

# Danza y ballet en Verdi

■ ROBERTO GIOVANARDI

El ballet como arte independiente nace en Italia: son italianos los primeros tratadistas, los primeros coreógrafos. Pero son los franceses los que le dieron su desarrollo, su autonomía, y sus códigos exactos. Curiosamente, además, lo hicieron invitando a su país a los propios italianos. Todavía hoy, el ballet disfruta en Francia de un amplio desarrollo y goza de un interés general, mientras que en Italia languidece en un estado de abandono casi total, sin más que un mero papel marginal.

Esta curiosa relación entre las dos naciones respecto al arte de la danza podría ser también la clave para entender la relación entre Verdi y el ballet. Particularmente en las producciones italianas, las partes bailadas de las óperas de Verdi son a menudo cortadas o reducidas al mínimo, mientras que los expertos en la materia han llegado a caracterizar a este compositor como “el Chaikovski italiano” por la cantidad de la música de ballet que escribió, y por su alta calidad. Lo cierto es que el compositor, que realmente no tenía un aprecio especial por esta forma de danza, da sin embargo lo mejor de sí mismo cuando compone para ella, y más precisamente, para el Théâtre de l’Opéra de París.

## BAILE POPULAR Y BALLETO CORTESANO

Antes de entrar en materia, se hace necesaria una precisión:

¿tenemos que hablar de “danza” o de “ballet”?

La danza es un género de arte que refiere al movimiento coordinado y estructurado, y que incluye las danzas populares en origen como la gavota, el saltarello, la tarantella, el vals, y otros más que tendrían mucha importancia también en las óperas. Por el contrario, el ballet corresponde a unos cánones exactos y explícitos, codificados por los maestros de la *Académie Royale de Danse* de París, autorizados por Louis XIV en 1661, y formalizados al año siguiente.

Desde joven, Verdi escribe música inspirada en las tradiciones populares, especialmente de la música para banda y la música

de danza. Este tipo de música la encontramos en óperas como *Rigoletto*, *Simon Boccanegra* o *Un ballo in maschera*. Su primera partitura de música de ballet se encuentra en la ópera *Jérusalem*, estrenada en París en 1847 (aunque se basaba en su ópera italiana *I Lombardi* de cuatro años antes). A esta primera incursión en el género seguirían siete óperas más con música de ballet de la mano de Verdi.

No es por casualidad que ese inicio de Verdi en la composición para ballet tuviera lugar en la Opéra de París. Según una tradición que tiene sus orígenes en el siglo XVI, esta institución había heredado una forma de entretenimiento con danza y movimientos escénicos interpretada por personas de la realeza o de la corte, y llamada por ello *ballet de cour*. Esa cohabitación de escena teatral y ballet acabaría por convertirse en un rasgo específico de la ópera en Francia y especialmente en l’Opéra de París: es en ella en donde se presentarán, en el siglo XIX, *grands opéras* como *Robert le Diable* y *Le prophète* de Meyerbeer, *La Juive* de Halévy o *Rienzi* de Wagner, que tienen extensos pasajes de danza y ballet. Los códigos de esta *grand opéra* exigían que en el segundo acto se incluyera un pequeño *divertissement*, y un ballet bastante extenso en el tercero (tal colocación del ballet era estratégica, porque permitía a los miembros del prestigioso

*Jockey-Club de Paris* llegar a la Opéra después de cenar para aplaudir y luego reunirse con sus *protégés* en el *Foyer de la danse*).

Pero Verdi no fue un gran entusiasta del ballet en general, y de la integración del ballet en la ópera en particular. Después de haber visto por

primera vez el fenómeno en *La fille de marbre* de Arthur Saint-Léon (un libreto que más tarde se haría famoso como *Coppélia* con la música de Délibes), parece que dijo: “es la cosa más indecente que se puede ver” en el escenario. Sin embargo, con el paso de los años Verdi llegaría a tratar el ballet en sus óperas con más detenimiento e interés, hasta el punto de prodigarse en

■ Esa cohabitación de escena teatral y ballet acabaría por convertirse en un rasgo específico de la ópera en Francia y especialmente en l’Opéra de París



presiones e insistentes sugerencias sobre a las partes bailadas de *Aida*, para que no fueran cortadas en la puesta en escena de l'Opéra de París.

### LAS OCHO ÓPERAS CON BALLE DE VERDI

La danza de clara ambientación popular en la primera ópera de Verdi con ballet, *Jérusalem*, no despertó interés especial. Un año más tarde, el éxito no fue mayor con las partes bailadas de *Nabuccodonosor*, de las que no se conservan las partituras.

Es en la tercera ópera de Verdi con ballet, *Les Vêpres Siciliennes*, en la que aparece el primer ejemplo de un estilo más personal, que resulta en su bellissimo *divertissement Les quatre saisons*. Presenta una trama narrativa, aunque alegórica, y así entendemos que Verdi compone mejor cuando tiene una historia delante. También, cuando puede relacionarse con profesionales que gozan de su confianza: en este caso concreto, los intérpretes principales, dos bailarinas de La Scala, Caterina Berretta para *La Primavera* y Claudia Cucchi para *L'Autunno*. La composición es tan interesante que hasta el día de hoy se presenta con nuevas coreografías.

Encontramos a estas mismas dos bailarinas también en el

■ **Las partes bailadas de las óperas de Verdi son a menudo cortadas o reducidas al mínimo, mientras que los expertos en la materia han llegado a caracterizar a este compositor como “el Chaikovski italiano”**

ballet compuesto para *Le trouvère*, la versión francesa de *Il trovatore*, estrenada en París en 1857, que contiene un *pas d'action* con el título *La bonne aventure*, un mixto de baile y pantomima que condujo al público literalmente al éxtasis.

En 1865 tuvo lugar la producción parisina de *Macbeth*, a la que Verdi añadió un *divertissement* de diez minutos en el tercer acto para un *corps de ballet* de brujas. Esta coreografía y su música se consideran como un importante ejemplo de “ballet sinfónico”, el primero en una ópera de Verdi, y producido más de una década antes de las grandes composiciones de Chaikovski que consagrarían al género. Con todo, la ópera de Verdi con más cantidad de danza y con los principales resultados es *Don Carlos*, estrenada en París en 1867, sobre la que volveremos más abajo.

Las partes de danza compuestas por Verdi para *Aida* en 1871 tienen un papel crucial en su trayectoria artística. Hasta esta ópera, el ballet era siempre un elemento independiente que interrumpía la acción dramática o que, simplemente, no tenía nada que ver con ella; pero aquí, siguiendo los usos franceses, Verdi utiliza el ballet como elemento integrado en la dramaturgia. Es por ello por lo que las partes bailadas de *Aida* se mantienen en las puestas en escena de esta ópera.

En la versión de *Otello* de 1894, Verdi insertó seis danzas que él llamó “monstruosidades”, pero que resultarían ser un mosaico de gran sutileza desde el punto de vista musical. Muchos años más tarde, cuando este ballet ya había sido cortado de la ópera, Arturo Toscanini lo introdujo en el repertorio concertístico, porque lo consideraba una de las composiciones más interesantes de

Aunque la cronología de la perla “La peregrina” sigue dando problemas, es probable que María Tudor, segunda mujer de Felipe II, fuera la primera en lucirla integrada en el “Joyel Rico”, que incluye también al diamante “El estanque”.

María Tudor con el Joyel Rico, retratada el año de su matrimonio con Felipe II por Anthonis Mor van Dashorst (1554)

© Antonio Moro





Eugenia de Montijo, acompañada por sus damas de honor, asistió al estreno de *Don Carlos* en l'Opéra de París en 1867. Sin duda, se vería reflejada en la escena de la ópera en la que, al final del segundo acto, Elisabetta de Valois se reúne con sus compañeras en el prado ante el Monasterio de Yuste.

Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses, con sus damas de honor, grabado a media tinta de Arthur L. Cox (ca. 1937) © Library of Congress

**Hasta Aida, el ballet era siempre un elemento independiente que interrumpía la acción dramática o que, simplemente, no tenía nada que ver con ella**

Verdi. Esto ha permitido su interpretación durante la segunda mitad del siglo pasado, aunque como piezas autónomas.

En todos estos ballets trabajaron en un momento u otro coreógrafos de primer orden. Basta pensar en nombres como Joseph Mazilier (maestro de ballet de los teatros de

ópera de París, Lyon y Bruselas), Lucien Petipa (maestro de ballet de l'Opéra de París entre 1860 y 1868), Arthur Saint-Léon (encargado del Ballet Imperial de San Petersburgo entre 1859 y 1869), e Hyppolite Monplaisir (maestro de ballet de los teatros de Burdeos, Milán, Turín y Bruselas tras sus giras con su propia compañía por Estados Unidos entre 1847 y 1855). Bailarines estelares de los teatros más importantes del mundo han interpretado también estas coreografías: Carolina Rosati, María Jacob, Caterina Beretta, o Teresina Ricci.

Pero nada más cruzar los Alpes, ya inmediatamente después de su interpretación en tierras galas, esos ballets del maestro serían reducidos o cortados. La opinión de la crítica y del público de aquellos tiempos llegó a ser tan negativa como para inducir al propio compositor a cortarlos. Esto ha creado un prejuicio que todavía hoy no se ha superado: son muchos quienes apenas saben que Verdi escribió música de ballet, que el ballet formaba parte de muchas de sus óperas, y que se trata de buena música, incluso extraordinaria en algunos casos. Esta escasa consideración prestada al baile y el ballet en Italia y otros países mediterráneos como España, Portugal y Grecia ha arrastrado al olvido las partes bailadas de la ópera en general. Basta indagar en el estado de las compañías de ballet en estos países para darse cuenta de hasta qué punto esto es la triste verdad, y de sus consecuencias.

### EL BALLE DE DON CARLOS

El tercer acto de esta ópera se abre con una pantomima representada por los invitados enmascarados sobre una música sólo instrumental, y ejecutada por un coro fuera del escenario al que acompañan castañuelas y panderetas (que en Italia se llaman *tamburello basco*). Esta escena sirve como introducción a la entrada en el escenario de la reina Elisabetta y la princesa de Eboli, que toman posición para contemplar el *divertissement*. Sigue el ballet *La Peregrina*, que está estructurado dramáticamente de manera muy compleja, por voluntad del propio Verdi que buscaba igualar o incluso superar el gran éxito del *Ballet des Patineurs* en *Le prophète* de Meyerbeer. El ballet de Verdi se basa en un cuento exótico que lleva el título de *El coral y la perla*, transformado aquí alegóricamente en un *divertissement* ubicado en una gruta marítima, con la perla llamada *La Peregrina* como protagonista.

Esta perla tiene una relación especial con la corte de Felipe II. Fue hallada a principios del siglo XVI cerca de la Isla de Santa Margarita en el Archipiélago de las Perlas, en el Golfo de Panamá. Pasó a manos de Felipe II, que la incorporó a las joyas de la Corona de España y, si es verdad que la regaló a su segunda esposa María Tudor, la tercera, Isabel de Valois, debió conocerla también. Más tarde, varios monarcas de España se hicieron retratar lucíendola, como Isabel de Borbón, a quien Velázquez y Rubens retrataron hacia 1625.

Al principio, la perla se llamaba "peregrina" por su forma fuera de lo común, en forma de lágrima, y tuvo otros apodos como "La Sola" o "La Margarita". En 1808, la joya salió de España para no volver, salvo para alguna exposición, y es en ese momento cuando su nombre se interpreta como "la perla que viaja". José



Bonaparte la regaló a su esposa Marie-Julie Clary, y la recuperó al salir a Estados Unidos con una nueva amante. Cuando por fin pudo volver a Europa, en 1841, José se instaló en Florencia, donde murió tres años más tarde, legando la valiosa perla a Napoleón III, quien a su vez la vendió en 1848, antes de acceder al trono, al vizconde Hamilton, el futuro duque de Abercorn. En 1867, pues, la perla se hallaba en Inglaterra, después de haber pasado por Francia. Su complicada historia llamó la atención, y los libretistas del ballet pusieron en relación a Isabel de Valois, la Élisabeth de la ópera, con esta joya. La trama en la ópera se puede resumir así:

En una gruta marítima llena de corales y nácares están escondidas las perlas más bellas del océano. La Perla Negra se mira al espejo que sostienen las Ondas, la Perla Rosa se prueba guirlandas de flores marinas sobre su cabello, y la Perla Blanca duerme en su concha. Repentinamente, un rayo de sol cae del cielo en la morada de las Perlas, y un Genio rutilante desciende de él. Alarmadas, ellas huyen a sus conchas, que se cierran para protegerlas. Las Ondas intentan ahuyentar al intruso, mas su poder es impotente contra él. El Genio queda solo en la gruta. Sólo la Perla Blanca permanece dormida sobre su concha abierta. Él la admira extáticamente y se acerca para besarla en la frente. Este beso despierta a la Perla. Ella intenta huir, y escapa a su concha, pero el Genio le implora que salga. La Perla Blanca se deja admirar y abrazar mientras las demás Perlas asisten a este espectáculo con curiosidad y celos, para lanzarse después en defensa de su hermana. Mientras tanto, las Ondas han avisado al dios Coral, el celoso guardián de los tesoros del mar. Llega con una armada completa, y las Perlas tiemblan en cuanto le perciben. Para castigarle, el Genio debe ser encerrado en la parte más profunda del mar. La Perlas se apiadan con el condenado y suplican clemencia al dios Coral, pero éste permanece inexorable. Para sorpresa de todos, el Genio se transforma en un paje del rey Felipe II. El dios Coral y las Perlas se inclinan ante quien representa el poder que reina sobre la mitad del mundo. El Genio comunica al dios Coral que ha venido en busca de la perla más bella del universo. Después de enseñarle todas las bellezas de su reino, el Genio no sabe cuál escoger. Enseguida, el dios Coral coloca a todas las Perlas en la concha de la Perla Blanca, que se convierte en un carro espléndido. Aparece Elisabetta, la perla maravillosa destinada al rey de España, y todos se inclinan ante ella.

En 1867, Verdi llegaba a París con la ópera ya terminada, salvo las partes bailables. Según lo pactado, el coreógrafo sería Arthur Saint-Léon, pero llegó demasiado tarde de un compromiso anterior y fue sustituido por Lucien Petipa. Verdi había colaborado con éste ya antes para la Opéra de París en las coreografías de las producciones parisinas de *Les vêpres siciliennes* en 1855 y *Le trouvère* en 1857. En este proceso, se introdujeron algunos cambios respecto al libreto original del ballet, con lo que el dios Coral fue transformado en la Reina de las Aguas, y el Genio en un Pescador.

El ballet comienza con un breve prelude que introduce a las Ondas del océano. Siguen luego diversos movimientos hasta llegar al vals, un vals melodioso, una “joya de vals”, que bailó la francesa Léontine Beaugrand en el papel de la Perla Blanca. L'Opéra no ahorró en los costes: los trajes fueron espléndidos y riquísimos, y los decorados imponentes. El resultado fue verdaderamente impresionante y se recibió con gran éxito entre el público, aunque las críticas de los adeptos al género se mostraron en muchos casos negativas. La música resultó muy apreciada, y los arreglos para uso doméstico y las versiones adaptadas para las salas de concierto son hasta hoy innumerables.

Pocos meses después, *Don Carlos* fue producida en el Teatro Comunale de Bolonia, y el ballet de *La Peregrina* fue puesto en escena por Carlo Blasis, el mismo gran maestro que había coreografiado ya antes el *Macbeth* en La Scala y *Rigoletto* en La Fenice de Venecia. Pero *La Peregrina* nunca tendría mucho éxito en Italia, ni en Milán ni en Turín, y tampoco en Roma y Parma. En Nápoles, Verdi mismo tuvo que luchar para que se mantuvieran las partes de danza de *Don Carlos*. Preso del abatimiento, en 1882 el compositor terminó por decidir eliminarlas.

En Rusia, por el contrario, las partes bailadas se mantuvieron. En 1897, el coreógrafo Marius Petipa (1818-1901), hermano de aquel Lucien que ya había conseguido tanto éxito con sus ballets (*Don Quijote*, sobre música de Ludwig Minkus o *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, y *El cascanueces*, los tres sobre música de Chaikovski), presentó un programa de gala en el Teatro Imperial de Moscú con ocasión de la coronación del zar Nicolás II, que incluye precisamente el ballet *La Perla* con música del compositor italiano Riccardo Drigo; la historia del libreto coincide con al de *La Peregrina*, y los personajes son los mismos. El triunfo fue clamoroso.

*La Peregrina* aumenta así su interés al revelar la situación del ballet en los distintos países: posibilidades, medios y éxito en Francia; escepticismo, escasa consideración y eliminación en Italia. Y de manera similar en el resto del mundo.

■ La perla se llamaba “peregrina” por su forma fuera de lo común, en forma de lágrima, y tuvo otros apodos como “La Sola” o “La Margarita



#### ROBERTO GIOVANARDI

Director de la Associazione Teatrale Emilia Romagna desde 1994 con funciones de promoción y organización, ha sido también profesor de gestión y difusión de la danza en Efeso (Bolonia) y la LUISS Università Guido Carli en Roma.