Teatro de la Maestranza

Compañía Nacional de Danza

Director artístico: Joaquín De Luz

CND COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
DIRECTOR JOAQUÍN DE LUZ

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Giselle

30 1991/2021

Temporada 2020/2021

PATROCINADOR PRINCIPAL

CaixaBank

PATROCINADORES GENERALES

Santander

antea PREVENCIÓN

Unicaja Banco

Fundación Cajasol

Diario de Sevilla GRUPOJOLY

ABC abcdesevilla.es

elCorreo

LA RAZÓN

COPE

viva sevilla

CADENA SER

COLABORADORES

Fundación Banco Sabadell / Instituto Británico de Sevilla / Universidad de Sevilla / TeknoService / Colegio de San Francisco de Paula de Sevilla / Acciona / Prosegur Seguridad / Victoria Stapells

Compañía Nacional de Danza

Director artístico: Joaquín De Luz

Giselle

13, 14, 15 y 16 de enero, 2021

Una *Giselle* vista a través del romanticismo español e inspirada en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. Estreno en el Teatro de la Zarzuela, el 9 de diciembre de 2020.

Sumario

Ficha artística y elencos 4

Artículos 10

Joaquín De Luz y Borja Ortiz de Gondra

Roger Salas Pascual

Argumento 42

Biografías 48

Compañía Nacional de Danza

Giselle

Coreografía y dirección escénica
Joaquín De Luz (a partir de la original de Jules Perrot y Jean Coralli)

Música
Adolphe-Charles Adam (versión musical: Joaquín De Luz y Óliver Díaz)

Dirección musical
Óliver Díaz

Libreto
Borja Ortiz de Gondra y Joaquín De Luz (a partir del original de Jules Henry Vernoy y Theóphile Gautier)

Dramaturgia
Borja Ortiz de Gondra

Escenografía
Ana Garay

Figurines
Rosa García Andújar

Diseño de iluminación y creación de vídeo
Pedro CHamizo

Espacio sonoro
Víctor Tomé

Voces en off
Pedro Alonso y Ángela Cremonte

Asistentes al coreógrafo
Pino Alosa, Joan Boada, Yoko Taira

Ayudante de escenografía
Isi Ponce

Ayudante de vestuario
Lucía Celis

Construcción de escenografía
Proescen

Confección de vestuario
D'Inzillo Sweet Mode

Peluquería
Mª Jesús Reina

Taller de utilería
Carlos del Tronco y Palomia Bravo

Producción de la grabación fonográfica
Fernando Arias (Aria Classica)

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Dirección musical
Óliver Díaz

Elencos
13 de enero

Giselle
Haruhi Otani

Albrecht
Alessandro Riga

Hilarion
Ion Agirretxe

Wilfred
Álvaro Madrigal

Berthe
Eva Pérez

Bathilde
Elisabet Biosca

Courland
Toby William Mallitt

Pas de paysans
Cristina Casa, Yanier Gómez

Amigas
Laura Pérez Hierro, Daniella Oropesa, Pauline Perraut, Natalia Muñoz

Campesinas
Natalia Butragueño, Tamara Juárez, Martina Giuffrida, Helena Balla, Sara Khatiboun, Celia Dávila

Campesinos
Erez Ilan, Niccolò Balossini, Alessandro Audisio, Shlomi Shlomo Miara, Marcos Montes, Miquel Lozano

Corte chicas
Irene Ureña, Manuela Ferreira, Nora Peinador

Corte chicos
Rodrigo Sanz, José Alberto Becerra, Cristian Lardiez

Myrtha
Kayoko Everhart

Moina
Ana María Calderón

Zulma
Haruhi Otani

Wilis
Helena Balla, Celia Dávila, Elena Diéguez, Tamara Juárez, Sara Khatiboun, María Muñoz, Nora Peinador, Daniella Oropesa, Natalia Butragueño, Laura Pérez Hierro, Pauline Perraut, Ana Ramos, Irene Ureña, Martina Giuffrida

Albrecht visión
Napo Beguiristain

14 de enero

Giselle
Cristina Casa

Albrecht
Yanier Gómez

Hilarion
Toby William Mallitt

Wilfred
Aleix Mañé

Berthe
Eva Pérez

Bathilde
Elisabet Biosca

Courland
Ion Agirretxe

Pas de paysans
Haruhi Otani, Juan José Carazo

Amigas
Laura Pérez Hierro, Daniella Oropesa, Pauline Perraut, Elena Diéguez

Campesinas
Natalia Butragueño, Tamara Juárez, Martina Giuffrida, Helena Balla, Sara Khatiboun, Celia Dávila

Campesinos
Erez Ilan, Niccolò Balossini, Álvaro Madrigal, Shlomi Shlomo Miara, Marcos Montes, Miquel Lozano

Corte chicas
Irene Ureña, Manuela Ferreira, Nora Peinador

Corte chicos
Rodrigo Sanz, José Alberto Becerra, Benjamin Poirier

Myrtha
Natalia Muñoz

Moina
Ana María Calderón

Zulma
Laura Pérez Hierro

Wilis
Helena Balla, Celia Dávila, Elena Diéguez, Tamara Juárez, Sara Khatiboun, María Muñoz, Nora Peinador, Daniella Oropesa, Natalia Butragueño, Manuela Ferreira, Pauline Perraut, Ana Ramos, Irene Ureña, Martina Giuffrida

Albrecht visión
Napo Beguiristain

15 de enero

Giselle
Ana María Calderón

Albrecht
Anthony Pina

Hilarion
Ion Agirretxe

Wilfred
Álvaro Madrigal

Berthe
Eva Pérez

Bathilde
Elisabet Biosca

Courland
Toby William Mallitt

Pas de paysans
Cristina Casa, Ángel García Molinero

Amigas
Natalia Butragueño, Daniella Oropesa, Pauline Perraut, Elena Diéguez

Campesinas
Shani Peretz, Tamara Juárez, Martina Giuffrida, Helena Balla, Sara Khatiboun, Ana Ramos

Campesinos
Erez Ilan, Niccolò Balossini, Alessandro Audisio, Shlomi Shlomo Miara, Marcos Montes, Miquel Lozano

Corte chicas
Irene Ureña, Manuela Ferreira, Nora Peinador

Corte chicos
Rodrigo Sanz, José Alberto Becerra, Cristian Lardiez

Myrtha
Haruhi Otani

Moina
Natalia Muñoz

Zulma
Laura Pérez Hierro

Wilis
Helena Balla, Celia Dávila, Elena Diéguez, Tamara Juárez, Sara Khatiboun, María Muñoz, Nora Peinador, Daniella Oropesa, Natalia Butragueño, Manuela Ferreira, Pauline Perraut, Ana Ramos, Irene Ureña, Martina Giuffrida

Albrecht visión
Napo Beguiristain

16 de enero

Giselle
Haruhi Otani

Albrecht
Gonzalo García

Hilarion
Toby William Mallit

Wilfred
Joan Boada

Berthe
Eva Pérez

Bathilde
Elisabet Biosca

Courland
Ion Agirretxe

Pas de paysans
Ana Calderón, Anthony Pina

Amigas
Natalia Butragueño, Daniella Oropesa,
Pauline Perraut, Natalia Muñoz

Campesinas
Shani Peretz, Tamara Juárez,
Martina Giuffrida, Helena Balla,
Sara Khatiboun, Ana Ramos

Campesinos
Erez Ilan, Niccolò Balossini,
Álvaro Madrigal, Shlomi Shlomo Miara,
Marcos Montes, Miquel Lozano

Corte chicas
Irene Ureña, Manuela Ferreira,
Nora Peinador

Corte chicos
Rodrigo Sanz, José Alberto Becerra,
Benjamin Poirier

Myrtha
Natalia Muñoz

Moina
Ana María Calderón

Zulma
Laura Pérez Hierro

Wilis
Helena Balla, Celia Dávila,
Elena Diéguez, Tamara Juárez,
Sara Khatiboun, María Muñoz,
Nora Peinador, Daniella Oropesa,
Natalia Butragueño, Manuela Ferreira,
Pauline Perraut, Ana Ramos, Irene Ureña,
Martina Giuffrida

Albrecht visión
Napo Beguiristain

Artículos

Una versión de *Giselle* a partir de los versos de Bécquer

Joaquín De Luz
Coreógrafo y director de escena

Borja Ortiz de Gondra
Dramaturgo

«En 1841, la Ópera de París estrena el ballet *Giselle*, en el que el poeta Théophile Gautier, inspirándose en leyendas alemanas de Heinrich Heine, crea mitos románticos que marcarán toda la historia de la danza: inocentes campesinas enamoradas, fiestas de la vendimia, apuestos príncipes seductores, fantasmas espectrales de espíritus del bosque...

El año anterior, Gautier había visitado España y con su libro *Voyage en Espagne* inaugura la moda romántica de los viajeros europeos que descubren el país, sus tipos populares y sus danzas tradicionales.

En 1863, el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer se retira al Monasterio de Veruela, en la Sierra del Moncayo, y allí, rodeado de bosques y naturaleza, escribe sus rimas de amores desgraciados y leyendas de tristes destinos.

Para esta nueva versión que presenta la Compañía Nacional de Danza hemos querido imaginar una *Giselle* vista a través del romanticismo español: inspirándonos en la poesía de Bécquer, bailaremos la historia de esa muchacha enamorada del apuesto viajero extranjero al que amará más allá de la muerte.

Sin abandonar los elementos que han hecho de esta obra una de las cumbres del ballet clásico, en nuestra *Giselle* aparecerán también la escuela bolera y las tradiciones españolas, y en el bosque nocturno donde habitan las *wilis*, esos espíritus de muchachas muertas antes de casarse, las voces del viento susurrarán versos de Bécquer.

Al final de *Giselle*, la fuerza del amor y la fuerza de la danza vencen a la muerte y la oscuridad. Esa es la esperanza que nos guía en este espectáculo.»

Giselle: del enigma romántico al mito moderno

Roger Salas Pascual
Crítico de danza, escritor y especialista en danza

Und heut ist Ball auf dem Kirchhof' (*)

Heinrich Heine
(*Poésies inédites*. París, 1885)

En el inmediato 2021, dentro de apenas 6 meses, se conmemora el 180 aniversario del debut en premiere de *Giselle*, que fuera estrenado en la antigua Ópera de París de la rue Le Pelletier el 28 de junio de 1841. Ahora, la Compañía Nacional de Danza (CND) estrena su quinta producción y cuarto título del gran repertorio académico, en cuanto grandes obras completas.

Estas son algunas notas y sugerencias de líneas de análisis para un futuro y más determinado ensayo sobre el ballet *Giselle*, y la fuerte persistencia del arquetipo más allá del esquema romántico donde se originó y las muy prismáticas maneras con que marcó algunos conceptos la actuación dancística tanto como la propia consecución estética de la *prima ballerina*. Una vez tenemos en mano y ordenados una enjundiosa serie de datos básicos, la historiografía del ballet viaja a su propia periferia, a los influyentes ambientes culturales de su tiempo y a la secuela del hecho coréutico en sí. *Giselle* en pleno siglo XXI demuestra la pujante vigencia de su trama, su valor artístico y lo más importante: sigue generando un casi pasional interés en el público y sus intérpretes, todos inherentes a su real importancia, y que informan y refuerzan al indiscutido clásico romántico y de todos los tiempos.

La nueva producción de *Giselle* que estrena la Compañía Nacional de Danza es la sexta de este título que se hace en España en los tiempos actuales, estando por estudiarse a fondo y con equidad, qué ocurrió realmente en el siglo XIX con esas 25 ocasiones de representación entre 1843 y 1900; y aunque hay aproximaciones recientes, queda mucho trabajo por hacer e información por ordenar. Volver a *Giselle* siempre es un placentero deber.

El 13 de junio de 1846, a las 7:30 de la mañana, sonó tres veces la potente sirena de la primera locomotora a vapor que partía de la Gare Saint-Lazare de París en su viaje inaugural a Bruselas (ver *Los europeos* de Orlando Figes, 2019) con 1.500 invitados de lujo gestionados por el barón James Mayer de Rothschild, un multimillonario judío alemán, amigo de Rossini, Chopin, Balzac y Heine, al que sólo había algo que le gustara más que el oro y las altas chisteras de raso holandés: ¡las bailarinas! Entre los invitados de gran honor del dueño de

la compañía Chemins de Fer du Nord estaba Théophile Gautier (el flamante cocreador del libreto del ballet *Giselle*), junto a Alexandre Dumas, Victor Hugo, el pintor Ingres, los duques de Nemours y Montpensier, algún arzobispo y un rabino, y un largo etcétera de lo que llamaríamos hoy supervips. Gautier estaba orondo y presumiendo, pues era el menos famoso y el más pobre (o menos rico, según se mire), y estaba allí incluido por su papel influyente de crítico periodista y por la estela triunfal de *Giselle* que, tras un lustro, ya se representaba en varias capitales europeas con sus bailarinas de fama, compañías fijas o itinerantes y músicos célebres. *Giselle* lo acompañaría ya para siempre.

Hacía exactamente cinco años Gautier había tocado el cielo del Parnaso con el estreno de su *Giselle*, un acontecimiento que le trajo repentina fama, uno de esos raros casos en que una primeriza obra consagra a un artista algo prometedor, pero que generaba a la vez cierta desconfianza. Y nos dice Figes: "La prensa francesa anunció la inauguración del nuevo ferrocarril como el inicio de una unificación europea bajo el dominio cultural de Francia" y a esta aguda observación debe añadirse que en ese paquete iban, ¡cómo no!, la *grand opéra* y el ballet; este último a veces subsidiario de la primera o con vida propia como espectáculo con grandes títulos románticos, algunos destinados a permanecer como *La Sylphide*, *Giselle* o más tarde *Coppélia*, ya estilísticamente calificable como un ballet de transición del posromanticismo. Aquel agitado día bajo guirnaldas con filacterias que glosaban el progreso y ondeantes banderas tricolores de Francia y Bélgica, pasaron muchas cosas: a Héctor Berlioz le robaron el sombrero y el libro de director de la partitura de su cantata *Las vías del tren* (o "Los caminos de hierro"), pues había ladrones de fuste, buscones y raterillos por todas partes poniéndose las botas ajenas; se produjeron escenas de caos cuando se acabó la bebida, hubo un incendio cercano, se perdieron trece niños (algunos aparecieron enseguida) y los burdeles de rue Du Chapitel Noir hicieron su agosto anticipadamente. Balzac, fumando, no dejaba de reír a carcajadas.

Unos de los primeros en usufructuar aquel moderno y veloz transporte fueron los artistas: músicos, cantantes, maestros de ballet (no se usaba aún comúnmente el término *coreógrafo*) y bailarines que con sus viajes lograron dinamizar los carteles de los teatros y, por consiguiente, el repertorio de moda y los progresos en la técnica del ballet se difundieron también mucho más aceleradamente. A las pocas semanas de un estreno parisiense, ya la obra se veía en Berlín, Milán, Londres y hasta la lejana San Petersburgo. Inventos de origen publicitario y comercial como el *Grand Pas de Quatre* (Cesare Pugni / Jules Perrot) ideado por el empresario Lumley en Londres en 1845, ya en 1846 se veía con otras estrellas en Milán, París o Viena. Un verdadero producto modular. La era industrial no sentó igual a todos los compositores, mientras Gioachino Rossini ya había tirado

la toalla bastante antes con *Guillermo Tell* (1829, que posee su ballet más bello antes de que se descubriera por casualidad en los años setenta del siglo XX su música para *La Sylphide* extraviada en los anaqueles de un almacén en el Teatro alla Scala), a otros compositores como Giacomo Meyerbeer (un protegido de Rossini en sus comienzos) le gustaron los trenes y componía en ellos. Los adelantos se imponían: la fabricación en serie, los motores a vapor más potentes, la telegrafía y el telégrafo, la fotografía y los primeros zoótropos de Horner... Piénsese que Charles (Pierre) Cicéri, el escenógrafo principal de *La Sylphide*, *Giselle* y *Le diable à quatre*, había trabajado con Louis Daguerre (que no sólo inventó el daguerrotipo y el diorama, sino que era un reputado escenógrafo innovador en los coliseos "de segunda", ligeros) en teatros comerciales parisienses, donde probaron el consagrado "amanecer de Loutherbourg" -que luego recrearía Cicéri al final del segundo acto de *Giselle*-, e hizo espectaculares obras con la aún experimental iluminación a base de luz de gas; siempre se interesó en la fotografía y en colorear la luz.

Cuando se estudia el repertorio del ballet desde una perspectiva científica se entiende enseguida cómo un ballet da lugar a otro, un título temático a otro de su línea, se establece así una cadena (en la lectura argumental) orgánica de consecuencias e influencias. Esto lo percibió en los tiempos modernos y casi contemporáneos Yuri Josifovicj Slonimski (San Petersburgo, 1902 – Moscú, 1978), y lo recoge más discretamente en su dialéctica Roslavleva (pseudónimo literario de Natalia René: Kiev, 1907 – Moscú, 1977), aunque ya August Bournonville en sus memorias alerta sobre la obligatoria búsqueda de originalidad que debe prevalecer en el trabajo de redacción argumental de la obra de ballet teatral, del ballet narrativo o de argumento. Es como si los historiadores del ballet rusos y ruso-soviéticos se afanaran en pulimentar la senda de las versiones propias de ballets extranjeros y su conservación como un mérito de primer orden, además de hacerlo con las obras generadas de origen en sus teatros, protorusas, y de hecho es, en la práctica teatral, lo que hicieron con obras señeras y verdaderas "columnas de frontispicio" ajenas, pero adoptadas y protegidas para siempre como *La fille mal gardée*, *Coppélia* y *Giselle*. Todo ese mosaico tan complejo de formas, asociaciones, lecturas y escenarios ha llegado a nosotros gracias a la constancia y a los principios del saber y hacer del teatro ruso (ya por su parte y cuenta, el antes citado Bournonville, en tantos sentidos visionario y hombre artista de largas luces, se ocupó al detalle de que en Dinamarca su repertorio (y hasta la clase diaria), su estilo y su método permanecieran vivos, ordenados y muy rigurosamente transmitidos) que era en sí mismo también cosmopolita y avanzado, sin desdeñar nunca la contratación y usufructo del extranjero que tocaba a sus puertas (o llamándolos, convocación que también jugó a favor), desde Antoine Titus como preromántico integrado, y antes a Gasparo Angiolini

(padre del concepto de *narrar bailando*) hasta llegar a los hermanos Petipa (Lucien y Marius). Lucien se centró más en bailar, pero también creó ballets. Titus hizo la primera producción de *Giselle* en Rusia en 1842, después de un viaje a París donde prácticamente hurtó una misteriosa copia de la partitura (sacada de tapadillo de la Ópera) antes de volver a los dominios del zar y montar con bastantes prisas "*su Giselle*".

Antes de entrar en la materia específica del baile coreográfico, debemos dedicarnos al libreto de *Giselle*, del que han trascendido equivocadamente muchos tópicos, algunos equívocos y no pocos errores de bulto. Este libreto fue ideado y redactado por Gautier en colaboración con un curioso personaje: Jules Saint-Georges (Jules Henry Vernoy de Saint-Georges: 1800- 1875); elegante, rico de familia, famoso por su estilo de vida aristocrático y refinado, fue novelista de éxito y codirigió la Opera Cómica entre 1828 y 1830. Apenas un año antes de *Giselle*, ya había triunfado con el libreto del gran primer éxito operístico de Gaetano Donizetti en París: *La Fille du régiment* (1840), y hay bastante consenso en atribuirle parcialmente la idea de que el primer acto de *Giselle* finalizase con una escena de locura y muerte de la desgraciada protagonista, una vez estaba bien informado de que, apenas dos temporadas antes, Carlotta Grisi en Londres, acompañada de Jules Perrot, ya había tenido un estruendoso éxito con escenas de locura al final de un ballet tardíamente pastoral con vendimiadores y kermese. Nada nuevo bajo el sol: reutilizar y usufructuar lo que ha sido efectivo, una manera de ser práctico a la vez que avanzar. Pensemos que las *wilis* ya andaban rondando el teatro lírico y de ballet en otras formas de estantiguas volantes y nocturnas, ya fuera sílfides escocesas, monjas medievales o princesas góticas despechadas. A día de hoy es imposible saber y separar qué escribió Gautier y qué Vernoy, aunque sí establecer las fuentes que pertenecían a cada uno de los libretistas y maestros (coreógrafos).

El año que se estrenó *Giselle*, la escritora George Sand (siempre desafiando convenciones más allá de ir a todas partes con vestimentas masculinas) había fundado en París *La reveu indépendante* junto a Louis Viardot y Pierre Leroux, publicación de escora izquierdista -a través de la corriente socialista- y donde la escritora trató por primera vez en artículos los asuntos del feminismo y el género. A Sand le impresionó *Giselle* (aunque ella era más público fiel de las variedades), y le venía como anillo al dedo para tocar algunos temas del trato abusivo a la mujer, sus derechos ante la intervención de la justicia y la indefensión ante las diferencias de clase, todos esos elementos aparecerían en *Consuelo*, la novela que Sand publicó por entregas en su propia revista a partir de 1842. En realidad, el modelo vivo seguido por Sand para crear el personaje de Consuelo fue la cantante española Paulina García (después Pauline Viardot, hija del gran Manuel García y hermana de la famosa cantante María Malibrán).

Y hay un significativo título de Balzac que influyó mucho en el ballet y en todas las artes teatrales románticas y posrománticas: *Las ilusiones perdidas*, editada en tres partes entre 1836 y 1843. *Giselle*, esa especie de Doña Inés burlada por su Don Juan, con todas sus ilusiones rotas de golpe, está en medio, en 1841 exactamente. Gautier, quien reconocía públicamente el efecto y la influencia que esta obra de Balzac había ejercido sobre él y sus creaciones de libretos, capaz de oír las campanas más lejanas que le fueran útiles a su "olla podrida", tomó del novelista su crudeza naturalista y el arte de situar los contrastes en la evidencia de la balanza del espectador, un golpe de efecto. Recuérdese que estaba canonizado el esquema de tener un acto realista y a continuación otro feérico o espectral, del mundo de los muertos, y en alguna ocasión un tercero donde "se volvía a la realidad de los vivos". En el libreto está presente también el detalle del poema *Fantômes* (1829), incluido en *Les Orientales* de Victor Hugo y con más presencia *Über Deutschland* (1835) de Heine. Théophile Gautier proclamaba que el ávido público parisiense quería finalmente brujas despiadadas y procelosas, y no más ninfas inocentes y diosas mitológicas. El apogeo se daba en el *act blanc* (ballet blanco) pero con su carga "tanática" y fatalista.

Giselle (sigue siendo para algunos un misterio la selección de este nombre, Gisela en castellano, que proviene del germano *Gisi*l, cuyo significado es: "*aquella que es fuerte por la flecha*" o "*aquella que es una flecha poderosa*" y con otras variaciones eslavas: *Gizel, Gisel*, *Giselah*, comunes en los confines austríacos) se estrenó bajo la enorme égida de poder de Alejandro Aguado (Sevilla, 1784), marqués de las Marismas, verdadero potentado y hasta monopolizador del mundo de la ópera europea, militar español que cuando en 1810 las tropas de Napoleón conquistaron Andalucía no dudó un segundo en cambiarse la chaqueta y pasarse al bando francés, con el dato negro en su biografía de haber sido el brazo ejecutor del odiado mariscal Jean-de-Dieu Soult, el Duque de Dalmacia, en el saqueo "a gran escala" (sic. Figes) de obras de arte españolas con otros bienes suntuarios y de su furtivo traslado hasta Francia. Así Aguado se fue a Francia cuando se expulsó a los franceses y se instaló en París con un montón de baúles de platería donde ni un tenedor era suyo. Se hizo amigo de Rossini y este lo introdujo en el Teatro Italiano y después copó la Ópera, y ya los estrenos de *Roberto el Diablo* (Meyerbeer) y *La Sylphide* (Ph. Taglioni) son de época Aguado. En esos tiempos, obligó a que se hicieran los trajes "en estilo español" aunque fuera extemporáneo al argumento, se diría que inventó una tendencia, y luego, ponía a la venta las mismas telas en la tienda del teatro, una especie de '*merchandising* del ballet.' La tienda se llamaba: Garde-robe d'Aguado y estuvo abierta desde 1838 con gran éxito de venta. El público de alto copete comenzó a ir a sus palcos de la ópera *aller habillé au goût espagnol*.

Los empresarios, administradores generales (modernamente llamados intendentes o sobreintendentes y transformados más recientemente en directores artísticos) de los grandes teatros (lo que en Italia se llamó, creando una verdadera tipología, Entes Líricos) son unas figuras claves que deben ser perfilados en este escrito, aunque sea sumariamente, por lo que representan para la cristalización de los grandes ballets románticos y posrománticos, lo mismo que lo fueron para la ópera. La gestión estructural de las casas líricas debió lidiar con el capricho despótico, un nepotismo de guante casi blanco.

Casi todos los administradores de teatros importantes seguían el ejemplo y esquemas de los puestos en práctica antes de la drástica reforma de 1831 en la Ópera Le Pelletier de París, por Domenico Barbaja (o Barbaia) (Milán, 1777 – Posillipo, 1841), un singular *impresario* figurado en todopoderoso tanto en lo carismático como lo artístico. Llegó a dirigir 10 teatros, entre ellos el San Carlo de Nápoles, el Teatro alla Scala de Milán y los dos teatros más importantes de Viena. Su poder era tan inmenso como su fortuna y su fama, más allá de haber empezado como camarero en un café cercano a La Scala y ser el padre inventor del café con leche batida y algo de nata (antecesor del capuchino). Empezó "El Barbaja" llevando en grandes bandejas refrigerios sofisticados a los palcos del teatro, un lleva y trae con pedigrí de conseguidor, pero terminó teniendo a su servicio a Rossini y Carl Maria von Weber; su invento de café con un agregado de chocolate dulce, como moca, le permitió patentes y abrir una docena de establecimientos propios para ofrecerlo en exclusiva en el mismo Milán, Florencia, Venecia, Roma y Nápoles. Cuando el coliseo partenopeo era el más importante del mundo, Barbaja nombró director musical a Rossini y le sacó en pocos años 10 óperas, entre ellas *Otello*, *Armida*, *Ermione* y *La dama del lago*, todas aún hoy vivas en el repertorio. La suya era una conducta casi mafiosa, nada loable, pero muy productiva, salpicada de autoritarismo y arbitrariedad, prebendas y malos modos. Las cantantes y las bailarinas no se libraban de su red, aunque lo peor estaba por venir: el juego. Protegido por los franceses invasores instaló mesas de ruleta (traídas por el ejército galo) en el foyer de La Scala convirtiendo aquello en un garito de apostar y repitió la trastada en Nápoles; en un palco, tenía una especie de oficina prestamista donde no se cesaba de hablar en voz alta y mercadear, aunque en el escenario hubiera una pobre cantante desgañitándose.

La figura del *primo impresario* era básicamente un rol mercantil, y no se les podía replicar. Muchos de ellos eran hombres avispados hechos a sí mismos cuyo interés en el arte, el canto y el ballet era mínimo y aparente, o nulo, primando el dinero y las ganancias como único objetivo real, además del lógico y muy necesario, oportuno posicionamiento social. Stendhal, casi contemporáneo y algo más joven que Barbaja, lo despreciaba y lo consideraba un mal necesario,

al mismo tiempo que ensalzaba a Rossini como “un nuevo Napoleón musical”. Lo cierto es que Barbaja invirtió la fortuna obtenida del juego en contratar a las mejores cantantes y bailarinas con sus tropas de ballet, provocando en este último un salto de calidad notable. Barbaja se dio cuenta de que el ballet encandilaba al público elegante y lo prohijó, lo potenció, y esa influencia llegó a París, al joven Meyerbeer y al naciente formato de la *grand opéra*. En el vestíbulo del Teatro alla Scala hubo hasta cuatro mesas de ruleta francesa funcionando a la vez y un cartel que avisaba: “Para apuestas mayores, se ruega a los nobles y gentiles caballeros subir al primer piso”. Fue una cadena de transmisión que se aceleró: Barbaja convirtió a Rossini en un fenómeno global; un Rossini todopoderoso protegió al joven Meyerbeer y casi a la vez comenzaron a escribir ballets como insertos y comodines en sus óperas parisienses, momento en que *Guillermo Tell* se convierte en un modelo; y Adolphe Charles Adam (a quien Berlioz llamaba con cariño: le faiseur de contredanses) se acaba de formar bajo el ala y la estética de Meyerbeer, llegando a una exultante productividad con 15 ballets y casi 50 óperas. Adam en 1840 (un año antes del nacimiento de *Giselle*) estrena en Berlín su ópera-ballet *Die Hamadryaden* (*Las hamadríadas*) y iqué gran sorpresa nos espera! Pues abundan los temas comunes con *Giselle*; las hamadríadas son ninfas arbóreas capaces de volar, sufrir, vengarse y volver a morir, el escenario es también un bosque nocturno en claro de luna. Barbaja y sus otrora escandalosos trapicheos algo influyeron en este devenir artístico.

La escena de la locura de Giselle al final del primer acto del ballet homónimo ha servido para múltiples interpretaciones (y manipulaciones) escénicas. La espada como símbolo fálico donjuanesco, la evocación obsesiva del engaño -la margarita deshojada, el disfraz de Albrecht- hábilmente tratada en un tema musical y su ritornelo (en sus dos acepciones: musical -*ritornello*- y punitivo-emocional), la preconización del desastre como algidez de la línea dramática y el abandono de toda coherencia juiciosa, ponen el foco en un fin que no es tal y se prolonga en una segunda escena (o acto) blanco de estantiguas convocadas a bailar a medianoche. Y tenemos antecedentes lineales: *Nina* en su primera versión operística hoy olvidada de 1786 tuvo un gran impacto, y eso hace que apenas tres años después, en el año del estallido de la revolución burguesa en Francia, Giovanni Paisiello eleva a cota mítica la enajenada por amor con *Nina, ossia la pazza per amore*, y es así que en 1835 hay locura de mujer en *I Puritani* de Vincenzo Bellini y la mencionada *Lucia* de *Lammermoor* (Donizetti, en París, 1839).

La representación de la mujer-doncella muerta coronada de flores blancas se había revitalizado en la misma época por el efecto popularizador del Grand Tour, con las visitas de los viajeros ilustrados a las criptas sepulcrales en el sur de Italia: Oria, Siracusa, Catania, Palermo. En algunas citas de las tradiciones

eslavas, las estantiguas de doncellas recuperaban los trajes nupciales como símbolo testimonial de haber sido abandonadas antes. Carlotta Grisi ya se había vuelto loca (con notable éxito) en dos ballets inmediatos anteriores en Londres, uno de ello con Jules Perrot al lado; el libretista Gautier, sagaz y atento a cualquier anzuelo, quizás lo cotejó con los retales caballerescos recogidos (y muy pervertidos) por Heine y ieureka! Un guion de premio como resultado, destinado a permanecer, y una escena donde la artista puede lucirse a fondo, situación extrema en su lirismo doliente, la enajenación por amor, que estaba de furiosa moda con multitud de ejemplos en la literatura. Pero no olvidemos que la escena de marras durante un tiempo ni siquiera se incluía en las representaciones de esta obra, y ni Grisi pisaba el primer acto. *¿Y* esto qué quiere decir? Que entre 1840 y 1870 el ballet evolucionó hacia una narrativa más lineal y apegada al naturalismo literario que se fraguaba y ganaba terreno como estilo preponderante, lo que se extendería hasta Zola en la literatura y hasta el verismo en la ópera. En el ballet romántico puro, podían saltarse evidencias, escenas, tramas (a lo sumo se ponían a disposición del espectador en el libreto impreso) y lo que se veía representado resultaba una síntesis artística de ese libreto. Ese pequeño y modesto folleto era algo más que el “programa de mano”, contribuyendo a su divulgación los vendedores ambulantes.

Debemos preguntarnos en primer lugar, por la génesis de los materiales de Heine que usó Gautier. Resulta ya hoy una convención aceptada que la antología de Heine es una respuesta a *De l’Allemagne* de Madame de Staël y que Gautier la descubre al compartir editor con Heine: Eugène Renduel. En el nuevo *De l’Allemagne* de Heine encuentra Gautier una parte del tema de su ballet *Giselle*, algunos elementos del mosaico. Heine pasa bastante someramente por su pasaje acerca de los espíritus elementales. Heine se reservó (en realidad ocultó) sus fuentes sobre las varias leyendas de las *wilis* y es muy probable que Gautier las ignora sencillamente por desconocerlas. La trama sumaria venía del Trentsïner Komtat, en la región de Sillein, y estuvo reseñada por primera vez por la poetisa, pintora y escritora Theresa von Artner (Sintava, Eslovaquia, 1772 – Zagreb, Croacia, 1829) en un poema de 1822, y explica muy bien Binney, con cierta retranca, que si “Gautier hubiera abierto el libro de Heine cuando debía (“*y por dónde debía*”, acotó más de medio siglo después de Binney), habría encontrado bailarinas nocturnas, así como *wilis* en otras de sus obras”. Es verdad y, además, profusión de castillos en ruinas encantados, tumbas que se abrían solas, estantiguas voladoras iluminadas por fuegos fatuos, flores de aromas desconocidos como filtros... En el *Traumbilder* (Imágenes de sueño) Heine escribe:

"*Estaba allí primero,*
silencioso como los muertos

Las bailarinas ligeras
giraban alrededor de mí".

Y concluye de nuevo Binney que en Don Ramiro hay algo así como el origen de la escena cumbre de una danza con bailarinas "en círculos violentos del vals", donde a mitad de poema encontramos cosas como esta:

En los giros de la danza
abrazados van los dos;
vibra aguda la trompeta,
sordo redobla el tambor.
-Pálido estás cual la nieve

Si tuviéramos tiempo y espacio para hacer un análisis pormenorizado de la partitura del ballet (tanto el corpus principal de Adolphe Charles Adam como los añadidos, que no menores de Ludwig Minkus, Friedrich Burgmüller, las parciales orquestaciones que van de Riccardo Drigo en San Petersburgo a Yuri Faier en Moscú y Richard Bonynge en Londres, toparíamos con sorpresas y explicaciones a incógnitas que de tanto en tanto saltan al primer plano con este clásico imperecedero. Está el caso de las campanadas en mi bemol del inicio del segundo acto, que luego encuentran eco en las llamadas "cuatro campanadas de la salvación" llegando al final de la obra, tema en el que Serge Lifar ha ido mucho más lejos analíticamente.

En realidad, las doce campanadas espectrales van y vienen en numerosas célebres partituras de ballet, desde en *Roberto el Diablo* (Meyerbeer) en el Baile de las Monjas (muertas) a las más jocosas percusiones de Prokofiev en *Cenicienta*. Quizás no es correcto decirlo así, pero *Giselle* fue escandalosamente poco original, y los críticos lo dijeron literalmente, como que había partes copiadas de otro ballet anterior de Ph. Taglioni: *Nathalie o La Lechera Suiza* (1832): toda la llegada de la corte en medio de una jornada de cacería, el regalo de la cadena de oro por la noble Bathilde a la muchacha campesina Giselle, y en otro ballet, *La tarántula*, Luigi, su protagonista, es obligado a bailar hasta morir. Las escenas de locura eran habituales y repetidas (y en óperas, como *Lucía de Lammermoor de Donizetti* o *El lago de las hadas* de Auber); solo un año antes, en febrero de 1840, Gautier se volcó en elogios para la escena de la locura de Fanny Elssler en *Nina*, como se ha dicho antes, ópera convertida en ballet. Blanco y en botella: *Nina* y *Giselle* se parecen como dos gotas de agua, sobre todo los primeros actos de ambas, y quizás de aquí viene el rechazo de Grisi a interpretar la escena de la locura del final del primer acto, casi vulgarizada,

que dejó de hacer después del estreno y así frecuentemente apareció sólo en el segundo cuadro. La sugerencia de Binney de que además de Heine, en *Giselle* hay algo de Hoffmann no es arbitraria ni descabellada. En 1831 Gautier, un joven ambicioso de 20 años, escribe un ensayo bisoño sobre Hoffmann y un cuento descaradamente hoffmanniano: *La Cafetière*... es apasionante seguir esa pista, que lleva hasta Victor Hugo y *Los fantasmas* de *Les Orientales*, como antes también se ha sugerido aquí. El brillante en su raíz eslava "Paso a dos de los vendimiadores" (o más genéricamente *Pas de Paisants*) de Burgmüller se calzó en la partitura del primer acto para el estreno por una intervención del administrador de la Ópera, en aras de complacer los caprichos y exigencias de dos bailarines en alza de la casa: Auguste Mabille y Nathalie Fitzjames (ella tenía orígenes aristocráticos y era amante oficial de uno de los más potentes patronos de la Ópera); también es creación de Burgmüller la llamada "Marcha de los Vendimiadores", que generalmente sigue usándose en el primer acto. Grisi siguió cortando de su papel variaciones y hasta un dúo; Petipa asumió estos cortes en sus versiones de 1866 (muy parcial), 1884 y 1887, donde definitivamente crea otra coreografía nueva y diferente. La variación de Minkus también desapareció y la retoman Adèle Grantzow, Maria Gorshenskova y Emma Bessone, ya chicas de generación sucesiva y tildadas de "puntas de hierro", con la técnica y el calzado mucho más desarrollados, precisamente lo que necesitaba ese fragmento con sus *sauté sur les pointes* siempre endemoniados (esta lectura coreográfica ya existía de manera embrionaria, aunque es muy difícil establecer su paternidad. Agrippina Vagánova la hacía, y luego la hacía repetir a sus discípulas en su clase de la Escuela Imperial de San Petersburgo). La versión de Mijail Fokin, preparara en Petrogrado para la gira a París de los Ballets Russes de Serguéi Diághilev en 1910 (y vista a continuación en Roma en el Teatro Costanzo en 1911), fue saneada, se limpió de los añadidos tardo románticos y recuperó factores Petipa, sirviendo canónicamente por mucho tiempo como modelo de los montajes del siglo XX, tanto en el ambiente anglosajón como continental sin este baile solista. La variación Minkus vuelve a la lectura coreológica conocida en 1924 en París con Olga Spessivtseva y lo repite en 1934 con Anton Dolin.

Pero Giselle es un personaje vivaz y empecinado en su lírica. Las bailarinas han debido imbuirse de esa fuerza motriz para encarnarla con credibilidad y convicción. Es cierto que la divulgación e implantación de *Giselle* en los repertorios de todo el mundo lo convierten quizás en el primero en asaltar la globalidad prácticamente intacto (no puede pedirse más fidelidad que ésta, pues en la naturaleza misma del ballet está la matización y cierta obligada práctica del *petimento*), y después en cuanto a volumen, disputa a los más tardíos Excelsior (Manzotti, 1881) y ese singular fenómeno *The Black Crook* (1866, Costa/ Bonfanti/Sangalli) ballet extravaganza que sigue meritando

un estudio particular y detallado, teórico y estético, con sus diablesas, su *Pas de demonios*, la multitudinaria *Marcha de las Amazonas* y sus efectos especiales, además de sus 5 horas y media de duración.

En el mismo 1841 *Giselle* tuvo su parodia (*sur le grotesque*), bastante exitosa (Gautier la reseñó), que ideada por Léon de Gerbois se representó a teatro lleno en el Théâtre du Palais Royal en octubre y noviembre, algunos días coincidiendo con funciones de la original en Le Pelletier, donde el actor Alcide Tousez ponía patas arriba un convento para encontrarle a Giselle un marido solvente. Se llamó a la parodia *La Wili*. Asegura Binney que jamás un ballet había sido aceptado tan pronto ni tan lejos de su origen. Un año después de la *premiere* parisiense, ya se había aplaudido en Burdeos, Marsella, Londres, Bruselas y Viena. Un potente coleccionista de Nueva York, Peter March (patrono de la Tchaikovsky Foundation USA) adquirió una partitura de orquesta (con su Libro de Director original acotado) que se utilizó en un teatro de Viena el 9 de diciembre de 1842, lleno de anotaciones e indicaciones coreográficas y firmada por Lucien Petipa, el primer Albrecht del estreno de París apenas 15 meses antes. Y en esas fechas, ya *Giselle* estaba viajando de nuevo a San Petersburgo, Lyon, Milán y Berlín. Llegando a la tercera temporada, algo menos de tres años, *Giselle* ya estaba en cartel de Dublín, Lisboa, Moscú, Madrid, La Haya, Génova y Florencia. Estocolmo estrenó en 1845, y Boston y Nueva York en febrero de 1846. Nueva York se convirtió en la "nueva tierra prometida de *Giselle*" (sic. Sasportes) al haber sido programada en 20 meses en seis teatros diferentes y con seis *primas ballerinas* distintas. En Madrid bailó Marie Guy-Stephan, pero también brilló Fanny Cerrito en el Teatro Real, que disputaba estrellato internacional en el rol a Fanny Elssler. Cerrito hizo el debut absoluto en Berlín y en Milán. Un triunfo sonado. La balletomanía mundial se preguntab: "¿Y cuándo entra la divina Maria Taglioni en esta guerra de las Giselles?". Pues Taglioni no entró. Estuvo al tanto de cuando Grisi fue a bailar *Giselle* al Her Majesty Theatre, pero no osó ir. Explica Binney, con cierta lógica, que, a estas alturas, no lo necesitaba, tenía todo lo que quería con *La Sylphide*, y resumiendo, la idea de afinar la técnica de las zapatillas de punta, trabajar los grandes saltos, vestir el tutú níveo de muselinas, pronunciar el peinado de los *coiffures bandeux* con rodetes de pequeñas flores blancas nocturnas, eran todas señas de identidad creadas o definidas por ella, le pertenecían por derecho. No en balde se vendía hasta el jabón "ala de sílfide Taglioni" o la "cinturilla de Marie", especie de lazo con la magra medida de la cintura de la ya mítica bailarina (tal como en el Pilar de Zaragoza se vende la medida de la Virgen). Elssler pisaba los talones a Cerrito y aterrizó en el Teatro alla Scala poco después; en Bruselas también coincidieron hasta las famosas funciones de 1844 en Londres, donde sus respectivos empresarios pactaron repartirse las funciones en una equitativa alternancia. Todos contentos, pero vigilantes y contando cuántas letras y líneas

dedicaban los críticos a una y otra en la prensa, con una legión interpuesta de espías, chismes y mensajeros.

En medio, el Teatro alla Scala, con su poder y potencia, y visto lo visto del éxito, se apuntó a tener su propia *Giselle*, y en enero de 1843 estrena una *Giselle* con dirección, apaños de libreto y bailes de Antonio Cortesi, que a toda prisa encargó una partitura enteramente nueva a Giovanni Bajetti (Brescia, 1811 o 1815 – Milán, 1876), virtuoso violinista, "inconstante e inspirado" según lo describe un breve billete de Giulio Ricordi, donde había variaciones expresamente solicitadas por Fanny Cerrito, que bailó el estreno (y donde sin pudor alguno se usaban también largos fragmentos precedentes de Adam, con el francés Edouard Carey como Albrecht, que a la vez, era un disputado partenaire de Elssler (fue su pareja en Faust). *Edouard Il Bello,* que era hijo del famosísimo André Isidore Carey, había sido mandado por su padre a estudiar con August Bournonville, de modo que era un destacado virtuoso del salto, la batería y la rapidez, distinguiéndose muy pronto del resto de los bailarines de moda. Tras La Scala, esta espuria producción de *happy- end* extendida, viajó con gran éxito en 1845 al Teatro Argentina de Roma, donde la bailó Fanny Elssler con Edouard. La nueva *Giselle scaligera* pasó de algo menos de dos horas (dos actos y dos escenas de continuo) a 3 horas y 15 minutos (tres actos y cinco escenas): un despropósito que sin embargo gustó al público y a los enterados. Explica Pompeo Cambiasi en su imprescindible libro *La Scala: 1778 - 1905* que se agregó un gran *divertissement* para representar festivamente la boda entre Bathilde y Albrecht, pero ¿cómo no iba a aparecer Giselle en el final de la obra? ¡Impensable! De modo que sobre la escena de fiesta se agregó sin solución de continuidad una apoteosis en el reino nocturnal de las *wilis* donde se alternaban en escenas vivos y muertos. Cambiasi en su libro califica esto de "*buonissimo senza dubbio*" (sic.). En el siglo XX contemporáneo el danés Peter Schaufuss, con la Ópera de Berlín Oeste, hizo entrar a la corte con Bathilde al final del segundo acto para rescatar a un Albrecht transido de dolor y reclinado en una tumba, la de Giselle, pero Schauffus no fue, prudentemente, más lejos, tratándose de una sutil sugerencia de desenlace.

Fanny Cerrito por donde iba, agregaba nuevos pasos y fragmentos a su *Giselle*, buscando personalizarla y con el foco puesto en las rivalidades y el estrellato, y como tenía veleidades de coreógrafa, ella misma montaba los añadidos (muchas veces con el beneplácito de un enamorado y devoto Saint-Léon, su marido); por ejemplo, en diciembre de 1851 en el Teatro Real de Madrid, había varios de estos añadidos con músicas ajenas y hasta el todavía hoy enigmático papel del ermitaño, que duró lo suyo hasta principios de siglo XX en varios teatros europeos; no aparecía Cerrito como coreógrafa, eso no existía, pero de hecho era la regidora principal del montaje; en Berlín, Cerrito estrenó en su *Giselle* el

llamado *Pas de la couronne*, de creación propia, con cláusulas que establecían que no lo podía hacer ninguna otra bailarina. Sabía ella muy bien lo que se traía entre manos y cómo proteger su negocio.

Elssler por su parte, siguió trabajando la dramaturgia y afianzando la importancia de la escena de la locura (ya era su fuerte), algo que a Grisi no le interesaba especialmente y en lo que no se sentía nada cómoda. Hoy disponemos como referencia segura del pasado las versiones rusas de Marius Petipa de 1884 y 1887. Hacia atrás todo es meramente especulativo y no reconocible en lectura coréutica real alguna, quizás a excepción del llamado "*coro luterano*" de las *wilis* en el segundo acto, que Petipa quitó y puso, como dudando. Binney en este asunto sugiere seguir las tesis de Slonimski, pero es que Slonimski ignora a Perrot y a los hallazgos documentales de Lifar primero y de Pierre Lacotte después en cuanto a precisas documentaciones.

Reseña Binney cómo el 19 de junio de 1861, nueve días antes de que el ballet *Giselle* cumpliera 20 años exactos, un incendió devoró las escenografías y los vestuarios de muchos montajes guardados en los almacenes de la rue Richer, casi todo el repertorio de la Ópera Le Pelletier. Pero antes pasaron varias cosas relativas a *Giselle*, entre ellos la reposición de 1852- 53 que fue responsabilidad de Lucien Petipa que ya no bailaba y era maestro regidor. Después en 1862 llegó a París otra mítica: la rusa Marfa Muravieva y Émile Perrin, el recién nombrado administrador de la Ópera, pensó que una reposición era lo adecuado, pero tirando la casa por la ventana (Lucien seguía como maestro principal, casi un virtual director de la danza, cargo en el que estuvo hasta 1868 en que lo sustituyó el efímero Henri Justamant, pues un año después mandaba Louis Mérante). Ya corría el inicio de 1863. Así es como *Giselle* adquiere monumentalidad. Decorados nuevos: Despléchin, el último y aplicado discípulo de Ciceri, pintó el primer acto; Cambon y Thierry el segundo, donde se reservó la mayor innovación: ¡los espejos angulados en fondale! Una nueva invención que reforzaba la idea de que las *wilis* venían, emergían del lago (espíritus húmedos) y se multiplicaban hasta el infinito. En la cacería entraban 40 integrantes de corte ducal; las escenas de conjunto contaban con 90 campesinos y en el segundo acto 54 *wilis* (hasta se duplicaban las dos solistas, Zulma (o Zulmea, Zulmé) y Moina (o Moyna), aunque se ignora cómo se resolvía esto último coreográficamente ¿transformar la variación individual en un ilusorio de espejado dúo en *pendant*? ¡Puede ser! Muravieva fue calificada por Escudier, el crítico de *La France musicale*, como "la nueva sílfide de la orilla del Neva". Esta escala de producción monumental facilitó ese regreso triunfal, y Binney, que maneja como ningún estudioso las estadísticas, puntualiza que "ningún otro ballet repuesto permaneció tanto tiempo en el repertorio". En 1864 Muravieva volvió a París para otra vez bailar *Giselle* en plena primavera. Fiorentino, el

crítico musical que la adoró desde que pisó Francia y el primero en alertar de la grandeza y singularidad de esta bailarina, murió a fines de mayo de ese año. Nadie llora demasiado la muerte de un crítico, muy al contrario, la mayoría de las veces se descorcha champán, se respira de alivio y a rey muerto, rey puesto, es decir, se trabaja en el cortejo sobre el sustituto. Eso pasaba y pasa en las plazas donde el ballet existía con seriedad y entidad, por consiguiente, donde hay una verdadera necesidad del crítico, de su papel, y se lo acepta y valora con equidad por encima de personalismos circunstanciales. Théophile Gautier, el hombre de la gran memoria que escribía de todo (hasta recetas de un *risotto*), capaz de enamorarse perdidamente de las bailarinas y que elevó el papel del libretista de ballet a un sitio estelar, se desentendió del ballet poco a poco, demostrando que no le interesaba más allá que como una fuente de ingresos. La muerte de Fiorentino marcó un antes y un después. Desde su casa algo pretenciosa de Neuilly, Gautier se dedicó sólo a las necrológicas, que bordaba; la búsqueda ideal de lo irreal, perspectiva moral del Romanticismo, era cosa del pasado. Acaso su creación, el personaje de Giselle, era lo único perdurable, el remanente simbólico de un fuego eterno, la manera de mantener viva una idea artística muy determinada. Gautier murió dormido el 23 de octubre de 1872; tres días antes, el editor Maurice Dreyfous le llevó el primer ejemplar, aún con la tinta húmeda, de sus seis grandes ballets compilados, *Giselle* el primero (en el tiempo y en la trascendencia), los que fueron representados en París primero y en casi todo el orbe después.

La personalidad más íntima de Gautier era compleja y socarrona, irónica y siempre algo despechado con un mundo y un entorno social al que casi siempre se sintió en la postura del advenedizo. Es verdad que Charles Baudelaire le dedicó *Las flores del mal*, pero su poesía fue mediocre y no resistió el tiempo; tampoco pudo nunca entrar en la Academia Francesa ni tener un busto de bronce (el que estuvo a la entrada de la biblioteca de la Ópera y hoy está en el museo, es de yeso). Su cultura era enorme pero desordenada, y eso se ve en sus ballets, y acaso se nota menos en *Giselle* por la presencia de la mano y pluma del experto y maduro Vernoy de Saint-George, un hombre con estilo que sabía mantener las distancias.

No obstante, hay que ratificarse en que *Giselle* es como un cajón de sastre de elementos que, por arte del tiempo, las manipulaciones sucesivas y la decantación alquímica de tanta *opinado diverso* en el tiempo transcurrido y la experiencia teatral, ha cristalizado como un producto cimero y paradigmático de un estilo capaz de trascender al propio tiempo, a las modas y los modos. Queda un asunto estético de fondo y puntual que refleja hasta la cristalización la retentiva y capacidad usufructuaria de Théophile Gautier con motivos y pautas ajenos, vinieran de donde vinieran. El 10 de junio de 1825 Gautier estaba

sentado en su sitio habitual de la Ópera Le Pelletier para el estreno de la ópera *Pharamond* (una obra en medio y a caballo de la *Corinto* (1826) de Rossini y la *Norma* (1831) de Bellini), partitura liosa y colectiva de Boieldeieu, Berton, Kreutzer y Daussoigne, cuyo novedoso acto segundo, pintado e ideado por Cicéri, era una recreación del monumento megalítico de Stonehenge, ya famoso y divulgado entonces, según estaba tras las excavaciones de William Stukeley (sXVIII) y William Cunnington (sXIX), y allí que Gautier tomó nota del efecto del cénit solar sobre el paisaje llano con las enormes piedras levantadas en círculo. Se sabe que años después Jules Perrot visitó Stonehenge y que se conversó mucho sobre esto, convocando a Vernoy de Saint-George a esa mesa, sobre la manera de simbolizarlo y representarlo en el segundo acto de *Giselle*, lo que cristalizó en la llamada "Adoración al sol" y a las dos rápidas y elocuentes figuras en secuencia de los grandes círculos de las *wilis*, uno de ellos doble, tal como sucede en el conjunto arqueológico británico. Un ejemplo de verdadero movimiento circular. Esta ópera *Pharamond* con libreto de Alexandre Soumet (en colaboración con Jacques François Ancelot y Alexandre Guiraud) se basa a la letra en el *Faramundo* de Apostolo Zeno (1699, Venecia) al que dio vida y música Haendel. Y una última cita de justicia: Rodolphe Kreutzer, que compuso más de 25 ballets hoy olvidados todos, fue el primero que en 1816 ideó partituras para *Le Carnaval de Venise*.

Los cambios de época en la ambientación han sido un recurso siempre usado en el ballet; a veces incluso por razones tan espurias como rentabilizar un vestuario nuevo no utilizado que remitía a 150 o 200 años anteriores al nuevo ballet. ¡Pero para eso está siempre a sueldo y a mano el libretista! He aquí tres ejemplos de transporte en el tiempo de *Giselle*. En 1984 Arthur Mitchell (Nueva York, 1934 – 2018), la primera estrella masculina negra del ballet norteamericano (bailarín preferido y protegido de Balanchine en su etapa del New York City Ballet desde 1956, y que figuró en los *casts* originales de obras como *Agon* y *Sueño de una noche de verano*, entre otros) cuando ya dirigía el Ballet de Harlem (Dance Theatre of Harlem), allí modificó el libreto de Gautier y Saint-George y creó su *Giselle- Créole* ambientada en Luisiana en el siglo XIX, cerca del río Misisipi, diseñando él mismo vestuario y decorados, y para la tarea coreográfica acudió a la ayuda y recursos culturales de un hombre experto: Frederick Franklin (UK, 1914 – NY, 2013), ¿quién no lo recuerda zapateando en Spanish Fiesta de Negulesco con Massine, Toumanova y Danílova? Había una clara intención política y reivindicativa contra la segregación racial persistente en toda Norteamérica (Canadá no se salvaba de este estigma) en la versión de Harlem; los vendimiadores se convierten en trabajadores de las plantaciones de caña de azúcar y el cementerio se encuentra en los márgenes estancados de las tenebrosas ciénagas pantanosas (los espíritus de las *wilis* vuelven a sugerirse

húmedos). La Giselle del estreno de la *Giselle-créole* fue la maravillosa y muy aplaudida bailarina Virginia Johnson. En general, la coreografía de Franklin se atenía al canon tradicional sin sobresaltos.

En 1982, Mats Ek creó en Estocolmo su personal versión de *Giselle*, con la enorme contribución de la zaragozana Ana Laguna en la construcción del rol protagónico, en la definición y dibujo de un potente papel dramático.

En 1991 ,Eugene Poliakov y Patrice Bart en la Ópera de París reciben el encargo de Patrick Dupond de hacer una nueva *Giselle,* y se les impone como diseñador el pintor bretón Loïc Le Groumellec (Vannes, 1957) naciendo así la *Giselle* bretona de efímera vida y muy discutible acierto.

Fue duramente criticada en cuanto a su plástica y su aparente austeridad localista. Lo mismo sucedió en 1999 en el Ballet de la Ópera de Helsinski, que estaba dirigido por Sylvie Guillem (París, 1965), que se aventura en la coreografía con su versión "algo partisana". El segundo acto de Guillem levantó ampollas, pues vistió a las *wilis* con trajes de novia actuales reciclados y comerciales; aquí todo era terroso y sombrío y a pesar de que la propia Guillem la defendía bailando en las principales ciudades donde se bailó, fue un fracaso; en España se vio en San Sebastián. Otras versiones modernas que es obligado citar son: *Giselle's revenge*: Myra Kinch, 1953; Peter Darrel: 1971; Andy Degroat, 1985; Maryse Delente, 1992; *Life situations: Days dreams of Giselle*: Donald Byrd, 1995).

El English National Ballet tiene también su *Giselle* moderna; la actual directora y primera bailarina Tamara Rojo la encargó en 2016 al coreógrafo Akram Khan una revisión total de este título, con nueva orquestación del maestro Gavin Sutherland y añadidos electroacústicos de Vincenzo Lamagna; la producción viajó al Teatro Real de Madrid en octubre de 2019. En 2016 la compañía norteamericana The Cuban Classical Ballet of Miami presentó una nueva producción de *Giselle*, de corte convencional, en el Miami Dade County Auditorium, bajo la dirección de Pedro Pablo Peña y con la actuación, entre otros artistas cubanos exiliados, de Marifé Fumero, Carlos Guerra, Arionel Vargas, y Jorge Óscar Sánchez. Un somero inventario hasta este mes de diciembre de 2020 arroja unas 15 versiones contemporáneas, la última del grupo madrileño Kor'sia que dirigen los bailarines y coreógrafos italianos residentes en España Mattia Russo (Atripalda Avellino, 1988) y Antonio de Rosa (Castellammare di Stabia Napoli, 1988) junto a Giuseppe Dagostino (Conversano (BA, 1988), con la colaboración coreográfica de Agnés López Río. Russo, De Rosa y López Río fueron antes bailarines miembros de la CND española.

Todas las *Giselle* que se han hecho en España, a día de hoy en número de cinco han sido convencionales tanto en la coreografía como en la ambientación,

a excepción del conjunto plástico de la corte en la primera versión de Ullate que, manteniendo en rigor la conjuntada temporalidad prevista por Gautier y Saint-George, la estética viajaba a la época de Felipe III (siglos XVI-XVII) español, con su profuso uso del negro, estilo heredado de su padre Felipe II. La primera *Giselle* española, como ballet completo, se produjo en la temporada 1995-1996 por el Ballet de la Comunidad de Madrid Víctor Ullate estrenándose en el Teatro de Madrid La Vaguada, y hubo una segunda versión con nueva producción y nuevos bailarines poco después; la coreografía colectiva fue responsabilidad de varias personas en sus diferentes etapas, entre ellas José Parés, Karemia Moreno, Aurora Bosch y el propio Ullate y entre sus intérpretes principales estuvieron María Giménez, Tamara Rojo, Rut Miró y Ana Noya; entre los Albrecht, Igor Yebra, Carlos López y Jesús Pastor.

A continuación, el Ballet Municipal de Zaragoza, en la muy productiva etapa dirigido por Arantxa Argüelles, hizo su propia *Giselle* (1997-1998), producción que, entre sus giras, estuvo en el Teatro de Madrid La Vaguada, viajando también a Cataluña y principales ciudades del sur peninsular, como el Festival de Itálica (Sevilla, 1999), con la participación en su estreno de Nuria Arteaga y Pablo Savoya. En 2005 la Compañía de Ballet Clásico de María Giménez montó *Giselle* protagonizado por ella misma y con la que hizo giras por varias ciudades españolas. Sumemos a la versión anterior del también desaparecido Ballet de Euskadi, dirigido por Rafael Martí, donde bailaron como invitados Arantxa Argüelles y Martin James (1994 - 95), entonces ambos primeros bailarines del Real Ballet Danés, con funciones en San Sebastián, Madrid, Reus y Barakaldo. Arantxa Arguelles debutó en *Giselle* con el Ballet de la Ópera de Berlín, alternando regularmente el rol con el de Myrtha, Reina de las *wilis*.

Entre las Giselle españolas que podemos considerar básicas e históricas cabe destacar a Ana Laguna (sobre la que el coreógrafo sueco Mats Ek en 1982 creó su espléndida y reconocida versión contemporánea con el Cullberg Ballet de Estocolmo), Trinidad Sevillano (English National Ballet y Ballet de Boston); Arantxa Arguelles (Ballet de la Ópera de Berlín Oeste y Real Ballet Danés, Trinidad Vives (Hamburgo/Dusseldorf/ENB), Lucía Lacarra (San Francisco Ballet) y Amaya Iglesias (Ballet de Nancy), que en mayo de 1994 bailó la versión Lacotte en el Teatro Albéniz de Madrid. Puede recordarse la actuación de Sevillano junto a Fernando Bujones y a la compañía bostoniana dentro de los Veranos de La Villa en el Cuartel del Conde Duque de Madrid en agosto de 1991. La primera bailarina española en el siglo XX que hizo Giselle fue Cristina Miñana (Zaragoza, 1949-2010) en Lisboa, Portugal, con la compañía de la Fundación Gubelkian.

Ahora llega la sexta *Giselle* española, y se traslada otra vez al siglo XIX, a la senda romántica propiamente dicha, al menos en lo cronológico. Ya no será un ballet

romántico que recrea un ambiente renacentista, sino que ancla en el propio siglo XIX natural. El camino de Gustavo Adolfo Bécquer (figura como poeta inspiradora de esta versión) es inverso, aunque proporcional al que hace aquí en el libreto original de *Giselle* otro poeta, Théophile Gautier (colaborando Vernoy de Saint George) con las referencias de un tercer poeta romántico, Henrich Heine; una especie de rico puente emocional y hasta imitativo, tal como *Santa Cecilia o el poder de la música* de Heinrick von Kleist hace lo propio sobre *El Miserere o Maese Pedro el organista* becquerianos.

Se trata del romanticismo sublimado y tardío, como explica Joan Parra, estudioso y traductor de Kleist. El desajuste temporal entre las expresiones musicales, teatrales, balletísticas y líricas se explican por sí solos si se analiza bien el ritmo europeo de la vida del teatro musical, y los contrastes, ya evidentes entonces, entre el norte y el sur del continente. Nótese el leve parentesco argumental entre este *Dei reilige...* y el ballet de Robert *Le Diable* (Meyerbeer / Taglioni) para el que faltaba más de un decenio. No tenía que estar un estilo muerto para que otro surgiera pujante, verdad que en lo musical toca de lleno a Adam y después al propio Chaikovski.

Y apuntemos finalmente que *Giselle*, como todo gran éxito escénico del teatro lírico, tuvo imitaciones parciales o sesgadas, algunas más sutiles que otras. Una de las más reseñadas por la historiografía del ballet fue *La Fonti* (1855) donde brilló la boloñesa Carolina Rosatti (la Medora de *El Corsario*, en ese momento, veinteañera en alza nacida en 1826), una discípula preferida de Carlo Blasis que la ponía como ejemplo de versatilidad basada en la Escuela Italiana. Rosatti (o Rosati, su verdadero nombre era Galletti y se lo cambió al casarse con Francesco Rossatti y hacer pareja en el Teatro alla Scala de Milán) triunfó como *prima ballerina* precisamente en 1841, el año de *Giselle* y en 1847 sustituyó a Carlotta Grisi en el *Grand Pas de Quatre* en Londres y se la considera la suprema después de María Taglioni. Rossatti creó en *La Fonti* un rol poderoso: el de la famosa *ballerina* italiana del siglo XVIII, rico en dramaturgia, donde al final, en "unas escenas dignas de Giselle" (sic. Gautier) la Rossatti/Fonti encontraba a su amado con otra en pleno lance amoroso, y ella, demente ya por el falaz descubrimiento, en pleno carnaval romano, partía sin rumbo fijo apartando máscaras y rufianes, arlequines y saltimbanquis, hasta caer muerta de agotamiento y desgarro amoroso. Escenas magistrales las dos, la original de la "locura de Giselle" y del "final enajenado de La Fonti", que mucho deben ambas al libreto de Da Ponte para el *Don Giovanni* mozartiano y en línea de justicia hacia el pasado inspirador, al argumento de Angiolini (sobre Tirso de Molina) para el *Don Juan* de Gluck, texto seminal que Casanova mandó a Da Ponte como sugerencia cuando buscaba materia para los libretos.

La *Giselle*, como figuración teatral, como personaje, ha tenido en el siglo XX muchas variantes. Retengo en la memoria apenas una frase dicha por Mary Skeaping: "En nuestro tiempo, también en *Giselle* todos somos hijos de Mijail Fokin". Skeaping tiene dos libros fundamentales que hay que leer y en ambos toca Giselle; ella fue quien creó, absolutamente ella quiero enfatizar, el hoy definido, famoso e imitado *Pas de Dix* sustituyendo el *Pas de Paesants* como *pas de deux* convencional; a veces presentado como *Pas de huit* o *Pas de six*, pero siguiendo la pauta distributiva y las repeticiones de Skeaping. Con mucha agudeza ella le vio a la música de Burgmüller su despliegue armónico y con mucha sagacidad aplicó el espejo y el prisma, eso que ya fue planteado por Noverre y por Blasis, tanto en busca de la simetría plástica (la obsesión neoclasicista por el pendant objetual y decorativo), como por la convención coréutica de la repetición de frase, ardite más que recurso heredado de la sonata clásica.

El *Pas de Paesants* o Paso de los Vendimiadores en algunas versiones y libretos, es una de las músicas no escritas por Adam. Su recurrente inclusión en el primer acto de la obra obedeció sobre todo a un parche de última hora para alargar el metraje de ese cuadro y complacer a unos bailarines exigentes, como antes se ha comentado. Y desde el principio también no fue aceptado por todo el mundo, hubo críticas a su efecto distanciador y anticlimático, al concurrente que significaba, pues siempre lo hacía una pareja con categoría de primeros bailarines o solistas muy altos de escalafón y además estilísticamente, se distanciaba de Adam y su estética. Pero a la vez, dada su integración historicista, ¿cómo mejorarlo? Pues convirtiéndolo en una célula grupal, un pequeño conjunto. La brillante idea cuajó cuando Skeaping fue llamada a La Habana por Alicia y Fernando Alonso para trabajar con el entonces llamado Ballet de Cuba, y la británica modeló partes de El *lago de los cisnes* y de *Giselle*, como también fue ella quien reintrodujo en el segundo acto la Fuga desechada prácticamente en todas partes, un fragmento musical genial de Adam, que estructuró sobre postulados fokinianos y que aún hoy día permanece intacto. La compañía cubana estaba en plena búsqueda de su propia personalidad como conjunto y Skeaping (que había estudiado variantes rusas con Trefilova, Egórova y Novikov) contribuyó.

El caso de la variación de *Giselle* del primer acto, con la música de Ludwig Minkus es totalmente diferente al del Pas de Paesants (Burgmüller) pues fue el propio Adam quien la quiso y quien la colocó en el sitio donde aún se mantienen hoy 179 años después. Como explica agudamente Gérard Mannoni en su análisis musicológico, esta página se inserta sin dificultades estéticas en el todo de la obra musical. La Ópera de París incluyó en su repertorio en 1972 como primera opción del título la versión de Alicia Alonso. Antes, estuvo la de Lifar en 1932,

y los anales citan a Lavrovski (1944) y Skeaping (1953) como fragmentariamente presentes y que informan a la tradición de la magna casa francesa; a continuación, figuran Ivette Chauviré (que también hizo su versión en el Teatro alla Scala), Patrice Bart, Eugene Poliakov y Pierre Lacotte, que hizo una versión en 1974 de carácter minuciosamente reconstructivo, casi filológico, usando como referencia los diseños originales conservados en los propios archivos de la Ópera de París.

Volviendo a Giselle como personaje protagónico, desde Grisi (1841) a Pavlova (1919-1934) y Spessivtzeva (1921-1936) nos movemos en un terreno bastante movedizo, emocional y pseudomítico. Mientras más cerca, más objetividad. La descripción y consideraciones de André Levinson sobre la Giselle de Anna Pavlova en su libro *La Danse d'aujourd'hui* (1929) y el trato teórico que da a su escena de la locura son hoy tan válidos (o más) que cuando fueron escritas. Serge Lifar y André Schaikevitch hacen lo mismo con Olga Spessivtzeva, verdadera trágica del ballet de los primeros 35 años del siglo XX. Y ambas prepararon el molde abierto y permeable de la Giselle moderna. No sé si servirá de mucho, pero quiero puntualizar que ambas trabajaron larga y profundamente con Mijail Fokin. E inmediatamente se presenta en franca continuidad una Giselle inglesa que se rusificó el nombre para entrar muy joven en los Ballets Russes de Serguei de Diaghilev: Alicia Markova (Lillian Alicia Marks / UK: 1910 - 2004), formada por Serafina Astafieva, Nicolas Legat, Enrico Cecchetti y Vicenzo Celli. Demasiado británica para ser rusificada en cuanto su alma estelar, la debutante Markova optó por acercarse a ser, con tesón e inteligencia, una delicada porcelana de Westwood con sutiles toques decorativos del Este (en Londres practicó repetidamente con Tamara Karsavina en varias etapas), y lo consiguió, pues todavía hoy es imitada por el ballet británico como un paradigma sobre el que fluctuaron otras artistas como Pearl Argyle, Peggy Van Praagh, Nadia Nerina, Beryl Grey y Merle Park, entre otras, y todas habiendo encarnado Giselle en los centros del ballet británico. De hecho, la naciente escuela norteamericana sigue dando a Alicia Markova su lugar fundador en el nuevo perfil del personaje, su revitalización.

Alicia Alonso, Rosella Hightower, Nora Kaye y Annabelle Lyon, entre otras figuras descollantes de BT (luego ABT), se vuelven seguidoras plásticas de esa línea, algo ecléctica, muy aferrada a la limpieza en la ejecutoria, confiándose al virtuosismo, con compañeras de escena rusas como Alexandra Danilova, lo que no dejaba de ser una feliz coincidencia. Sería muy largo aquí entrar en los detalles de la Escuela Francesa renovada y sus Giselle del siglo XX (Ivette Chauviré, Noelle Pontois, Gheslaine Thesmar, Noella Pontois, Dominique Khalfouni son de verdad imprescindibles), donde también con cierta gallardía, han recuperado un perfume que les pertenece en su fórmula embrionaria;

la Escuela Italiana como tal murió disuelta en otro tipo de diáspora, no como la rusa antigua (o la primera soviética), pero a la vez, siguió dando bellas bailarinas y una cierta ligereza traducible en euforia del carácter, gusto chispeante y personalidades fuertes muy definidas (Carla Fracci, Anna Razzi, Alessandra Ferri); la corriente soviética (Galina Ulanova, Marina Semionova, Alla Shelest, Alla Sizova, Natalia Makarova, Ekaterina Maximova) distinguiendo siempre entre moscovitas y leningradesas, algunas nativas, otras transportadas, marcando su ritmo y tono durante más de medio siglo. Decía Roslavleva que Ulánova dominaba su Julieta a través de la experiencia adquirida en origen antes en *Giselle*, efecto más de la prodigiosa cadena de continuidad viva en la que basa el ballet su supervivencia.

Tal como escribió Theodore Fontane en 1843, "El Romanticismo ha llegado a su fin en esta tierra, es el amanecer de la era del ferrocarril". En 1843 *Giselle* se expandía y ganaba terreno, jugando así el ballet un papel de empecinado representante de un mundo estético periclitado, superado por esa especie de furor renovador e instinto superador que cultivó el hombre occidental en la coyuntura del descubrimiento y explotación de la máquina de vapor, la electricidad, el telégrafo, los trenes, la fotografía y el teléfono, la democracia representativa y los antibióticos, como ya se ha inventariado antes. Entonces la ópera avanzó decidida hacia un horizonte futurible donde esperaba el verismo, pero el ballet aún nadaría décadas en su ensoñación generosa con espíritus, sílfides, cisnes y princesas encantadas, siendo nuestra heroína Giselle la abanderada jaleadora, algo así como la Patria conductora de Delacroix, estandarte en mano, pero vestida de blanco, y muy pálida.

Como la Gretchen de Goethe, Giselle deshoja la margarita, basa en ello su destino: un gran acto romántico en sí. ¿Lo tomó Gautier de Goethe? No lo podremos saber. ¿Dónde reside la clave oracular?

Del idilio a la catástrofe, solamente media una breve pantomima de 24 compases primero, y de 6 después, donde se perpetra el engaño a través de la flor vehicular que suele representar la inocencia, el idilio de pareja, pero también la duda, y se falsea así su designio verdadero. Es decir, la voluntad humana de triunfar a toda costa no tiene miramiento alguno y coadyuba al engaño. Como una Casandra confiando la adivinación al desfoliado simbólico, Giselle transita por la tragedia como sobre un abismo inevitable conocido de antemano por el espectador. Y explica Levinson: "Las bailarinas rusas tienen el hábito aprendido de tratar la escena de la locura como una búsqueda de la verdad extrema" y es por eso que prácticamente todas las artistas actuales que deben incorporar el rol pisan sobre sus huellas memoriales y transmitidas en un amolde lírico sobre la impronta precedente y lejana, línea que coloca en su principio a Pavlova y Spessivtzeva,

también Ulanova y en Occidente, no rusas que bebieron de esa esencia eslava: Markova, Alonso, Chauviré y Fracci. Búsqueda trágica impelida por la urgencia que sugiere el tema musical y la necesidad de terminar con el drama en sí, una búsqueda de "ficción suprema" (**) que justifique los argumentos, como última llamada. Alphonse de Lamartine (1790-1869) publica en 1839 (dos años antes de *Giselle*) *Recueillements poetiques*, y allí este cultor teatral de sus propios sentimientos (como lo califica Benedetto Croce), en *La cloche du village* (La campana de la aldea) donde el ánima desolada del poeta suplica a la campana que cante sobre su tumba, y que se confunda el toque (quizá en Mi bemol) con el quejido lamentoso de la alondra al amanecer, cuando todo desvanece y Giselle vuelve a su morada de sombra y dolor: ¿No será que estamos todos siempre retenidos dentro de esa escena de ficción suprema? ¿Será éste el invisible flagelo que une a Gautier, Heine y Bécquer?

(*) "Esta noche hay un baile en el cementerio" (Henrich Heine).

(**) "Poetry is the supreme fiction, madame" (La poesía es la ficción suprema, señora) Wallace Stevens.

Argumento

Primer acto

En una aldea cercana al Moncayo vive Giselle, una bellísima campesina. Un día de otoño, cuando baila a solas, es descubierta por un grupo de viajeros; uno de ellos, Albrecht, decide internarse en la aldea y cortejarla haciéndose pasar por un lugareño. Rendida por los encantos del nuevo pretendiente, Giselle ignora a Hilarión, su enamorado, quien sospecha del engaño del forastero.

Giselle y Albrecht bailan juntos, cada vez más atraídos, y a ellos se une toda la aldea. Pronto la madre de Giselle la reprende, asustadísima: la salud de su hija es frágil y puede terminar convirtiéndose en una *wili*, uno de esos espíritus de vírgenes que rondan por el bosque después de la media noche.

Llegan a la aldea el resto de los viajeros y, mientras los lugareños los agasajan, Giselle entabla amistad con Bathilde, la prometida de Albrecht, sin saber ninguna de las dos que aman al mismo hombre. Comienza la fiesta de la vendimia y las jóvenes eligen reina de la fiesta a Giselle. Hilarión, furioso por el coqueteo de Giselle y Albrecht, descubre la verdadera identidad de éste, y lo desenmascara.

Bathilde pide cuentas a Albrecht, quien niega el amor que ha surgido en su pecho. Ante la traición de Albrecht, Giselle enloquece hasta caer muerta mientras los campesinos expulsan a Albrecht de la aldea.

Segundo acto

En el bosque, ante la tumba de Giselle, un cortejo da el último adiós a la joven. Cae la noche y entra Hilarión, que deposita un ramo de flores. Allí es sorprendido por Myrtha, la reina de las *wilis*, que ordena a estas su venganza: le harán bailar hasta morir.

Poco después aparece Albrecht, profundamente desolado por no haber comprendido a quién amaba realmente. Conmovida, Giselle se hace visible y trata de salvar a Albrecht: baila sin descanso infundiéndole su aliento y haciéndole resistir vivo hasta que amanezca.

Con la llegada del alba, las *wilis* vuelven a las sombras, y Giselle se retira sabiendo que su amor ha creado un lazo eterno con Albrecht. Año tras año, hasta convertirse en un anciano, Albrecht seguirá acudiendo a la tumba de Giselle y escuchando las hermosas palabras de la muchacha que lo amó más allá de la muerte.

Biografías

Joaquín De Luz
Coreógrafo
Director de Escena

Joaquín De Luz (Madrid, 1976) se formó en la escuela de Víctor Ullate y en 1992 ingresó en la compañía de Ullate en la que permaneció tres años. En 1995 fue invitado por Fernando Bujones a bailar con el Ballet Mediterráneo. En septiembre de 1996, el Ballet de Pennsylvania le ofrece formar parte de la compañía como bailarín solista.

En diciembre de 1997, ingresó en el cuerpo de baile del American Ballet Theater en Nueva York, siendo nombrado un año después bailarín solista. En sus siete años de estancia en el ABT interpretó importantes papeles principales como El ídolo de bronce y Solor en *La Bayadère* (Natalia Makarova después de Marius Petipa), Red Cowboy en *Billy The Kid*, Champion Roper en *Rodeo* (A. Demille), Blue boy en *Le Patineurs* (Ashton), primer marinero en *Fancy Free* (Jerome Robbins), Birbanto en *Le Corsaire* (A. M. Holmes), Turning boy en *Etudes* (H. Lander), Benno en *Swan Lake* (Kevin McKenzie, después de Marius Petipa y Lev Ivanov), entre muchos otros.

En 2003 se incorporó como bailarín solista al New York City Ballet y fue nombrado bailarín principal dos años después, en 2005. Representando a esta compañía ha bailado en el Lincoln Center neoyorkino, así como en los más importantes teatros del mundo. Interpretó los más importantes roles y papeles de la historia de la danza.

Algunos de los roles creados para él incluyen *Slice to Sharp* de Jorma Elo, *Bal* de Couture, *Romeo & Juliet* de Peter Martins, *Outlier* de Wayne McGregor, *Year of the Rabbit* de Justin Peck, *Concerto DSCH* y *Odessa* de Alexei Ratmansky, DGV: *Danse à Grande Vitesse y Shambards* de C. Wheeldon.

Joaquín De Luz ha aparecido como artista invitado con numerosas compañías internacionales como la Compañía Nacional de Danza, American Ballet Theater, San Francisco Ballet, Stanivslasky Theater en Moscú, Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires y el Ballet Nacional de Cuba, entre otras.

Entre sus múltiples actuaciones en galas internacionales y celebrados eventos destacan Stars of the 21st Century en París y Nueva York, Intensio, José Carreño and Friends y The World of Diana Vishneva en Tokio, Tributo a Nureyev en Roma, como también los festivales de Ravel, Spoletto, Peralada, Santander, Madrid, Vail, Atenas y Miami.

Representó a España en la Expo de Lisboa 1998 y fue parte de la gira Kings of Dance 2007-2011, girando por toda Rusia y Estados Unidos, recibiendo muy buenas críticas.

Entre los numerosos reconocimientos recibidos destacan la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Nureyev (Bucarest 2006), Premio Benoise de la Danse al mejor bailarín masculino (Moscú 2009), Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid (2010) y el Premio Nacional de Danza a la Interpretación (2016).

Ha compaginado su faceta de coreógrafo y director artístico, con la de docente como maestro en el School of American Ballet en Nueva York, en la escuela JKO y en el Studio Company del ABT, la Escuela de Danza de Marat Daukayev en Los Ángeles y en la Rock School de Philadelphia, siendo requerido por diferentes instituciones para impartir numerosos cursos y clases magistrales internacionalmente.

El 28 de marzo de 2019 el INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, anuncia su nombramiento como director de la Compañía Nacional de Danza (CND), sucediendo a José Carlos Martínez, cargo que pasó a ocupar a partir del 1 de septiembre de 2019.

Para la CND ha coreografiado *Arriaga* (junto a Aguiló y Alosa) (2020) y acaba de presentar *Giselle* en diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Zarzuela, con coreografía y dirección escénica del propio De Luz.

Óliver Díaz
Dirección musical

Tras cursar sus estudios de piano en el Peabody Conservatory of the John Hopkins University, fue premiado con la prestigiosa beca *Bruno Walter* de dirección de orquesta para estudiar en la Juilliard School of Music con maestros de la talla de Otto Werner Mueller, Charles Dutoit o Yuri Temirkanov.

A su regreso de los Estados Unidos fundó la Orquesta Sinfónica Ciudad de Gijón y la Barbieri Symphony Orchestra, ocupando en ambos casos el puesto de director artístico y titular. Su carrera le ha llevado a dirigir la mayoría de las orquestas españolas de

primera línea como la Orquesta de Radio Televisión Española, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu, la Orquesta de la Comunidad Valenciana o la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Real Filharmonía de Galicia, la Orquesta de Euskadi, la Oviedo Filarmonía, la Orquesta Sinfónica de Galicia, la Orquesta Sinfónica de Bilbao o la Orquesta del Principado de Asturias, por mencionar algunas.

Fuera de nuestras fronteras ha trabajado con formaciones como la Orquesta de Montecarlo, la Orquesta Filarmónica de Belgrado, New Amsterdam Symphony, Cluj Philharmonic Orchestra, con la que ha realizado una frecuente colaboración, la Orquesta Filarmónica Rusa o la Orquesta Nacional de Perú. También ha trabajado en importantes teatros de ópera españoles como el Palau de Les Arts, el Teatro Campoamor, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real, el Gran Teatre del Liceu o el Teatro de la Maestranza, y fuera de nuestras fronteras, en el Teatro alla Scala de Milán, en el Teatro Romano de Orange, en la Royal Opera House de Muscat (Omán), siendo el primer director de orquesta español en debutar en el foso del prestigioso Teatro Helikon de Moscú.

Ha sido invitado a dirigir en prestigiosos festivales como el Festival Internacional de Santander o Les Chorégies d'Orange. Futuros compromisos incluyen su vuelta al Teatro de la Zarzuela, o coliseos como el Teatro de la Maestranza, el Teatro Campoamor de Oviedo o el Gran Teatre del Liceu, además de conciertos en Madrid, Tenerife y su debut en la temporada de la ABAO.

Entre el año 2015 y 2019 ocupa el cargo de director musical del Teatro de la Zarzuela de Madrid, y es miembro fundador y vicepresidente de la Asociación Española de Directores de Orquesta (AESDO).

En los últimos años, ha desarrollado su doble faceta de compositor y arreglista en producciones, tanto del Teatro de la Zarzuela como en un proyecto especial de la Orquesta de Radio Televisión Española.

A día de hoy tiene en su haber más de una docena de grabaciones realizadas para los sellos discográficos NAXOS o Warner Music Spain, entre otros.

Borja Ortiz de Gondra
Dramaturgo

Bilbao, 1965. Tras estudiar dirección escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid se trasladó a París, donde trabajó como ayudante de dirección en grandes teatros públicos franceses. Años después, de regreso en España, se consagra como dramaturgo al ganar, entre otros, los premios Marqués de Bradomín, Calderón de la Barca o Lope de Vega.

El estreno de su primera obra se produce en 1999 en el Centro Dramático Nacional. Desde entonces, no ha dejado de presentar sus obras regularmente en grandes teatros de España y América Latina, y algunas de ellas han sido traducidas al alemán, checo, finés, francés, inglés, italiano, portugués o rumano: *Duda razonable, Memento mori, El barbero de Picasso o Dedos (vodevil negro).*

En la actualidad vive a caballo entre Madrid y Nueva York y se ha convertido además en un reputado adaptador y traductor, ya sea de clásicos españoles (*El burlador de Sevilla*, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico) o de grandes autores anglosajones y francófonos (entre otros, Eugene O'Neill, Joe Orton, Martin Crimp, Michel Azama o Fabrice Murgia).

También cabe destacar su labor de enseñanza de la escritura teatral en la Sala Cuarta Pared de Madrid, donde se han formado muchos de los autores de las nuevas generaciones.

Sus últimas obras se inscriben en el campo de la autoficción teatral: a Los Gondra (*una historia vasca*), Premio Max a Mejor Autoría Teatral 2018, le siguió *Los otros Gondra* (relato vasco), Premio Lope de Vega 2017.

Ana Garay
Diseñadora de escenografía

Nacida en Bilbao. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, en las especialidades de Diseño y Escultura y titulada en escenografía por la Escuela de Arte Dramático de Barcelona. Su primer contacto con el mundo del teatro fue a través de la danza, disciplina que cultivó durante años y le llevó a conocer el proceso de creación de una puesta en escena.

La escenografía se presenta como un oficio multidisciplinar que le permite aplicar todo lo estudiado hasta el momento.

Durante 5 años vive en Barcelona compaginando sus estudios de escenografía con colaboraciones en espectáculos de Fabia Puigserver, José Sanchís Sinisterra, Sergi Belbel, John Strasberg, Joan Olle y el colectivo Els Comediants.

En el año 91 conoce a José Luis Gómez, quien le invita a viajar a Madrid para colaborar en la obra *Amor de Don Perlimplin y Belisa en su jardín* de Federico García Lorca. A partir del 92, instalada en Madrid, comienza una intensa trayectoria profesional. Entra a formar parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico donde permanecerá como ayudante durante 3 años. En 1994 de la mano de Adolfo Marsillach viaja como invitada al Gran Teatro de Ginebra (Suiza) realizando su primera ópera, *Carmen* de Bizet. Al volver a España comienza una nueva trayectoria colaborando en el Teatro de la Zarzuela en numerosas producciones.

Durante el periodo 97–02 desempeña el cargo de coordinadora artística en el Teatro Real de Madrid como responsable de más de 70 producciones de ópera y danza, compaginando su labor en la Fundación Teatro Lírico.

Ha estado nominada en varias ocasiones a los Premios Max de las Artes Escénicas, Premios Adriá Gual y Gaudí de la ADE y ha sido ganadora del Premio Ercilla de Teatro - Premio Revelación por la labor escenográfica realizada en la temporada 96 / 97, Premio Gran Vía de Teatro musical en el 2010 por 40 *El musical* y Premio el Público 2013 Brodway World Spain, Premio Fetén 2017, entre otros.

Rosa García Andújar
Diseñadora de figurines

Diseñadora de vestuario escénico desde 1989, es Licenciada en Arte Dramático (RESAD 1988- profesor de Escenografía y Figurinismo Francisco Nieva). Formación pedagógica (Diplomada en Magisterio, 1985) y artística (danza, dibujo, pintura, dirección de cine).

Inicia su andadura profesional de la mano de Miguel Narros y se traslada a París, donde se forma en la realización y diseño de vestuario escénico. Trabaja en sus comienzos como ayudante de Yvonne Blake en varias producciones.

Ha colaborado con grandes profesionales, entre quienes destacan Francisco Nieva del que era figurinista desde 1992. Sus vestuarios para ópera, danza, musical o teatro han participado en producciones del Teatro Español, Teatro Nacional de Cataluña, Teatro Real (entre ellas el vestuario de la ópera para su reapertura, *La Vida Breve*), Teatro de la Zarzuela, Ballet Nacional de España, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Dramático Nacional, Centro Andaluz de Teatro, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Expo Sevilla 92, Expo Zaragoza 08, Staatstheater Darmstad, Staatstheater Braunchsweig, Staatstheater Koblenz...

Su trabajo ha sido galardonado con varios premios, tanto de figurinismo como de dibujo o dirección cinematográfica.

Pedro CHamizo
Diseñador de iluminación y creación de vídeo

Mérida, 1983. Licenciado en Arte Dramático por la University of Kent at Canterbury en la especialidad de interpretación y dirección. Trabaja como vídeo creador, director de escena, diseñador de iluminación, diseñador gráfico y productor.

Por su capacidad emprendedora fue galardonado con el Premio Ceres de la Juventud del Festival de Mérida. Como vídeo creador ha colaborado en las óperas: *La traviata*, *Samson et Dalila*, *Maruxa*, *María Moliner*, de A. Parera Fons, *Don Giovanni*, *Otello*, *La voix humaine* y *Salomé*, dirigidas por Paco Azorín y Fuenteovejuna de J. Muñiz y bajo la dirección de Miguel del Arco.

En teatro destacaron sus vídeo creaciones en las producciones: *De Federico hacia Lorca* dirigida por Miguel del Arco, *La autora de Las Meninas* de Ernesto Caballero, *Escuadra hacia la muerte y Julio César* dirigidas por Paco Azorín, *Nadie verá este vídeo*, con dirección de Carme Portaceli.

Es el director de escena de Diana Navarro en sus últimos trabajos: *Inesperado y Resiliencia*. En los últimos años diseña las puestas en escena de la OCNE junto al maestro David Afkham, en el Auditorio Nacional.

La crítica ha destacado su capacidad dramatúrgica, estética y creadora.

Victor Tomé
Espacio sonoro

Ingeniero y técnico de sonido por la Ecam y fundador de Sonicine.

Pianista y compositor en bandas durante los años noventa. Con más de 30 años de experiencia a nivel nacional como internacional. Especializado en vídeoarte, proyecciones artísticas & mapping, sonido directo en general. Especialista en espectáculos de flamenco, danza, conciertos, teatro y eventos.

Ha colaborado con múltiples compañías, bandas y grupos de elite internacional.

Compañía Nacional de Danza

Fundada en 1979, tuvo como primer director a Víctor Ullate. Posteriormente fue dirigida por María de Ávila, quien abrió las puertas a coreografías de Balanchine, Tudor y Ray Barra que se convertiría en director estable en 1990. Con directores artísticos de la talla de Maya Plisétskaya, Ray Barra, Nacho Duato -cuya incorporación supuso un cambio innovador en la historia de la formación que dirigió durante 20 años- Hervé Palito o José Carlos Martínez, el INAEM, dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte, anuncia en septiembre de 2019 el nombramiento de Joaquín De Luz.

Director artístico
Joaquín De Luz

Directora adjunta
Marisol Pérez

Gerente
Sonia Sánchez

Director artístico adjunto
Pino Alosa

Directora de comunicación
Maite Villanueva

Producción ejecutiva
Luis Martín Oya

Director de producción
Antonio Cervera

Director técnico
Luis Martínez Romero

Bailarín Invitado
Gonzalo García

Primeras figuras
Kayoko Everhart, Alessandro Riga

Bailarines principales
Cristina Casa, Isaac Montllor, Anthony Pina

Bailarines solistas
Elisabet Biosca, Ana María Calderón, Natalia Muñoz, Haruhi Otani, YaeGee Park, Ana Pérez-Nievas, Shani Peretz, Giada Rossi, Ion Agirretxe, Ángel García Molinero, Yanier Gómez, Erez Ilan, Toby William Mallitt, Aleix Mañé, Benjamin Poirier, Daan Vervoort

Cuerpo de baile
Mar Aguiló, Helena Balla, Natalia Butragueño, Celia Dávila, Elena Diéguez, Sara Fernández, Martina Giuffrida, Tamara Juárez, Sara Khatiboun, Sara Lorés Ara, Clara Maroto, Manuela Medeiros, María Muñoz, Daniella Oropesa, Nora Peinador, Laura Pérez Hierro, Pauline Perraut, María Picó, Ana Ramos, Miranda Silveira, Irene Ureña, Alessandro Audisio, Niccolò Balossini, José Alberto Becerra, Juan José Carazo, Mario Galindo, Cristian Lardiez, Miquel Lozano, Álvaro Madrigal, Shlomi Shlomo Miara, Marcos Montes, Milos Patiño, Iker Rodríguez, Iván Sánchez, Roberto Sánchez, Rodrigo Sanz

Coordinador artístico
Isaac Montllor

Coordinadora artística y proyecto educativo
Carina Martín

Maestro invitado
Stéphane Phavorin

Asistentes coreográficos
Joan Boada, Ema Jovanovich

Maestras repetidoras
Yoko Taira, Catalina Arteaga

Asesora de danza española
Lola Pelta

Pianistas
Carlos Faxas, Viktoriia Glushchenko, Juan Antonio Mata

Fisioterapeutas
Sara A. Harris, Miguel Lacalle

Patrocinio y mecenazgo
Aída Pérez

Personal
Rosa González

Administración
Manuel Díaz

Ayudante dirección técnica
Ricardo Martín

Ayudante de comunicación
José Antonio Beguiristain

Ayudante de producción
Javier Serrano

Regidores
José Álvaro Cotillo, Rebecca Hall

Maquinaria
Francisco Padilla, Goizeder Itoiz

Electricidad
Juan Carlos Gallardo, José Manuel Román

Audiovisuales
Pedro Álvaro, Jesús Santos, Borja Torres

Regidoras vestuario
Luisa Ramos, Eva Pérez

Sastrería
Ana Guerrero, Mar Aguado, Mar Rodríguez, Ana Cortázar

Peluquería
María Jesús Reina

Utilería
José Luis Mora, Antonio Cámara

Almacén
Reyes Sánchez

Recepción
Miguel Ángel Cruz, Teresa Morató

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

La Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, creada por iniciativa de la Junta de Andalucía y del Ayuntamiento de Sevilla, hizo su presentación en enero de 1991, convirtiéndose en referente obligado y en bien cultural indiscutible de su ciudad y su entorno, ocupando un destacado lugar en el panorama sinfónico nacional e internacional. En 1995 el hoy Rey emérito, Don Juan Carlos I, le concedió el título de Real.

La principal actividad de la Orquesta se centra en su Ciclo de abono que desarrolla cada temporada en el Teatro de la Maestranza, habiendo colaborado desde su presentación con los más destacados directores, solistas, cantantes y coros del panorama nacional e internacional. De forma paralela participa como orquesta de foso en las temporadas líricas, de danza y zarzuela del Teatro de la Maestranza, desde la inauguración del Teatro. Esta doble faceta, sinfónica y escénica, la convierte en una orquesta de gran ductilidad.

Su actividad sinfónica, centrada en el repertorio tradicional y contemporáneo, presta también especial atención a la música española, la recuperación de obras poco interpretadas y a músicas menos usuales como la de cine y la popular. Participa en actos institucionales y posee varias grabaciones discográficas para radio y televisión.

Ha realizado numerosas giras nacionales e internacionales, siendo la última en marzo de 2019, donde visitó las principales ciudades de Centroeuropa, con enorme éxito de crítica y público, bajo la dirección musical de John Axelrod.

Pedro Vázquez Marín, actual Director Gerente de la agrupación, gestiona y desarrolla la presente Temporada de Conciertos en la que la ROSS conmemora su 30 Aniversario.

Violines primeros
Amelia Mihalcea Durán (Concertino)
Branislav Sisel
Isabella Bassino
Marius Mihail Gheorghe Dinu
Gabriel Dinca Dinca
Andrey Polyanskiy

Violines segundos
Vladimir Dmitrienco
Zhiyun Wang
Alexandru Mihon
Daniela Moldoveanu
Jesús Sancho Velázquez

Violas
Francesco Tosco
Helena Torralba
Ariadna Boiso
Jerome Ireland

Violonchelos
Dirk Vanhuyse
Robert L. Thompson
Sasha Crisan

Contrabajos
Lucian Ciorata
Roberto Carlos Barroso

Flautas
Vicent Morelló
Juan Ronda
Antonio Hervás
Alfonso Gómez

Oboes
Sarah Roper
Sarah Bishop

Clarinetes
Piotr Szymyslik
Félix Romero

Fagotes
Javier Aragó
Juan Manuel Rico
Ramiro García

Trompas
Ian Parkes
Gustavo Barrenechea
Ángel Lasheras
Javier Rizo
Juan Antonio Jiménez

Trompetas
Denis Konir
Nuria Leyva
Petre Nancu

Trombones
Luis Ángel Fanjul
Francisco Blay
José Manuel Barquero

Tuba
Juan Carlos Pérez

Timbales
Peter Derheimer

Percusión
Iñaki Martín
Gilles Midoux
Louise Paterson

Arpa
Daniela Iolkicheva

Agradecimientos

© De los artículos: los autores
© De la presente edición: Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal, S.A.
© De las fotografías: Alba Muriel

Diseño gráfico: StudioRoses

El Teatro de la Maestranza está asociado a:

ópera XXI

opera europa

Teatro de la Maestranza

30 1991/2021

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem

Junta de Andalucía

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

DIPUTACIÓN DE SEVILLA