

EL BALLET EN EL SIGLO XX

[Historia de Ballet](#)

[Breve Historia de la Danza »](#)

El ballet ruso

Para poder hablar del ballet ruso, damos un paso atrás en el tiempo, siguiendo el desarrollo de la danza en este país. El primero que impulsó este arte fue Pedro el Grande (1672-1725), tan hábil en ejecutar las cabrioles que hubiese causado envidia a un maestro, que introdujo la danza social como un medio eficaz de propaganda para su política de occidentalización. De la danza de corte a la danza de teatro, el paso fue breve. La emperatriz Ana (1693-1740), fundó la Academia, todavía existente hoy, y confió la dirección al francés Lan dé; la emperatriz Isabel (1709-1762), puso su confianza en el austriaco Hilferding, Catalina la Grande (1729-1796), en el francés Le Picq, discípulo de Noverre y de Angelini.

El carácter y el ambiente rusos transformaron el ballet importado por estos maestros extranjeros, porque ya existía entre los ricos nobles la tradición de instruir en la danza compañías de bailarines reclutados entre sus siervos (la servidumbre de la gleba no fue abolida hasta 1861) a los cuales se debe el hecho de que perdurase vivo el carácter folklórico y viril de la danza autóctona. El realismo innato del carácter campesino impidió, en efecto, al ballet romántico ruso, degenerar en el decadentismo como había ocurrido en Europa.

Grandes bailarines y bailarinas europeos se exhibieron en los teatros de San Petersburgo y cosecharon éxitos, honores y riquezas, dejando, en cambio, tras ellos el fermento de la emulación y de la creación. Surgió, en efecto, en breve tiempo, una generación de bailarines rusos entre los cuales se distinguieron Andreyanova, que danzó Giselle, poco tiempo después de su creación, la Danilova, que murió de amor por el bailarín francés Duport, la Istomina y otras. Pero tres extranjeros impusieron su personalidad a la danza rusa en formación: Marius Petipa (1822-1910), francés de Marsella, el sueco Christian Johansen (1817-1903) y el italiano Enrico Cecchetti (1850-1928), llamado «el padre del ballet moderno», los cuales dieron origen a una escuela que, según la frase corrientemente repetida, unió la gracia y la exactitud francesa con la agilidad y la destreza italiana, transformadas por el temperamento y el físico ruso.

Marius Petipa

Marius Petipa desde 1847, año en que asumió la dirección de la Escuela Impérial, hasta su muerte, ocurrida en 1910, fue prácticamente el director del ballet, creando 46 originales y 17 nuevas versiones de ballets pertenecientes al repertorio de otros coreógrafos, si bien sola mente los que elaboró en colaboración con la música de Tchaikowsky se representan toda vía: El lago de los cisnes, La bella durmiente y Cascanueces.

Serge Diaghile



v. Pintura de V. Serov. Colección privada.

A diferencia de cuanto había ocurrido en Francia, donde el lugar preeminente en la dirección del ballet estaba reservado al poeta, en Rusia dominaron el músico y el coreógrafo; en consecuencia, la importancia que alcanzó Petipa fue enorme. No obstante, su larga dictadura tuvo también una influencia negativa porque sus ballets no fueron inmunes a los defectos de la época (solistas y cuerpo de baile danzaban como entidades independientes, hasta el punto de que pasajes enteros del cuerpo de baile podían ser transportados de un ballet a otro) y porque desanimó y desgastó el impulso vital de los talentos jóvenes, oponiendo a sus frescas energías el peso aplastante de una tradición ya cristalizada en fórmulas superadas y formó un gusto que no sabía ir más allá de lo acostumbrado. Así ocurrió, por ejemplo, que el público de los aficionados criticó ásperamente, ya los asombrosos 32 fuettés conseguidos por la danzarina Kchesinska en El lago de los cisnes (aprendidos de Pierina Legnani), ya la novedad

de un joven coreógrafo que imaginó un ballet a pies descalzos, situándolo en la antigua Grecia. Aquel coreógrafo era Michel Fokine.

Pero diversas circunstancias concurrieron a dar nuevo impulso ya renovar el ballet, originando el nacimiento de lo que se acostumbra llamar el (ballet ruso).

Un grupo de jóvenes artistas, pintores, literatos y músicos, que hasta entonces habían ignorado, si no despreciado los bailes coreográficos, convertidos con demasiada frecuencia en misceláneas de pésimo gusto, quedó tan impresionado y conmovido por la interpretación que Virginia Zucchi dio a *La figlia del faraone*, que volvieron su atención a este género de arte. y porque el slogan del grupo era «el arte para la salvación del arte» (contrapuesto a la divisa de algunos pintores de temas históricos y anecdóticos como Ilya Repine «el arte para la salvación de la humanidad») y porque habían decidido difundir el arte ruso por el mundo y hacer penetrar en Rusia el arte occidental, acogieron también el ballet en sus programas artísticos. El grupo estaba bien organizado y poseía su portavoz oficial: «El mundo del arte» (*Mir Isskoustva*, 1899-1904), bajo la dirección editorial de Serge Pavlovich Diaghilev.

Diaghilev

Nacido en Novgorod en 1872, este hombre que había de tener tan grande importancia en el desarrollo del ballet, se estableció en San Petersburgo cuando contaba unos diecisiete años de edad, para completar los estudios de derecho, y allí fue introducido en el grupo de que hemos hablado. Pronto Diaghilev, a pesar de no ser pintor, ni músico, ni escritor, se vio llevado a dirigir aquel cenáculo de artistas. Al raro don de saber descubrir el talento de los otros unía una sed apasionada de conocimientos, una singular tenacidad y una potencia animadora de primer orden.



Isadora Duncan con sus alumnas.

Empezó organizando una exposición de pintores Impresionistas (1899), después otra de retratos históricos (1905) y por último intentó la conquista de París con una exposición de pintores rusos en la que reunió lienzos de todo género, desde los antiguos iconos hasta cuadros de jóvenes desconocidos, de San Petersburgo. Al año siguiente organizó en la Opera una serie de conciertos en los que dio a conocer la música de «Los Cinco» y en 1908 hizo representar Boris Godunov interpretado por Chaliapin, que produjo enorme impresión.

Entretanto en San Petersburgo habían despertado gran interés las danzas de la nortame ricana Isadora Duncan (1878-1927), la cual, rompiendo con el academicismo, predicaba fórmulas nuevas destinadas a traducir la expresión musical dramática a través de una danza liberada de las rígidas reglas del ballet, plenamente inspirada por impulsos internos y naturalmente individuales. Si a esto añadimos las danzas clásicas de Virginia Zucchi, ya mencionada, los ballets siameses y la rítmica de Dalcroze, se comprende fácilmente cuán diversas fueron las fuentes de inspiración para aquellos que ambicionaban renovar los principios coreográficos estilizados en espectáculos convencionales.



Anna Pavlova en 1909.

Diaghilev fue atraído a la órbita de los innovadores y proyectó llevar a París un baile que fuese ruso, no en el sentido folklórico, sino en un sentido más amplio, que tradujese el alma nacional en su aspecto más moderno y fascinante. Se convirtió así en el empresario de la compañía o, más que en un empresario, en un nuevo tipo de mecenas, culto aficionado, que supo mantener viva una compañía de ballets, durante veinte años, valiéndose de capital ajeno.

Secundando las tendencias de los amigos artistas, volvió su atención hacia la música y los decorados que, considerados hasta entonces elementos secundarios, saltaron a primer plano, colaborando a la par con la coreografía. Ya no se trató de baile acompañado de música, o de música interpretada por la danza. sino de una forma nueva en la cual «la plástica del gesto y la rítmica del sonido eran como generadas la una por la otra» (Champigneulle). En una palabra: la historia del Ballet Ruso que durante veinte años dominó los escenarios de todos los teatros del mundo, no sólo es la historia del ballet en aquel periodo sino la historia de todo un movimiento estético.

La técnica no cambió sensiblemente; los danzarines instruidos y formados por Petipa, Johannsen, Cecchetti y Legat, permanecieron como los danzarines ideales; Diaghilev. en suma. respetó la técnica clásica. pero no olvidó que era un medio y no un fin y la utilizó de un modo vario y brillante. Si bien su carácter inestable y descontentadizo lo impulsó a buscar siempre nuevos caminos y nuevos colaboradores. se valió hasta el fin de su actividad de Cecchetti como maestro de danza y esporádica mente de Cocteau y de Stravinsky como coreógrafo el primero y músico el segundo. por la innata capacidad que poseían de renovarse constantemente. Empero.

sus primeros colaboradores fueron los escenógrafos y figurinistas Léon Bakst y Alexandre Benois.

La primera representación preparada por los bailes rusos tuvo lugar en el Théâtre du Chatelet de Paris el 19 de mayo de 1909 y constituyó un verdadero acontecimiento. Con arreglo a la fórmula establecida por Diaghilev. el espectáculo no estaba integrado por un único ballet de acción que ocupase toda la velada. sino por una serie de obras breves y brillantes : El pabellón de Armida (música de N. N. Tcherepnin. decorados y trajes de A. Benois); Danzas polovtsianas de «El príncipe Igor» (música de Borodin. decorados y trajes de Roerich) y El festín, sobre música de danzas rusas con decorados de Korovin.

La coreografía estaba confiada enteramente a Michel Fokine (1880-1942). Este joven coreógrafo y bailarín. no pudiendo desarrollar su actividad en los teatros imperiales rusos para no estar bajo la dictadura de Petipa. se había impuesto a la atención del grupo artístico que encabezaba el Mir Iskoustva. con algunos ballets representados en fiestas de beneficencia y en ensayos escolares. demostrando tendencias modernas. Contrariamente a la concepción estética del ballet romántico. sustentada por Petipa. para el cual el cuerpo de baile sólo tenía una función decorativa y asaz secundaria. frente a la danzarina solista. Fokine valorizó la masa del cuerpo de baile. que tomó parte en el drama como protagonista. recogiendo y ampliando la danza de los solistas.

En la masa de los danzarines. todos ellos rusos y habituados a los más difíciles ejercicios de escuela. brillaba un trinomio prodigioso: Anna Pavlova, Vatslav Nijinsky y Tamara Karsavina. a los cuales se debe añadir Ida Rubinstein y Lubov Tchernicheva. entre otros.

En 1910 Fokine creó algunas de sus obras maestras. que continúan en el repertorio mundial: Carnaval de Schumann ; Chopiniana y Las



Sílfides sobre música de Chopin ;

El destacamento rojo femenino., una moderna danza revolucionaria que narra el paso de la mujer de un estado servil a un estado de emancipación.

El pájaro de fuego de Stravinsky y Scherezade de RimskyKorsakov, que interpretó Ida Rubinstein, sobre una espectacular escenografía de L. Bakst, riquísima en coloridos y fastuosidad oriental.

En 1911 la compañía abandonó San Petersburgo para establecerse en Montecarlo, desde donde inició su carrera internacional. Fokine permaneció al lado de Diaghilev hasta el año siguiente, después se separó de él y formó una compañía propia que se estableció primero en San Petersburgo y más tarde en los mayores teatros de Europa y de América, realizando esporádicos retornos en rappresentance.

Todos los ballets de este primer periodo, que comprende, además de los ya mencionados, El espectro de la rosa, Sadko y Petrushka, pueden ser definidos, salvo, tal vez, el último, como neorománticos y su larga vida se debe no sólo a la novedad de la coreografía, sino también a su expresividad, que consiguió plasmar la verdadera esencia del Romanticismo de un modo más profundo y universal que los propios ballets de 1840. A ellos se debe que se renovase el prestigio de los danzarines, durante muchos años no sólo olvidados sino menospreciados, llevándolos a desempeñar el importante papel que ya habían desempeñado antes del siglo XIX. Nijinsky, su gran intérprete, fue proclamado el mejor danzarín de todos los tiempos.

Después que Fokine hubo abandonado la compañía, Diaghilev, siempre ansioso de no vedad y temeroso de convertirse en esclavo del éxito, confió la dirección coreográfica a Nijinsky o, mejor dicho, la asumió él mismo, en vista de que el débil carácter de aquel adolescente de dotes extraordinarias, se había apoderado de su prepotente voluntad. La orden de Diaghilev era: «Danza con tus piernas, pero con mi cabeza»).

Dos entre los ballets de este periodo transitorio, durante el cual Diaghilev intentó asumir el pleno mando artístico de las representaciones, hicieron época: L ' apres midi d'un faune sobre música de Debussy, que causó escándalo por su carácter erótico, y Le sacre du Printemps de Stravinsky, que desencadenó un huracán

de protestas y también de entusiastas aprobaciones por la novedad de la música y la fuerza bárbara y primitiva de las danzas. Sobre fondos sin edad, concebidos por Diaghilev en colaboración con el pintor Roerich, los cuerpos se animaban lentamente, respondiendo a la llamada de la tierra, con una especie de oscuro ardor, para acabar después desgarrados por los ritmos brutales y frenéticos, revueltos en una danza salvaje.

De este primer experimento tan discutido, nació una nueva orientación coreográfica, sugerida por la música de Stravinsky, que por su propia naturaleza conducía a eliminar los movimientos de origen académico.

La guerra aumentó el número de los componentes de la compañía que la fueron abandonando y provocó profundos cambios en el plan estético y en el organizativo.

De este modo se inició para los ballets rusos un nuevo periodo llamado «de la escuela de París); en el que ya no fueron específicamente rusos sino internacionales. La compañía emprendió viajes por el mundo, enriquecida con nuevos reclutas que vinieron a sustituir a los desertores: Anna Pavlova desarrolló su carrera triunfal desde hacía años, fuera del ámbito de los ballets rusos; así también Ida Rubinstein y Nijinsky, que durante una gira por la Argentina se había casado contra la voluntad de Diaghilev, había sido brutalmente despedido. Más tarde se reconcilió con su mecenas, pero «el dios de la danza) del que, durante muchos años, se recordaron como prodigiosas sus interpretaciones de El espectro de la rosa y de Narciso, no era ya, a la sazón, el mismo de antes y su razón perturbada iba ofuscándose cada vez más; murió loco en Londres, el 9 de abril de 1950.

La condesa de Noailles escribió a propósito de su arte: «Sólo él poseyó el don de aquella dura y brutal ligereza que tiene de la fiera y del pájaro espantado, que en su salto encuentra el techo de la jaula, obstáculo invisible para los espectadores.) En cuanto a Anna Pavlova fue una de las últimas que mantuvo en el mundo el prestigio difícil de la danza clásica. Su fe en el destino y en la finalidad superior de la danza, hizo de ella una artista, cada una de cuyas apariciones, llevó en sí la marca de una interna elaboración y de un logrado equilibrio entre la expresión y los medios técnicos. De constitución frágil y delicada, estuvo siempre dominada por preocupaciones de orden físico, temiendo todo peso excesivo incluso en la elección de los trajes; por esta razón acaso el sentimiento en ella venció la técnica. Sobresalió en La muerte del cisne, Vals triste, La bella durmiente y Giselle.

Massine fue el coreógrafo de la compañía desde 1915 hasta 1920 y la Skolova, la Lopoukhova y OIga Spessivtseva, que más tarde llegó a primera bailarina absoluta de la Opera de París, fueron las danzarinas. El Binomio Benois Bakst, pese a ser excelente, fue suplantado por pintores de fama europea como Picasso, Matisse, Miró, Derain y Ernst, de una audacia comparable a la de músicos como Satie y Stravinsky, debiendo representar la escenografía, para el pintor moderno, según el concepto de Diaghilev, lo que el fresco había constituido para el pintor renacentista.

A partir de 1915 los espectáculos más importantes fueron Kikimora, de Liadov, con decorados de Oarionov,. Les femmes de bonne humeur, sobre música de Scarlatti, con decorados y trajes de Bakst y Parade (1917), sobre música de Satie y argumento y decorados de Cocteau, ballet desconcertante en el cual el cubismo, el surrealismo y el estilo de musichall irrumpieron en el escenario del ballet, con escándalo de los tradicionalistas amantes de lo clásico.

Pero también viejas y antiguas músicas fueron presentadas de nuevo al público: La bottega fantastica, música de Rossini orquestada por Respighi con decorados de Derain,. La bella durmiente del bosque, en la vieja edición, con coreografía de Petipa y decorados de Bakst; Cimarosiana, orquestada por Respighi y Pulcinella de Stravinsky, sobre música de Pergolesi, con decorados de Picasso. Asimismo el nuevo

ballet de Falla, El sombrero de tres picos, triunfó con los colores de Picasso.

Pero en 1920, también Massine, que había demostrado máxima habilidad en la estilización cómicosatírica, abandonó a Diaghilev, llevándose consigo una parte de la compañía. Entonces Diaghilev se volvió hacia Bronislava Nijinska, hermana del danzarín y con ella la coreografía tomó una nueva orientación. Si bien formada en la impecable y clásica escuela de San Petersburgo, Bronislava Nijinska se alejó de las figuras y de los pasos clásicos sustituyéndolos con figuras tomadas a prestado, del jazz, del musichall y de los movimientos propios de los deportes.



Empero los dos ballets Renard y Noces (1923), no tuvieron el éxito que se esperaba, revelándose la música de Stravinsky cada vez más refractaria a ser interpretada coreográficamente, lo que conduciría a los ballets rusos a tratar de librarse de la música todo lo posible e intentar la creación de fórmulas de compromiso entre una técnica clásica de base y nuevas invenciones expresivas.

Nijinsky en «Le pavillon d' Arnlida»

Al año siguiente Serge Lifar (nacido en 1905), joven alumno del cuerpo de baile, llegado de Kiev, vino a llenar el vacío que nadie, después de Nijinsky, había podido colmar, convirtiéndose en primer bailarín. Los experimentos modernos de Diaghilev, salvo algún retorno a representaciones clásicas, como El lago de los cisnes, continuaron hasta su muerte. Entre los mejores son de señalar Les biches («Las ciervas», 1924), música de Poulenc, coreografía de Nijinska y decorados de Marie Laurencin, y La Chatte «Garbo y decorados de Pevzner, en los que brilló la danza de Lifar ; y entre los más sensacionales, Pas d' acier («paso de acero», 1927), una especie de glorificación de la metalurgia sobre una «música» de percusión, de Prokofiev, con decorados o, mejor, «construcciones» de Iacoulov. Apollon Musagete (1928), señaló un retorno del desconcertante Stravinsky a una plácida armonía, sobre la cual se desarrolla una especie de apología del ballet clásico. El coreógrafo fue Balanchine, sucesor de Nijinska.

Poco después, Ida Rubinstein, que contaba con fuertes apoyos financieros y sociales, organizó una serie de mimodramas fastuosos, de inspiración oriental que se contrapusieron a los de Diaghilev, sustrayéndole buena parte de sus colaboradores: Nijinska, Benois, Massine, Stravinsky, Ravel, Debussy y Sauguet, los cuales no rompieron sus relaciones con él pero pasaron a trabajar al campo adversario, en el que, en el fondo, no se hacía otra cosa que parodiar sus fórmulas.



Ludmila Tchérina.

.Diaghilev, siempre en vanguardia, siempre presto a sorprender, desorientó al público con *El hijo pródigo*, música de Prokofiev, coreografía de Balanchine y decorados de Rouault (1929) que en su intento de representar una danza ideal y abstracta, bajo apariencias realistas, no fue comprendido. El mismo año 1929, Diaghilev se refugió en Venecia, su ciudad predilecta, y allí murió el 19 de agosto.

Después de la muerte de su animador, la compañía del ballet ruso, desorientada y dispersa, se reformó en 1932, en Montecarlo, bajo la dirección del danzarin René Blum y del coronel De Basil, renovando su popularidad con las baby bailarinas Toumanova, Baronova y Riabouchinska, las cuales iniciaron la moda y la época de las bailarinas niña.

El coronel De Basil no era ni un artista ni un innovador y, por lo mismo, después de un brillantísimo comienzo, para el cual se valió de la colaboración de Balanchine y de Massine, que hacía sus primeros ballets sinfónicos, se contentó con llevar alrededor del mundo el mensaje lanzado por Diaghilev.

En 1936 la compañía se escindió en dos, dirigidas respectivamente por los dos fundadores iniciales. La dirigida por René Blum pasó a continuación y sucesivamente bajo la guía de S. Denhan, de Massine y de otros y continúa activa en los Estados Unidos donde ha

conservado el nombre de Ballet Russe of Monte Carlo, tratando de competir, sin mucho éxito, con las dos mayores compañías americanas: la American National Ballet Theater y el New York City Ballet. La compañía dirigida por Vasily Woskresensky de Basil y denominada Colonel De Basil's Ballet, hubo de renovar su propio prestigio, confiándose en 1942 al director del Teatro de Montecarlo, M. Sablon, que una vez más le cambió el nombre en Nouveau Ballet de Montecarlo.

Interrumpida durante un año toda actividad, a causa de la guerra; la compañía renació en 1945 bajo la dirección de Serge Lijar que en la temporada 1946-47 creó o rehizo obras admirables como Drama para música, sobre música de Bach, Aubade y Les Biches de Poulenc, Noir et Blanc de Lalo y La Péri de Dukas, ballets todos que tuvieron la suerte de ser interpretados por la habilísima Yvette Chauviré, bailarina de la Opera de París, que tuvo a su lado otros bailarines sensacionales como Zizi Jeanmarie, Janine Charrat y Ludmilla Tchérina.

En 1947 la compañía, formada por elementos ya demasiado cosmopolitas para poder ser considerada todavía como rusa, pasó a ser dirigida por el Marqués de Cuevas y debutó en Vichy y después en París con el nombre de Gran Ballet de Montecarlo. El favor del público de la capital de Francia fue conquistado por Salomé de Richard Strauss, Una noche en el monte pelado, de Mussorgsky; Sebastián, inspirado a Edward Caton por una partitura de Mefiotti y Constanza, ballet clásico compuesto sobre el Concierto en la menor para piano y orquesta, op. 21, de Chopin, que revelaron a Europa nuevos nombres de danzarinas y danzarines procedentes de América, entre los cuales, Rosella Hightower y María Tallchiel.



Un momento de la actuación del conjunto polaco de canto y danza Mazowsze.

En 1949 el Marqués de Cuevas, español de nacimiento y norteamericano de fortuna y parentescos, dio su nombre a la

compañía que pasó a llamarse Grand Ballet du Marquis de Cuevas, separada ya completamente de Montecarlo. Otros ballets exhumados como El lago de los cisnes, Las sifíides y Giselle, dieron oportunidad a Tamara Toumanova, a André Eglevsky, a George Skibine ya otros, de demostrar la perfección de su técnica académica. Los coreógrafos fueron indistintamente Fokine, Massine y Balanchine.

En 1949 la compañía trató de remediar la extrema pobreza de las escenografías, valiéndose de las decoraciones de Salvador Dalí para su ballet surrealista Tristán el loco, pero ya en 1950 presentó síntomas de estancamiento; a partir de entonces sus giras, aun cuando sus citaban interés, no alcanzaron ya a renovar los grandes éxitos del ballet ruso, ni siquiera cuando intentó remozarse en 1958 adoptando el nombre de International Ballet of the Marquis de Cuevas.

Como una derivación de los ballets rusos puede ser considerada también la actividad de Massine, formado al contacto de Diaghilev. Massine se separó de la concepción de Fokine, para el cual el ballet era fusión de todas las artes en función del drama, es decir, en sustancia, un ballet de acción más orgánico y de significado más universal, y trató de volver a a danza pura, como expresión de un movimiento interior, estrechamente ligado a la música. Para realizar su ideal, Massine se inclinó por la forma musical más abstracta: la sinfonía, traduciéndola a sinfonía coreográfica. Sin embargo, no supo liberarse de hacer algunas concesiones a los elementos simbólicos apoya los en alusiones decorativas; la misma fórmula había sido entrevista por Fokine en Las Sífides y por Nijinska en el Estudio de Bach, notable ejemplo de ballet abstracto.

Los ballets sinfónicos de Massine más logrados y conocidos son Les présages (1933) sobre la Sinfonía n.º 5 de Tchaikowsky ; Chorearium (1933) sobre la Sinfonía n. 4 de Brahms ; la Symphonie fantastique (1936) de Berlioz y la Séptima Sinfonía de Beethoven (1938). Otros ballets posteriores fueron realizados sobre sinfonías de Schubert, Haydn, Mendelssohn y Shostakovitch.

EL BALLETO EN EUROPA

Además de los Ballets de Montecarlo de que hemos hablado, se constituyó en Francia , después de la liberación, la compañía de los Ballo

lets des Champs-Élysées con E. Kochno, director artístico y Roland Petit (1924), maître de ballet, danzarín y coreógrafo, inteligente, imaginativo y dinámico. Valiéndose de los decodorados de Marie Laurencin y Christina Ebard y de las sugerencias de Jean Cocteau, lanzó, en la temporada 1945-46, varios ballets de vena feliz y tendencia moderna, en la tradición táctica «del shock» ya seguida por Diaghilev: Les forains (música de Sauguet) ; Jeux de cartes, de Stravinsky; La fiancée du diable, de J. Hubeau sobre los Caprichos de Paganini ; Les amours de Jupiter, de J. Ibert; Le jeune homme et la mort, etc.



Roland Petit.

En torno a Roland Petit se agruparon elementos de primer orden como Jean Babilée, Ludmilla Tchérina e Irene Shorik, primeras bailarinas, y Natalie Philippart, Solange Schwarz, Nina Vyroubova, Youli Algaroff y muchas otras bailarinas invitadas. Pero algunas discrepancias con la dirección y el retorno de Serge Lifar a la Opera, tras la actividad desarrollada en Montecarlo en 1947, decidieron inesperadamente a Roland Petit a abandonar la compañía y a instalarse en el teatro de Marigny donde inmediatamente reunió en torno a él a los más ilustres artistas del momento. Entre los literatos y músicos hizo un llamamiento a Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Darius Milhaud, Tcherepnin y Jean Francaix; entre los bailarines a Margot Fonteyn, «prestada» del Covent Garden, Janine Charrat, Renée Jeanmarie, Colette Marchand, Gordon Hamilton y Serge Perrault; entre los pintores a Leonor Fini, André Derain y Filippo de Pisi, y entre los figurinistas a Pierre Balmain y Jacques Fath. Con su colaboración instituyó los Ballets de París.

La compañía debutó en 1948 con gran éxito, presentando Les demoiselles de la nuit, argumento fabuloso escrito por Anouilh con música de Jean Francaix, destinado a ocupar un puesto en la historia

de la danza, junto a los que le siguieron: *Madame Miroir*, ballet filosófico sartriano, sobre música de Milhaud, expresado coreográficamente por Janine Charrat y danzado por Roland Petit; *Carmen* (1949), interpretado magistralmente por el propio Roland Petit en el papel de Don José y por Renée Jean marie (Zizi, con la que contrajo matrimonio en 1954), ballet en el cual el estilo coreográfico moderno alterna variaciones y adagios de escuela con pasos de tango y de swing, juegos acrobáticos y coros hablados. *La Croqueuse de diamants* «

Tras un periodo de inactividad, los Ballets de París fueron reconstituidos y debutaron en 1953 con *La perle*, música de C. Pascal, sobre argumento de Louise de Valmorin, teniendo por principales intérpretes a Violette Verdy, J. B. Lemoine, S. Perrault y George Reiche. Entre los ballets de mayor éxito de la compañía, que todavía hoy se recuerdan, debido en gran parte a las coreografías y a la interpretación de Roland Petit, cuando menos, *Le loup* (1953), música de Henri Dutilleux sobre libreto de Anouilh; *La Belle au bois dorman* (1953), del mismo compositor, protagonista Leslie Caron (1931), bailarina invitada por concesión de la Metro Gol9wyn Mayer, y *Cyrano de Bergerac* (1959), sobre música de M. Constant, en la cual tuvo por pareja a su mujer Zizi Jean marie.

Iniciada en 1952, en Hollywood, la actividad de Roland Petit como coreógrafo para filmes, tomó parte, entre otros, en los titulados *Un, deux, trois, quatre* (1960), que recoge cuatro ballets de su repertorio, con el conjunto de los Ballets de París: [*a Croqueuse de diamants*, con su mujer; *Cyrano de Bergerac*, con Moira Shearer; *Deuil en 24 heures*, con Cyd Charisse, y *Carmen* con su mujer.

Los Ballets des Champs Elisées, que Roland Petit abandonó en 1948, quedaron bajo la dirección artística de Boris Kochno y Eudes y la coreográfica de David Lichine, pero no obstante la presencia de los excelentes elementos estables que continuaron en la compañía, como I. Skorik, I. Babilée, Y. Algaroff, Y. Loboff y A. Nevada y de ilustres bailarines invitados como Yvette Chauviré y Vladimir Skouratov, los espectáculos presentados no tuvieron éxito. Sin embargo entre ellos figuraban ballets de vanguardia de evidente interés, como *La Création*, (1948), expresado coreográficamente por Lichine, sin música, decorados ni trajes, interpretado por el propio Lichine, Nathalie Philippart, Leslie Caron, Héléne Sadovska, Héléne Constantine e Y. Loboff.

En 1950 la compañía se disolvió para re constituirse en 1951, pero después de presentarse en cinco nuevos ballets sin obtener el éxito esperado, se disolvió definitivamente el mismo año. Se le reconoce a

esta compañía el mérito de haber revelado bailarines como J. Babilée, Ethéry Pagava y las danzarinas acrobáticas Danielle Darmance y L. Caron y de haber puesto en escena, además de la reposición del tradicional ballet romántico, novedades entre las cuales destaca *Le jeune homme et la mort*, ideado por Roland Petit en colaboración con Jean Cocteau (1946), autor del libro, sobre la música de la célebre *passacaglia* de I. S. Bach, interpretado por la pareja I. Babilée y N. Philippart.

En 1954 un joven bailarín y coreógrafo, Maurice Béjart, nacido en Marsella en 1927, fundó una nueva compañía titulada Ballet des Etoiles que después de haber presentado al público tres nuevos ballets sobre música concreta de Paul Henry, cambió su nombre por el de Ballet Thétltre de Maurice Béjart. Esta compañía de vanguardia ha conquistado fama internacional y, enfocando el propio interés, cada vez más, hacia aquel tipo de representaciones que se suele definir «teatro total», ha preparado espectáculos complicados de recitaciones, proyecciones cinematográficas, música clásica, popular y concreta.

Cambiando de nuevo el nombre por el de Ballet du XX. Siecle, presentó en Spoleto, en 1961, *Les sept péchés capitaux*, sobre música de Kurt Weill y libreto de Bertold Brecht, pero recientemente su inspiración hacia hallazgos cada vez más sensacionales parece que se haya debilitado, como lo demuestran los últimos ballets, entre los cuales cabe citar *L'art de la barre*, sin música, y *Les oiseaux* (1965), inspirado en *Las aves* de Aristófanes.

El teatro francés ofrece naturalmente, junto a las compañías de ballets que, como la de Roland Petit, pueden definirse libres, la gran tradición de la Opera, alimentada por la Académie de musique et de danse, que vimos fundada en 1669 por voluntad de Luis XIV. Allí desarrollaron su actividad todos los danzarines coreográficos procedentes de la compañía de Diaghilev: Fokine, Nijinska, Massine y Serge Lifar (1905), que desde 1930 dominó la histórica institución, infundiéndole, con la fuerza de su personalidad, una vida que no había ya conocido desde los tiempos de Gautier y de la Taglioni.

Lifar desarrolló allí actividad de danzarín, coreógrafo, polemista y crítico, luchando incesantemente por hacer triunfar su teoría que consideraba la danza académica como «una materia viviente, susceptible de obtener fruto de todas las innovaciones en armonía con la naturaleza». Reducida sensiblemente la parte de la pantomima, Lifar dejó la parte preponderante a la danza pura, fundada sobre la sólida enseñanza de la danza académica,

enriquecida por los medios de expresión que nacieron en el seno de la danza misma.

En la tradición de los ballets rusos, Lifar se valió de los mejores músicos y escenógrafos, creando un gran número de ballets de vasta resonancia: *Salade*, música de Milhaud y decorados de Derain, donde brilló en el papel de Pulcinella exhibiéndose en proezas acrobáticas; *Promenades dans Rome*, música de Marcel Samuel Rousseau y argumento inspirado por Stendhal a JeanLouis Vaudoyer (1936) ; *Oriane et le Prince d'amour*, tragedia ballet, música de F. Schmitt, libreto de Claude Sérán (193738) ; *Le Cantique des cantiques*, de A. Honegger en el que Lifar quiso reducir la música a una simple pulsación rítmica, como ya había hecho en *Icare*; *Le chevalier et la de moiselle*, de Philippe Gaubert, uno de los espectáculos más logrados de la Opera.

Habiéndose tenido que cerrar el teatro en 1944, después del desembarco de los aliados en Normandía, Lifar abandonó París y se refugió en Montecarlo, donde dirigió, como hemos dicho, los Nouveaux Ballets de Montecar

lo, recobrados más tarde por el Marqués de Cuevas, y no regresó a la capital hasta 1947. Allí novedades y reposiciones se alternaron hasta 1951 con un ritmo que revela la vitalidad de este género de arte. Merecen especial men ción *Lucifer*, «misterio" de C. Delvincourt so bre libreto de René Dumesnil y *Le chevalier errant* de Jacques Ibert (1950), que pertenecen a aquel género lírico que parece consagrar el retorno a la feliz unión de poesía, música y danza, de los tiempos de Lully y de Rameau.

Se debe también a Lifar la formación y lanzamiento de toda una generación de brillantes danzarines, a la cabeza de los cuales está la admirable Yvette Chauviré: Serge Peretti, Suzanne Lorcia, Marianne Ivanoff, Paulette Dyn lix, Max Bozzoni, Madeleine Lafon y muchos otros.

A partir de 1950 el gusto de Lifar se hizo menos riguroso y acogió obras de los más dis pares caracteres: de *Phedre* (1950), a *Blanche neige* «Romeo y Julieta (1955). Dejó la escena en 1956, danzando por última vez como AIBrecht en *Giselle*, en la Opera y abandonó la actividad de maestro de ballet en 1958, por divergencias con la dirección del teatro. No sólo bailarín y coreógrafo, sino también escritor y teórico, publicó una veintena de libros sobre la danza, uno de los cuales, *Histoire du Ballet Russe*, ganó en 1950 el premio de la Académie Fra11faise.

Se debe a dos alumnos del ballet ruso, o más bien a dos alumnas, el nacimiento del ballet inglés. En Inglaterra no existía una tradición propia ni una escuela de danza ; la única manifestación teatral similar a las representaciones del Renacimiento ya los Ballets de cour , el mask, había muerto de muerte natural y los ingleses durante más de un siglo se habían contentado con acoger artistas y compañías extranjeros y habían aplaudido con gran calor, primero a los exiliados de la Revolución francesa y después a las grandes bailarinas románticas.

Cuando hacia finales del siglo XIX decayó el ballet en Francia, no existía razón para que sobreviviese en Inglaterra; la danza entonces se refugió en el vaudeville y en el music hall. Pero el interés por él ballet se despertó con la Pavlova y los ballets rusos de Diaghilev, hasta el punto de que éste último, después de la guerra, pudo introducir en su compañía un buen número de bailarines ingleses, no como integrantes del cuerpo de baile, sino como solistas. Entre ellos los excelentes Alicia Markova y Anton Dolin.

La primera que fundó en Inglaterra un Ballet Club fue Marie Rambert que influenciada en sus comienzos por Isadora Duncan, fue su cesivamente discípula de J; Dalcroze en Ginebra, de Nijinsky y de Cecchetti en París y siguió a Diaghilev a Nueva York. De regreso en Londres, en 1920, fundó el Ballet Club, donde se reunieron Frederick Ashton, Anthony Tudor, Pearl Argyle y algunos bailarines a la sazón desconocidos.

Los primeros ballets presentados por el joven coreógrafo F. Ashton causaron impresión; si no obras imperecederas son obras representativas del primer estilo coreográfico inglés. La Rambert, todavía una de las mejores compañías de ballet inglesas, ha llamado la atención recientemente con una novedad: H (1957), del coreógrafo John Chesworth, que toca un tema candente para la humanidad y actualísimo: la agonía y la muerte de un grupo de personas expuestas a las radiaciones H (hidrógeno) a título experimental.

Pero se debe a Edris Stannus, cuyo nombre en el arte es Ninette de Valois, la verdadera creación del ballet nacional inglés. También discípula de Cecchetti y bailarina solista de la compañía Diaghilev, abandonó los ballets rusos en 1928 para formar en Inglaterra su propia compañía que tomó primero el nombre de Vic Wells Ballet ya partir de 1935 el de Sadler's Wells, que era el nombre del pequeño teatro escogido como sede y así denominado porque construido sobre una cisterna (well) pertenecía al señor Sadler. Allí se reunieron los elementos del grupo que bajo la dirección de esta mujer hábil y

genial, vino a convertirse, en quince años, en una de las primeras compañías de ballet del mundo.

Después de haber contado con la colaboración de Anton Dolin y Alicia Markova, que más tarde organizaron una compañía propia con el nombre de Markova Dolin Ballet, Ninette de Valois tuvo la suerte o la habilidad de producir una bailarina como Margot Fonteyn, que con su elegíaco atractivo y su belleza pura, unidos a dotes excepcionales de intérprete, reclamó la atención del gran público y consagró el éxito de la compañía.



El lago de los cisnes un número ballet.

Por lo demás, el Sadler's Wells Ballet se había ya revelado plenamente durante la guerra, cuando, a pesar de encontrarse privado de la mayor parte de los danzarines masculinos, movilizadas, peregrinó incesantemente a través de la Gran Bretaña, casi como una afirmación de la presencia inalterable de la belleza y de la gracia, frente a la barbarie de la guerra y de los bombardeos.

La joven bailarina pareció adquirir entonces, a través de insólitas y duras pruebas, la plena conciencia de su arte y aquella serena e inalterable amabilidad que constituyó una de sus virtudes escénicas. En 1946 el Sadler's Wells Ballet tomó posesión del escenario del Covent Garden bajo la dirección de Ninette de Valois, consagrado con la plena aprobación de los poderes públicos, compañía oficial inglesa y en 1956 obtuvo el título de Royal Ballet.

Antes de la guerra los ballets preparados no pasaban de una dorada mediocridad, pero fue precisamente durante la guerra cuando Dante Sonata sobre música de Liszt y coreografía de Ashton, y Miracle in the Gorbals, música de Arthur Bliss, coreografía de Robert Helpmann, de un realismo asaz próximo al expresionismo de Kurt Joos, del que nos ocuparemos a continuación, dejaron una profunda huella.

A partir de 1945 los ballets Variaciones sin tónicas, sobre la obra de igual título de César Franck, y Escenas de ballet, de Stravinsky, de mostraron la predilección del coreógrafo y excelente bailarín Ashton, por el ballet abstracto según el tipo de los de Massine y Balanchine. Pero Ninette de Valois no tardó en descubrir que tanto el público americano como el europeo, eran sensibles, sobre todo, a la tradición del ballet clásico. Entonces reemprendió la edición integral de La bella durmiente del bosque y de El lago de los cisnes, tal como habían sido representados en San Petersburgo y en Moscú en el primer decenio del siglo, y de Giselle, de Adam, y Cinderella de Prokofiev, en los que además de Margot Fonteyn, brillaron la habilidad y la gracia de Moira Shearer, Violeta Elvin, Pamela May, Beryl Gray, Belinda Wright, Alexis Rassiné y el primero entre los danzarines Robert Helpmann. Empero, es preciso reconocer al ballet inglés la superioridad de poseer no tan sólo un gran número de estrellas. sino también un cuerpo de baile perfectamente disciplinado y una alta eficiencia técnica.

Moira Shearer (1926), después de haber sido también bailarina muy solicitada e invitada por numerosos conjuntos de ballet, abandonó el Sadler's Ballet en 1953 y se exhibió por última vez en el Festival de Edimburgo y al año siguiente en La historia del soldado de Stravinsky, con coreografía de Helpmann. Ya admiradísima en 1948, en el filme The red shoes «The tales of Hoffmann (Los cuentos de Hoffmann, 1951) y el papel de Rossana en el ballet Cyrano de Bergerac, coreografía de Roland Petit, uno de los cuatro ballets que formaron el filme danzado titulado Un, deux, trois, quatre, de 1960.

En 1948, el grupo reunido en torno a los bailarines ya recordados, Anton Dolin y Alicia Markova, adoptó el nombre de London's Festival Ballet, del que formaron parte John Gilpin, Galina Samtsova, Alain Dubreuil, Carmen Mazhe, Dagmar Kessler y otros. Los espectáculos ofrecidos por ésta compañía, aun cuando alcanzaron un buen nivel, no dijeron nada nuevo, limitándose a un repertorio tradicional, con coreografías conocidas, como las de El lago de los cisnes y La bella durmiente del bosque, de Tchaikowsky, calcadas en las de Petipa; pero el éxito frente al público estaba asegurado, especialmente cuando brillaba como bailarina invitada la siempre espléndida Margot Fonteyn.

DINAMARCA

Del continente europeo procede recordar el Kongelige Danske Ballet «I capricci di Cupido, sobre música de V. Galeotti. La escuela anexa al ballet data de 1829, año en el que la escena de la Opera danesa empezó a ser dominada por Augusto Bournonville (1805-1879). Augusto era hijo de Antoine Bournonville (1760-1843), de origen francés, que se estableció en Copenhague en 1793 y fue nombrado directeur de la danse del ballet real en 1816.

Dotado de felices dones naturales, sentido refinado de la belleza, virtuosidad, gracia y cualidades físicas nada comunes, ejerció una decisiva influencia sobre la formación de la escuela del ballet danés, porque siendo no solamente discípulo del gran Noverre, sino también de ilustres actores dramáticos, como Garrick, injertó en ella un nuevo tipo de mímica de procedencia teatral. Augusto, hijo y discípulo suyo y de Vestris en París, llegó a ser primer bailarín (1824) y más tarde coreógrafo de la Opera danesa, creó además cuarenta ballets, algunos de los cuales sobreviven, como Sylphiden (nueva versión de Sífide, sobre música de H. Lowenskjold, 1836) y Napoli y dominó incontrastado hasta su muerte.

Atraído por lo exótico, ambientó algunas veces los propios ballets en países extranjeros : Noruega, Italia, Hungría y Rusia, evadiéndose de la exaltada atmósfera romántica a la moda y ciñéndose a un cierto realismo. Otro elemento que caracterizó su escuela fue la importancia que dio al personaje masculino, que no debía nunca ser superado por el femenino, como era costumbre en el ballet romántico.

Uno de los mejores alumnos que salieron de su escuela fue el ya mencionado Christian Johannsen, de nacionalidad sueca, que fue el elegante e impecable compañero de la Taglioni y de otras celeberrimas danzarinas, en Giselle, La Péri, La fille malgardée y otros ballets de enorme éxito.

Fue Johannsen quien, a través de la escuela danesa, llevó a Rusia la herencia de la escuela clásica francesa, porque desde 1860 estuvo activo en la Escuela imperial de San Petersburgo, llegando a influenciar a Petipa.

En la época moderna se debe al coreógrafo y danzarín Harald Lander (1905) el mérito de haber renovado el destino del ballet danés llevándolo a un óptimo rendimiento artístico. Lander ha dominado durante muchos años el Danske Ballet. y ha reformado también la enseñanza en la Escuela en la que ha introducido el estilo ruso; en efecto, los jóvenes que antes seguían el estilo de Bournonville, fueron confiados a continuación a Vera Volkova que les enseña los secretos del impecable estilo académico de la Escuela rusa.

En Italia la Accademia della danza, nacida en 1812 como apéndice del Teatro de la Scala, continuó formando excelentes alumnos que llegaron a ser maestros de danza, entre: ellos el ya mencionado Cecchetti que durante tantos años fue el dúctil instructor de la compañía de los ballets rusos.

Sin embargo, a la óptima escuela no correspondieron los óptimos espectáculos; a principios del siglo xx el ballet estaba reducido a un conjunto grotesco e insípido. Empero, el ejemplo de los ballets rusos hizo escuela ya partir de 1910 tuvieron lugar algunas esporádicas representaciones notables por su propósito y calidad, como *El carillón mágico* y *Casanova en Venecia* de Pick Mangiagalli y los espectáculos desarrollados en Roma en 1922, en el Teatro de los Independientes bajo la dirección de A. Giulio Bragaglia.

Pocos años después, en 1928, cuando el viejo Teatro Costanzi fue transformado en Teatro Real de la Opera, también en Roma fue creada una Escuela de danza anexa al teatro y se constituyó un cuerpo de baile con capacidad para ejecutar además de los divertissements operísticos, ballets nuevos entre los que son dignos de mención *La giara* («La tinaja», música de Casella sobre texto de Pirandello, 1929) y *Petruchka* (1933).

Entre los mejores elementos que actuaron en el seno de la Escuela, recordamos a Attilia Radice (1914), una de las últimas discípulas de Cecchetti, diplomada en la Escuela de la Scala de Milán y nombrada primera bailarina absoluta del Teatro de la Opera de Roma, en 1935. Activa también como coreógrafa desde 1945, ha conseguido, empero, los mayores éxitos en ballets expresados coreográficamente por Boris Romanov, director coreográfico de 1934 a 1938, y por Aurel Milloss, como *Le sacre du Printemps*, *Arias* y danzas antiguas (1939), *Bolero* (194344), y, entre los últimos interpretados por ella, *Ungarica*, música de Bartók (195556) y *Mirandolina* (195657). Habiendo abandonado la escena, desde 1957 pasó a dirigir la Escuela de baile de la Opera de Roma, donde transmitió a sus discípulos la preciosa tradición cecchettiana que era la base de su formación.

Un particular resurgimiento de la orquéstica italiana corresponde a la rusa Lia Ruskaiia ya las representaciones coreográficas por ella montadas en Siracusa, Taormina y Agrigento y en las manifestaciones del Maggio Musicale Fiorentino. Entre los ballets que dirigió en el Teatro de la Scala de Milán, recordaremos *El rapto de Persefona* de E. Porrino y *Slancio* («Exaltación») de Schumann y entre sus múltiples actividades, la institución de una Escuela Nacional de Danza, que fundó en Roma en 1940. en la cual enseñaron sus mejores discípulos, Avia de Luca y G. Penzi. En 1956 se convirtió en Academia y fue autorizada para librar diplomas de habilitación a la enseñanza.

En 1938 dominó la escena del ballet italiano el húngaro Aurel Milloss. largo tiempo residente en Italia y discípulo de Laban. el cual cosechó general aprobación con su expresionismo moderado y meditado. sereno y racional. *Balada sin música*. representado en el Teatro de la Fenice de Venecia (1950). En los umbrales del templo (1950) y

Misterios (1951). los dos Últimos sobre música de Bartók. dieron mucha esperanza a las filas de los balletómanos (cada vez más exiguas). por el buen equilibrio conseguido entre los elementos del espectáculo.

Después de haber regido los destinos de la Escuela de Danza del Teatro San Carlo de Nápoles (1936). Milloss desarrolló gran actividad de 1939 a 1945 y de 1955 a 1960 en la Opera de Roma. donde mejoró el cuerpo de baile. cuidó el estilo de los solistas y enriqueció y renovó el repertorio. introduciendo en él obras modernas como Saltimbanquis. sobre música de Stravinsky (1956) y El retrato de Don Quijote, sobre música de Petrassi y libreto suyo. que ya había coreografiado en 1947 para los Ballets des Champs Elysées. Al pasar al Teatro de la Scala. fue sustituido de nuevo por Romanov que ocupó el cargo .hasta 1954. Al volver otra vez a Roma. Milloss presentó al público dos nuevos y prometedores descubrimientos : los danzarines Elisabeth Tarabust y Amedeo Amodio.

Visitado por compañías ilustres. el Teatro de la Opera de Roma puede vanagloriarse asimismo de la formación de algunos excelentes elementos. que salieron de su escuela. parte de los cuales ingresaron en el cuerpo de baile del Teatro de la Scala. como Ugo y L. DelrAra, Mario Pistoni y Vera Colombo (1931). Discípula. entre otros. de la Mazzucchelli y de la Volkova. en la Escuela de Milán. Vera Colombo fue promovida primera bailarina en 1954 y con el conjunto de la Scala. se presentó con éxito a los públicos de varias ciudades de Italia y del resto de Europa.

Nieves Poli (1915). creada primera bailarina de la Scala en 1936. y salida de la escuela del propio teatro. fue también apreciada en Italia y en el extranjero. por donde realizó numerosas giras. Además de bailarina es coreógrafa y toca el salterio y el laúd.



Carla Fracci.

Recibió su herencia Carla Fracci (1936). primera bailarina desde 1958. la cual. además de la intensa actividad desarrollada en el Scala, en un vasto repertorio de ballets, tanto tradicionales como modernos, ha sido invitada por varios festivales y por los más importantes teatros europeos. Entre sus mejores interpretaciones se distinguen *Pantea* (1964), música de Malipiero y coreografía de L. Gay; *Giselle* (1964), de A. Adam y *Le loup* de Dutilleux. En 1966, junto a Ludmilla Tchérina, Ugo Del' Ara y Attilio Labis, actuó en el Maggio Musicale Fiorentino en el reestreno de lo que fue el más arrollador de los éxitos a fines del siglo XIX: el *Hallo Excelsior*, música de Marenco y coreografía de Luigi Manzotti, aclamado por primera vez en la Scala el 11 de enero de 1881. El espectáculo, una grandiosa miscelánea, en doce cuadros, que representa el triunfo del genio de la Luz, sobre el Oscurantismo, alcanzó en aquella época más de cien representaciones. La nueva edición coreográfica de *Coltellacci*, cuidada por el propio Dell'Ara, en su actual retorno al gusto del estilo liberty, provocó juicios críticos contradictorios, pero consiguió, como la primera vez, un enorme éxito de público.

Susanna Egri (1924), diplomada en Budapest, que a continuación se perfeccionó con bailarines de gran fama como K. Joos y Y. Yolkova, instituyó en Turín una escuela privada y en la compañía de I Halletti di Susanna Egri, actuante en Italia, en el extranjero y en espectáculos de televisión, siempre con éxito, se han distinguido entre sus discípulos su hermana Marta (1931) y Loredana Furno.

En la Rusia soviética, inmediatamente después de la revolución, algunos excompañeros de Fokine, repudiaron en masa sus coreografías y "condenaron como decadente y burguesa la tradición del pasado, pero ya a finales de 1922 se inició la revaloración de las fórmulas académicas y la aceptación, cada vez más abierta, de las viejas obras de Petipa y del repertorio clásico. Si éste se ha conservado después en el precioso lenguaje académico de la tradición, aun cuando enriquecido con nuevos elementos acrobáticos y modernistas, el mérito corresponde, en gran parte, a las enseñanzas infatigables de Agrippina Vaganova (1879-1951).

El primer centro de la formación balletística soviética fue Leningrado con sus teatros Kirov y Malyinsky, verdaderas fraguas de grandes virtuosos, como las célebres Galina Ulanova, Marina Semionova y el

bailarín coreógrafo Yach tang Cabukiani y toda una joven escuela de coreógrafos. Estos, además del repertorio clásico, hicieron representar nuevos ballets de tema propagandístico, cuyos argumentos están inspirados en la guerra, la revolución y en antiguas leyendas rusas, sobre música de compositores contemporáneos como Prokofiev, Shostakovitch, Khatchaturian y otros. Los títulos más conocidos, verdaderos cimientos del repertorio contemporáneo soviético, son *Amapola roja* (1926), gran ballet patriótico, coreografía de Tichomirov y *Lascilin, Llama de París* (1932), coreografía de Yajnonen, sobre la revolución francesa, la célebre *Fuente de Bakhtchi serail* (1934), coreografía de Zakharov y música de B. Y. Asafiev, y *Giulietta y Romeo*, coreografía de Lavrovsky.

Terminada la Segunda Guerra Mundial el centro del ballet se trasladó a Moscú donde el Teatro Bolshoi se ha convertido para occidente en el propio símbolo del ballet ruso, si bien a Leningrado corresponde el mérito de ser la fragua más viva y genial de la nueva generación. Los cuerpos de baile, perfectamente instruidos en las trece grandes escuelas estatales, distribuidas por el vasto territorio soviético, han alcanzado el número de treinta y dos; todas poseen una excelente técnica académica y han desarrollado mucho la danza de carácter y especialmente la folklórica, extrayéndola del riquísimo repertorio nacional. Los más notables en Occidente son, a la cabeza de todos, el Ballet del Bolshoi, con la gran protagonista Ekaterina Maximova y después el del Teatro Kirov de Leningrado y el de la Opera de Kiev, conocido con el nombre de Ballet Sevchenko.

En 1961 provocó mucho ruido el caso de Rudolph Nureyev (1938), alumno de la Escuela de baile de Kirov, de Leningrado, singular figura de talento excepcional, inquieto e indisciplinado, carente de intereses y limitaciones políticas. Después de haber debutado en París en 1961 con la compañía del Kirov, en *Bayadere*, exaltado por un apoteósico éxito personal, tuvo algunas disensiones con la dirección del grupo y fue invitado a regresar a Moscú sin participar en la siguiente gira a Londres. En el momento de partir decidió no hacerlo y pidió asilo político a la policía francesa. Entró a formar parte del renacido Grand Ballet du Marquis de Cuevas y más tarde de otros importantes conjuntos, entre ellos el Royal Ballet, en el que permaneció como artista invitado. En 1962 adquirió la ciudadanía inglesa.

Dotado de excelentes cualidades técnicas e interpretativas y de un poder de sugestión que recuerda el de Nijinsky, gozó de altísima reputación y, en efecto, es estimado, con Margot Fonteyn, como el más grande bailarín viviente. El entusiasmo que ambos despiertan en la interpretación de *Giselle*, *Giulietta e Romeo* y *El lago de los cisnes*, recuerda y renueva el de los balletomanos de los años veinte de este siglo.

Entre las otras compañías de ballets europeas dignas de mención, recordamos todavía la del Ballet sueco, fundada por el mecenas Rolf de Mare, que entre 1920 y 1924, bajo la dirección musical de D. E. Inghelbrecht y la coreográfica de Jean Boerlin, interpretó partituras tradicionales y también nuevas como *Les mariés de la Tour Eiffel*, música de «Los Seis» y creó, entre otros, *La giara*, música de Casella. También merece ser mencionada la compañía de Stuttgart, integrada por elementos internacionales y rubricada por la personalidad del coreógrafo inglés John Cranko.



Maria Sallé.

Muchos aficionados al ballet la ensalzaron, pero encontraron a faltar la gracia expresiva de la Sallé, demostrando nuevamente cómo los gustos de los espectadores estaban divididos entre las dos escuelas: la francesa y la italiana con sus particulares caracteres y aquellas diferencias que no se atenuarían hasta el siglo siguiente; la primera, toda finura, gradaciones difumadas y gracia; la segunda, basada sobre la agilidad, la velocidad y las proezas de las piruetas y los saltos. Escuelas que se completaron recíprocamente porque el mismo exceso de técnica del ballet italiano preservó al francés del manierismo y del melindre en que hubiese podido caer.

Otras famosas bailarinas de la época fueron Mlle. Laval, partenaire de la Sallé en los pasos a dos, Louise Lamy, Anne Heinel, la Guimard y poco después la Vestris, ninguna de las cuales alcanzó la fama y los éxitos de los bailarines que con frecuencia fueron también coreógrafos y auténticos innovadores.

Jean Georges Noverre (1727-1809).

Recordamos como el más destacado de todos a Jean Georges Noverre (1727-1809), discípulo de Dupres, uno de los maestros de danza en la corte de Luis XIV, recordado por sus contemporáneos, entre ellos Casanova, como incomparable creador de pasos armoniosos. Noverre debutó a la edad de dieciséis años (1743), en el Opéra Comique. Como coreógrafo alcanzó su primer éxito en el teatro de la Foire, haciendo representar en 1754 *Les fetes chinoises*. Todo París acudió allí y el famoso empresario inglés David Garrick lo contrató inmediatamente, con su cuerpo de baile y su dibujante de trajes, Boquet, para el teatro londinense Drury Lane que él dirigía. Noverre se vio obligado a reducir la duración de su permanencia en Inglaterra, a causa de la guerra que había estallado entre este país y Francia; ya de vuelta, en su patria, se retiró a Lyon donde escribió sus famosas *Lettres sur la danse* que publicó en 1760.

A continuación fue maestro de baile en la corte del duque de Württemberg en Stuttgart, haciendo de esta ciudad el centro del ballet, según su manera de concebirlo, que lo elevaba a la dignidad de una acción dramática coherente y completa, valiéndose de los únicos recursos que la danza ofrece: pasos, actitudes y gestos.

La evolución histórica del arte de la danza, había llevado al ballet a convertirse, cada vez más, en algo desvinculado de la palabra, tanto que en 1725, en el teatro ducal de Milán se había iniciado la costumbre de distribuir entre los espectadores un libretto» para facilitar la comprensión de la acción del ballet, el cual presentaba a la sazón personajes bien definidos y cada uno con una parte bien determinada, pero una trama no siempre clara.

En 1763, en el mismo teatro ducal de Milán, se representó un ballet completo con una acción mitológica y cómica, cuyo libretto se encuentra en la Biblioteca de la Opera de París» (Reyna) del coreógrafo francés Sauveterre. Noverre perfeccionó este género de ballet, que se llamó ballet de acción y lo presentó, primero en Stuttgart y después en París y Milán; género que inmediatamente fue imitado por todos los coreógrafos de Europa. Habiéndose trasladado a Viena, fue el maestro de danza de la archiduquesa María Antonieta, la cual, convertida más tarde en reina de Francia, lo nombró en 1775 maestro de los ballets de la Académie Royale de Musique, en sustitución del famoso italiano Gaetano Vestris que había dimitido.

Allí, a pesar de la oposición de los ayudantes de Vestris, Gardel, el viejo, y Dauberval, Noverre impuso poco a poco sus ideas, que han llegado hasta nosotros, no tan sólo a través de generaciones de danzarines, sino a través de su tratado de danza. La primera edición

de su obra *Lettres sur la danse*, revela el carácter colérico y violento de Noverre y su intransigencia que le lleva a confundir casi la pantomima con la danza, pero en una segunda edición aparecida en San Petersburgo, en 1803, de espíritu más razonable, distingue netamente la danza del ballet y de la pantomima, definiendo la primera como el arte de los pasos, de los movimientos graciosos y de las bellas actitudes; el segundo como el arte de componer con aquellos pasos, movimientos y actitudes, las figuras; y la tercera como el arte de expresar las emociones con los gestos.

Muchos de los consejos que Noverre da en su tratado, todavía son válidos hoy; muchas de sus reformas fueron aplicadas y ayudaron grandemente a la evolución del ballet; entre estas últimas la supresión de los incómodos y engorrosos *paniers* (enagua ahuecada por me dio de ballenas), a favor de un vestido más sencillo, ligero y en consonancia histórica con la época representada; la abolición de las máscaras y de las pelucas y la abolición de la rutina y de la tradición que fosilizaban la libertad creadora, a favor de la novedad: juego expresivo de las manos y del rostro, elección de una buena música «esencial a la danza, como lo es la elección de las palabras y de las frases para el orador» y la elección del tema o asunto. En efecto dice con razón Noverre : «El éxito de un ballet depende en gran parte del argumento. ..porque aquí hay una cantidad de cosas que la danza y los gestos no pueden expresar».

La primera de las reformas aplicadas fue la del traje, ya preparada por las tentativas de la *Camargo* y de la *Sallé*, si bien en 1781 la danzarina *Saint Huberty* se adelantó también en la simplificación de la vestimenta al aparecer con una túnica que dejaba al descubierto una parte del seno y las piernas completamente desnudas, tanto que ipso tacto, hubo de promulgarse una orden ministerial para prohibir la repetición de tal licencia. El escándalo, reseñado por las crónicas, demuestra que en aquella fecha, todavía no se usaba el *maillot*, aunque unas medias color carne usadas diez años antes en el ballet titulado *Zélindor roi des Sylphes*, fuesen un inicio.

La invención del traje de mallas es atribuida por algunos a *Maillot*, diseñador de trajes de la Opera, a principios del siglo XIX, pero otros aseguran que la danzarina *Madeleine Guimard* ya conocía este indumento. La *Guimard*, que debutó en 1758 en el cuerpo de baile de la *Comédie Francaise* y en 1763 en el de la Opera, dominó en el ballet hasta la Revolución; era llamada la «diosa del gusto» y costó muchísimo a la Opera por sus ricos trajes que *Goncourt*, inspirándose en grabados existentes en la Biblioteca de la Opera, describe como «*éphémères, taités d' air tramé, de paillettes et de tantre luches, a la résistance d'une boulle de savon*» (efímeros, hechos de aire tejido,

de lentejuelas y de chispas, no más resistentes que una burbuja de jabón). Era, como la Sallé, una danzarina terre a terre y excelente mima.

Aconsejando todo aquello que ya no debía hacerse, Noverre solo admite el uso de las máscaras para los vientos, porque juzga incómodo permanecer mucho tiempo hinchando los carrillos y sostiene que la expresión del rostro y los ojos es necesaria para la interpretación de los sentimientos. Maximiliano Gardel fue el primero que en la Ópera puso en práctica, en 1772, las ideas de Noverre, compareciendo sin máscara en el papel de Apolo en Cástor y Pólux.



La escuela de danza, por Edgard Degas. Museo del Louvre, París.

Otro tratado sobre la danza fue publicado en Nápoles en 1779 y era original de Genaro Magri, maestro de ballet en la corte de los Borbones de Sicilia y fundador de una Academia de Música y Danza, el cual ilustra los procesos técnicos hechos por la danza de escuela, después de Feuillet. Magri a las cinco posiciones ya clásicas, añade otras cinco falsas posiciones de las que puede servirse el danzarín grotesco y otros pasos desconocidos en la época de Feuillet. Este autor considera el entre chats onze, como difícilísimo de ejecutar correctamente y especifica además que todas las audacias pertenecen a la escuela italiana.

Uno de sus máximos representantes fue Augusto Vestris (1760-1840), que pertenecía a una familia de ilustres danzarines. Era hijo de aquel Gaetano Vestris florentino, pero actuante en París, que con Noverre está considerado como uno de los fundadores de la ciencia

coreográfica, llamado el bel Vestri.' para distinguirlo de sus cuatro hermanos que seguían la misma carrera. Gaetano Vestris definió a su hijo y discípulo, «el Dios de la danza" y se definió a sí mismo «uno de los tres grandes hombres de Europa) colocándose a la misma altura del rey de Prusia, Federico II y de Voltaire.

Augusto comenzó su carrera a los doce años de edad en el BaIllo deIla Cinquantina, consiguiendo clamoroso éxito y fue primer bailarín de la Opera, nada menos que treinta y seis años, aportando enormes progresos a la técnica, especialmente la de los saltos. Su carrera fue larga y venturosa; contaba setenta y cinco años cuando dando la mano a María Taglioni, que a la sazón tenía treinta y uno, se exhibió en un minué, para un baile de beneficencia, siendo recibido con el mismo entusiasmo que lo había acompañado bajo los reinados de Luis XV y Luis XVI, la República, el Directorio, el Imperio y la Restauración. Era, en efecto, el año 1836.

Es curioso recordar que Augusto Vestris con la Guimard y Dauberval, fue muy aplaudido en un ballet dirigido por Noverre y titulado Les Petits Riens (Bagatelas), cuya música no fue advertida ni elogiada por nadie. Era una deliciosa composición de Mozart, que él mismo ejecutaba, perdido e ignorado en aquel París enfervorizado y dividido por las discusiones entre gluckistas y piccinistas.

En Viena, donde florecía la reforma operística de Gluck, se desarrolló la obra de otro italiano, el milanés Gasparo Angiolini (1723 1796), cuya obra maestra coreográfica fue el ballet Don Juan, sobre música de Gluck. Como Noverre y Vigano, del que nos ocuparemos a continuación, trató de infundir en la danza una expresión de sentimientos humanos, cada vez mayor, evadiéndose de la atmósfera decorativa del barroco.

La emigración de artistas franceses a otros países de Europa, provocada por la revolución, movió un interés cada vez más vivo y generalizado hacia el ballet y difundió y estabilizó en la lengua francesa las particulares expresiones pertenecientes a su tecmca, expresiones todavía hoy en uso en todos los países. Para comprender aquel lenguaje a veces hermético, se hizo necesario un código lo suficientemente férrero como para que perdurase hasta nuestros días.

EL BALLE EN EL SIGLO XIX

Salvatore Vigano (Nápoles 1769 Milán 1821), sobrino de Boccherini, fue influenciado por las ideas de Noverre, a través de uno de sus discípulos, el coreógrafo Dauberval, las puso en práctica y las extendió; su benéfica influencia de legislador de la coreografía, se hizo sentir a principios del siglo XIX, sobre todo después de la apertura del Scala de Milán y de la escuela de danza anexa a éste.

Vigano llevó una vida errante, haciendo re presentar una serie de bailes de alta calidad, cuyos temas eran, de preferencia, dramáticos, en muchas ciudades europeas y particularmente en Viena. Solamente después de 1812 se estableció en Milán donde fue nombrado maestro de baile en el Scala e hizo de su escuela de danza un modelo en el género.

Los bailes representados en el Scala tuvieron en su época gran resonancia, si bien fueron objeto de mucha crítica por parte de la prensa, que reprochó haber abusado de la pantomima en perjuicio de la danza y de haber llevado, por lo tanto, a sus extremas consecuencias, las premisas del ballet de acción de Noverre. El conde Carlo Ritorni escribió que el ideal de Vigano era el coreodrama, equivalente del melodrama en el ámbito de la danza.

Pero pese a las críticas ya la falta de estrellas de primera magnitud en sus ballets, su fama fue enorme, tanto que Beethoven compuso para él la música de La Creación de Prometeo (I) y Stendhal, en un exceso de entusiasmo, lo parangonó a Shakespeare. Críticos modernos, por su profundo conocimiento de la música y por el gusto y armonía de los colores, lo juzgan como un precursor del moderno colaborador artístico, al modo de Diaghilev. (1) Baile alegórico escrito en 1801 y estrenado en marzo del mismo año, con éxito. Consta de 16 números de los cuales sólo ha prevalecido la Obertura que se ejecuta como fragmento sinfónico. El último número fue utilizado después por Beethoven, en el final de su Tercera Sinfonía (Heroica).

CARLOS BLASIS (1803-1878)

La diferencia entre los dos estilos, el francés y el italiano, ya aminorada con Vigano, se atenuó todavía más con la escuela de Carlo Blasis (1803-1878), nacido en Nápoles, de noble familia. Discípulo de Vigano, de Pierre Gardel y de Dauberval, este último a su vez discípulo de Noverre, se aplicó con gran seriedad al estudio de la danza sin que por ello le faltase tiempo para adquirir una profunda y refinada cultura. Contaba apenas diecisiete años cuando publicó el primer Trattato teorico pratico ed elementare dell'arte de/la danza,

mientras era primer bailarín del «Covent Garden» de Londres y veintisiete, cuando escribió el *Codice di Terpsicore*, que representó para el siglo XIX, lo que el tratado de Noverre había sido para el XVIII.

Del primer libro de Blasis se deduce que la danza se había enriquecido con pasos nuevos .con nuevos elementos expresivos como los arabesques y las grandes pirouettes y que los ejercicios de escuela habían alcanzado una importancia esencial. Sus lecons ya incluían todos aquellos ejercicios a la barra que fueron después, con frecuencia, tema pictórico de ilustres maestros del pincel.

En 1837 Blasis fue nombrado director de la Academia de Danza de Milán, que, como en los tiempos de Vigano, siguió siendo el mayor centro italiano de la actividad de la danza y la base de la escuela moderna del ballet. Fue Blasis quien estableció que la edad para iniciar los estudios de danza, no debe ser menor de los ocho años ni mayor de doce ;seleccionó y codificó la ciencia técnica entonces conocida, interpretándola anatómica y geoméricamente y quien nos legó un sistema que más tarde fue desarrollado pero no alterado.

No solamente técnico, sino también artista, buen conocedor de la pintura y de la escultura, habiendo trabajado en los estudios de Canova y de Thorwaldsen, creó una nueva posición o attitude, basándose en el Mercurio de Gian Bologna (Juan de Bolonia). Fue discípulo suyo Giovanni Lepri de quien a su vez fue discípulo Cesare Cecchetti, de quien derivó Enrico Cecchetti que fue maestro de danza de los ballets de Diaghilev. La gran tradición del ballet clásico ha llegado a nosotros a través de sus enseñanzas.

La reacción contra el academicismo estéril e inútil, manifestándose en todas las artes, en literatura con Byron, Goethe, Hugo y Reine ; en música con Weber, Berlioz, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt y Wagner, y en la pintura con Delacroix, Chassériau y Géricault, se expresó en la danza con un ballet que alcanzó resonancia mundial: *La Sylphide* (1832). El libreto fue extraído por el cantante Nourrit, de una leyenda que el escritor francés Charles Nodier había traído de Escocia: *Trilby ou le lutin d' Argaill* y sobre él el coreógrafo y bailarín Filippo Taglioni compuso la danza que fue interpretada por su hija María. La música es de I. Schneitzhoeffter.

María Taglioni

La grande y etérea María Taglioni (1804 1884), que Theophile Gautier llamó Sífide, que aquel año fue lanzado el verbo taglionizar, junto con el (turbante sífide), el los brazos, tendidos y cruzados en un patético movimiento de imploración, que la Taglioni ideó para ocultar la excesiva longitud de los suyos y que fue imitado después incluso por las que tenían los brazos cortos.

Gautier, después del estreno, escribió: (Por un momento temí por su vida; tanto pesaban los ramos de flores que durante largo rato le arrojaron) La prensa se mostró unánime en reconocerle la altísima calidad: puntas magníficas ; un perfecto sentido del equilibrio; una ligereza de mariposa sostenida por una musculatura de acero; anulación del peso y del espacio por medio del salto; facilidad en elevar las piernas a mayor altura que la cadera; gracia y candor.



Fanny Elssler

Estas cualidades tuyas se oponían a las de otra bailarina, con una violencia que recordaba el duelo Camargo Sallé; se trataba de Fanny Elssler (18101884), austriaca, que Theophile Gautier definió staccato sobre las puntas. La Elssler introdujo en el ballet clásico, pasos de danza española que ejecutaba en *Il Diavolo zoppo* (1).

Habiendo partido la Taglioni para San Petersburgo y la Elssler para América, creían los públicos que ninguna otra danzarina podría sustituirlas, cuando compareció sobre la escena de la Académie Royale otra bailarina italiana que, según Gautier, combinaba las cualidades de la una con las de la otra:

Carlotta Grisi, ligera y púdica como la Taglioni, viva, alegre y exacta como la Elssler, con la ventaja de tener solamente veintidós años y de estar fresca como un capullo bajo el rocío».

Carlotta Grisi triunfó en *Giselle*, otro ballet romántico que ha permanecido en repertorio, estrenado en París en 1841, cuyo argumento fue tomado por Gautier de una balada germánica referida por Heine, musicado por Adolphe Adam y encargado a los coreógrafos Jean Coralli y Jules Perrot. En él se produce el encuentro de los elementos dramáticos de una narración verista con los símbolos trascendentales de la vida metafísica, tan caros a los románticos.



(Carlotta Grisi en *Giselle*)

Los efectos del Romanticismo sobre el ballet, fueron evidentes en todos sus aspectos. El tema pasó de ser mitológico o pastoral, a convertirse en dramático narrativo, en la atmósfera de la balada popular y de la narración fantástica y el personaje más importante fue, por lo general, la heroína perseguida y después de ella el héroe, el cautivo y, con frecuencia, el mago. Como lógica consecuencia, cambiaron los atuendos y los decorados. Adoptado el maillot, la saya pudo ya ser más corta sin escándalo. En el siglo XVIII las danzarinas Camargo, Sallé, Guimard, Lany y Prévost, fueron representadas en los periódicos de la época, vestidas con paniers más cortos de lo normal, que dejaban al descubierto el tobillo y el principio de la pantorrilla. En el siglo XIX el indumento se hizo cada vez más corto y ligero, transformándose en la saya de tul colocada sobre otra saya de muselina rígida, que usaron todas las heroínas de los bailes románticos. La saya se fue acortando en seguida, más y más, hasta transformarse en la corola de tul sostenida por volantes, llamada *tu tú*, que se ha convertido en el símbolo, por autonomía, del ballet y de la bailarina moderna y cuya invención atribuyen unos al pintor Lami y otros a M. Du Faget.

La saya larga y vaporosa podía ser un poco sácea o azulada. pero su verdadero color fue blanco. que destacaba mejor sobre los románticos fondos lunares. Nació así lo que después se llamó el «ballet blanco» con el que actualmente tenemos tal familiaridad que puede parecernos banal pero que en su época constituyó una novedad revolucionaria.

Bailarina en escena. Detalle de una pintura de Degas.

Museo del Louvre. Paris.



LA PUNTA

Durante el Directorio, la moda del zapato de tacón alto había desaparecido para dar paso al escaquin o zapatilla de suela plana. Transportada al escenario, fue lógica la idea de endurecer la punta para facilitar la figura llamada demi-pointe y transformarla después en la figura que se llama punta. No es fácil determinar la fecha exacta de la aparición de la punta, técnica que vino a ser una de las características

esenciales de la danza académica, pero aproximadamente se la puede situar entre la muerte de Noverre (1809), y la publicación del primer Trattato sull' arte della danza de Carlo Blasis (1820).

La punta confirió a la danzarina encanto y ligereza y como quiera que al público le parecía más difícil que cualquier otro paso, hizo saltar a primer plano la figura de la bailarina que lo ejecutaba y palidecer la del bailarín, el cual, salvo en Rusia, debía conformarse con la parte secundaria de soporte o porteur. Durante el siglo XIX, salvo raras excepciones, el bailarín no fue otra cosa que la columna viviente en la cual se apoyaba la estrella para poder ejecutar sus más difíciles evoluciones sobre la punta. Por esta razón importantes partes masculinas fueron confiadas a mujeres disfrazadas. La coreografía se enriqueció con contrastes dramáticos, ilustrando el dualismo, presente en muchísimos ballets románticos, entre las criaturas del cielo y de la tierra, entre el bien y el mal, e introduciendo nuevos pasos de danza folcloristas, con particular predilección por la danza Española.

Pero más que el coreógrafo y el músico, tuvo importancia en este periodo el literat. Los ballets más famosos, y todavía vigentes son, en efecto, los que inmortalizó Gautier en sus libretos: Giselle, La Peri, Gemma, Yanko le bandit y Sakuntala, pequeños poemas cuya sola lectura suscita un mundo de formas en movimiento.

La Péri fue otro gran éxito de Carlotta Grisi, para la cual el coreógrafo Coralli creó el pas d'abeille, que le fue sugerido vivamente por la prosa alada del literato.

Pero en verdad este último periodo de decadencia fue el más pintoresco e interesante desde el punto de vista social; de ello dan fé los numerosos cuadros y dibujos de los artistas de la época en particular Degás que inmortalizó en sus telas y en una famosa escultura a los jóvenes alumnos de las escuelas de Danza, llamados Rats D`opera. Por lo demás la danza conservó inalteradas sus calidades de técnica y estilo.

Fanny Cerrito

Otra italiana de la que se habló mucho como danzarina fue Fanny Cerrito, la cual, después de haber danzado en Nápoles, su ciudad natal, en Viena y en Londres, debutó en París en 1847, imponiéndose por la gracia y originalidad de las actitudes y por su maravillosa agilidad; además de bailarina era también coreógrafa. Con la Taglioni, la Grisi y Lucile Grahn (1821-1907), casi tan célebre como las otras, tomó parte en el famoso Pas de Quatre de Jules Perrot, estrenado en el Her Majesty's Thea ter de Londres en 1845.

Otras italianas a recordar son Carolina Rosati, Amalia Ferraris y Rita Sangalli, que creó el personaje de Sylvia en el ballet homónimo de Léo Delibes y el de Namouna en el de Lalo (1882), Carlotta Zambelli que enseñó hasta 1930 en la Académie Nationale de Musique et de Danse y la Salvioni, discípula de María Taglioni y creadora de otro ballet de Delibes, La source. Entre los hombres el único danzarín digno de ser nombrado fue el marido de la Grisi, el ingrátido Jules Perrot, parangonado a la Taglioni por su estilo.

Hacia fines del siglo, el ballet pasó por un periodo crítico: tiranizado por las estrellas de la danza y privado de expresión, cayó en la rutina

de las formas archiconocidas, perdiendo todo interés de expresión artística. Lo mismo ocurrió en Italia donde ningún elemento nuevo venía a vivificar el ballet, reducido en realidad a evoluciones geométricas de grandes masas de bailarines, sin ningún lazo expresivo con la música. El único baile que hizo época fue Excelsior de Luigi Manzotti y música de Marengo, que se mantuvo en los carteles de enero a octubre de 1887 con algo más de cien representaciones, aunque no, ciertamente, por su calidad artística.