

## VII. LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA DANZA CLÁSICA

1

UNA DISTINCIÓN fundamental, que el lector puede comprender fácilmente, se produce en el arte entero de la danza tan pronto como las evoluciones del ballet se hacen en el escenario y dejan de hacerse en la sala. El *punto de vista* cambia y, con ello, la ordenación de las figuras con relación al espectador. Las grandes muchedumbres que se aglomeraban en rampas de asientos o en localidades donde tenían que aguantar de pie largas horas antes de que el espectáculo comenzase y una vez comenzado, incluso las personas principales que habrían de descender más tarde a la sala, se hallaban colocadas un poco más altas que los bailarines, de manera que la dinámica de la danza y sus combinaciones plásticas se veían *desde arriba*. Lo contrario ocurrirá cuando la danza pase a la escena, siempre colocada más alta que la sala, aunque las personas que tenían acomodo en los aposentos laterales seguirían viéndola como antes. Sin embargo, las personas del *parterre* terminan por imponer su *punto de vista*.

La ordenación, pues, de las danzas de sala e incluso las figuras geométricas de las que Beaujoyeux estaba tan satisfecho, estaba realizada en un sentido *horizontal*. Los desplazamientos se harían de un lado a otro o de adelante atrás. Rodeadas de espec-

142

tadores, todas sus posiciones tenían visibilidad. La danza en la escena siente diferentes apetencias. En principio, el bailarín dará constantemente la cara a los espectadores de la sala, pero tiene necesidad de que éstos vean todas sus evoluciones: habrá una presentación de cara, otra de perfil y otra que, haciéndole girar, lo presenta momentáneamente de espaldas para volver a ganar la presentación inicial. Así nacen fases de una técnica nueva que la Academia va a cuidar mucho, especialmente las presentaciones *en dehors* y las vueltas o *tours*. Al mismo tiempo, como el punto de vista es de abajo arriba, lo que antes era una línea horizontal ahora se trueca en línea vertical. Para acentuar, inconscientemente, esta línea dinámica seguida por la vista, comenzarán las *elevaciones*. Primero, los brazos se levantarán airoosamente; luego seguirán los movimientos ascensionales de las piernas; finalmente, todo el cuerpo desea elevarse y lo hace en saltos, piruetas, *cabriolas* y *entrechats*, sin duda ya conocidos antes, pues que forman parte integrante de danzas determinadas, pero que ahora se presentarán con una técnica nueva que tiende a dar ligereza ascensional al bailarín y al conjunto de ellos.

La verticalidad de la línea en la danza sigue, en tiempos de Lully, a la horizontalidad con la cual él se encontró en la primera *Académie de la Danse* que dirigía Pierre Beauchamps, maestro de danzar del rey y coreógrafo. Sus méritos, en este punto, no pueden regateársele, pues parece ser que montaba un ballet *grande* en quince días y uno pequeño en ocho. Sus principios técnicos se perfeccionan después de él, pero serán la base de la danza de Academia, mientras que las novedades de esta técnica de elevaciones serán materia de estudio durante

no menos de un par de siglos, hasta que en el XIX adquiere su mayor perfección con las grandes figuras modernas de la danza. Un resultado inmediato de las enseñanzas de la Academia francesa, a partir de Beauchamps, consiste en la necesidad de mantener intacto su vocabulario, de manera que los términos técnicos usados en su tiempo y poco después, conforme la gramática de la danza clásica los define, continuarán diciéndose en francés, entonces y ahora, en Francia y en todos los países que han aceptado ese modo de arte. El hecho resulta todavía más importante desde el momento en que la *escritura* de un ballet, o sea el intento de cifrar en un papel un modo de solfeo de los pasos, no ha llegado a cuajar nunca. Cada maestro modificó más o menos, a gusto suyo, los intentos de André Lorin, algo mejorados por Feuillet o Pécour (Pécourt), al comenzar el siglo XVIII, en la *Chorégraphie ou l'Art de décrire la Danse*, atribuida ya al uno, ya al otro; pero sus mapas o esquemas para trazar gráficamente las viejas danzas de sala no resultan más claros que los del propio Caroso de Sermoneta, más de un siglo antes. Ni tampoco es indispensable este sistema, ya que la memoria y la capacidad de invención sobre la base principal son virtudes indispensables al bailarín que siente su arte *en vivo*. Para los contemporáneos de Lully, la danza noble carecía de expresión y de sentimiento en su melodía. Lo que con Beauchamps (que había dirigido los ballets de la corte durante veintiún años y que fue el maestro de danzar para Lully en 1671 y 1687), con Lully mismo y con Luis Pécourt, que fue su sucesor, se llamó el *pas d'expression*, supone una capacidad de invención y de renovación constante que dará vida a la danza clásica y le permitirá trans-

formarse paulatinamente, sin por eso alejarse de sus fundamentos. De Beauchamps se dijo que no fue un gran bailarín, ni tenía un gran estilo, pero que su capacidad de invención era inagotable, y ello fertilizó durante toda su vida al *ballet à entrées*. Conviene recordar ambas cosas: perennidad de los fundamentos técnicos de la danza clásica y posibilidad de transformaciones en el estilo y en el concepto general de la danza, porque de ese juego nacerá la danza moderna como descendiente legítima de la clásica, aunque en nuestros tiempos el influjo de las danzas exóticas, comenzando por las orientales a través de Rusia, ya desde el siglo XVII, hasta el aporte de la danza negra en años recientes, haya dado a la danza moderna gran variedad de aspectos, a lo cual hay que añadir las invenciones de artistas como Nijinsky, con sus pasos del *Sacre du Printemps*, llenos de novedades, y no la menor el hecho de juntar las puntas de los pies (que en la danza clásica están siempre separadas) o el esquematismo, el amor por la línea recta en danzarinas actuales como algunas alemanas y norteamericanas, o finalmente la dislocación, la contorsión violenta y la estilización de movimientos sensuales, y aun obscenos, procedentes de la danza ritual o folklórica de África o de los países americanos donde la importación negra ha tenido tanta significación.

## 2

Lo verdaderamente notable de la gramática terpsicórea en que se basa la danza de academia consiste en que está montada como un mecanismo riguroso que, desde principios muy elementales como las

llamadas *cinco posiciones* de los pies, va complicando los movimientos poco a poco, metódicamente, ordenadamente, hasta el punto de que cuando las figuras o pasos más complicados intervienen es posible descomponerlos pieza por pieza, movimiento por movimiento, hasta volver a encontrar, por un camino a la inversa, todos los pasos que paulatinamente fueron integrando a aquél. Nada se improvisa en la danza clásica. Todo está regulado matemáticamente, y como cada movimiento o actitud se basa en cada uno de los valores musicales del compás, el bailarín parece como si, al bailar, solfease la música de danza; y de hecho, si se le ve en uno de sus estudios o ensayos, podrá oírsele contar grupos de cifras que responden a la correspondencia entre los valores del compás y su traducción plástica en pies, manos y cuerpo.

**LAS CINCO POSICIONES.** Si el lector piensa en ello, las maneras según las cuales un bailarín puede posar sus pies en el suelo son infinitas. Pero, tras de largo proceso de selección, desde tiempos de la más grande antigüedad (desde los egipcios y griegos, positivamente) fue reduciendo el apoyo de los pies en el suelo hasta lograr ceñir sus actitudes a un número escaso de formas, que, con esa limitación, se convirtieron en elementos de estilo. El estilo que de esas combinaciones simples resulta es el consiguiente, con una perfección insuperada, por una serie de bailarines franceses, algunos de los cuales han quedado mencionados antes, que, en el siglo XVII y bajo la presencia musical de Jean-Baptiste Lully, llegaron a la creación de las Academias de Danza primero y después de Música, ambas fundadas al calor del genio del florentino, bajo la égida de Luis XIV. Lo que hasta entonces se estaba ha-

ciendo por los bailarines más famosos viene a condensarse en la selección de cinco *poses* sobre el suelo, ya lograda en la etapa de Pierre Beauchamps y consolidada en el primer tratado que, después de los clásicos de Thoinot Arbeau en Francia, Carosoda Sermoneta y Cesare Negri en Italia, aparece en París en 1725, con el título de *El Maestro de danza*, y que son todavía una danza y un maestro enteramente al modo antiguo de las danzas señoriales o *nobles*, pero donde se inician ya los preceptos de la danza reglamentada en la Academia. Su autor es Pierre Rameau, de quien se hablará en seguida, y a quien no hay que confundir con su contemporáneo el famoso compositor Jean-Philippe Rameau. En esta obra, las *positions des pieds* aparecen definidas bajo la autoridad de Beauchamps. No hay más que cinco posiciones reconocidas, pero de ellas nacen todos los pasos del bailarín en la escena, y a ellas regresa en los momentos de reposo. Las razones son diferentes. Realmente, la razón principal radica en la unidad de estilo que se consigue con ellas; pero, además, unas posiciones sirven para mantener el aplomo del bailarín en los momentos de descanso absoluto y otras son como momentos fugitivos de descanso, que van a disiparse en seguida en movimientos variados, a cuya rapidez y facilidad atienden siempre desde el punto de vista de la elegancia de la *pose*, que jamás se descuida, pues la danza está concebida ya como un complejo espectáculo que se desarrolla ante un espectador entendido y exigente.

Las cinco posiciones se definen fácilmente de esta manera: primero, una posición con los pies juntos; en seguida esos pies se separan y se obtienen las posiciones siguientes. Véase:

*Primera posición.* Los pies se unen por los talones, presentando al espectador una línea casi recta, o un ángulo muy abierto (según las diferentes épocas).\*

*Segunda posición.* Los pies se separan sin cambiar la colocación anterior.

*Tercera posición.* Los pies están más cerca uno de otro, ligeramente cruzados.

*Cuarta posición.* La separación entre ambos pies se hace de adelante a atrás, conforme en la segunda posición se había hecho de frente.

*Quinta posición.* Es la más difícil de todas y netamente estilística: los pies se cruzan de tal manera que la punta del pie izquierdo toque el talón del pie derecho o viceversa: viene, pues a ser como una actitud exagerada de la posición tercera.

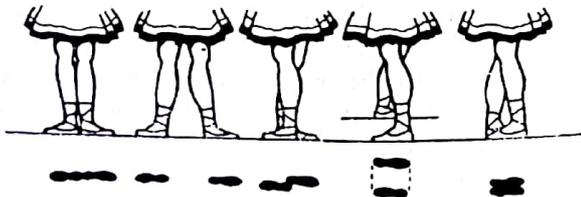


FIG. 68

Ahora bien, para comprender exactamente el papel que las posiciones juegan en la danza es menester darse cuenta de que, salvo momentos muy breves, toda la danza es un perpetuo *devenir* de actitudes, cada una de las cuales procede de la anterior. Por otra parte, a cada posición de los pies corresponde una actitud del cuerpo, de la cabeza y, sobre todo, de los brazos: todo ello entra en movimiento

\* Véanse los dibujos insertos en el capítulo IX al hablar de Carlo Blasis.

con el cambio de posiciones, pero no arbitraria o desordenadamente, sino todo lo contrario, con una minuciosidad extrema.

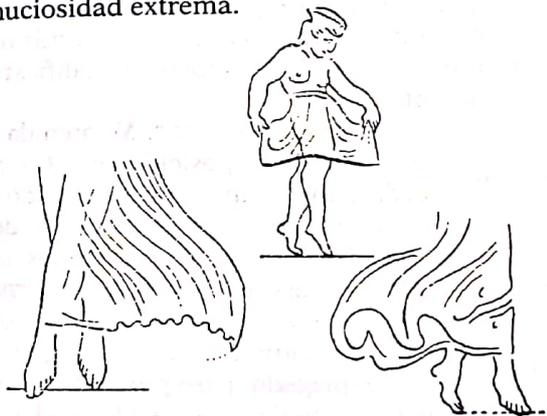


FIG. 69

**PLIÉS.** Todo movimiento tiene como punto de partida las flexiones de los pies y piernas que se conocen con el nombre general de *pliés*. Los pies se levantan del suelo apoyándose en la parte anterior del pie. Primero, el movimiento tiene un punto de atención en el *demi plié*, cuando la flexión se ha hecho en su primera mitad. Terminado el movimiento, se tiene el *grand plié*. No siempre es éste necesario, sino que basta para el caso la media flexión. De ésta o del *grand plié* se retrocede, por movimiento inverso, a la posición de partida, con lo cual el ejercicio queda completo en sus dos fases.

En algunas posiciones, como la cuarta, la separación de los pies hacia el fondo engendra dos poses características, según que el espectador vea cruzados los



FIG. 70 A

pies, o uno casi a punto de desaparecer, tapado por el otro. Estos dos gestos plásticos reciben el nombre de *croisé* (cruzado) el primero, y de *effacé* (desvanecido), el otro. Pueden hacerse hacia atrás o hacia adelante, con lo cual reciben los calificativos correspondientes.



FIG. 70 B

verifica por lo alto, se tendrá el *rond de jambe en l'air* y, por supuesto, ambos pueden ser *en dehors* y *en dedans*. Su apogeo se alcanzó con Augusto Vestris, finalizando el siglo XVIII.

**BATTEMENTS.** Sujeto el danzarín a la barra, puede proceder a un movimiento de las piernas muy característico. Una pierna fija, la otra se sacude según la postura que tiene en la posición; es decir, que imprime a la pierna un movimiento rápido de vaivén, separándola y acercándola a la otra. Es



FIG. 71

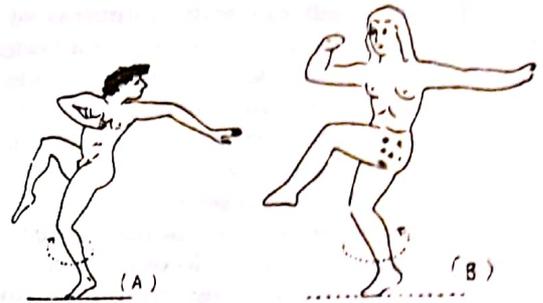


FIG. 72

el *battement tendu*, que de la sencillez del movimiento que engendra puede dar origen a multitud de complicaciones. Así, ese *battement* se llama simple, del cual se pasa al *grand battement*, en donde la pierna en movimiento asciende hasta formar un ángulo recto con la otra, casi a la altura de la barra. Después, los *battements* en serie engendran las *batteries* (*battements tendus pour batteries*).

En seguida vienen los *jetés*, que son saltos ya, donde la pierna hace una sacudida como de lanzamiento. Cabe entonces, entre otros movimientos menos importantes, balan-



FIG. 73



FIG. 74



FIG. 75

cear el cuerpo mientras se hace el *grand battement*: así podrá llegarse al que se entiende por *grand battement jeté balancé*. O bien, el *battement frappé*, cuando, al sacudir la pierna, se llega a tocar a la otra, por delante o por detrás. Hay también pequeños batidos que se hacen en el cuello del pie: *petits battements sur le cou-du-pied*, de gran importancia para conseguir flexibilidad en el empeine. Los hay *battus* y *fondus*, que son derivación de los anteriores; *soutenus* y *developpés* que es fácil comprender cómo se realizan. En general, los *battements* se hacen en cuatro tiempos o *en quarts*, que el maestro de danza va numerando sucesivamente.

LOS BRAZOS. La posición de los brazos está asimismo muy meticulosamente estipulada. Viene a haber cuatro posiciones: una, preparatoria, deja caer los brazos suavemente, tocándose las manos por la punta de los dedos; luego se suben a la altura del pecho, comenzándose la posición inicial; después



FIG. 76

se abren y finalmente se cierran por encima de la cabeza en la actitud conocida de quien toca castañuelas. Estas posiciones, al ser puestas en movimiento, engendran lo que se llama los *port de bras*, que son muchos y variados.

ACTITUDES Y ARABESCOS. Una vez puesto el cuerpo en movimiento, hay que darle forma en el aire, que corresponda estilísticamente a las premisas anteriores. La que primeramente aparece es la que se llama

*attitude* (actitud), atribuida a Carlo Blasis. Una pierna, doblada por la rodilla, se levanta hasta formar un ángulo recto con la anterior. Imaginémosnos al Mercurio de Jean de Bologne moviéndose hacia adelante o hacia atrás, en *croisé*, en *developpé* o en *effacé*, y lo veremos actuar en *actitudes* que derivan de aquéllas, antes mencionadas, con semejantes nombres. Una actitud que viene a ser como el punto de extrema tensión de las anteriores es la que recibe el nombre de *arabesque*, y en ella entran tanto la posición de los pies, la inclinación del cuerpo, los *port de bras* y la del cuello y la cabeza. Hay, se comprende, infinidad de *arabesques*, abiertos, alargados, de estilo francés o de estilo italiano; en fin,



FIG. 77 A



FIG. 77 B

hay un movimiento extremo de la *attitude* cuando una pierna llega lateralmente, y en posición oblicua

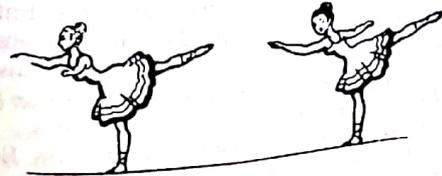


FIG. 78

al espectador, a su máximo de elevación, mientras que el cuerpo se mantiene recto o se inclina, según la variedad, a fin de que la bailarina conserve su equilibrio. Es lo que se entiende por *écarté*.

LOS PASOS. Hay, ahora, que dar estilo de danza de época a todo lo anterior. Ya la danza propiamente dicha comienza, y los nombres que recibe aluden a las de los salones franceses del XVII.

El *pas de bourrée*, con su ondulación característica y sus cambios de pierna (cuando los hay), es muy típico y en él se conservan las manos en la posición preparatoria. En ese paso es posible que la bailarina se apoye sobre la punta del pie, con lo que el baile de puntas comienza a presentarse. Como

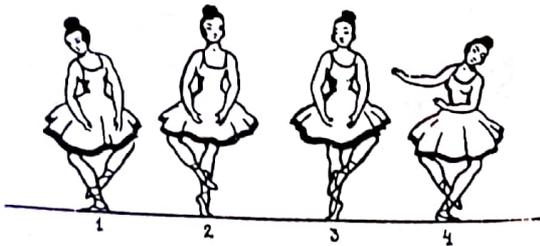


FIG. 79

hay multitud de *pas de bourrée*, pueden enlazarse entre sí, engendrando el *pas couru*, o paso corrido, generalmente rápido, y frecuentemente como preludio para las distintas clases de saltos. Entre un paso y otro hay uno intermedio que tiene gran importancia como elemento de ligazón entre los anteriores: es el *coupé*, que puede efectuarse de varias maneras en relación con el *pas* combinado.

SALTOS. BRINCOS. CABRIOLAS. ENTRECHATS. El gran repertorio de elevaciones es, como el vocablo lo indica, el abandono del suelo por el bailarín para

continuar sus movimientos en el aire. Si todo lo anterior constituye, por decirlo así, el solfeo de la danza, ahora entramos dentro de su virtuosismo. En principio, los saltos parten de una posición determinada con su actitud correspondiente; se continúan en el aire como si se estuviese en tierra y se regresa al punto de partida. Pero, entre tanto, pueden cambiarse las posiciones de los pies, pueden separarse y juntarse (*assemblé*) siempre en el aire, y pueden, tan lejos del suelo como lo permita el arte del bailarín, hacerse *battements* y *developpés*; también pueden hacerse *jetés*, grandes o chicos, con vueltas de costado, y el llamado *jeté passé*, que engendra el bello movimiento de lanzar las dos piernas juntamente hacia atrás o hacia adelante como figura central de todo el proceso.

Hay multitud de pasos que no nos es posible mencionar detalladamente. Entre los más utilizados figuran los siguientes: en el *pas de sissone* pa-



FIG. 80

rece como si las piernas hicieran un movimiento de tijera; el *pas de chat*, que es un salto en el cual, saliendo de la posición quinta, se flexiona por las rodillas, sacudiendo las dos piernas hacia atrás para caer en seguida en la posición fundamental de la cual se parte; el *pas de basque*, en donde se hace un *rond de jambe* en redondo antes de saltar; el *pas bal-*

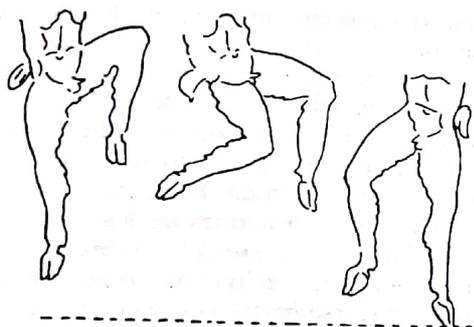


FIG. 81

loté y el *pas ballonné*, de gran dificultad; el *pas chassé*, generalmente ejecutado por los hombres (y hay que recordar que todavía en tiempos de Lully las mujeres no intervenían en la danza profesional, sino que se las sustituía con muchachos en los papeles del argumento); en él, se sale de la quinta posición, por lo regular, en salto; se deslizan los pies hacia adelante y, volviendo a la posición, se vuelve a saltar; la *glissade*, en la cual el pie resbala sobre el

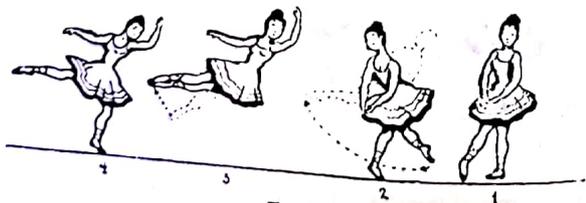


FIG. 82

suelo; finalmente, la *cabriole*, que resume todos los anteriores, y en la que el cuerpo llega a tomar en el aire una posición casi horizontal.

Los saltos en los cuales los pies se mueven o sacuden rápidamente engendran la abundante se-

rie de *pas battus* y *entrechats*: cuando el bailarín está en el aire, agita rápidamente los pies y los cambia de posición, cayendo sobre la inicial o invertida. El número de cambios o trenzados que hace en el aire con los pies es potestativo y depende del grado de virtuosidad y resistencia física del bailarín.

Multitud de vueltas o giros pueden hacerse en posiciones elevadas; es decir, que lo anteriormente descrito puede realizarse en el aire. El arte va complicándose, pues, prodigiosamente, pero siempre por orden, según el proceso de menos a más que ha quedado sucintamente descrito.



FIG. 83

ADAGIO Y ALLEGRO. Dos términos que constantemente aparecen en la danza son el de *adagio* y el de *allegro*. Ambos suponen toda una serie de movimientos combinados, que no son sino los anteriormente descritos, pero que pueden seleccionarse a gusto del coreógrafo. Si los movimientos o cadena de ellos, es decir, un verdadero conjunto coreográfico ya, se hacen en un *tempo* moderado, constituyen lo que se denomina *adagio*; o bien, si el *tempo* es moderadamente vivo, se obtendrá el *allegro*. Hemos procedido analíticamente hasta ahora. Pero tanto el *adagio* como el *allegro* son ya síntesis de los elementos anteriores, y por esta puerta se entra de lleno en el arte de la coreografía, real y verdaderamente tal.

Este arte comienza con el *pas de deux*, en el cual danzan una mujer y un hombre, y de ahí se pasa al *pas de trois*, al *pas de quatre*, hasta el *pas d'ensemble*. Pero el papel que el hombre juega en esos pasos es muy especial. Hay que distinguir en el caso de que el bailarín continúa teniendo una parte de *solista* o



FIG. 84

solista debe acomodar sus inflexiones a las de su compañera, supeditando sus facultades y su técnica a la galantería. Los pasos más corrientemente practicados en este caso son las *pirouettes supportées*, o piruetas ayudadas, que nadie que haya presenciado un espectáculo de danzas puede desconocer. Los *fouettés* y *developpés* ayudados son también normales. Ya dentro de la danza moderna se practican otros géneros distintos de elevaciones; pero en este capítulo nos atenemos exclusivamente a lo fundamental de la danza de academia.

## 3

La descripción y definición anterior de los pasos de la danza de academia y de los vocablos técnicos que corresponden está hecha de acuerdo con lo que son en la actualidad, aunque difieran ligeramente de las definiciones de sus primeros teóricos como Pierre Rameau, maestro de danzar de los pajes de la reina de España Isabel Farnesio, en su tratadillo titulado *Le Maître à danser*, que apareció impreso en París en 1725. De nada habría servido en un librito como

el presente guardar aquellas prescripciones que el tiempo ha ido variando sin perjuicio de mantener las características esenciales. Quienes sientan el deseo de comparar las que acaban de leerse con las originales de Rameau no tienen más que acudir a su traducción española, de fácil acceso.

Pero, en tiempos de Rameau, su tratado tuvo una importancia considerable para fijar las normas de la danza de academia tras de la muerte de Lully y del retiro de Beauchamps, sentando unas bases firmes cuya vigencia se mantuvo sin modificaciones durante todo el tiempo que va desde los sucesores de Beauchamps como Pécourt y Feuillet, en los últimos años del xvii y primeros del xviii, hasta la gran intervención de Noverre en los ballets de las óperas de Gluck. Entre Lully y Jean-Philippe Rameau media una etapa de cerca de setenta años durante la cual el ballet conoce nuevas experiencias que lo acercan a una idea más próxima a nosotros. En ese tiempo es la técnica de Pierre Rameau la que predomina, de manera que podría decirse que si la técnica de Beauchamps fue la dominante en la época de Lully, la de un Rameau es la vigente en el tiempo del otro Rameau. En ese sentido, el tratado de Pierre Rameau es para el siglo xviii lo que el de Arbeau había sido para el anterior. En Arbeau la gallarda y los branles son la materia principal, danzados a los sonos del tamboril y el *piccolo* o flautilla. Con Pierre Rameau nos acercamos a la gran época del minueto, a cuya danza va vinculada toda la evolución de la música instrumental de su siglo. ¡Qué enorme diferencia! Sin embargo, Rameau, como didáctico de la danza, se mantiene dentro de la línea de sus antecesores y procura que el bailarín guarde una continencia y una elegancia análogas

en la escena a las que Arbeau quería para sus señores en los grandes salones. Su principal insistencia radica en la posición *en dehors* de los pies, tras de lo cual define las cinco posiciones; fundamentales, pero no por eso inquebrantables, pues concede que puede haber *falsas posiciones* que los maestros pueden utilizar con provecho para introducir novedades o rasgos originales, aunque no los jóvenes bailarines. *Jetés, balancés, battements, demi-coupés, entrechats* y otros términos antes mencionados se explican en Pierre Rameau, para quien el minueto es una danza de corte que implica el oportuno movimiento y postura de los brazos, de los hombros y del cuello, del codo, de la muñeca y de las manos, desde la chacona y la gallarda a la gavota y al *rigaudon*.

El resumen histórico con que Rameau prelude su librito es del mayor interés. Todo su afán consiste en rendir homenaje al *gran rey*, que es el rey del *grand siècle* y el del *goût grand*, sin perjuicio de que el suyo sea el momento de Luis XV, tan lleno de inquietudes y novedades. Rameau menciona entre los colaboradores de Lully a los bailarines Saint André, Favier el mayor, Favre, Boutteville, Dumiraille y Germain, a los cuales superan Pécourt y de L'Étang, "quienes desde aquel entonces han servido de modelo para todos aquellos que aspiraban a sobresalir en la misma profesión": Pécourt por su gracia y ligereza; L'Étang por su nobleza y precisión, ambos con una elegancia de maneras enteramente señorial.

Por entonces se comienza a permitir a las mujeres el acceso a los ballets de la ópera. Mademoiselles de la Fontaine y Subligny dejan memoria entre las primeras bailarinas, a seguida de las cuales lle-

ga Blondy, sobrino de Beauchamps y Ballon, con los cuatro Dumoulin, el menor de los cuales fue el más celebrado. Por la parte femenina llegan Mademoiselles Guiot y Prévost, en quien Rameau reconoce una manera exquisita de presentar los preceptos clásicos uniéndolos a una gracia y personalidad inconfundibles. Marcel y Mademoiselle Menèse se hacen célebres en sus *pas de deux*. Es el momento en que Campra llega para suceder a Lully, y Marcel aparece en las *Fêtes Véniennes*, de 1710, para dar a la danza la novedad que el gran músico situado entre Lully y Jean-Philippe Rameau trae a la ópera francesa. De la misma manera, Marcel representa el punto intermedio más elevado, dentro de su arte, entre la técnica de un maestro como Pierre Rameau y la extraordinaria renovación, llena de fuego y de genialidad, que va a traer a la danza la magnífica personalidad de Juan Jorge Noverre.