



Laura Hormigón (ed.): *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2020, 298 páginas, ISBN 978-84-178933-4

En octubre de 2018 tuvo lugar en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de Madrid un congreso internacional dirigido por la bailarina e investigadora Laura Hormigón y el musicólogo Víctor Sánchez bajo el título de “Marius Petipa: del ballet romántico al clásico”. De este modo, España se sumaba a otras iniciativas llevadas a cabo en países como Estados Unidos, Francia, Italia o Rusia para la conmemoración del bicentenario del nacimiento del bailarín y coreógrafo marsellés Marius Petipa (1818-1910). Muchas instituciones colaboraron en la puesta en marcha de este congreso: el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, la Fundación AISGE, la Asociación de Directores de Escena, el Centro Ruso, el Instituto Ruso Pushkin de Madrid y el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho congreso acogió veintidós ponencias de investigadores de diversos países y fue el origen de esta publicación que contiene la mayor parte de los estudios allí presentados.

El campo de la Historia de la Danza en España es de los más recientes dentro del mundo académico por lo que, en principio, toda publicación es bienvenida, ya que hay muchos temas que abordar, muchos conceptos y categorías que analizar y (re)definir y muchas personalidades y obras coreográficas que rescatar. En este caso la presente monografía presenta una singularidad atractiva: su vocación internacional, al centrarse en una de las figuras más relevantes para la historia del ballet como arte escénico occidental. Para ello ha contado con especialistas de diferentes países como España, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia y Rusia, lo que evidencia un enorme esfuerzo por parte de los organizadores del congreso y de la editora de esta monografía¹.

El libro está constituido por una introducción y diecisiete capítulos que se aproximan a la figura de Petipa desde diferentes perspectivas: la biografía, el análisis del repertorio coreográfico –con su problemática anexa en torno a los conceptos de conservación, transmisión y posibilidades de reconstrucción–, las relaciones entre danza y escenografía, las relaciones entre ópera y ballet o la configuración de una escuela española de ballet. Esta diversidad refleja las líneas

¹ Un aporte muy interesante fue la publicación en 2016 del número 43 de la revista *Slavica Occitania*, un monográfico dedicado a Marius Petipa bajo el título “De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage”, de cuya edición científica se encargó Pascale Melani.

temáticas planteadas en el congreso de 2018: “Biografía de Marius Petipa”; “Creación coreográfica de Petipa”; “Lo ‘español’ en Petipa”; “El ballet en España en el siglo XIX”, y “Escenografía, puestas en escena y dramaturgia”.

Un volumen colectivo de estas características genera diversidad, tanto en lo cuantitativo –la extensión de los estudios va de tres a treinta y siete páginas– como en lo cualitativo. Algunos estudios aportan nuevas informaciones y análisis detallados mientras que otros no. Construir bloques temáticos coherentes es siempre uno de los retos que hay que afrontar. En ese sentido, echamos en falta la elaboración de un índice con unos bloques temáticos debidamente señalados con sus títulos, ya que clarificaría la lectura. No obstante, la editora explicita brevemente sus criterios en la introducción de modo que los primeros ocho capítulos giran en torno a la biografía y la obra coreográfica de Marius Petipa, en concreto los ballets titulados *Mlada* (1879) y *La Bayadère* (1879). La temática abordada en los capítulos diez al doce gira en torno al legado de Petipa desde perspectivas coreológicas o de difusión. Los capítulos ubicados desde el número catorce al dieciséis se centran en la danza en España en el siglo XIX. Por esta razón, consideramos que el capítulo número nueve (Idoia Murga: “La presencia del legado de Petipa en la España de principios del siglo XX: los Bailes Románticos Rusos, Anna Pavlova y los Ballets Russes de Monte Carlo”) quedaría mejor ubicado en este bloque, aunque siempre es difícil conjugar lo cronológico con lo temático a la hora de construir un buen esqueleto. El capítulo número trece presenta una perspectiva de género y el último capítulo una reflexión desde una perspectiva musicológica acerca de las relaciones entre ópera y ballet tomando como estudios de caso algunas óperas de Giuseppe Verdi.

El volumen se abre con la investigación de Sergey Konaev, investigador del Instituto de Estudios de Arte de Moscú², quien aporta una visión global del desarrollo profesional de Marius Petipa en Rusia, apoyando su investigación en documentación de archivos oficiales y personales del coreógrafo. Konaev informa sobre su método de composición y aporta datos de interés ligados a su cotidianidad como profesional de la danza, haciendo hincapié en que el marsellés siempre mantuvo intensas relaciones con París, ciudad en la que encargaba decorados y vestuario para algunas producciones de los teatros imperiales y a la que viajaba asiduamente para nutrirse de ideas y mantenerse al día de las novedades. Introduce nuevos datos acerca de las posibles fuentes de inspiración para sus ballets, tanto iconográficas –ilustraciones de revistas francesas– como bibliográficas, mostrando una desconocida imagen de Petipa como un gran lector y demostrando que la documentación y el “trabajo de mesa” eran fundamentales antes de abordar los aspectos coreográficos. El interesante capítulo

² Konaev fue el coordinador científico del Congreso Internacional que tuvo lugar en Moscú en 2018 organizado por el Teatro Bolshoi, el Instituto de Estudios de Arte de Moscú y el Museo Teatral Bakhrushin.

se cierra desarrollando el tema de la notación en danza: a partir del interés por parte de los teatros imperiales de preservar el movimiento, dentro de las posibilidades existentes se descartó la moderna propuesta del bailarín Shiryayev – grabar en película cinematográfica– y se adoptó el sistema de registro en papel ideado por Stepanov, con el que Petipa nunca estuvo de acuerdo.

El siguiente y extenso capítulo está firmado por la propia editora de la monografía. Laura Hormigón revisita un tema en el que es especialista: los años de estancia en Madrid del coreógrafo francés. La autora ha publicado desde el año 2010 trabajos que abordan esta temática³. Las nuevas aportaciones que presenta están relacionadas con las evidencias acerca de los conocimientos que Petipa adquirió sobre los bailes nacionales españoles al compartir escenario con maestros como Victorino Vera y músicos como Skoczopole, y que utilizó a la hora de coreografiar en Rusia. Asimismo, muestra una cata de fuentes literarias y hemerográficas españolas, posteriores a la marcha de Petipa, en las que se nombra al coreógrafo y evidencia cómo pervivió en la memoria.

La investigadora francesa Bénédicte Jarrasse centra su comunicación en la bailarina más famosa del Teatro del Circo, Marie Guy-Stéphan, tomada como ejemplo de la circulación de artistas y la transferencia de modelos estéticos en una Europa cosmopolita y conectada por la danza. El caso de Guy-Stéphan pone sobre la mesa el tema de las danzas nacionales y su presencia en el ballet pantomímico romántico. Jarrasse expone que, según el criterio de la prensa parisina, entre la forma de bailar de las bailarinas de ballet y la forma de las boleras españolas, existió una tercera vía cuya exponente fue Guy-Stéphan. Al estilizar, “civilizar” y reformar el material coreográfico percibido como auténtico de España señaló una manera de abordar las danzas nacionales españolas.

Por su parte Boris Ilianov continúa profundizando en el tema de las danzas de carácter y hace un iluminador recorrido desde el concepto de danza de carácter vigente a finales del siglo XVIII –la expresión del carácter del personaje– a su evolución a mediados del siglo XIX –danza que representa el carácter de un determinado pueblo–. Informa del año en que empezó a impartirse su estudio como asignatura dentro del programa de la Academia Vagánova y cómo se estructuró su didáctica. Según Ilianov, los ballets de Petipa presentan

³ Laura Hormigón: *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*, Madrid, Danzar-te Ballet, 2010; —: *El ballet romántico en el teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2017; —: “La apasionante fuga de España de Marius Petipa. Una cuestión de estado”, *ADE-Teatro*, 169, 2018, pp. 8-19. Para el tema de la fuga véase el estudio de Jesús Rivera-Rosado: *El ballet romántico en España (1840-1859). Apuntes para la historia*, Madrid, Cumbres, 2018. Es de obligado cumplimiento citar el estudio que Luis Lavaur publicó en 1976, *Teoría romántica del cante flamenco*, Madrid, Editora Nacional, 1976. Una monografía que pasó sin pena ni gloria y que años después ha supuesto la fuente de la que hemos bebido todos los que nos dedicamos al siglo XIX, dándonos pistas sobre el rico yacimiento que suponía para la danza la prensa del siglo XIX en una época en la que no era de fácil acceso.

un equilibrio entre la danza clásica y la de carácter dentro de la estructura de los *ballets à grand spectacle* siendo el ballet *Raymonda* (1898) un excelente ejemplo de ello.

Los siguientes capítulos (del quinto al octavo) se centran en estudios de caso analizando tres ballets de Petipa desde diferentes perspectivas. En primer lugar, la coreológica. Doug Fullington investiga la presencia de las danzas de carácter español en el ballet *Paquita*, que Petipa coreografió en dos ocasiones (1847 y 1881), a partir de dos fuentes escritas que han perdurado: un manuscrito de Henri Justement de la versión de Lyon de 1854 y la notación Stepanov de la versión de Petipa de 1881. En segundo lugar, Tatiana Nikitina aborda desde la perspectiva del imaginario eslavo el ballet *Mlada*, interpretando dicho imaginario como un elemento que coadyuva a la creación de la categoría “ballet ruso”. En tercer lugar, Irina Nefodova Skulskaya con un enfoque musicológico analiza la partitura de *La Bayadère*. Tiziana Leucci ha seleccionado la misma obra para realizar, desde una perspectiva histórica, una identificación de fuentes.

El brevísimo texto del bailarín Toni Candelero presenta un aporte personal y biográfico desgranando una serie de recuerdos en torno a personalidades con las que trabajó o estudió como Yvette Chauviré o Marika Besobrasova.

Con un afán global y conceptual, el capítulo de Ana Abad Carlés reflexiona sobre cómo se fue construyendo el canon “clásico” del ballet, qué agentes participaron en esa construcción y en qué contexto. Sustenta su discurso sobre la idea de los campos de producción cultural de Pierre Bourdieu y en el modelo de análisis que William Weber utilizó para comprender la construcción del canon musical en el siglo XVIII.

Vale la pena destacar el texto de Geraldine Morris, pues plantea uno de los temas nucleares que preocupa a los profesionales de la danza, teóricos e historiadores, ya explicitado con rotundidad en el título de su capítulo: “¿Es danza de Petipa lo que vemos?”. La autora aborda la problemática de la transmisión oral y escrita de la danza y las posibilidades de recrear un estilo asociado a una técnica, a una expresividad y a un contexto histórico del pasado. Desarrolla este planteamiento conceptual a partir del análisis de *La Bella durmiente* (1890), entrando en complejas categorizaciones sobre diferencias estilísticas y enfoques pedagógicos sustentadas en un entramado teórico que toma por base al filósofo de la danza Graham McFee y al teórico del arte Arthur Danto.

Desde una perspectiva de género, Deborah Norris se plantea por qué *El lago de los cisnes* es una obra que atrae a muchos coreógrafos masculinos para hacer sus reelaboraciones a partir de Petipa, mientras que son pocas las coreógrafas que se sienten seducidas por la narrativa de esta obra. Norris intenta dar respuesta a estas preguntas y para ello aduce tanto argumentos económicos —los directores y productores no se arriesgan a que una mujer maneje altos presupuestos—

como de búsqueda de una aceptación profesional, haciendo que las mujeres coreógrafas prefieran crear obras nuevas, en la idea de buscar una voz propia, en vez de hablar a partir de lo coreografiado por otros.

Los capítulos nueve, catorce, quince y dieciséis cambian de perspectiva ya que se centran en la historia de la danza en España desde diferentes ámbitos y géneros. Patricia Bonnin-Arias indaga sobre el fracaso institucional en la creación de una escuela de ballet en España –cuyos primeros intentos se ubican, al igual que en muchos países europeos, en el último tercio del siglo XVIII–, desde la escuela de Domenico Rossi pasando por el proyecto ilustrado de Pascual Vallejo o la escuela puesta en marcha por el Ayuntamiento de Madrid. La autora sintetiza e interpreta investigaciones previas de autores como Carreira, Cotarelo, Elvira, Hormigón y Mera.

Pasando al ámbito de las relaciones entre la escenografía y la danza, el estudio de Blanca Gómez Cifuentes se centra en la fecunda colaboración entre el coreógrafo catalán Ricardo Moragas y el escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa. En concreto, focaliza su tema en la creación de tres ballets: *Clorinda* (1881), *Lohókeli* (1882) y *Parthénope* (1884). Desde la misma perspectiva, pero incluyendo los bailes nacionales y sus relaciones con el ballet romántico, Rocío Plaza Orellana presenta un amplio recorrido y concluye que, así como las producciones de ballet cuidaron e invirtieron en nuevas escenografías, los bailes nacionales no contaron con presupuesto, ni los empresarios fueron sensibles a este aspecto. El recorrido sobre España se completa con el capítulo de Idoia Murga Castro centrado en el análisis de la presencia del legado de Petipa en los escenarios españoles de la Edad de Plata a través de tres compañías rusas que visitaron España. La primera de ellas fue la compañía de los Bailes Románticos Rusos de Elsa Krüger y Boris Romanoff (1924) que presentaron *Arlequinada* (*Les millions d'Arlequin*); Anna Pavlova (1930) llevó al escenario la versión de Petipa e Ivanov sobre el ballet *La hija mal cuidada*; y los Ballets Rusos de Monte Carlo (1933, 1935 y 1936), *El Lago de los cisnes* y *La boda de Aurora*. A la hora de valorar estas propuestas, por parte de la crítica, planeó la sombra de los Ballets Russes de Diaghilev, y todas ellas, exceptuando la de Monte Carlo, salieron perdiendo. La presencia de estas compañías en España afianza la idea de que la danza en la Edad de Plata es un periodo inagotable de personalidades, obras coreográficas, colaboraciones entre artistas de diversos campos, proyectos, giras de compañías extranjeras o creación del ballet español.

El volumen se cierra con una interesante reflexión sobre las relaciones entre ópera y ballet en la que Víctor Sánchez aborda un tema poco tratado, pero sin el que el mapa de la danza en el siglo XIX no está completo. Desde la inserción del ballet en el género de la *grand opéra* parisina a su presencia en la ópera italiana, lo coreográfico fue habitualmente un terreno de conflicto, según analiza Sánchez, generando diferentes dinámicas y soluciones que afectaban a factores estéticos, de producción y de organización.

Respecto a la edición, debemos destacar el esfuerzo de traducción al español llevado a cabo en esta monografía con las traducciones de Laura Hormigón, Cristina de Lucas, Cristina López, Irene López Arnaiz, Francisco Alarcón, Diana Soliverdi, R. V., I. L. y A. A., desde el francés, el inglés y el ruso. Desconocemos el criterio por el que en unas traducciones aparecen sus autores con nombre y apellidos mientras que en algunas solo contamos con las iniciales. En otro sentido, consideramos que una publicación con vocación académica debería presentar coherencia en el sistema de citas en lugar de dejar al libre albedrío de cada autor el sistema de citación.

En líneas generales, el libro presenta un rico y variado panorama que inserta los estudios presentados en dos ejes principales: uno internacional, alrededor de la figura de Marius Petipa, y otro español, en torno a la historia de la danza en España en los siglos XIX y XX. El afán cosmopolita y el interés por estudiar figuras internacionales de la danza debe continuar. Este esfuerzo es un eslabón que esperamos tenga continuación.

Guadalupe Mera

<https://orcid.org/0000-0002-0371-4696>

guadalupe.mera@gmail.com

Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, Madrid