



BALLET ROMANTICO

Königliche Schauspiele.

Sonntag, den 5. September 1847.

Im Schauspielhause.

147^{te} Abonnements-Vorstellung.

Die Banditen.

Auffspiel in 4 Aufzügen, von R. Benedix. In Scene gesetzt vom Regisseur Weiß.

Personen:

| | |
|---|--------------------|
| Ferdinand von Eppstein, Gutbesitzer | Hr. v. Lavallade. |
| Elise, seine Braut | Mlle. Anzelmann. |
| Sophie, deren Freundin | Frau v. Lavallade. |
| Grolshelm, Amtmann in Kirchhausen, Sophiens Verlobter | Hr. Grua. |
| Agnes, dessen Schwester | Frl. v. Hagn. |
| Bellheim, Schauspieler | Hr. Gräfemann. |
| Bröselndieb, Amtschreiber in Kirchhausen | Hr. Döring. |
| Nachwacker, Amtsdienner | Hr. Gern. |
| Christine, Elises Kammermädchen | Mlle. Schön. |
| Schunke, Bürgerhütze | Hr. Mickler. |
| Ein Aufwärter | Hr. Paul. |
| Bürgerhütchen u. | |

Das Stück spielt im ersten Akte in Elisenruhe, dem Landsitze Elisens; im zweiten in der zwei Stunden entfernten Stadt Burgheim; in den letzten Aufzügen in dem Marktflecken Kirchhausen, unweit Elisenruhe.

Hierauf:

Solo f a n z.

- 1) *Aragonaise*, ausgeführt von Mad. Taglioni, Mlle. Galster, den Herren Taglioni und Ebel.
- 2) *Pas de deux*, ausgeführt von Mad. Brue u. Hrn. Gasperini.
- 3) *Lituana*, ausgeführt von Mlle. Polin.

Die freien Entrées sind ohne Ausnahme nicht gültig.

Anzeige.

Im Opernhause. 103^{te} Abonnements-Vorstellung. Die Sirene, komische Oper in 3 Abtheil., nach Scribe. Musik von Auber. Anfang halb 7 Uhr.

Mittel-Preis: Erster Rang 1 Thlr. 10 Sgr., Parquet 1 Thlr., Parterre 20 Sgr.

Montag, den 6. September. Im Schauspielhause. 148^{te} Abonnements-Vorstellung. *Valentine*, Schauspiel in 5 Abth., von G. Freytag.

Bei E. Liffass in Berlin, Adlerstr. 6, so wie in allen Brief-Sammlungen, ist zu haben:

Erklärung der sowohl auf der rechten, als auf der linken Seite in der Vorhalle des Königl. Museums zu Berlin befindlichen Fresco-Gemälde. Preis 6 Pf.

Die Sommer-Fahrpläne sämtlicher von Berlin ausgehender oder an dieselben sich anschliessender **Eisenbahnen**. Nebst einem Anhang der vorzüglichsten Sehenswürdigkeiten der Residenz. Berlin, 1847. Preis: 6 Pf.

Bei jeder eintretenden Aenderung der Eisenbahn-Fahrten sind neue Pläne zu haben.

Nachricht. Verlaubt auf **ärztliche Verordnung**: Hr. Müller, Mlle. Stieh, Mad. Valentini, Hr. Wille.

Anfang 6 Uhr; Ende nach halb 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Schnellpressen-Druck von C. Litfass, Adlerstr. 6.

En cubierta: Escena de "Las cuatro Estaciones", Londres 1848.
En página anterior: Cartel, Berlín 1841.

EL BALLET ROMANTICO

(1830 - 1870)

TORREON FORTEA
26 marzo - 5 abril 1992

Desde que en 1982, el Ayuntamiento de Zaragoza creó la Escuela Municipal de Danza en los locales, acondicionados a tal efecto, del Antiguo "Cuartel Palafox", la línea que se ha seguido, desde esta Institución, con respecto a esa materia artística, ha sido apoyar decididamente cuantos proyectos se han podido acometer para convertir el ballet en unas de las tarjetas de presentación más emblemáticas de la ciudad.

Con la constitución del Patronato Municipal del Ballet de Zaragoza se dio el paso definitivo para crear la infraestructura técnica y humana adecuada a tal fin.

Ahora, tras la inmejorable acogida de las "Jornadas de Divulgación de la Danza para Escolares" en el Teatro Principal, y aprovechando el próximo estreno de "Coppelia", último ballet romántico, por nuestra Compañía, se consideró oportuno acometer otro de los proyectos, acariciados largo tiempo, que pueden aportar un más profundo conocimiento de este arte tan arraigado en nuestra tierra: la realización de una exposición, por otro lado única en la historia reciente de este país, sobre el Ballet Romántico, dando las fechas de 1830 a 1870 como referencias temporales de su apogeo.

El cuidado material gráfico aportado por el gran especialista en la materia, Mauro Galindo, los textos, aquí contenidos, de los más prestigiosos documentalistas, la colaboración de los Servicios Municipales de Acción Cultural y Educación y el digno marco de la Sala del Torreón Fortea, sede del Area de Cultura y Educación, garantizan el nivel de esta importante muestra.

Carmen Solano Carreras

Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación



MARIA TAGLIONI

(1804 - 1884)

Nacida en el seno de una familia tradicionalmente dedicada a la danza, María Taglioni fue el primer fenómeno romántico de la historia del ballet. Gracias al empeño y la dedicación de su padre Filippo, excelente coreógrafo, María propagó un estilo suave y elegante que contradecía al virtuosismo de la vieja escuela clásica. Sus viajes la llevaron con su familia (que incluía a Paul, bailarín y coreógrafo destacado, y a Marie, su sobrina, también buena bailarina) a través de Europa donde interpretó los ballets de su padre como "La Sifide" (1832), "La Hija del Danubio" (1836) o "Le Pas de Quatre" de Jules Perrot, quien la reunió con tres de sus más ilustres compañeras en 1845. Después de su fulgurante carrera, María se retiró en 1847 apareciendo como coreógrafa del ballet de Offenbach, "La Mariposa", en 1858. La prematura muerte de su alumna favorita, Emma Livry, la apartó definitivamente del escenario.

EL OTRO ROMANTICISMO

Durante mucho tiempo se creyó que el Romanticismo era un fenómeno exclusivamente artístico-literario, obra de poetas, músicos, pintores... Hoy día, en cambio, predomina la idea de que el Romanticismo es una determinada concepción del mundo (**Weltanschauung**) y una especial forma del comportamiento humano que se manifiesta, en líneas generales, en la sociedad occidental durante la primera mitad del siglo XIX. De forma tal que se puede y se debe hablar tan legítimamente de un Romanticismo literario o musical, como de un Romanticismo político o filosófico, e incluso existencial. Los elementos conceptuales de este Romanticismo, en su vertiente político-social, son la libertad, el reformismo, el individualismo y el nacionalismo.

El romanticismo, identificado en cierta manera con el **Sturm-und-Drang**, supone una ruptura con el clasicismo o lo clásico, que había sido el cánón, la norma y que también tenía una concepción propia del mundo. Lo clásico se había caracterizado por el equilibrio de las facultades con predominio de la razón sobre la sensibilidad e imaginación, consideradas facultades secundarias y fácilmente influenciables. En cuanto a la conducta social el clásico aceptando el mundo que le había tocado vivir tan sólo había intentado reformarlo con la razón.

Pero el romántico subvierte esta concepción y aceptación de los cuadros sociales y esquemas de vida. Duda del racionalismo claro y geométrico. Experimenta un aumento de la sensibilidad frente a lo racional. La sensibilidad dificulta la sociabilidad por ser irreductiblemente personal en cuanto que revela el "genio" o "genialidad" del hombre, quien se libera de la realidad social no aceptándola como la aceptaba el clásico. El romántico se opone a una sociedad aferrada todavía a principios éticos, sociales y estéticos clasicistas.

Por otro lado el Romanticismo, en cuanto fenómeno histórico cultural, da gran valor a las peculiaridades nacionales, frente al clasicismo que valoraba más lo universal. En este sentido cada nación tiene su propio genio, su **Volkgeist**, manifestado en el idioma, la cultura, la historia, las costumbres, el folklore... y habrá tantos romanticismos como naciones o espíritus nacionales. Esta oposición a lo clásico es lo que constituye el llamado Romanticismo Histórico o primer Romanticismo, para distinguirlo del segundo Romanticismo o Romanticismo político-liberal.

El primer Romanticismo, el histórico, se preocupa por el estudio y conocimiento de lo nacional. Hay una especie de pasión por la Edad Media y sus temas (el gótico, los caballeros, las Cruzadas...) y también por la sociedad estamental, destruida por la revolución francesa. Por esta razón el Romanticismo histórico es de signo contrarrevolucionario y tradicionalista, y aunque detecta elementos nuevos, se mantiene todavía adscrito, en general, a cánones clásicos, estando bien visto por la situación política antiliberal.

Sin embargo, el segundo Romanticismo, el político-liberal, es el formado con el paso e implantación de la ideología liberal. Este romanticismo está adscrito a la libertad y tiene un signo eminentemente independentista y nacionalista, como ocurre con los movimientos políticos de Grecia, Nápoles, Piamonte, Norte de Italia y Alemania, Bohemia, Hungría, Polonia, Servia y Rumanía, países disgregados o sujetos a culturas y poderes extranjeros, en los que el Romanticismo avivará la llama nacionalista y liberal de los "risorgimentos". En España habrá que esperar a la muerte de Fernando VII (1833), la vuelta de los emigrados y la ocupación del poder por la burguesía liberal para que triunfe la nueva tendencia. En Francia se da esta situación hacia 1824. La intervención en España de los llamados "Cien mil Hijos de San Luis" que acabaron con la experiencia del Trienio Liberal, es la fecha que separa el Romanticismo Histórico y contrarrevolucionario de Chateaubriand, del nuevo romanticismo Político-Liberal que conducirá a la revolución de 1830 con representantes como Víctor Hugo y Lamartine.

Revolución de 1830, fruto en gran medida de las doctrinas de la revolución francesa y del auge de la burguesía en favor de la revolución industrial. Revolución que marca el momento cumbre de la política del Romanticismo cuyos límites suelen establecerse en Europa occidental, en cierta aproximación y elasticidad, entre 1815 (Congreso de Viena) como punto de partida, y 1848 (Revolución) como fin. Desde un punto de vista sociológico, el Romanticismo político se inicia con la Restauración, y concluye con la intervención en política —como protagonista e interesado— del llamado cuarto estado, los proletarios y obreros. Si más que fechas establecemos zonas, tendríamos que decir que el Romanticismo político es subsiguiente al Congreso de Viena y anterior a la época del capitalismo y proletariado. Por otro lado, vistas las fuerzas desencadenantes y las consecuencias del 1848 en Europa, podría decirse que el Romanticismo Político queda delimitado en el período en el que los movimientos políticos (e inseparablemente sociales) son liberales, y obra exclusiva de un sector de las clases dirigentes, sobre todo de los más ilustrados.

Políticamente, pues, el Romanticismo se caracteriza por unos principios de inspiración y matriz liberal (sin entrar en hacer una revolución social), más unos intereses propios a defender (nacionalismo); pero sin un sentido ético de la presencia del cuarto estado en cuanto protagonista de la historia. La política del Romanticismo se cifra en la pugna entre los principios de libertad y nacionalismo contra la actitud conservadora a ultranza y pesimista de un mundo que se acaba.

El primer ballet romántico, **La Sífide**, se estrena en la ópera de París en 1832, un par de años después de la revolución de 1830, esencialmente parisina y política en la que el pueblo se lanzó a la calle para recuperar su libertad, llenando de barricadas los barrios más importantes del centro. Revolución que consagró el triunfo de la ideología liberal y la consolidación de la burguesía como clase social al implantar la llamada monarquía de julio en la persona de Luis Felipe Igualdad. De París saltó a Bélgica e Italia provocando revoluciones en cadena en Polonia, España, Portugal, Inglaterra y Alemania.

Coppelia, que es considerado como el último ballet romántico representativo, no se estrenará en París hasta 1870 en vísperas de la guerra franco-prusiana y de la subsiguiente Comuna de París, cuando ya el romanticismo liberal hacía tiempo que había dejado de ser en Francia el protagonista político, tras el breve triunfo revolucionario de 1848, de carácter más radical y socialista, y la implantación de la segunda república. Es cierto que el posterior advenimiento del segundo imperio con Napoleón III permitió revivir o recuperar en parte el terreno perdido por la burguesía liberal en la que a las abundantes profesiones liberales y comerciantes había que añadir, solamente en París, más de doscientos mil funcionarios, fruto del centralismo imperial napoleónico. No obstante, para esas fechas empezaba ya a detectarse en Francia una reacción generalizada contra el romanticismo y contra el “gusto burgués” asimilado a la vulgaridad. Pero, aunque 1870 es para Francia un año lejano al esplendor romántico liberal, sin embargo, coincide con el momento estelar o la apoteosis final del romanticismo nacional tanto en Italia como en Alemania, recién estrenadas como naciones tras un largo y no fácil proceso de reunificación.

Entre 1832 y 1870 el ballet adoptará en Francia las características de la época. Y de la misma forma que se da un Romanticismo político, el ballet romántico supone una ruptura con el clasicismo anterior; una cierta identificación con el despertar de los nacionalismos, a través de una vuelta a la Edad Media y a la representación de países exóticos; y se convierte —al igual que la opereta— en lugar de cita social de la nueva burguesía, no acostumbrada a las largas y serias sesiones de ópera. Burguesía que hará tanto del ballet romántico o ballet burgués, como de la opereta, una adaptación más ágil, breve y festiva de la misma en cuanto espectáculo. Al mismo tiempo de ser una empresa real pasará al ámbito de la empresa privada que logrará poner de moda, y de paso hará rentable un género hasta entonces reservado a la alta sociedad. Para muchos el ballet y la opereta se convertirán en la expresión de la vida burguesa parisina, por su propio espectáculo, en el escenario; y el paralelo o equivalente de sala de fiestas y punto de reunión, con su lado mundano de encuentros más o menos fáciles, y de tertulias donde los escándalos financieros y de costumbres constituirán la indignación de unos y la envidia de otros.

Para cuando se estrena **Coppelia**, el teatro del segundo imperio, a pesar de su mediocridad general, empieza a liberarse ya —al igual que la novela realista de Flaubert, de Alphonse Daudet o de los hermanos Goncourt— de las influencias románticas; y aunque burgués en su inspiración se esfuerza por pintar ya, en términos realistas, las contradicciones de la sociedad burguesa. En difícil competencia con el ballet que cobra cada día más importancia, y con la opereta que es el género que apasiona al todo París del segundo imperio, la ópera pasa por momentos difíciles con el fracaso de **Tannhäuser**, de Wagner, en 1861, y el castigo a Berlioz por parte de una crítica ciega y un público superficial; si bien es cierto que el triunfo de Gounod (**Fausto** 1859, **Mireille** 1864, **Romeo y Julieta** 1867) es una excepción; mientras Bizet reúne un gran público en la Opera Cómica con **Los Pescadores de perlas** (1863), aunque tendrá que esperar a 1875 para su gran estreno de Carmen. Pero estos ya eran otros tiempos.

José A. Ferrer Benimeli

Profesor titular del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Zaragoza

EL BALLET ROMANTICO DE 1830 A 1870

La revuelta de 1830, que llevó a Luis Felipe al trono de Francia, tuvo consecuencias importantes para la Opera de París. El Teatro, que había sido hasta entonces una dependencia de la Casa Real severamente controlada, pasó a manos de un empresario privado, el Dr. Luis Veron, que se reveló desde el primer momento como un hombre enérgico y dispuesto a convertir la Opera en empresa rentable. Los cambios no tardarían en producirse en lo que había sido el bastión del más rancio conservadurismo. Había que atraer la nueva burguesía al teatro. Los dramas interminables y las grandes piezas históricas no tenían ningún interés para un público tan preocupado en ver como en ser visto. El ballet parecía un género más propio a la distracción. Argumentos sencillos, efectos teatrales espectaculares y una corta duración que permitía la variedad de programación eran otras tantas ventajas para el nuevo público. El triunfo de "La Sífide" (14.03.1832) vino a confirmar las esperanzas de Veron. El argumento había sido escrito por el tenor Adolphe Nourrit especialmente para la primera bailarina, María Taglioni, que, gracias a las reformas, estrenaba su título de "Etoile". Sobre la mediocre pero eficaz música de Schneitzhoeffter, Filippo Taglioni había concebido una coreografía destinada a ensalzar las cualidades de su hija. Los trajes y decorados de Paul Cicrei y Eugène Lami (quien inventó para la ocasión el típico tutu largo) pasarían a ser parte de la leyenda. Por primera vez se podía hablar de Ballet Romántico.

Si bien María Taglioni bailaba en París desde 1827 con un éxito considerable, nunca se había encontrado con un papel tan adecuado a su peculiar técnica. La escuela francesa, mantenida por el anciano Auguste Vestris, predicaba un riguroso academicismo heredado del ballet de corte de Luis XIV. Taglioni, muy lejos de tener la figura escultural exigida por estos cánones, había desarrollado una manera de bailar fácil y suave donde no cabían las acrobacias ni los alardes. Sus brazos se redondeaban para disimular su excesiva longitud y una extrema delgadez venía a reforzar su imagen casi mística. Para subrayar esta impresión, Taglioni perfeccionó la técnica de subirse a la punta, un invento que se le atribuye demasiado generosamente. Las puntas habían sido vistas desde 1813 y eran parte de la enseñanza del maestro Coulon, con quien María había estudiado en París. El personaje de la Sífide era el vehículo ideal para tan peculiar intérprete. El primer acto ofrecía una estampa escocesa siguiendo la moda folclorista, entonces muy en boga. El segundo introducía lo que tenía que convertirse en referencia del ballet romántico: el Ballet blanco. Al realismo del primer acto se oponía un mundo fantástico plagado de efectos de maquinaria e iluminación directamente heredados del teatro barroco pero adaptados a los nuevos tiempos. Hoy resulta imposible imaginar un espectáculo de este tipo. La visión geométrica del ballet blanco, impuesta por los clásicos de finales de siglo (Petipa entre ellos), acabó con la imagen de "cuadro viviente" que ofrecían los ballets de la era romántica. Las sílfides volaban y jugueteaban entre las ramas, colgadas de hilos de latón; Taglioni hacía equilibrios encima de un rosal (convenientemente reforzado) y el escenario, bañado por luz de gas, estaba invadido por una vegetación que dejaba poco sitio a las evoluciones coreográficas. Pero "La Sífide" marcaba unas pautas suficientemente claras como para convertirse en esquemas casi inamovibles. Théophile Gautier, entonces defensor acérrimo de los "taglionismos", las seguiría a la hora de escribir sus propios argumentos de ballet.

El reino de los Taglioni parecía definitivamente instaurado cuando Veron contrató a una joven austríaca que triunfaba en Londres: Fanny Elssler. Esta hizo su debut en París con "La Tempestad", de Jean Coralli, en Septiembre de 1834. El éxito fue inmenso. Al estilo elegante y reservado de María Taglioni, Elssler oponía una técnica brillante, actitudes sensuales y sobre todo, una deslumbrante belleza. La guerra está declarada. Críticos, poetas y balletómanos tuvieron que escoger su campo, y Veron veía cómo los ríos de tinta se convertían en sustanciales ganancias para el teatro. La última batalla entre las dos estrellas se libró en 1836. Elssler estrenó "El Diablo Cojuelo", donde bailaba una "Cachucha" que pasó a convertirse en mito. Taglioni replicó con "La Hija del Danubio", otro papel a medida que recuperaba los esquemas de la "La Sífide", esta vez transformada en Náyade. El duelo coreográfico hizo pasar casi desapercibida la marcha de Jules Perrot, excelente bailarín y mejor coreógrafo. Perrot fue a esparcir el estilo romántico por Europa y los Taglioni siguieron muy pronto el mismo camino. Veron se había retirado con una considerable fortuna dejando su puesto a Henri Duponchel, que no disimulaba sus preferencias por Fanny Elssler. La austríaca, convertida en ídolo de París, no pudo, sin embargo, resistir la llamada de América y, después de una encendida polémica, dejó la ciudad definitivamente. La Opera perdía su estrella y las breves apariciones de la danesa Lucile Grahn o la promoción de la hermosa Pauline Leroux no parecían consolar a nadie. Fue el desechado Perrot quien salvo la situación al introducir en París a una joven italiana descubierta en Milán: Carlotta Grisi. Este fue el momento que escogió Gautier, hasta entonces destacado crítico, para acercarse, de manera algo más directa, al escenario de la Rue Le Pelletier. El poeta proporcionó a Grisi el libreto de un nuevo ballet que había escrito en colaboración con el dramaturgo Saint-Georges: "Giselle o las Willis". El nacimiento del ballet estuvo rodeado de más de una contradicción. Parecía inevitable que la coreografía corriera a cargo de Perrot, marido de Carlotta y destacado bailarín, pero acabó firmando la obra el veterano Coralli. En cuanto al argumento, sufrió tal cantidad de variaciones que la "Giselle" que se estrenó en junio de 1841 poco tenía que ver con las primeras intenciones de Gautier.

El poeta se había acordado de “La Sífide” y dividía la acción en dos actos claramente diferenciados. Todos los ingredientes románticos que habían hecho la fama de Taglioni y Elssler estaban reunidos. Un primer acto, situado esta vez en Alemania, ofrecía valeses y polkas campesinas, mientras que el segundo aparecía poblado de fantasmas y permitía a Grisi el lucimiento de su elegancia y pulida técnica. La música de Adolphe Adam también sufrió algún percance al añadirsele páginas de Burgmüller, a quien le fueron encargados un vals y un Paso a Dos campesino destinado a Mazilier y Nathalie Fitz-James, esta última odiada sin disimulo por Gautier.

Viendo cerrarse las puertas de la Opera definitivamente, Perrot se fue a Londres donde triunfaría como coreógrafo. Londres era entonces una de las capitales del ballet gracias al excelente empresario Benjamín Lumley. Nada de la fiebre coreográfica parisina era desconocido en la capital británica que disfrutaba de varios buenos cuerpos de baile y de las actuaciones regulares de las estrellas del momento. Lo mismo ocurría en Viena, Berlín o San Petersburgo. El repertorio habitual de las giras del Elssler, Taglioni o Grisi no variaba demasiado del de la Opera de París. Para buscar un verdadero foco de creación hay que mirar hacia Copenhague, donde un francés, Auguste Bournonville, dirigía el Real Ballet Danés. Bournonville había llegado de París en 1829 para dirigir la escuela de danza pero sus evidentes dotes de coreógrafo le pusieron inmediatamente al mando de la compañía, donde se quedó hasta su muerte. Su obra es hoy día el único testigo fiable del mundo balletístico romántico. Ballets como “Napoli”, “La Ventana” o su versión de “La Sífide” han soportado el paso del tiempo con sorprendente frescura. Bournonville, que había sido un extraordinario bailarín, exigía de sus intérpretes masculinos una técnica en nada inferior a la de sus compañeras. Los bailarines eran entonces escasamente virtuosos si se exceptúa a Perrot, Mazilier o Lucien Petipa; pero los daneses fueron una honrosa excepción como atestiguan la difícil técnica de giros, saltos y batería exigida por el coreógrafo.

Bournonville era, además, un destacado pedagogo y dedicó parte de su tiempo a la conservación de la escuela francesa, que había heredado de Vestris y Gardel, anotando cuidadosamente las clases que impartía. Fruto de esta enseñanza fue Lucile Grahn, una joven de quince años apodada la Taglioni danesa. Grahn, a raíz de sus constantes peleas con Bournonville, partió a la conquista de Londres, donde Perrot estrenaba auténticas obras maestras. En 1845 era una de las intérpretes del “Pas de Quatre” que reunía además a María Taglioni, Carlotta Grisi y el ídolo del público londinense, Fanny Cerrito. Cerrito había sido alumna de otro prestigioso maestro, el milanés Carlo Blasis, y desde niña viajaba por toda Europa cosechando éxitos. Londres se rindió a sus pies y su boda con el coreógrafo Arthur Saint-Leon acabó de redondear su prestigiosa carrera. Saint-Leon estaba destinado a convertirse en el último creador del período romántico. Músico virtuoso del violín, destacado bailarín y coreógrafo de talento empezó su trayectoria montando ballets para su mujer. Juntos conquistaron París pero la disolución de su matrimonio, en 1851, precipitó la marcha de Saint-Leon hacia Rusia y el retiro de Cerrito. La Opera perdía así a su última gran estrella. Nadie parecía capaz de asegurar la sucesión y el nuevo coreógrafo de la Opera, Mazilier, montaba grandes obras dramáticas para Amalia Ferraris o Carolina Rossati. Théophile Gautier escribió su último ballet, “Sacuntala”, en 1858, y la trágica muerte de la prometidora Emma Livry vino a reforzar la impresión de que la era romántica tocaba a su fin. Taglioni, Cerrito y Grisi se habían retirado; Perrot había abandonado el oficio y Mazilier había cedido su puesto a Lucien Petipa, que se reveló mediocre como coreógrafo. La Opera recurrió a Saint-Leon quien dominaba los Teatros Imperiales rusos y que accedió a encargarse de la coreografía de “La Source” (1866), ballet que si no tenía el mérito de ser una obra maestra, permitió el descubrimiento de un joven músico, alumno de Adam: Léo Delibes. Este fue elegido para el segundo estreno de Saint-Leon: un cuento de Hoffman sirvió al libretista Nuittier de base al argumento y el 29 de junio de 1870 nacía “Coppelia”, último destello del ballet romántico. La guerra franco-prusiana, la ruina del segundo imperio y el sitio de París acabaron temporalmente con la actividad teatral de la capital. Saint-Leon murió y, poco después, la estrella revelada por “Coppelia”, la jovencísima Giuseppina Bozzachi, le siguió a la tumba. En San Petersburgo, Marius Petipa imponía un estilo nuevo y el clasicismo empezaba a triunfar. August Bournonville, visitando la ciudad rusa, comentó desolado las acrobacias y la vestimenta indecente de esta nueva generación de bailarines. Con su muerte, en 1879, se cerraba un capítulo de la historia de la danza.

Mauro Galindo

Director del Ballet de Zaragoza



FANNY ELSSLER

(1810 - 1884)

Rival de María Taglioni, Elssler era, ante todo, una mujer de gran belleza y fuerte personalidad. Sus bailes de carácter (como la Cachucha española) le aseguraron una rápida popularidad. Pero también fue una destacada intérprete de papeles dramáticos. Sus giras por Cuba y Estados Unidos llevaron el estilo romántico al nuevo continente, donde era muy apreciada.



SCENE FROM THE NEW BALLET OF "LES QUATRE SAISONS," AT HER MAJESTY'S THEATRE.

LES SAISONS

Ballet de Jules Perrot
Música de Cesare Pugni
Estrenado en Londres en 1848

Después del fulgurante éxito del "Pas de Quatre", que reunía a Taglioni, Grisi, Cerrito y Grahn, Jules Perrot produjo varios sucedáneos, como el "Pas des Déeses" o "Les Saisons". En este caso fueron Carolina Rosati, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito y María Taglioni II las encargadas de dar vida a las cuatro estaciones en un exuberante decorado de transformación, típico de las producciones románticas.



AUGUSTE BOURNONVILLE

(1805 - 1879)

Excelente bailarín, sus dotes de coreógrafo lo llevaron a la cabeza del Real Ballet de Dinamarca, sucediendo así a su padre, Antoine. Bournonville fundó en Copenhague una escuela que no tardaría en convertirse en una de las más importantes del mundo. Sus ballets siguen siendo regularmente representados en muchas compañías y constituyen todavía la base del repertorio del Real Ballet Danés. Hoy día son el único testimonio del verdadero estilo romántico.



ELENA ANDREINOVA

(1819 - 1857)

Desde finales del siglo XVIII, Rusia disfrutaba de una excelente Escuela de ballet dirigida por franceses que importaron la técnica enseñada en París. Después de Istomina, Andreinova fue la gran figura del ballet romántico en San Petersburgo, teniendo el privilegio de interpretar "Giselle" en 1842, poco después del estreno parisino. Esta litografía en color la retrata en el ballet "Pedro el Grande" y forma parte de una serie de piezas en las que famosas bailarinas son presentadas como bellezas españolas.

LAS BAILARINAS EN TIEMPOS DEL BALLE ROMANTICO

Cualquier aproximación al estallido del Ballet Romántico en París en la década de 1830, ha de tener en cuenta el protagonismo que en esta época se concedió a las bailarinas. Sobre todo a las solistas que competían por las preferencias del público y cuyos nombres en las carteleras eran un reclamo para sus admiradores, pero también a ese otro grupo anónimo de quienes formaban el cuerpo de baile.

Las bailarinas solistas procedían con frecuencia de la clase media, descendientes o emparentadas con alguna dinastía teatral de la que recibían protección y apoyo. (Es el caso de Marie Taglioni, que llegó a París en 1827 con su hermano como partenaire y su padre Filippo como maestro, coreógrafo y manager personal). Integrada por bellas jovencitas de figura atractiva, las filas del cuerpo de baile se nutrían, por el contrario, de los barrios bajos.

Unas y otras eran reclutadas por la Opera de París con misiones distintas, lo que explica la diferencia en el trato y la preparación que recibían de la institución. La Opera fue privatizada tras la revolución de 1830, conservando un subsidio estatal fijo. De los cinco directores que la gobernaron sucesivamente hasta 1854, fecha en que de nuevo se convirtió en empresa pública, sólo el primero de ellos, el Dr. Véron consiguió rentabilizar el teatro de la Opera y amasar una considerable fortuna en su puesto. Las medidas que introdujo con este fin determinaron profundamente la forma que adoptó el ballet del segundo tercio del siglo XIX.

Con vistas a conseguir el apoyo de la nueva burguesía adinerada, Véron decidió convertir la Opera en un centro de esplendor y popularidad. Para ello copió de los teatros de bulevar los efectos especiales que tanto éxito habían tenido con las clases populares. Ideó, además, una fórmula de ballet que requería, según su propia enumeración, variedad, novedad y sorpresa en los trajes, música y decorados, un argumento sencillo y fácil de seguir y "las seducciones de una artista joven y bella, cuya danza sea diferente y mejor que las que la precedieron".

Posiblemente el aspecto menos original de toda su política de popularización del ballet fue su convencimiento de que ni el drama ni los cuadros costumbristas pertenecían al mundo del ballet. Durante la década de los años 20, la crítica rechazó sistemáticamente los aislados intentos de tratar algún tema profundo, como el patriotismo por ejemplo, en un ballet, por considerarlos "incompatibles con la ligereza del arte coreográfico".

Para quienes entonces escribían sobre el ballet (Gautier, Nerval, Janin, etc.) la danza no servía para expresar ideas metafísicas, sólo las pasiones. El amor, el deseo y todas sus coqueterías, la agresividad del hombre y la suave resistencia de la mujer, eso eran para Gautier, autor del libreto de varios ballets románticos, los temas del ballet.

El Ballet Romántico es, por otra parte, una producción cultural de su tiempo, por lo que comparte las representaciones de lo exótico, de lo oriental, de lo erótico-demoníaco, de lo irracional y del mundo de los espíritus, comunes en la pintura y literatura de la época, no sólo en las obras artísticas más sofisticadas y menos accesibles al gran público, sino también en la de artistas mediocres de mayor difusión en la época pero hoy olvidados por la Historia del Arte.

Las coincidencias temáticas entre las obras consagradas del arte Romántico y el ballet de la época, ha provocado con frecuencia la interpretación del último a la luz de los ideales y conflictos del primero. La trasposición del drama Romántico entre lo racional y lo irracional, entre la realidad de la sociedad burguesa y su anhelo por un mundo diferente, a la interpretación del ballet, ha llevado a entender la figura de la bailarina romántica como la personificación de la eterna lucha del hombre por lo inalcanzable, como una metáfora de lo inexplicado.

Pero por más que personajes como La Syphide (1832) y Giselle (1841) puedan hoy sugerir esa interpretación, ni los creadores ni los espectadores del ballet del siglo XIX se la atribuyeron nunca. Por otra parte, y tras asegurarse la accesibilidad al ballet de un público sin grandes pretensiones intelectuales, Véron introdujo en la Opera reformas que aumentaban la rentabilidad económica de la institución y conferían a la figura de la bailarina fuertes connotaciones de otro tipo.

Con la privatización de la Opera desaparecieron las pensiones de las bailarinas, aumentó la flexibilidad en el contrato y despido y descendió considerablemente su status económico. El apoyo a la Escuela de Danza, que durante más de un siglo había formado los bailarines para el teatro también disminuyó, produciéndose durante el auge del Ballet Romántico un notable descenso en la calidad de la enseñanza. Lo que ha sido descrito como la derrota del etéreo y casto estilo de Taglioni por el más mundano de Elssler, se traducía en la preparación de las bailarinas en exhortaciones como la de Vestris: "Amigas mías, sed encantadoras, coquetas; mostrad, en todos vuestros movimientos la más irresistible libertad; es necesario que durante y después de vuestra danza inspiréis amor, y que el patio de butacas y la orquesta deseen acostarse con vosotras".

En la línea de las prioridades que de lo expuesto se desprenden, Véron abrió Le Foyer de la Danse, sala de ensayo próxima al escenario y hasta 1830 cuidadosamente protegida de intrusos, a los miembros más selectos de la audiencia, para quienes las insinuaciones del espectáculo podían fácilmente convertirse en realidad.

La interpretación de la bailarina romántica como metáfora de lo inalcanzable en este contexto sólo podría entenderse como cínica alusión a la frustración de quienes pudiendo ver, no alcanzaban a tocar, y por eso refleja más bien la decisión de ignorar lo que en esencia fue el Ballet Romántico: una versión escenificada de la política de burdel que gobernaba los pasillos de la Opera.

No sería justo atribuir todo el entusiasmo despertado por las bailarinas a las maquinaciones de Véron, a la carga erótica con que se invistió al ballet ni a la predilección caprichosa de algún crítico. Tampoco sería exacto pretender que todos los herederos de la tradición del ballet se sometieron sin resistencia al sensualismo y la frivolidad que imponía la Opera. El mismo vedettismo y las rivalidades entre las solistas promovidos por Véron como reclamo publicitario, proporcionaban a algunas bailarinas el poder de manio- brar en defensa de su propia visión de la misión de la danza, y algunas anécdotas dispersas sugieren que así lo hacían.

Tan pronto como su triunfo en Robert le Diable (1831) fue incontestable y después de sólo tres actuaciones, Taglioni se apresuró a pedir que la eximieran del resto de las funciones, incómoda en el papel de abadesa que induce con su danza a la lascivia y al placer al resto de las monjas.

Cuando Gautier introdujo en su ballet La Péri (1843) una variación (pas de l'abeille) inspirada en una danza abiertamente erótica representada en los harenes de Egipto, Carlota Grisi la sustituyó poco después del estreno por una variante de La Cachucha con la que se sentía más cómoda, y lo mismo hizo Adeline Plunkett en una reposición del ballet en 1845, por más que protestara Gautier en las críticas.

La bailarina se convirtió por tanto en el centro del fenómeno del Ballet Romántico por razones menos halagadoras de lo que en principio pudiera parecer. Pero en el proceso de desintegración de su título de "metáfora romántica por excelencia", surge de los ballets que para ella se escribieron y de los que en ella vieron sus contemporáneos, una valiosa fuente para el estudio de la feminidad decimonónica que merecería la pena explorar.

Cristina Alejandro

Licenciada en Danza por la Universidad de Surrey



CELESTINE EMAROT EN GUILLERMO TELL

A pesar de ser una excelente bailarina, Celestine Emarot fue famosa sobre todo por su hija Emma Livry, muerta trágicamente durante un espectáculo. La litografía de Adolphe contradice la imagen ideal de la bailarina romántica. Emarot era una mujer de fuerte constitución como la mayoría de sus colegas, a menudo mejoradas en las imágenes de la época. La dificultad de la técnica exigida por coreógrafos como Mazilier o Saint-Leon requería una musculatura potente, apta al complicado trabajo de saltos y batería que fue una de las características del ballet al final del romanticismo.



Figurín original para Fanny Cerrito en ALMA

Alma ou la Fille de Feu
Ballet de Fanny Cerrito y Jules Perrot
Estreno en Londres el 23 de junio de 1842

"Alma" fue una de las primeras coreografías de la bailarina F. Cerrito. Las mujeres no solían intervenir en la creación de los ballets y los casos de Cerrito, Teresa Elssler o María Taglioni son excepcionales en el siglo XIX. Lo más probable es que Cerrito se encargase de sus propias danzas mientras que Perrot asumía el montaje del resto de la obra. "Alma" fue uno de los grandes éxitos de la temporada londinense y uno de los ballets preferidos de Cerrito, que encargó una nueva versión a su marido Arthur Saint-Leon para su presentación en la Opera de París.

LA MÚSICA EN EL BALLET ROMANTICO: NOTAS PARA UNA EXPOSICION

Después de bastantes años en los que la música romántica ha sido sólo patrimonio placentero de los aficionados (mientras repelía, como “tópico-tabú”, a una musicología oficial entregada casi exclusivamente a la paleografía, la catalogación sin fin y la recreación de sonoridades notoriamente “antiguas” o presuntamente “contemporáneas”), por fortuna nos encontramos ahora en un tiempo que, quizás por estar ya lo suficientemente lejos de lo decimonónico, comienza a estudiar con la profundidad debida la creación sonora central del siglo XIX, el estética y estilísticamente denominado “romanticismo musical” que es tan difícil de describir de forma comprensiva y unitaria como fácil de reconocer incluso para los oídos menos preparados técnicamente.

El tan inconfundible como contrastado espíritu de las partituras de Bellini, Chopin, Paganini, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Donizetti, Liszt, Meyerbeer, Glinka, Wagner, Verdi, Offenbach, Brahms, Guonod, Smetana, Moussorgsky, Borodín, Balakirev y Tchaikovsky, por citar únicamente (y en el orden habitual de los anuarios de estrenos célebres) a los más relevantes creadores que llenan la escena europea entre 1830 y 1870, es una más que evidente demostración de la “unidad en la diversidad” con la que el arte musical plasma ese (también multisignificante) ideal estético romántico mediante un estilo donde sobresale el sello personal a partir de decisivos elementos técnicos comunes.

Descubriéndose en ellos un evidente “neobarroquismo” (no en vano el romanticismo es la etapa en la que Juan Sebastián Bach —broche final y cumbre del barroco musical— se redescubre y alcanza una devoción mil veces mayor que en su propio tiempo), los compositores románticos usan, como lenguaje común, estructuras flexibles (orgánicas, con frecuentes influencias poéticas y pictóricas) tanto gigantescas como minúsculas, dotadas de modulaciones rápidas y continuas, melodías amplias y expresivas, esquemas con fuertes contrastes dinámicos y agógicos, así como condicionados por una minuciosa preocupación tímbrica (instrumental y vocal) potenciada por una ejecución artística imprescindiblemente virtuosa. En definitiva, una técnica hiperexigente al servicio de un mensaje en extremo denso y contrastado dirigido directamente a lo más profundo del ser humano.

Insertando, así pues, unos principios propios de lo barroco (y por tanto, originaria y característicamente aristocráticos) en la cultura postrevolucionaria de su centuria —donde hasta las cortes reales despiden el inconfundible aroma de lo burgués—, los músicos del corazón del siglo XIX transitan, para llegar a su compartida meta, por muy diversos caminos: la transformación de lo mozartino-rossiniano en belcantismo (Bellini/Donizetti) y éste en verdianismo, como lugar privilegiado de la melodiosidad italiana en el marco de lo dramático teatral; la sustitución de los principios clásicobeethovenianos por el estilo instrumental mendelssohniano, primero, y brahmsiano más tarde, que crea una escuela “alemana” perfectamente internacionalizable; la constitución de un teatro musical germano (sólo con Wagner) a partir de los “experimentos” de Beethoven y Weber, contrapuesto en sus principios formales y argumentales a la ópera italiana pero compartiendo con ésta la universalización del conflicto sentimental como sustento de la obra.

Caminos también, por otros derroteros, a través del virtuosismo adscrito al piano como nuevo instrumento rey (Chopin/Liszt) o al violín, con Paganini como superviviente de la ultracompetitividad dieciochesca; o bien unidos al engañosamente accesible intimismo del lied alemán (Schumann) o a su extremo opuesto, el ficticio esplendor de la “gran ópera” a la francesa (Meyerbeer). Sendas que toman, en otros casos, como elemento básico un aire “reivindicativo-nacional” (a veces más próximo al tipismo que a lo verdaderamente tradicional) como en la Bohemia de Smetana o en la Rusia de Glinka, Moussorgsky, Borodín, Balakirev y Tchaikovsky (este último envidiosamente acusado de “europeísmo” por su triunfante inteligibilidad supranacional). Vías que igual señalan la poética grandiosidad impagable de Berlioz que la voluntaria frivolidad comercial de Offenbach.

Al terminar este recorrido por entre las cumbres musicales de las décadas centrales del ochocientos, dejando fuera los treinta años iniciales y finales (esto es, quitando de nuestro objetivo genios como Haydn, Beethoven, Weber, Schubert y Rossini, en el primer cuarto de siglo; así como Bizet, Franck, Massenet, Debussy, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Dvorak, Bruckner y Richard Strauss, entre tantos otros que triunfan conforme se extingue la centuria decimonónica), no deja de sorprender que entre tantas y tan diversas direcciones asumidas por esos genios del arte sonoro no figure una, tan romántica como las demás —si no, incluso, más que ninguna otra— como es la composición de música para el ballet.

Desde luego que existen, en las fechas citadas, numerosos músicos que escriben partituras pensadas por y para ser danzadas. Pero ninguno de ellos alcanza la categoría creadora de los gigantes citados hasta aquí: son, en el mejor de los casos, buenos profesionales hoy casi totalmente olvidados siendo raras excepciones —como Adolphe Adam, autor de la célebre “Giselle” estrenada en 1841 por Carlota Grisi (con coreografía de Jules Perrot para un argumento en el que participa Teófilo Gautier) y Leo Delibes, que firma la conocidísima “Coppelia” presentada en 1870 (con una coreografía de Arthur Saint-Léon basada en el célebre cuento de Hoffmann)— los únicos músicos de esos años que hoy poseen un cierto prestigio y reconocimiento basado en su obra balletística. No olvidemos, a estos efectos que una relevante porción de los autores de óperas incluyeron en éstas episodios de ballet obligados, en su mayoría, por la exigencia parisina, para creadores de cualquier nación que estrenasen en la “Grand Opera” —imperativo extendido a otros teatros de ciudades influenciadas por el gusto francés—. Una obligatoriedad que sólo fracasó en su intento con el escandaloso “Tannhäuser” de Wagner, representado allí en la primavera de 1861.

Obviando, por tanto, esas incursiones en lo balletístico por parte de los operistas franceses (un grupo en el que —por cierto— tampoco abundan los genios indiscutibles, como se deduce de la controvertida valoración actual del más grande de ellos, Meyerbeer), y reiterando los casos de Adam y Delibes —autor éste, además, de una conocida ópera, “Lakmé”, estrenada en 1883, alguna de cuyas arias hoy es frecuentemente interpretada— como las excepciones precisas a toda norma general, bien podemos afirmar que los grandes músicos del pleno romanticismo vivieron de espaldas al ballet y que quienes compusieron piezas expresamente para la danza fueron dignos y eficaces profesionales pero nada más. Señalemos, a título de ejemplo, cuatro ilustres “desconocidos” responsables de los ritmos y melodías de otros tantos popularísimos ballets románticos: Jean Schneitzhoeffter (autor de la música de la primera “Sífide”, estrenada en París, en 1832, con Philippe Taglioni como coreógrafo), Herman Lovenskold (creador de la segunda partitura de “La Sífide”, coreografiada por Auguste Bournonville y estrenada en Copenhague en 1836), Cesare Pugni (autor de la música del mítico “Pas de Quatre”, coreografiado por Jules Perrot y estrenado por el cuarteto Taglioni/Grisi/Cerrito/Grahn, en Londres en 1845), y Ludwig Minkus (autor del celebrado “Don Quijote” estrenado en el Bolshoi de Moscú, con coreografía de Marius Petipa, en 1869).

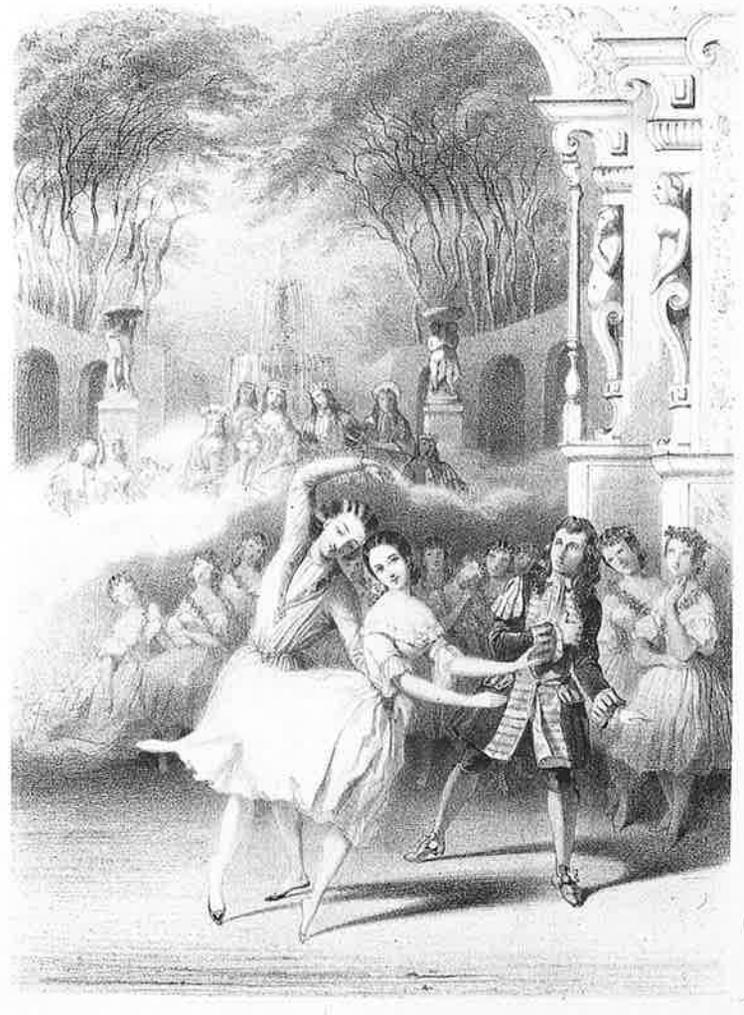
Así, pues, podríamos decir que por un lado Ludwig van Beethoven (que compone un ballet, “Las criaturas de Prometeo” Op. 43, estrenado por los Viganos en el Burgtheater de Viena en Marzo de 1801) y por otro Piotr Ilich Tchaikovsky (que estrena, en el Bolshoi de Moscú, en 1877, su “Lago de los cisnes”, con una coreografía de Julius Reisinger más tarde —1895— reemplazada por la admirada creación de Marius Petipa), son los dos auténticamente “grandes” de la música que enmarcan el inicio y final de este divorcio entre los genios del arte sonoro y sus coetáneos de la danza que se consuma en el que llamamos Ballet romántico, situable entre el estreno de “La Sífide” y la primera representación de “Coppelia”. No deja de ser significativo que la música de Chopin, arquetipo romántico donde los haya, sólo llegó a convertirse triunfalmente en danza de la mano de Diaguilev y su Ballet Ruso, que presentaron en París, en 1909 con Paulova y Nijinsky entre sus bailarines, la coreografía (en segunda versión) de Michel Fokine basada en piezas chopinianas y titulada —como no podía ser menos— “Las Sífides”. Toda una metáfora: la música plenamente romántica de primera fila sirve de fondo no al ballet de su propio tiempo, sino a un estilo tardodecimonónico lanzado a un nuevo siglo, el XX, donde crea la llamada “danza moderna”, ella sí desarrolla al compás de los mejores músicos de su momento (Debussy y su “Preludio a la siesta de un fauno”, Strawinsky y su “Consagración de la Primavera”, son dos ejemplos paradigmáticos de la vanguardia acompañada de música y danza gracias al genio catalizador de Diaguilev).

Notoriamente minimizados, como es de suponer, ante la desleal competencia de tales genialidades musicales que les preceden y suceden (Beethoven, adelantado por Mozart —autor de numerosos ballets y danzas—, y Tchaikovsky, seguido por Strawinsky —el más dancístico de los compositores del siglo XX—), los compositores de ballets románticos sufren la omisión, cuando no expresamente el desprecio, de los musicólogos interesados en la pasada centuria y sólo de vez en cuando figuran esas obras en breves selecciones dentro de los conciertos y grabaciones habituales. Puesto que estos ballets románticos no son precisamente creaciones puestas en escena con frecuencia y de manera íntegra, ciertamente que quienes desean acercarse a esos pentagramas de Minkus, Pugni y otros parecidos, tienen muy difícil el acceso salvo por medio de algunas pocas grabaciones —discográficas y videográficas— que son preciadas rarezas para el aficionado común, o bien por mediante la consulta en bibliotecas y archivos de las partituras conservadas hasta hoy. La audición o lectura —no así la visión— de tales obras conlleva, excepto para el culto bailarín o coreógrafo que las “completa” en su mente, una cierta decepción ante la escasa consistencia de una creación sonora, tan agradable y accesible como por completo adaptada a las necesidades del movimiento de este tipo de danza: formas fijas, armonizaciones simples, ritmos claros, melodías cuadradas y timbres estereotipados, son algunas de las características de esta especie de “música aplicada” a las puntas, las piruetas y los tules blancos de las bailarinas estrellas apoyadas en bailarines portores.

Notables marcos para bellísimos cuadros en movimiento, las composiciones de Adam (y su “Giselle”) y Delibes (y, en especial, su “Coppelia”) suponen lo más enjundiosamente “sonoro” del repertorio balletístico entre 1830 y 1870, siendo hoy las únicas partituras que han encontrado un hueco propio en la historia de la música de aquel tiempo. No es injusta esta selección: tanto uno como otro cumplen con todas las exigencias arriba dichas y, además, le sobreañaden el punto justo de forma efectivamente musical (con armonía sugerente, riqueza rítmico-métrica, melodiosidad característica e inteligencia tímbrica) suficiente como para no perder a quienes bailan pero tampoco aburrir a los que sólo escuchan. Un difícil equilibrio, no menor que el de cualquier bailarín luchando contra la gravedad, en el que muchos compositores fracasaron —como músicos, no como autores de ballets—, unos pocos triunfaron —Delibes, el que más— y donde otros pocos (precisamente los más geniales) renunciaron a entrar no sabemos si por miedo o por despreocupación ante una actividad, la danza, que en el pleno siglo XIX ya no era narración gestual neoclásica —como defendió Noverre al final del setecientos— pero todavía no había alcanzado el concepto unitarioexpresivo promulgado por Fokine en los primeros años de nuestra centuria. Apasionados por lo espiritual, lo etéreo y lo sobrenatural, que tan bien encajaba en la inmaterialidad musical, los más grandes compositores románticos (sufriendo una ceguera, ya que no sordera, cuya sumaria explicación conjetural sobrepasa los límites impuestos a estos párrafos) no vieron que el ballet romántico perseguía ese mismo ideal cubriendo el ejercicio sudoroso y la mecánica pesadez del cuerpo con la magia del movimiento que sólo existe en un instante, justo cuando dibuja en el aire un silencioso arpegio muscular.

Alvaro Zaldívar Gracia

Catedrático de Estética e Historia de la Música, Conservatorio Superior de Zaragoza



LADY HENRIETTE

Ballet de Joseph Maziler

Música de Bugmüller, Flotow y Delvedez

Estrenado en la Opera de París el 21 de febrero de 1844

El ballet fue creado para la bailarina francesa Adèle Dumilâtre durante la ausencia temporal de Carlotta Grisi. La litografía de Deshayes presenta un típico momento del ballet "blanco" que, desde el estreno de "La Sífide", se había convertido en casi obligatorio si bien "Lady Henriette" era una larga pieza dramática donde la pantomima jugaba un papel fundamental. La bailarina del centro es probablemente Flora Fabbri, quien se encargó de las partes bailadas mientras Dumilâtre hacía gala de su gran talento de actriz.

Königliche Schauspiele.

Sonntag, den 5. September 1847.

Im Schauspielhause.

147^{te} Abonnements-Vorstellung.

Die Banditen.

Auffspiel in 4 Aufzügen, von R. Benedix. In Scene gesetzt vom Regisseur Weisk.

Personen:

| | |
|--|--------------------|
| Ferdinand von Gypstein, Gutsbesitzer | Hr. v. Lavallade. |
| Elise, seine Braut | Mlle. Ungelmann. |
| Sophie, deren Freundin | Frau v. Lavallade. |
| Grotzheim, Amtmann in Kirchhausen, Sophies Verlobter | Hr. Orua. |
| Agnes, dessen Schwester | Frl. v. Hogn. |
| Willehm, Schauspieler | Hr. Gräsemann. |
| Wölfelich, Amtschreiber in Kirchhausen | Hr. Döring. |
| Nachwacker, Amtsdienner | Hr. Oern. |
| Christine, Elises Kammermädchen | Mlle. Schön. |
| Schunke, Bürgerknecht | Hr. Müller. |
| Ein Aufwärter | Hr. Paul. |
| Bürgerknechte u. | |

Das Stück spielt im ersten Akte in Elsendorfe, dem Lande Elsend; im zweiten in der zwei Stunden entfernten Stadt Burgheim; in den letzten Aufzügen in dem Marktflecken Kirchhausen, unweit Elsendorfe.

Hierauf:

Solo tanz.

- 1) Aragonaise, ausgeführt von Mad. Taglioni, Mlle. Galster, den Herren Taglioni und Ebel.
- 2) Pas de deux, ausgeführt von Mad. Brue u. Hrn. Gasperini.
- 3) Lituana, ausgeführt von Mlle. Polin.

Die freien Entrées sind ohne Ausnahme nicht gültig.

Anzeige.

Im Opernhause. 103te Abonnements-Vorstellung. Die Strene, komische Oper in 3 Akten, nach Stribe. Musik von Auber. Anfang halb 7 Uhr.

Mittel-Preise: Erster Rang 1 Thlr. 10 Sgr., Parquet 1 Thlr., Parterre 20 Sgr.
Montag, den 6. September. Im Schauspielhause. 148te Abonnements-Vorstellung. Valentine, Schauspiel in 5 Akten, von G. Freytag.

Bei E. Löss in Berlin, Adlerstr. 6, so wie in allen Brief-Sammlungen, ist zu haben:
Erklärung der sowohl auf der rechten, als auf der linken Seite in der Vorhalle des Königl. Museums zu Berlin befindlichen Fresco-Gemälde. Preis 6 Pf.

Die Sommer-Fahrpläne sämtlicher von Berlin ausgehender oder an dieselben sich anschließender Eisenbahnen. Nebst einem Anhang der vorzüglichsten Sehenswürdigkeiten der Residenz. Berlin, 1847. Preis: 6 Pf.

Bei jeder eintretenden Aenderung der Eisenbahn-Fahrten sind neue Pläne zu haben.
Nachricht. Beurlaubt auf ärztliche Verordnung: Hr. Müller, Mlle. Eich, Mad. Valentini, Hr. Wille.

Anfang 6 Uhr; Ende nach halb 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Schnellpressen-Druck von C. Vitzack, Adlerstr. 6.

CARTEL

Berlin, 1841

La programación de los teatros incluía a menudo ballets como intermedios de obras de teatro, música e incluso circo. El cartel reproducido anuncia una comedia, "Los Bandidos" y bailes ejecutados por la Compañía de Paul Taglioni entre los cuales es notable una "Aragonesa". Los bailes populares españoles habían sido introducidos en París por Dolores Serral y Manolo Camprubí y conocieron tal éxito que muchas bailarinas románticas añadieron danzas españolas a su repertorio.

EL BALLET ROMANTICO

1830 - 1870

Antonio González Triviño
Alcalde de Zaragoza

Víctor Fernández Rodríguez-Fairén
Gerente del Patronato del Ballet de Zaragoza

Carmen Solano Carreras
Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación

Rafael Ordóñez Fernández
Jefe del Servicio de Acción Cultural

José M.^a Agüeras Comps
Director del Area de Cultura y Educación

José Luis Lahoz Massana
Jefe del Servicio de Educación

EXPOSICION

| | |
|-----------------------|--|
| Título: | El Ballet Romántico (1830 - 1870) |
| Período: | 26 marzo - 5 abril 1992 |
| Espacio: | Torreón de Fortea * * * |
| Patrocina: | Ayuntamiento de Zaragoza |
| Organiza: | Ballet de Zaragoza Servicio de Acción Cultural |
| Colabora: | Servicio de Educación * * * |
| Proyecto: | Mauro Galindo |
| Coordinación: | Rafael Ordóñez Fernández |
| Jefes de Sala: | Pilar Navarro Alduain M. ^a Teresa Sanagustín Medina * * * |
| Montaje: | Brigadas del Ayuntamiento |
| Seguros: | Gil y Carvajal |

CATALOGO

| | |
|-------------------------|---|
| Textos: | Carmen Solano Carreras José Antonio Ferrer Benimelli Mauro Galindo Cristina Alejandro Alvaro Zaldívar |
| Diseño gráfico: | M. ^a Teresa Sanagustín Medina |
| Fotografías: | Pepe Casas * * * |
| Fotocomposición: | Compo Styl |
| Imprime: | Gráficas Mola, S.C.L. |
| Tirada: | 500 ejemplares * * * |
| Depósito Legal: | Z-675-92 |
| ISBN: | 84 - 86807 - 90 - 5 |



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

