

VIII. EL BALLEET ENTRE LULLY
Y RAMEAU. LA DANZA DE ÓPERA
ENTRE RAMEAU Y GLUCK.
J. J. NOVERRE. DE LA "OPÉRA-BALLEET"
AL "BALLEET D'ACTION"

1

Los ÚLTIMOS años del reinado de Luis XIV no fueron tan brillantes como los de su juventud y su madurez. Las guerras y los espectáculos fastuosos habían comprometido gravemente el erario y, por otra parte, parecía como si el *grand goût*, que era una especie de patrimonio de la sociedad más encumbrada, comenzara a desecarse. Una sociedad burguesa vendrá para sustituir a la aristocrática. Se necesita un arte menos pomposo que el de los pintores oficiales, con Rigaud, Lebrun o Largillière, que serán remplazados, en el gusto de las gentes, por las suavidades líricas de Watteau, Boucher, Lancret y Fragonard. Los excesos ultrabarrocos del decorado teatral de Jean Bérain pedían moderación, con beneficio general, porque lo que las artes perdían en ostentación ganaban en sutileza y, a veces, en exquisitez. Desaparecido Lully, los músicos que le sucedieron no lograron alcanzar su altura, su originalidad y su capacidad de invención. Destouches y Campra sólo poseen dotes que, al lado de las de Lully, parecen mediocres, y aunque, en cambio, los bailarines y coreógrafos que siguieron

162

a los fundadores de la Academia crecen constantemente en brillantez y en virtuosidad personal, sus espectáculos descienden de categoría.

Este descenso, en rigor, procedía de Lully mismo. Interesado sobre todo por la música, la estructura del ballet como organismo unido presentaba, para él, menos atractivos. Sus mejores ballets, llenos de preciosa música, vuelven a ser *ballets à entrées*, e incluso sus *opéras-ballets* se muestran incapaces de mantener una acción seguida durante toda la longitud del espectáculo. No ya en los cinco actos de rigor, sino también en los tres a que el espectáculo se reduce. Cada acto se convierte en una acción aparte, que no tiene nada que ver con las otras, e incluso llegará a preferirse un acto solo que se considerará como un *acte de ballet*, el cual puede nutrirse con fragmentos tomados acá y allá de sus óperas. Realmente, la disyuntiva está clara. Lully mantiene el ballet porque es un arte tradicional de la corte y de los ricos aristócratas. Lo que le interesa es la ópera. Le importan las grandes escenas cantadas, los interludios musicales cada vez más expresivos y dilatados, las *sinfonías*. Sin duda el baile es importante dentro de la ópera, pero en un lugar subordinado y secundario que pronto llevará a considerarlo como *divertissement*. Pese al gran talento de los bailarines del tiempo, a quienes hemos de encontrar en seguida, el reino de Luis XV se inicia bajo esos auspicios.

La última gran ópera de Lully, *Acis y Galatea*, es de 1686. Hay que esperar cerca de medio siglo hasta que un músico verdaderamente genial vuelve a aparecer en la escena francesa. Este músico, cuya ópera *Hippolyte et Aricie* se da en el teatro privado de un gran *amateur* en 1733, es ya un hombre de

cincuenta años: Jean-Philippe Rameau, teórico notable, pero al que sus colegas apenas prestaban atención. Todo lo contrario de Lully, Rameau no fue un hombre brillante ni precoz. Su arte era fruto de una honda meditación, de gran concentración de espíritu y se expresaba con una técnica rica y complicada. Esto comenzó a acarrearle sus primeras enemistades, porque la parte del público que continuaba apegada a los viejos gustos protestaría, en nombre de Lully, contra estas complicaciones. Por reacción natural, una partida de *ramistas* surgiría en contra de los *lullistas*. De su lucha, el arte francés salió tonificado. Una ópera-ballet que Rameau compone en 1735 va a consagrarle. En *Les Indes Galantes* entra un elemento poco practicado hasta entonces y que contrastaba violentamente con los gustos pastoriles, ya palidecidos. Era el exotismo, al que, en buena parte, contribuye una América pintoresca; tanto, por lo menos, como el Oriente asiático, y no menos convencional. *Les Indes Galantes* son, en rigor, un *ballet à entrées* en tres partes, a las cuales se añadió más tarde otra, en vista de su éxito. La primera entrada ocurre en Turquía. La segunda, entre los incas peruanos. La tercera es una fiesta en Persia y la cuarta presenta un drama de celos en una selva americana donde la protagonista es una joven inocente "según la naturaleza", es decir, según la fórmula de J. J. Rousseau.

La reputación de Rameau crece conforme van apareciendo obras maestras de la categoría de *Castor et Pollux*, *Les Festes d'Hébé* y *Dardanus*. En 1745 el Delfín de Francia se casa con la infanta María Teresa. La boda se festeja en Versalles (el 23 de febrero) con una comedia-ballet cuyo libretista fue nada menos que Voltaire. Burlonamente, se queja

éste de las locuras de Rameau, que le obliga a meter en cuatro versos lo que él había escrito en ocho y al contrario; pero ello no prueba sino el cuidado que Rameau ponía en sus empeños. *La Princesse de Navarre* sigue de cerca al drama musical de Lully, mas los divertimientos que se injertan en cada uno de sus tres actos, con soldados, gitanos y demás colorido local, son característicos de la manera de entender el ballet dentro de la ópera. En este caso, el argumento se mantiene con cierta unidad, pero cuando Rameau colabora con Rousseau en *Les Festes de Ramire* no hay, en rigor, más que tres actos diferentes unidos entre sí en un espectáculo incoherente.

Esta incongruencia no tardaría en ser denunciada, porque el tiempo estaba cambiando de gustos tanto como de criterio. Una nueva época filosófica aparece y con ella diferentes apetencias en lo artístico. Diderot, que proclama la vaciedad de los argumentos mitológicos y pseudohistóricos, sostiene que la emoción realmente humana está en los dramas cotidianos de la gente de la calle. Por su parte, Rameau siente más cerca de su inspiración ese sentimiento de lo humano. El tinglado artificioso de la ópera-ballet comienza a no interesarle. Paulatinamente, ya con él mismo, ese espectáculo se hace rígido, mecánico y convencional. Claramente se advierte que si la ópera ha de tender a la lógica del sentimiento humano, con su planteamiento y resolución normales, tendrá que desembarazarse de tantos *divertissements*, mientras que pronto habrá quien proclame que el ballet tiene también derecho a ser lógico en sus premisas y desarrollo y que, en rigor, no ha de ser sino un drama danzado, una pantomima lírica, valga la frase. La nueva época del ballet, ya cercana a nuestro criterio actual de este arte, está llegando.

Entre tanto, la danza adquiere cada día valores nuevos auténticamente coreográficos, plásticos y dinámicos, aunque en la perfección de los más grandes bailarines lo académico comience a tomar un color peyorativo. El caso más notable es el de Luis Dupré, a quien antes que a nadie se calificó de dios de la danza:

Ah! je vois Dupré qui s'avance!
Comme il développe ses bras!
Que de grâces dans tous ses pas!
C'est, ma foi! le dieu de la danse.

y otro poeta lo describe no menos sugestivamente, de tal modo que se ve tan bien a la persona como se comprende su arte:

Lorsque le grand Dupré, d'une marche hautaine
Orné de son penache, avançoit sur la scène.
On croyoit voir un dieu demander des autels...

El caballero Casanova, que vio bailar a Dupré en las *Fêtes vénitiennes* de Campra, en 1750 (en la tercera reposición de esa obra), comenta su aparición tan justa como elegantemente: "Vi avanzar su hermosa figura en pasos cadenciosos. Ya en el frente de la escena, levantó con lentitud sus brazos arqueados, los movió graciosamente, alargándolos, encogiéndolos; movió sus pies con precisión y ligereza, en unos cuantos pasitos; hizo algunos *battements* a media pierna, una pirueta y desapareció en seguida como un céfiro: todo ello no había durado medio minuto." Pero desde hacía cuarenta años, Dupré estaba haciendo lo mismo cada noche de función, aunque el número de sus papeles haya sido inmenso (Compardon, en su colección de docu-

mentos sobre *L'Académie Royale de Musique* llena páginas enteras para mencionarlos). Casanova cree que Dupré tenía entonces sesenta años. Realmente no tenía más que cincuenta y ocho, lo que es igual para el caso, pero estaba bailando desde la edad de seis años. Así es posible adquirir esa perfección, precisa y concisa, pero mecánica hasta el límite, aunque extasiase a sus admiradores. El atuendo con que Casanova describe a Dupré es notable: "La sala rompió en un denso aplauso al aparecer un bailarín alto, bello, que llevaba una máscara y una enorme peluca negra cuyos rizos le caían hasta la mitad de la espalda; vestido con una casaca abierta por delante, que le llegaba hasta los talones." Como quiera que Dupré bailó en las *Fêtes vénitiennes* en los papeles de un español, un maestro de danza y un enmascarado, es difícil comprender a cuál de los tres correspondería aquel indumento, pero es posible pensar que lo mismo convenía a uno que a otro. No se tardaría mucho en reaccionar contra esas casacas, esas pelucas y esas máscaras. Noverre, que proclamaría muy alto el honor que le correspondía por haberse revelado contra todos esos estorbos, más propicios para un sistema *horizontal* de bailar que al *vertical*, tendría que ser visto por sus contemporáneos como un revolucionario. Otras revoluciones más sangrientas estaban amagando.

2

Desde el momento en que la expresión comienza a tener un significado importante en la danza y que ésta entra en la ópera de Rameau a un título que quiere participar de la acción y no ser simplemente decorativo, los preceptos académicos se retiran al

fondo, donde continuarán presentes, pero dejando el paso libre a una mímica que quiere ser expresiva sin dejar por eso de ser plástica. De cualquier manera, en los sucesores de Noverre, como Gaetano Vestris, por muy dios de la danza que fuese también, se reprocha que haya demasiada mímica y poco baile. Los maestros de danzar atienden a la escena, donde el *corps de ballet* va a constituirse como el fondo plástico de la danza, y no hacen ya, por lo que a la danza clásica atañe, sino continuar copiando los modelos anteriores, es decir, en general los preceptos de Pierre Rameau.

Quizá con perjuicio para las tradiciones, como dirían los partidarios del grupo *lullista*, pero con enorme ventaja para la iniciativa personal. A partir de Dupré, el cetro de la danza se verá disputado por una serie de espléndidos artistas, hombres y mujeres esta vez, cuyos nombres figuran como estrellas rutilantes en el cielo de la danza clásica. El primero de esos nombres es el de María Ana de Cupis, cuyo apellido materno de Camargo la ha inmortalizado. Un caso, como quizá el de Beethoven, de una semilla española que prendió en tierras flamencas, donde ella nació, en Bruselas, en 1710, aunque la rama paterna proviniese de Italia. La gloria de la Camargo inundó el mundo de la danza y aun el de la sociedad en general, porque si las damas querían ir calzadas "a la Camargo", los poetas se desvivían en dirigirle lindezas rimadas. Voltaire mismo decía de ella y de la Sallé, que

Les Nymphes sautent comme vous.
Mais que les Grâces dansent comme elle.

El rey, incluso, no quería oír hablar de espectáculos de la Corte sin ella, como nos informa el *calendrier*

para los *Spectacles de Paris pour l'année 1771*. Mademoiselle Camargo, añaden esos informes, perfeccionó sus talentos "con los consejos y la amistad de M. Dupré, que fue su guía y uno de los más grandes danzantes que haya conocido Francia". "Su danza, perfeccionada por el fondo del arte, fue el resultado de los principios que ella había recibido de Mademoiselle Prévost, de los hermanos Pécourt, de Blondy y de Dupré. Con sus diferentes maneras, ella se construyó una que le era propia, y que le servía para todos los géneros posibles de la danza noble, los minuets, los pasapiés, de una manera muy superior a Mlle. Prévost, al tiempo que conservaba algo indefiniblemente picante que había tomado de su maestra, tanto como en las entradas de carácter cómico o amable, llenas de gracia. Las gavotas, los rigodones, los *tambourins*, las *loures*, todo cuanto se considera como *grandes aires*, se mostraba en su propio carácter con la variedad de pasos que le eran propios, porque ella los tenía, a todos, encerrados en sus piernas y si no hizo uso de la *garguillade* es porque la creía poco conveniente para una mujer." El párrafo es instructivo, pues vemos cómo entran en el repertorio de las danzas algunas tan populares como rigodones, pasapiés y *loures*, que, como el minuetto inclusive, ascienden a danzas nobles. Pero lo propio de esta etapa, después de Noverre, es



FIG. 85

el ingreso en la escena del color local, pintoresco y popular, con muchas consecuencias, y no la menor, la reforma en el vestuario. Vemos también cosas nuevas, como la *gargouillade*, que parece ser una especie de *rond de jambe* seguido por un salto de costado del pie. Llevado a la escena, según se dice, por María Lyonnois hacia mediados del siglo, ya se ve desacreditado por la Camargo, que lo sustituye con el *pas de basque*, paso que continúa hasta hoy, y del que dice el almanaque *Des Spectacles* que era utilizado solamente por ella y el bailarín Dumoulin, llamada "el diablo". No todos iban a ser dioses.

María Camargo bailó innumerables papeles cuya lista recoge Campardon. Cantaba bien y con afinación, lo cual se aprovechó en alguna obra como *Les talents lyriques*, al parecer con fragmentos de música de varios autores. Murió soltera, a los sesenta años, en 1770, bastante rica, con una bodega y una biblioteca bien provistas, lo cual dice mucho de sus talentos. Casanova la vio bailar en el mismo ballet que a Dupré, cuando ella tenía ya cuarenta años. Es pintoresca su preocupación por saber si bailaba con calzones o no. Unos admiradores le dicen que bailaba desnuda, pero que nunca se le vio la piel, a lo cual respondió Casanova que cómo se sabía entonces si llevaba o no *tricot* (las mallas actuales). Ya retirada, recibió en su casa parisiense de la rue Saint Honoré a una comisión de jóvenes que fue a resolver el problema todavía candente de sus calzones, respondiendo ella que siempre los había llevado. Dígase para descanso de la moral. El nombre de *maillot* se dice que procede de cierto señor así llamado, sastre de la Ópera de París en los comienzos de la época romántica, pero ya se ve que es una atribución fácil.

María Camargo fue presentada en escena en 1726, a los dieciséis años, en los *Caractères de la danse*,

por Mademoiselle Prévost, que no tardó en tener celos de ella. Antes de aparecer en París, la Prévost, que estaba instruyéndola en su arte desde hacía tiempo, pensionada la muchacha por damas de la corte, la hizo aparecer en el teatro de la Ópera de Bruselas. Esta Mademoiselle Prévost era una de las bailarinas y maestras famosas en el instante, primera *danseuse* de la Aca-



FIG. 86

demia, se dice, aunque no haya ningún *record* de ella en la colección documental de Campardon. Al lado de la Camargo, como se ve en el madrigal de Voltaire, la pasión del grupo *lullista* iba por María Sallé, hija de un titiritero ambulante, apenas cuatro años más joven que aquélla, y parisiense de nacimiento. Un día en que Mademoiselle Prévost se puso enferma se la sustituyó de improviso por María Sallé, tan menuda que la gente creyó que era una niña de poco más de diez años. La Prévost representaba en este momento la tradición más pura de la danza académica. A su lado, la Sallé sobresalía en lo que pedía el tiempo, que era la expresión. Parece lógica la consecuencia de que María Sallé renunciase, antes que Noverre, a las modas antiguas, de un absurdo helenismo, impuestas a las bailarinas en cualquier clase de argumento. Sus reformas

tendían a dar libertad al cuerpo, aligerando camisas y corpiños, pero se adaptaba a los figurines pintorescos como en la odalisca de *L'Europe Galante* de Campra, en 1736, mientras que en *Les Indes Galantes* de Rameau había aparecido en calidad de rosa, "como un pájaro que coquetea con el céfiro". María Sallé fue la intérprete favorita en los ballets de Rameau, y no poco de este favor se debía a la gracia para los gestos pantomímicos. Los *pas de six* y conjuntos mayores abundan, y para darles coherencia se ve en las partituras de Rameau un proceso compuesto por tres partes, indicadas por las letras F, O y E, que significan *fuite*, *opposition* y *ensemble*, en un sentido que es fácil imaginar.

Por abundante que fuese el repertorio de ballets, cuyos músicos más o menos distinguidos fueron Lully, Bourgeois, Berin, Salomon, Gervais, Lacoste, Villeneuve, Rebel, Francoeur, Quinault (autor de muchos libretos), Campra, Marais, Colin de Blamont, Destouches, Royer, Monteclair, Théobalde, Jean-Philippe Rameau, Desmarets, Mouret, Mondonville, de Bury, Boismortier; el hijo de Lully, Luis; Niell, Leclair, Grenet, Brassac, Collase y tantos más que es innecesario nombrar, la lista de los caracteres deja comprender a las claras la repetición de los argumentos y la mecanicidad a que se había llegado en punto de invención. Parece como si todo fuera un vasto tinglado o cañamazo en el cual los bailarines bordaban sus piruetas, y menos mal si la música era interesante. Rameau luchó por este lado. Juan Jorge Noverre dio la batalla por el lado danzable. No es difícil comprender con qué oposición se recibían las innovaciones de éste. Tampoco es difícil imaginarse sus rabietas y su indignación, ya que su carácter violento terminó en una actitud y sarcasmo de los que

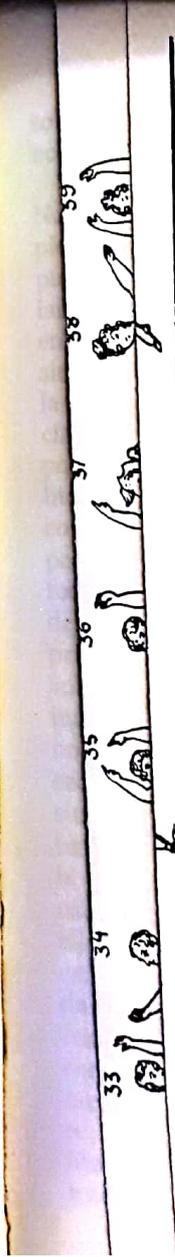
son testimonio su famosa (y magnífica) colección de *Cartas sobre la Danza (Lettres sur la Danse et les Ballets)* que redactó, retirado y desdeñado en Lyon, entre 1758 y 1760, a una personalidad ilusoria (pero que puede uno suponer) y que, en realidad, vino a ser el duque Carlos Eugenio de Wurtemberg, que le había llamado a su cortecita dispendiosa, cuyo presupuesto se compartía entre un ejército decorativo y los teatros de Stuttgart. Casanova vio uno de sus espectáculos, donde salían quinientos danzantes y se utilizaban las máquinas de Servandoni, que superaban a las ya envejecidas de los teatros palaciegos de Richelieu y Mazarino. Está claro que ese esplendor no podía durar mucho tiempo y que todo se conjuraría en contra de Noverre. La Memoria que dirige en 1780 a Monsieur de la Ferté, intendente de los *Menus Plaisirs* del rey, es elocuente. La razón desborda en ella: la ira y la amargura, también; y, como no se muerde la lengua, acusa con sus nombres a sus enemigos y llega a decir de la Guimard, la gloria de su momento, que es una artista "malhônnete, extravagante et même ridicule". En suma, un personaje difícil y al parecer poco dúctil en su trato, lo que no quiere decir que sus reformas no fueran trascendentes, aunque no inmediatamente después de proponerlas. Hacía trece años que Noverre había abogado por la supresión de máscaras y pelucas y todavía seguía empleándolas Vestris, hasta que Pierre Gardel, que tuvo que sustituirlo casualmente un día de 1773, en que se puso repentinamente enfermo, salió a escena sin tales indumentos, representando un Apolo en quien son, realmente, incomprensibles. El público aplaudió tan complacidamente que pelucas y máscaras quedaron relegadas para siempre en el trastero de las cosas viejas.

Él, Noverre, pondrá sin embargo el grito en el cielo para que se le oiga. Sólo se le escuchó a medias, pero en varios sitios de Europa a la vez, lo cual es bastante significativo. Era hijo de un ayudante de campo suizo del rey Carlos XII de Suecia y en alguna ocasión, estando en Inglaterra con el famoso Garrick, que le llamaba el Shakespeare de la danza, reivindicó su nacionalidad suiza para evitarse trastornos, pues acababa de empezar la guerra que duró siete años; pero, en realidad, había nacido en París, el 29 de abril de 1727. Desde muchacho comenzó a estudiar con Dupré, quien lo hizo entrenarse en Fontainebleau en 1743, a los dieciséis años. Federico el Grande lo llamó a Berlín para organizar su teatro de ópera; pero en 1747 estaba de regreso en París, donde monta un *Ballet chinois*, entre otros, para la Opéra-Comique, en cuyo teatro será maestro de danza un par de años más tarde. Sus éxitos se vieron respondidos por las envidias más envenenadas, de manera que aceptó la invitación de Garrick para marcharse a Londres con el mismo puesto en el teatro de Drury Lane, donde su *Chinese Festival* se da en 1755. Regresa a París porque cree que se le va a hacer maestro de danzas en la Académie Royale, pero equivocadamente. Su retiro a Lyon y sus cartas responden a este desengaño del que pudo compensarle la llamada que la emperatriz María Teresa le hace en 1770 para que vaya a arreglar los teatros de la corte en Viena. Durante siete años fue maestro de la futura María Antonieta, que no lo olvidó cuando, casada con Luis XVI, se convirtió en reina de Francia. Era todavía su maestro en París, en 1776, cuando la reina lo nom-

bra maestro de los ballets de la Academia Real para sustituir a Vestris, que acababa de dimitir. Los dos maestros adjuntos, Gardel el mayor y Dauberval se consideraron postergados y urdieron contra Noverre una cábala furiosa que puso a Dauberval en el trance de ser expulsado de la Ópera. En 1779 se reconcilian aparentemente los tres. Noverre cede su puesto, pero a condición de una buena indemnización. El rey, sin embargo, lo retiene hasta 1781, en que Noverre se retira definitivamente a Saint Germain en Laye, donde pone en orden sus manuscritos muy abundantes, que comienza a publicar desde el año siguiente. Algunos como las *Cartas* tienen en seguida hasta siete ediciones, en varios sitios de Europa, desde París a San Petersburgo. Al alborear la Revolución se va corriendo a Londres, tan asustado que pierde sus ahorros de cincuenta años y tiene que retornar a su retiro, pobre, pero activo. Allí muere en noviembre de 1810. Todo el siglo XVIII había desfilado ante sus ojos y pudo darse cuenta de los nuevos rumbos que el ballet iba a tomar en el siguiente, hasta ir a parar desde su *Ballet d'action* al *Ballet romantique*.

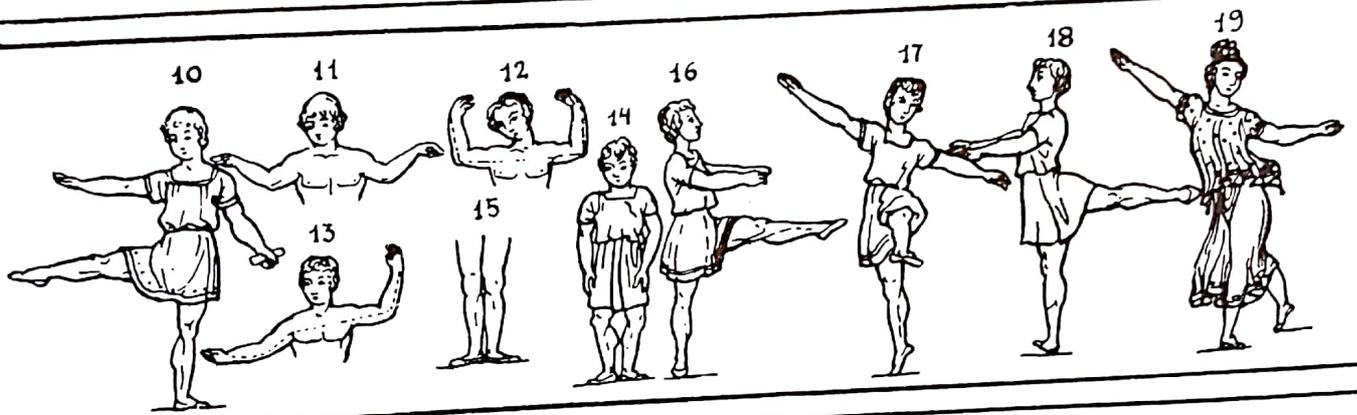
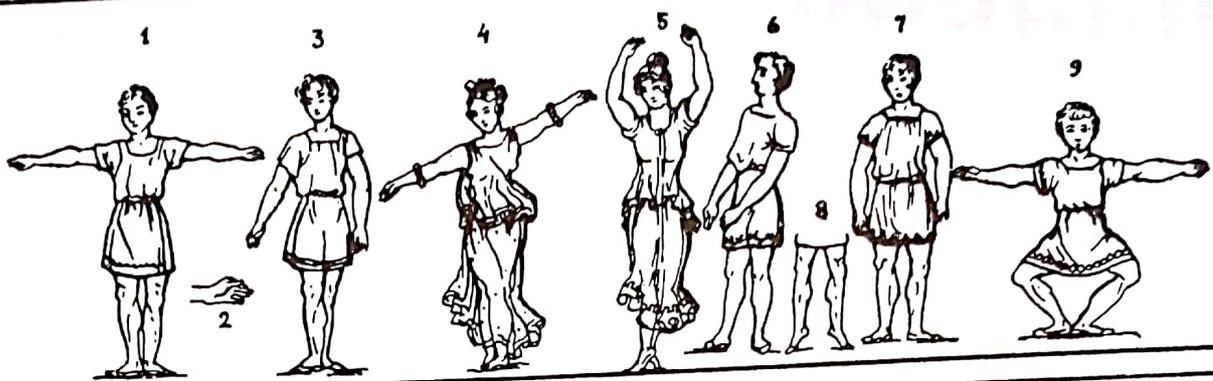
El *Ballet d'action* resumía las tentativas anteriores a Noverre para una llamada *danse en action* o, también, *ballet figuré*. Nadie mejor que él mismo dirá en qué consistía la sustancia de sus innovaciones: "Romper las odiosas máscaras; quemar las pelucas ridículas; suprimir los *paniers* incómodos —las llamadas faldas *à paniers* con abultados sacos colgando de la cintura—; desterrar las caderas postizas, más incómodas todavía; sustituir la rutina por el gusto; indicar un traje más noble, más verdadero y más pintoresco; exigir que haya acción y movimiento en las escenas, alma y expresión en la

danza; señalar la inmensa distancia que separa el mecanismo del oficio respecto al genio que pone a la danza al lado de las artes de imitación..." Por eso piensa que el ballet-pantomima, *arte imitativo* según la fórmula de los Enciclopedistas, que entonces eran el oráculo en todos los aspectos del pensamiento, significa "la pintura de las pasiones interpretada por la danza en acción". "El espectáculo de la danza debe resultar de un entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. Solamente una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido. Nunca debe pedir a los danzantes que imiten sus propios gestos y sus pasos, sino que le corresponde instruirlos en el espíritu de la obra..." La fórmula del ballet-pantomima era vieja de siglo y medio y había sido propugnada por el Padre Menétrier; pero si el público se resistía a tomarla de Noverre, ¿qué habría sido en el siglo XVII? El famoso jesuita proclamaba ya que "el ballet es una imitación como las demás artes y eso es lo que tiene en común con ellas, mientras que lo que lo diferencia... es que esta imitación se hace por medio de los movimientos del cuerpo, que son intérpretes de las pasiones y de los sentimientos interiores". *Copiar la Naturaleza* era la fórmula indiscutida, y en plena boga, que Noverre en la práctica y el pedantón Cahuzac en la teoría no se cansaban de proclamar. Y en cuanto a la técnica, Noverre dice a sus danzantes: "Hay que renunciar a la rutina servil, que no deja al arte emanciparse de su cuna; examinad todo lo que convenga a vuestro talento; sed originales, hacedos un género propio (un modo de estilo) según los estudios que hayáis hecho antes; copiad, pero copiad

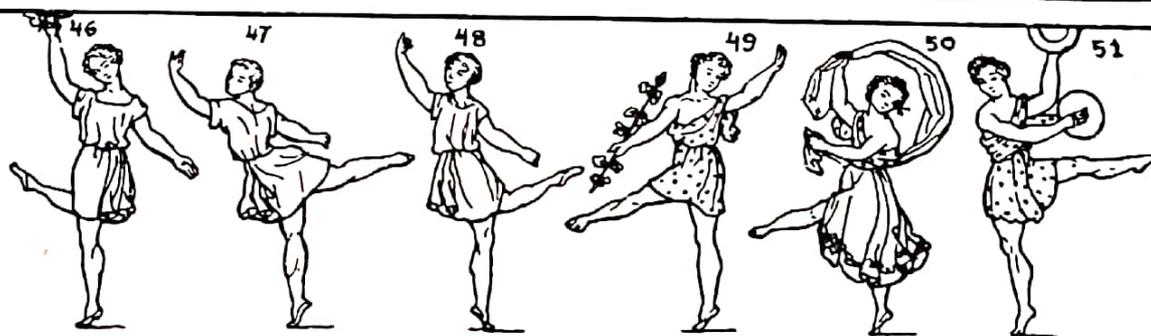
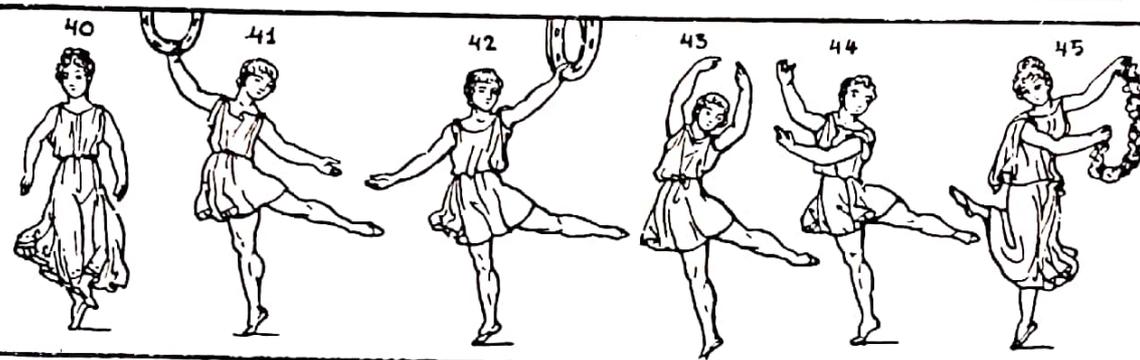


GRABADOS DEL TRATADO "SOBRE LA DANZA" DE CARLO BLASIS EN SU EDICIÓN INGLESA ("THE CODE OF TERPSICHORE", LONDRES, 1830)

1. Primera posición.—2. Posición de la mano.—3. Tercera posición.—4. Quinta posición.—5. *Relevé* en quinta, *port de bras à la couronne*.—6. Cuarta posición.—7. Segunda posición.—8. *Relevé* en segunda posición.—9. *Demi plié* en primera posición a la barra.—10. *Développé* a la segunda, en la barra.—11. *Port de bras* (no utilizado actualmente).—12 y 13. *Port de bras*.—14. Alumno defectuoso (piernas zambas).—15. Alumno defectuoso (piernas demasiado juntas).—16. *Développé en face*.—17. *Développé relevé*.—18. *Arabesque*.—19. Pies en cuarta posición, derecho adelante. *Poses de transición*.—20. Pies en cuarta, brazos arriba.—21. Pies en cuarta, brazos abiertos.—22. Pies en cuarta, pies adelante.—23. Pies en cuarta, brazos abajo.—24. Posición de mano.—25. *Développé* en cuarta, *piés relevé*.—26. *Écarté*.—27. *Écarté relevé*.—28. *Écarté relevé*, brazos en corona.—29. *Croisé relevé*.—30. *Croisé relevé*, brazos en corona.—31. Preparación de *pirouette* por afuera.—32. Preparación de *pirouette* por adentro.—33, 34, 35 y 36. *Attitude* y sus derivaciones.—37. Mercurio, de Jean Bologne.—38 y 39. Derivados de la *attitude*.—40. *Coupé sur le cou du pied, relevé*.—41, 42, 43 y 44. *Arabesque relevé*.—45. *Attitude*.—46. *Attitude, relevé*.—47. *Arabesque, relevé*.—48. *Attitude, relevé*.—49. *Croisé, relevé*.—50. *Croisé*.—51. *Développé* en segunda.—52. Segunda posición en *relevé*.—53. *Attitude*.—54 y 55. *Cabriole*.—56. *Jeté*.



37 38 39



GRABADOS DEL TRATADO "SOBRE LA DANZA" DE CARLO BLASIS EN SU EDICIÓN INGLESA ("THE CODE OF TERPSICHORE", LONDRES, 1830)

1. Primera posición.—2. Posición de la mano.—3. Tercera posición.—4. Quinta posición.—5. *Relevé* en quinta, *port de bras à la couronne*.—6. Cuarta posición.—7. Segunda posición.—8. *Relevé* en segunda posición.—9. *Demi plié* en primera posición a la barra.—10. *Développé* a la segunda, en la barra.—11. *Port de bras* (no utilizado actualmente).—12 y 13. *Port de bras*.—14. Alumno defectuoso (piernas zambas).—15. Alumno defectuoso (piernas demasiado juntas).—16. *Développé en face*.—17. *Développé relevé*.—18. *Arabesque*.—19. Pies en cuarta posición, derecho adelante. *Poses de transición*.—20. Pies en cuarta, brazos arriba.—21. Pies en cuarta, brazos abiertos.—22. Pies en cuarta, pies adelante.—23. Pies en cuarta, brazos abajo.—24. Posición de mano.—25. *Développé* a la segunda, *relevé*.—26. *Écarté*.—27. *Écarté relevé*.—28. *Écarté relevé*, brazos en corona.—29. *Croisé relevé*.—30. *Croisé relevé*, brazos en corona.—31. Preparación de *pirouette* por afuera.—32. Preparación de *pirouette* por adentro.—33, 34, 35 y 36. *Attitude* y sus derivaciones.—37. Mercurio, de Jean Bologne.—38 y 39. Derivados de la *attitude*.—40. *Coupé sur le cou du pied, relevé*.—41, 42, 43 y 44. *Arabesque relevé*.—45. *Attitude*.—46. *Attitude, relevé*.—47. *Arabesque, relevé*.—48. *Attitude, relevé*.—49. *Croisé, relevé*.—50. *Croisé*.—51. *Développé* en segunda.—52. Segunda posición en *relevé*.—53. *Attitude*.—54 y 55. *Cabriole*.—56. *Jeté*.

solamente a la Naturaleza: es un bello modelo que no extravía nunca a quienes lo han seguido."

Sus cánones son, sin embargo, muy minuciosos. Noverre prescribe que en el ballet de acción los dos pies no deben apartarse nunca más de dieciocho pulgadas uno de otro. Solamente treinta y dos bailarines le bastan en escena; admite que haya coros entre bastidores; pero, en general, la historia le sirve para poco y considera una *chironomia ignoble* la mímica de los romanos que, si recordamos a Luciano, no era tan pobre cosa, sino que, en su tiempo, el mimo era un letrado ilustre que conocía la literatura clásica desde Homero a los grandes trágicos y a los autores posteriores de comedias. Respecto al indumento, tampoco cree en un helenismo formulario y convencionalmente absurdo. Importa dejar en libertad los movimientos del bailarín, suprimiendo bandeletas, cinturones, arcos dorados y, sobre todo, los *toneletes* del danzante varonil, tan inadecuados y molestos como los *paniers* femeninos, que solamente se habían introducido en la escena clásica en la segunda década del siglo, pero sin los cuales hoy no concebimos el siglo XVIII... El barón Grimm nos informa de que la Camargo fue la primera que se atrevió a acortar su camisa, escándalo público que fue ventilado en los púlpitos, y ella fue quien, contra lo que se creía, inventó los *caleçons de précaution*, que corresponden entre las damiselas al oportuno indumento de los caballeros... dicho sea todo ello en honor de cabriolas y *entrechats*, que pueden realizarse con tanta mayor facilidad como seguridades para un pudor exigente. Los grabados que representan a Dauberval y Mademoiselle Allard, en *Sylvia*, por el año de 1767, muestran los indumentos condenados por Noverre.

Todavía el *pas de deux* de la Guimard y Vestris exhibe los *paniers* y los penachos y toneletes de un helenismo quimérico. Todavía el célebre *pas de*



FIG. 87



FIG. 88

trois de la Taglioni, la Elssler y la Grisi las muestra con corpiño ajustado y camisa a media pierna: el progreso se realiza, pero lentamente, y en el tratado de De Blasis, del que en seguida hablaremos, esta camisa semilarga es aún la adoptada, aunque también hay camisas por encima de la rodilla. El famoso *tutu* de gasa es invención tardía...

De todos los bailarines de la época de Noverre, la estrella más



FIG. 89

brillante es Gaetano Vestris, discípulo de Dupré y después maestro de ballet de la Academia Real. Gaëtan Appoline Balthazar, el viejo, era florentino, nacido en 1729, solista desde 1751 y adjunto de Barthélemy Lany, maestro y compositor de los ballets de la Ópera, desde 1761. Sus constantes ausencias motivaron su despido, pero no le costó trabajo hacerse reintegrar en su puesto, heredando en 1770 el de Lany. Cuando Noverre llegó, Vestris tuvo que conformarse con ser primer bailarín, puesto en el que continuó hasta 1781 en que se retiró definitivamente, con una hermosa pensión, como todos sus colegas. En cuanto a su sobrenombre de *Lou Diou de la danse* fue una amabilidad que le adjudicaron sus hermanos, también bailarines, pero que el público confirmó, aunque reconociendo que no igualaba a Dupré, razón por la cual el poeta Dorat dice de él que

Vestris, par le brillant, le fini de ses pas
Nous rappelle son maître et ne l'éclipse pas.

En sus *Mémoires*, Madame Lebrun lo recuerda como "esbelto, muy guapo hombre, perfecto en la danza noble" y pondera el modo tan imitable como imitado y la gracia con que "se quitaba y se volvía a poner el sombrero en el saludo que precede al minué", grandes problemas sociales que son la preocupación de los maestros de danzar, quienes lo eran también de buenos modales, como Pierre Rameau dice en su tratado. La vanidad de Vestris se hizo proverbial, así como su dicho de que sólo había tres grandes hombres en Europa: el rey de Prusia, Monsieur de Voltaire y él. Su orgullo profesional se extendía a su familia, y cuando se encomiaba delante

de él la ligereza de su hijo Augusto, Vestris respondió que no lo hacía mejor aún para no humillar a sus camaradas. Con todo, se reconoce su conducta privada como intachable, especialmente en cuestiones de dinero, y se encomia su inteligencia y el atractivo de su charla chispeante. En cambio, parece que era mediocre como compositor de ballets, o sea lo que hoy diríamos coreógrafo. Cayetano murió en París el 27 de septiembre de 1808. Su hijo Augusto (Marie-Jean-Augustin) era hijo natural de Gaëtan y de Mademoiselle Allard, una de las más celebradas bailarinas de la Ópera. Nacido en París en 1760, apareció en aquella escena sustituyendo a su padre a la edad de doce años, al lado de su madre, a la cual Grimm denomina como la "grosse Terpsichore et brillante Allard", reconociendo que el pequeño había heredado las dotes de sus progenitores, aunque los moralistas estimaron como *indecencia* la aparición del niño en la escena de la Ópera. Grimm, que era mordaz, añade que Cayetano dejó todas sus *entrées* al niño para que se luciera, mientras que la Mademoiselle Allard, "su casta madre, no se atrevió a bailar después, por miedo de atraerse tales aplausos que ofendieran su pudor". Y el barón tudesco añade: "Si todos los niños que Mlle. Allard ha tenido con diferentes papás salen con tanto talento como éste, la Ópera no necesitará otra *pépinière* para reemplazar a los bailarines que el tiempo y las revoluciones envían al retiro." Quien más aplaudía al niño Augusto era Dauberval. Alguien le dijo para irritarlo que si el niño hubiera sido suyo no habría salido con tanto talento. —Sí; replicó pensativo el gran bailarín. Llegué tarde por un cuarto de hora...

Augusto fue nombrado solista de la Ópera a los dieciséis años y primer bailarín (*premier sujet*) a

los veinte. Sus comentaristas reconocen que fue uno de los mejores artistas que hayan pisado aquellas tablas, pero que sus exigencias eran intolerables; insaciable en sus peticiones de aumentos de sueldo y de vacaciones; impertinente hasta el punto de negarse a bailar delante de María Antonieta y del rey de Suecia, en una fiesta organizada ex profeso para que el monarca lo viera danzar, lo cual le costó algunos días de arresto. Cuando reapareció en escena el público le gritó que pidiese perdón de rodillas, lo que no quiso hacer. Fue necesario que su padre saliese furioso, lo obligara a arrodillarse a la fuerza y le dijese en seguida: "Ahora baila", mientras que el auditorio prorrumpla en una ovación delirante.

Madame Lebrun dice de él: "Fue el bailarín más sorprendente que pueda haberse visto, tanta era su gracia y su ligereza... nadie hará sus piruetas como él las hacía... de repente se elevaba al cielo de una manera tan prodigiosa que se diría que tenía alas", lo cual comenta dentro de un lenguaje más técnico, que quiere ser poético, Berchoux en su poema sobre la Danza:

Sa jambe s'élevoit au niveau de sa tête,
Ses bras développés essayoient les contours
Qu'inventa la tendresse au pays des amours,
Ses mollets à grands coups se heurtoient en huit tems,
Et bientôt élançant une jambe intrépide,
Il décrivait un cercle élégant et rapide.

Augusto se retiró a los cincuenta y seis años y vivió hasta 1842.* En la época de los grandes Luises, las

* Los Vestris formaron compañías de baile que estuvieron varias veces en España, ejecutando obras del repertorio francés. Vestris el joven se casó allí con la célebre tiple española Loreto García, que vivía aún en España en 1854. (Cotarelo,

familias de los artistas abundaban; también las de relojeros, las de escultores y hasta las de ministros, lo cual se explica en cierto modo por los privilegios que los hijos tenían en honor y merecimiento de sus padres. Así ocurrió que los hijos de Lully, que eran medianos músicos, mandaran hacer sus composiciones a otros mejores, pero no de tan preclaro linaje. El sistema parece que dio resultado y tuvo aplicación bastante frecuente. Pero no era tan fácil en las dinastías de bailarines. Por lo que a los Vestris se refiere ya hemos visto que el hijo honró la reputación de sus mayores. El número de papeles que Augusto bailó fue bastante menor que el de su padre, y el de éste muy considerablemente inferior al de bailarines como Dupré, realmente fenomenal. Pero Cayetano tiene la gloria de haber bailado los mejores ballets de Rameau con la coreografía de Noverre, como *Jason et Médée*, uno de los más celebrados en el momento (1770-1776).

A la música de Rameau, siempre con la coreografía de Noverre, va a suceder otro músico del más alto porte y los Vestris serán sus intérpretes. Es el Caballero Cristóbal Wilibaldo Gluck, que llegaba a París con aires revolucionarios. Cayetano bailará en la *Ifigenia en Aulida*, en 1774, el día de su estreno, el 19 de abril, al que siguió el *Orfeo*; más tarde la *Cythère assiégée* (ballet de Favart), y en 1779 la *Alceste*, siempre con la coreografía de Noverre, así como otras obras de éste. Por su parte, Augusto tuvo a su cargo los papeles danzables de la nueva versión de la *Alceste* en 1779 y en la *reprise de Ifigenia en Aulida* en 1785. A pesar de la rivalidad entre

Ensayo histórico sobre la Zarzuela, vol. I, cap. IX.) Por esa época se bailaban en España obras del mismo tipo que los ballets franceses, insertando en ellas bailes de carácter nacional.

Gluck y Piccini, Noverre no tuvo inconveniente en arreglar las danzas de algunas óperas de éste, como la *Atys*, que bailó Augusto en 1783, y la *Pénélope*, en 1785. Noverre arregla en danzas *Les Petits Riens* de Mozart y Augusto será su intérprete en 1778. Llegan las óperas de Grétry, con las de Gossec. Una fecha señalada para Augusto Vestris es la de 1788, en la cual danza el *Demofonte* de Cherubini. En una de sus representaciones, en 1789, una trampa se abrió y Vestris cayó al fondo de la escena. Poco faltó para que se matase, pero una sangría, panacea de la época, lo puso a salvo. Sin embargo, este Vestris se retiró de la escena al año siguiente. El suceso recuerda el accidente de Adolfo Bolm en *Thamar*, con unas consecuencias parecidas.

Si se recuerdan los prefacios que Gluck ponía a sus óperas destinadas al público francés parecerá que está escuchándose al propio Noverre en sus *Lettres sur la Danse*. Es una nueva etapa para la ópera y para la danza de ópera; pero la danza en la ópera no es ya el ballet, aun cuando los trozos danzables en las obras de Gluck tengan una importancia y una hechura coherente en congruencia con el argumento, que perdieron rápidamente después, con la ópera del siglo XIX, en donde fueron tomando un aspecto de *divertissements* cada vez menos interesantes y en completa decadencia. La danza escénica se retiraba de la ópera para refugiarse en el género que le es propio, esto es, en el ballet propiamente dicho, que, a su vez, habrá renunciado a todos los trozos cantables y recitados que poseyó en los tiempos más viejos. Una nueva promoción de bailarines de los dos sexos va a venir para destacar en el *ballet romantique*. Madeleine Guimard es todavía una colaboradora de Noverre, no siem-

pre a gusto suyo, fina, pequeñita y brillante, que casi igualó a Dupré por la versatilidad de sus talentos y la enorme cantidad de repertorio. La Guimard tenía menos técnica que gracia y que expresión, por lo cual sobresalió en el *ballet d'action* y en la pantomima. No había salido de una gran escuela, sino que se formó en el *corps de ballet* de la Comédie Française, de donde pasó a la Académie Royale en 1762, cuando tenía diecinueve años. Su interpretación de *Ninette à la cour*, en un papel de aldeana torpe y desmañada, incapaz de bailar a tiempo, fue uno de sus mayores triunfos y se consideraba milagroso el hecho de que María-Magdalena lograra vencer los imperativos del ritmo, en un minueto, para bailarlo *à tort et à travers*. Servicial, intrigante, útil en todo momento, fue una de las figuras indispensables en la Academia, y en diferentes ocasiones asesoró a María Antonieta, ya en la organización de fiestas, ya en materia de elegancia y de *toilette*, pues la gran artista fue una de las mujeres más elegantes y lujosas en el París de la segunda mitad del siglo. Retirada en 1789, vivió en la opulencia en su *hôtel* de la Chaussée d'Antin, donde tenía un teatro privado y en donde celebraba reuniones fastuosas con la mejor sociedad parisiense. Fragonard fue el decorador y la representó en sus pinturas al fresco por todas partes, no sin que el barón Grimm hiciese algunos epigramas a su costa. Sus excesos la arruinaron. Rifó el hotel por trescientas mil libras y la dama que lo ganó lo revendió al momento en medio millón. En 1789 se casó con el bailarín Jean-Étienne Despréaux, con quien compartió sus mayores lujos y su relativa modestia posterior. Murió en París en 1816.

IX. EL SIGLO XIX. SALVATORE VIGANO Y SU "CHOREODRAMA". CARLO BLASIS. EL BALLETO ROMÁNTICO

1

Los ESCRITOS de Noverre no dejan de tener contradicciones más o menos aparentes, con lo cual podía combatirle por ambos cabos. La Guimard, por ejemplo, lo acusaba de viejo y de *démodé*, mientras que otros consideraban un atrevimiento excesivo su desdén hacia la geometría en las actitudes y la simetría consiguiente, lo mismo que cuando aconsejaba a los bailarines que abandonasen cabriolas y *entrechats* a fin de dar más atención al elemento expresivo. Noverre, sin embargo, es consecuente consigo mismo y no cae en antagonismos. Tiene razón al decir que la tradición es siempre muy sospechosa, especialmente cuando se la invoca para defender cosas que van francamente mal, y él recalca que desde un siglo atrás los ballets, lejos de progresar, habían perdido mucho. En la misma carta primera añade: "Decir que pretendo proscribir totalmente el uso de las figuras simétricas es adjudicarme un tono de reformador que quiero evitar. Las figuras simétricas sólo son soportables, en mi opinión, en los intermedios, que no tienen ninguna expresión y no dicen nada, y sólo están hechas para que los primeros bailarines tengan tiempo de tomar aliento. Pueden caber en un ballet general que termine en

185