo. Todo esto ha de ser sin menear el cuerpo, sino desde el juego de la cadera abajo.

Segunda leccion para el modo de marchar adelante y atras

Se pondrà el pie derecho en la primera posicion, se marchará con él adelante hasta la 4ª posicion, poniendo primero la punta en el suelo, y luego el talon; despues se adelantará el izquierdo hasta la 4ª cargando el cuerpo sobre el pie derecho, y observando la misma regla de sentar antes la punta que el

talón. Para marchar hacia atrás, se observará lo mismo, a diferencia que en lugar de ser la 4ª posición adelante se hará detrás: todo lo que se ha de hacer sin doblar las rodillas, ni permitir que el pie cuando pase haga alguna vuelta.

Tercera lección del modo de marchar de lado a la derecha, y izquierda

Del lado derecho, se pondrá el caballero en la 1ª posición. Pondrá el pie derecho en la 2ª y pasará el pie izquierdo a la 5ª por detrás y seguirá así mismo. Del lado izquierdo cruzará el pie derecho desde la 5ª posición adelante a la 5ª posición atrás, y hará la 2ª del pie izquierdo continuará cruzando el pie derecho a la 5ª atrás, y el izquierdo a la 2ª. Todo esto se ha de observar siempre, sin que salga nunca de alguna posición, porque el paso sería falso, y que llegue siempre al suelo antes la punta que el talón.

Quarta lección del doblado.

Pondrá el caballero los pies en la 1ª posición sin entrar sobre las puntas. Doblará las rodillas igualmente la una mirando a la derecha, y la otra a la izquierda, y doblará hasta que conozca que el cuerpo no sale de su equilibrio; luego irá subiendo poco a poco, y estando ya juntas las dos rodillas, relevará el cuerpo sobre las puntas, teniendo las rodillas juntas, y muy firmes: después dexará caer los talones, y continuará doblando del modo dicho. Se ha de advertir que los doblados tienen tres tiempos, esto es doblar, subir el cuerpo, y relevarle sobre las puntas, que es un compás de música, advirtiendo que bate el compás al subir el cuerpo.

Quinta lección, del modo de doblar adelante y atrás, que se llama, Demicupe.

Pondrá el caballero los pies en la 1ª posición, y doblará como queda dicho, con la diferencia que cuando está doblado, pasará el pie derecho hasta la 4ª posición, pero ha de ser tendiendo las rodillas, y relevando el cuerpo, de manera, que cuando llegue a la 4ª posición, se ha de encontrar relevado, y firmes las rodillas: dexará caer el talón derecho, y pasará el pie izquierdo, empezando a doblar desde la 4ª atrás, y arrastrando la punta del mismo pie hasta llegar a la 4ª adelante, continuará con el mismo pie sin detenerse en la 1ª posición; aunque no hay ningún doblado que para ser perfecto no salga de la 1ª posición, pero este aunque verdaderamente no sale porque empieza a doblar desde la 4ª atrás, se supone que sale de la 1ª, respecto de que es la última posición que pasa: y así se debe suponer y entender. En estos dos demicupes uno del pie derecho y otro del izquierdo se gastará el mismo tiempo de un paso de Minue, que son dos compases de música. Estos demicupés nunca se pueden empezar, sino por el pie derecho, que es el que lleva el compás, siempre que es compás de minue. Para marchar atrás, se observarán las mismas reglas, con la diferencia de hacer la cuarta atrás como antes se hacía adelante: y advirtiendo, que siempre que pase el pie izquierdo debe ser arrastrando.

Sexta lección del modo de hacer los demicupes de los lados.

A la derecha: se pondrá el caballero en la 1ª posición y doblará como queda dicho; y cuando haya doblado, pasará el pie derecho a la 2ª, tendiendo la rodilla, y relevando el cuerpo; dexará caer el talón derecho, y doblando las dos rodillas, el pie izquierdo irá a la 5ª arrastrando la punta del pie, y en llegando a la 5ª atrás, relevará el cuerpo, y dexará caer el talón izquierdo, y empezará a doblar y a marchar del pie derecho pasándole por delante de la 3ª y la 1ª hasta llegar a la segunda posición y continuará así mismo, para

marchar à la izquierda. En acabando de marchar à la derecha, queda el pie izquierdo atras en la 5ª posición, luego se cruza el pie derecho doblando desde la 5ª posición atras, y en ella relevará y doblará otra vez, y arrastrando el pie izquierdo le llevara hasta la 2ª posición, doblando y arrastrando, y así continuará.

Septima leccion, del modo de hacer el paso de minue adelante.

Se pondrá el caballero en la 1ª posición. Hara un demicupè adelante con el pie derecho, paso de vorea con el izquierdo, de los cuales se compone un paso de minue. Pero se ha de advertir, que el paso de vorea se compone de un doblado y dos pasos naturales; y también, que un paso de minue consta de dos compases de musica, que son seis partes, y se reparten de este modo: en el primer paso que es el demicupé 2: otros dos en el segundo que es el doblado del paso de vorea; una en el tercero, y otra en el cuarto, que componen los dos compases de musica. Para hacer el paso de minue atras seguiran las mismas reglas, gastando el mismo tiempo: y advirtiendole que el paso de minue nunca se ha de empezar con el pie izquierdo, sea el paso adelante, o sea atras, porque el pie derecho debe llevar siempre el compas, y si se empezase con el izquierdo se verificaria lo contrario.

Octava leccion para hacer el paso de minue a la derecha.

Se pondrá el caballero en la primera posición; hará un demicupè de lado con el pie derecho hasta llegar à la 2ª posición, y luego empezara el paso de vorea con el izquierdo hasta llegar à la 5ª y continuara el paso hasta concluirle. Para hacer el paso de minue à la derecha, no es menester mas que la 2ª posición y la 5ª solamente pasan por delante de la 1ª à los doblados, que aunque no se quede en ella se supone que el doblado sale siempre de la primera, como se ha dicho.

Nona leccion del paso de minue à la izquierda

Se pondra el caballero en la 1ª posición; hara un demicupè con el pie derecho cruzandole hasta la 5ª luego empezara el paso de vorea con el pie izquierdo y le continuará hasta acabar el paso.

Explicacion del minue.

Cortesía.

Pondrá el caballero el pie derecho con la quarta posición adelante: le pasara por delante à la tercera hasta llegar à la primera; aqui relevará un poco el cuerpo, y llevará el pie derecho à la segunda posición, le dexará allí quieto, cargando el cuerpo sobre él, y arrastrando el pie izquierdo y doblando al mismo tiempo la rodilla izquierda baxará el cuerpo y la cabeza, y el pie izquierdo continuara arrastrando y doblando hasta llegar entre la 3ª y la 4ª, que esta es media posición. Aqui quedara el cuerpo enteramente baxo, la rodilla izquierda doblada y la derecha firme. Luego le subirá y pondrá en su equilibrio natural, adelantará el pie derecho hasta la 4ª posición, arrimara el izquierdo detras en la 3ª y hara un cuarto de vuelta sobre la punta del pie derecho sin mover el izquierdo de atras, pondrá este mismo en la 2ª posición y empezara à arrastrar el derecho y à doblar la rodilla derecha, baxando al mismo tiempo el cuerpo; y el pie derecho continua arrastrando hasta pasar por delante de la 1ª posición, y llegar à la 4ª atras, quedando la misma rodilla doblada, y la izquierda firme con el cuerpo inclinado desde la cintura arriba. Aqui pondra el cuerpo derecho otra vez, y hara un paso de minue a la derecha, quedando en el ultimo el pie izquierdo adelante, dando un cuarto de vuelta sobre la izquierda y quedará al frente de la sala. Tomará con su derecha la mano izquierda de la señora, advirtiendole que la mano de la señora ha de ir à la parte de arriba: hara paso de minue de frente, dos pasos atras tomando dos cuartos de vuelta, sobre la izquierda, soltara la mano de la señora hara un paso de minue à la derecha, dos à la izquierda, dos adelante dando dos

cuartos de vuelta sobre la izquierda, y continuará con esta misma figura hasta que la señora señale para darle la mano derecha, que la señalará al segundo paso a la izquierda, o a lo menos debe señalárselo, y continuara haciendo el otro paso a la izquierda sin volver el cuerpo, y levantara el brazo derecho al tiempo que la señora hace la acción. Luego hará un paso adelante, tomará la mano de la señora y hará otro paso adelante, haciendo una vuelta entera, soltara la mano, y hará un paso a la derecha quedando con el pie izquierdo adelante en la 4ª posición. Luego levantará el brazo izquierdo, y hará un paso adelante tomara la mano izquierda de la Señora, y haciendo otro paso con vuelta entera, dexara la mano, y hará un paso a la derecha, y continuara con la misma figura como se ha dicho, dando la vuelta del minue. Y en llegando al mismo sitio donde ha dado la mano derecha, y la izquierda hará los dos pasos a la izquierda, sin volver el cuerpo, levantará los dos brazos, hará dos pasos adelante, el segundo con un cuarto de vuelta sobre la derecha, y tomando la mano derecha de la Señora le tomará la izquierda, pondrá el pie derecho en la 2ª posición, y hará la cortesía como queda arriba explicado.

Reglas particulares para dar las manos.

Para dar la mano derecha hará el caballero un paso de minué a la izquierda con el movimiento que queda arriba explicado; seguirá el segundo paso a la izquierda, y a la mitad de este que será al empezar el tercer paso del segundo traerá la mano derecha adelante hasta el borde del vestido, que es la prevención para el movimiento, y al tiempo de empezar el paso adelante subirá el codo hasta que se conozca, que tendiendo el brazo, queda igual con el hombro. Luego se tiende todo el brazo, después se doblará formando un medio círculo, y volviendo un poco la palma de la mano hacia dentro, se toma la mano de la Señora, y con ella se hace media vuelta hasta llegar al lugar opuesto de donde se ha dado la mano. Entonces se suelta la mano de

la Señora, y se hace un paso a la derecha todo el cual se gasta para tender el brazo y dejarle caer. En todo este tiempo se tendrá vuelta la cabeza sobre la derecha, pues así se mira siempre a la compañera. Las mismas reglas se observaran para dar la mano izquierda; solo que se tendrá vuelta la cabeza sobre la izquierda; y lo mismo se practicará para dar las dos manos, solo que entonces se ha de mirar al frente.

Reglas para el portamento de cabeza.

Luego que el caballero esté al frente de la Sala con su compañera para empezar el minue, volverá la cabeza a la derecha donde esta la Señora. Al poner el pie derecho en la segunda posición para empezar la cortesía, volvera la cabeza al frente para dar a conocer que la primera cortesía es para el concurso. Después de esta primera cortesía volverá la cabeza a la derecha, para que se conozca que la segunda cortesía es para la compañera. Se hace el paso de minue a la derecha, y se sigue el paso adelante siempre con la cabeza sobre la derecha hasta llegar al puesto en donde se dexa la mano de la Señora, que es cuando empieza la figura del minue con dos pasos a la derecha y luego a la izquierda. Cuando se va a la derecha, la cabeza ha de mirar a la izquierda, y seguirán los dos pasos en la misma disposición. Luego empiezan los dos pasos a la izquierda: en el primero no moverá el caballero la cabeza; pero en el segundo la volvera sobre la derecha con mucha suavidad: advirtiéndole que cuando se va sobre la derecha, se ladea el cuerpo a la derecha, y cuando a la izquierda, sobre la izquierda, de manera que el cuerpo va siempre en dirección contraria a la de la cabeza. Cuando se va adelante se vuelve un poco el cuerpo sobre la derecha, la cabeza del mismo modo y así se sigue todo el minue, observando para acabar las mismas reglas en orden a la cortesía que se han dicho arriba.

Reglas para el movimiento de los brazos.

El movimiento de los brazos consta de tres tiempos: es a saber: relevar el codo, separar los brazos del cuerpo y dexarlos caer, de modo que caigan las manos encima de los bolsillos de la casaca, y la palma de la mano un poco vuelta hacia afuera. En estos tres movimientos se gastan cinco partes de música. El compás da al relevar el codo; la otra parte de música que falta para completar los dos compases, que se invierten en cada paso de minue se completa volviendo los brazos de atrás adelante, los cuales han de llegar al borde del vestido por delante; y así va el movimiento del brazo unido con el paso: advirtiéndose, que en cada paso de minue estarán los tres tiempos que componen el movimiento del brazo; y se tendrá gran cuidado, que nunca pare el brazo en los movimientos dichos, porque sino faltaría o sobraría música, y no podría ir igual con el paso.

Advertencia sobre las cortesías.

Se debe observar que la cortesía que hace un caballero parado, de paso á derecha y izquierda, al entrar y salir de una sala, no sea ni demasiado despaciosa, ni muy inclinada, que toque en afectación. Al entrar en una sala no es necesaria más que una cortesía en el puesto en que se anuncia el sugeto, otra á la persona o personas que presiden la sala, y alguna inclinación hacia los demás: Al despedirse una cortesía á las personas que presiden y alguna leve inclinación á los demás. Las inclinaciones muy bajas se dexan solo para personas Reales, y para los ministros: las demás cortesías se han de hacer con poca inclinación, y con brevedad natural. Por último se ha de advertir, que al hacer la inclinación en la cortesía, no se dexen colgar los brazos hacia adelante con movimiento del hombro, que es feo, y parece

dislocación de brazos, sino que estén entre unidos, y separados muy poco y suavemente del cuerpo con la mayor naturalidad posible.

Real Seminario 12 de setiembre de 1800.

Manuel de Valbuena”