



UN ACERCAMIENTO A LA EVOLUCIÓN DEL VESTUARIO PARA BALLET Y SU RELACIÓN CON OTROS ASPECTOS ESTRUCTURALES DE ESTE GÉNERO TEATRAL

Lic. Vilma L. Santillán - Fundación Walter Benjamin - Estudio ARS LUX
arsluxestudio@gmail.com

Resumen: El vestuario para ballet que actualmente estamos acostumbrados a ver en la danza clásica es el resultado de un proceso cuyos orígenes histórico-sociales se remontan al siglo XV, presentando características muy diferentes de las actuales. Estas diferencias responden a varias causas, entre otras a aquellas relacionadas con cambios en la organización del espacio escénico, en la formalización del teatro *all'italiana*, en los usos sociales y simbólicos del espectáculo balletístico y en la estructura social de los países en los que se desarrolló.

Teniendo en cuenta lo arriba mencionado, en este trabajo se analizará la mutua influencia e interdependencia entre el uso social y el hecho escénico del ballet en el período comprendido entre el siglo XV y la Primera Guerra Mundial.

Palabras clave: Vestuario, Ballet, Espacio escénico, Usos sociales, Usos simbólicos

Abstract: Present ballet costume for classic dance results from a process which social and historical beginnings are found in the XV century, showing very different characteristics from those presents. These differences are based on many reasons related with changes in the scenic space organization, the starting of the teatro *alla' italiana*, changes in symbolic and social agencies of the ballet performance and changes in the social structure of the nations where the ballet was developed.

This paper analyzes the mutual influence and dependence within social agency and ballet performance from XV century to I World War.

Key words: Costume, Ballet, Scenic space, Social agencies, Symbolical agencies

En la historia del ballet pueden distinguirse varios períodos caracterizados por diferentes estilos de baile, distintos temas y contenidos argumentales de las obras representadas así como por particularidades estructurales del espectáculo, reflejadas éstas en los aspectos musicales, escenográficos y de caracterización y vestuario utilizados. Es por esta razón que la historia del vestuario de ballet está ligada a la historia misma de este arte.

Desde el ballet cortesano del Renacimiento hasta el ballet Clásico de la segunda mitad del siglo XIX el vestuario utilizado para bailar sufrió modificaciones notables.

Las cortes señoriales que surgieron en Europa a partir del siglo XIV incluyeron espectáculos de diversa índole (torneos, banquetes, bailes de máscaras) tanto para entretenimiento de los propios cortesanos como para mostrar y afirmar su poder y su prestigio ante locales y extranjeros (Cervellati, 2009:11-12). A mediados del siglo siguiente la danza es considerada “un instrumento de educación del cuerpo y de la mente”¹ practicada en las cortes, especialmente las italianas, acompañando eventos importantes en los cuales los cortesanos danzaban cumpliendo el doble rol de intérpretes y de espectadores (Ibid, 12), y a finales del mismo siglo ya está bien establecida la tradición de ofrecer espectáculos cortesanos muy elaborados². Estos bailes cortesanos se denominaron *balletti*, vocablo italiano del cual deriva la palabra actual *ballet*.

La figura del *maestro de baile*, con conocimientos teóricos y competencias prácticas y creativas, regularmente pagado, surge en esta época en que ya comienza a delinearse la función espectacular de la danza (Idem). A tres maestros italianos de baile se debe la redacción de los primeros *manuales de baile*: Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano y Guglielmo Ebbero da Pesaro³, los cuales sientan las bases de la danza académica a partir de las propuestas teóricas, prácticas y estéticas que proponen (Cervellati, 2009: 15).

Mientras las cortes italianas comienzan su declinación en el siglo XVI, en Francia se consolida el modelo político de la monarquía absoluta, la cual patrocina las artes como demostración de su poderío. Por lo tanto, muchos maestros de baile italianos migran hacia

¹ Cervellati, Elena (2009), *La danza in scena. Storia di un' arte dal Medioevo a oggi*. Milano: Bruno Mondadori. Pp. 11

² En 1489, por ejemplo, para las bodas del Duque de Milán se celebró un ‘banquete danzante’ en el que la acción se relacionaba estrechamente con el menú: el asado de cordero era precedido por la historia de Jasón y el vellocino de oro, en tanto que los platos a base de pescado eran presentados por bailarines caracterizados como seres mitológicos ligados al mar (Neptuno, sirenas, etc.).

³ *De arte saltandi et choreas ducendi* (ante 1455), *Libro dell' arte del danzare* (1455) y *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463) respectivamente.

Francia en busca de trabajo, encontrándolo en la corte de Francisco I y de sus sucesores. Es allí donde se desarrolla el denominado *ballet de corte*⁴,

un evento performativo representado ocasionalmente en ámbito cortesano, en el cual la danza tiene un rol protagónico, mezclándose con música, canto y declamación, en un todo coherente gracias a un único núcleo argumental y a la uniformidad estilística de la ejecución y de la ambientación escenográfica⁵

Estos elaborados espectáculos tenían lugar en grandes salas que se utilizaban tanto para banquetes como para bailes, no acondicionadas con escenarios sobre elevados. Por tal motivo, las danzas que se ejecutaban componían formas en el espacio y figuras geométricas en el piso, bien visibles para el espectador, el cual se ubicaba en galerías laterales elevadas (Cervellati, 2009:4-7; Cotello, 2008:91). Bailado por los miembros de la familia real, los cortesanos y algunos bailarines profesionales, el ballet cortesano estaba constituido por una *ouverture* recitada, que presentaba el tema, una serie de *entrées* o intermedios en el curso de los cuales se desarrollaba la trama y los intérpretes iban bailando por turno, cantaban y recitaban. La última *entrée* o *grand ballet* la interpretaba todo el conjunto de bailarines. Las tramas argumentales de estos ballets cortesanos eran alegórico-mitológicas, al igual que las de las primeras óperas barrocas (Cotello, 2008:89). Los bailarines no vestían un vestuario especial para bailar: se usaban los trajes de corte, calzado corriente y de moda y algún objeto de utilería para identificar ciertos personajes, junto a máscaras y pelucas.

El primer ballet del que sobrevive la partitura completa es el *Ballet Cómico de la Reina*⁶, ofrecido en París, Francia, en la *Grand Salle del Petit Bourbon*⁷ el 15 de octubre de 1581 en el marco de los festejos de las bodas de Margarita de Lorena (cuñada del rey Enrique III) y el Duque de Joyeuse. El autor de la coreografía fue Baldassarre da Belgioioso⁸, violinista y maestro de baile de la corte de la reina Catalina de Medicis. Este ballet es considerado el primer ballet cortesano de la historia⁹ y en su momento destacó por su duración de cinco horas y por el

⁴ *Ballet de cour*, en francés.

⁵ Cervellati, Elena (2009), *La danza in scena. Storia di un' arte dal Medioevo a oggi*. Milano: Bruno Mondadori. Pp. 5 (Traducción Propia)

⁶ *Ballet comique de la royne*, en el original en francés. La denominación *comique*, cómico, no debe entenderse como sinónimo de gracioso o humorístico sino de “declamación” debido a la inclusión de partes habladas o recitadas.

⁷ Esta sala del palacio anexo al Louvre medía 49 por 15 metros y contaba con dos galerías laterales sobre elevadas donde podía ubicarse el público asistente a ceremonias y eventos cortesanos importantes.

⁸ Conocido en Francia como Balthazar de Beaujoyeulx, 1522-1587.

⁹ Algunos historiadores consideran el *Ballet des Polonais* (1573, también de autoría de Beaujoyeulx) como el primer *ballet de cour*.

elevado costo en escenografía y tramoya necesarias para obtener variados trucos escénicos (Cotello, 2008:88).

La coreografía de Beaujoyeulx junto con los textos de Nicolas Filleul de La Chesnaye y la música de Lambert de Beaulieu y Jacques Salmont desarrollaban la historia de Circe, la hechicera, la cual es derrotada y entregada encadenada al rey.¹⁰

El siglo XVII representó un momento de ruptura respecto del siglo anterior y significó el comienzo y consolidación de otra modalidad balletística: la del ballet teatral. Si bien se compusieron algunos ballet de corte¹¹ utilizados con fines tanto celebrativos como políticos para glorificar a la autoridad real, la danza empieza a configurarse como una disciplina profesional para ser ejecutada en los teatros y como espectáculo público, no limitado a la corte, a partir de la creación, por Luis XIV, de la Academia Real de Danza en el año 1661, constituida por expertos maestros en este arte con el objetivo de organizar y sistematizar la danza practicada en la corte y en el teatro, fijar pasos y posiciones y estructurar una terminología coherente (Cervellati, 2009: 26). En 1671 se fundó la Academia Real de Música, la cual absorbió al año siguiente aquella de la Danza para, en 1713, constituirse la Escuela Real de la Ópera¹². Un hito importante a fines de este siglo lo constituyó el ballet *Le Triomphe de l'amour* (El Triunfo del Amor)¹³, último gran ballet de corte el cual, sin embargo, marcó el inicio del camino hacia el ballet teatral: en la primera función del 21 de enero de 1681 participaron Luis de Borbón, Delfín de Francia e hijo de Luis XIV, y su esposa, junto a varios cortesanos para, meses más tarde, ser interpretado en un ámbito teatral¹⁴ exclusivamente por profesionales pertenecientes a la Academia Real de Música y Danza.¹⁵ Entre éstos, figuraron las primeras cuatro mujeres bailarinas o *danseuses* que registra la historia del ballet de Occidente ya que hasta entonces los papeles femeninos los ejecutaban los hombres

¹⁰ Circe ha sido también protagonista de óperas barrocas y zarzuelas, incluso del siglo XX.

¹¹ Uno de los más famosos es *Le Ballet Royale de la Nuit* [El Ballet Real de la Noche], de 1653, en el que participó XIV (1643-1715), apodado "el Rey Sol" por el papel que ejecutó en dicho espectáculo.

¹² *Académie royale de Danse*, *Académie royale de Musique* y *École royale de l'Opéra*, respectivamente, por su nombres originales en francés.

¹³ El coreógrafo de este ballet fue el francés Pierre Beauchamps (1636-1705), a quien se atribuye la codificación de las cinco posiciones básicas del ballet y del *en dehors* (rotación de las piernas desde la cadera hacia afuera, con la unión de ambos talones en su base y los dedos de los pies hacia los lados). La técnica de la danza en este período fue recogida por Raoul-Auger Feuillet en su libro *Coreografía*, de 1700, el cual incluía pasos y posiciones aún hoy identificables, así como un sistema de notación escrita (Cervellati, 2009: 27, Gastón, 1998:169). Tres serían las razones para la aparición del *en dehors* en este período del ballet: 1-permitir una mayor movilidad e independencia de las piernas con respecto al torso; 2-permitir al público observar los pasos y su ejecución desde los múltiples puntos de vista del teatro; y 3-ofrecer la oportunidad al rey y a los cortesanos de exhibir durante la ejecución de los diversos pasos los tacos de plata de su calzado (Ana Abad Carlés (2002), *Historia del ballet y la danza moderna*, Alianza, Madrid, p.32, citado por Gómez, 2012:10).

¹⁴ El teatro del *Palais Royale*, en París.

¹⁵ Estos bailarines profesionales recibían un pago por bailar en la compañía del Rey.

travestidos (Cervellati, 2009: 19). Es en este período en que comienzan a desarrollarse los saltos o movimientos de elevación de los bailarines. El paso de la *danza horizontal* (coreografía geométrica sobre el suelo, típica del ballet de corte) a la *danza vertical* se debe a que el ballet deja de ser visto desde arriba en el salón de la corte para ser visto desde abajo en el ámbito teatral: el ballet comienza a ofrecerse al público desde un palco escénico sobre elevado respecto de la sala (Cervellati, 2009: 23). Es así que los cambios en la técnica dancística van a la par de aquéllos escénico-arquitectónicos del Barroco. Entre éstos, destacan la pendiente del escenario (del 6%), que favorece una mejor visión del bailarín desde la platea; la maquinaria escénica, que permite realizar efectos sorprendentes en la puesta en escena (aparición y desaparición de personajes, simulación de olas marinas, movimiento de nubes, etc.); la bajada y subida de telones y el uso de los *periactés*¹⁶, manipulados éstos por un maquinista situado debajo de la escena, que permite un rápido cambio de ambientación ante la vista del público asistente (Barranco, 2002:80-81; Cervellati, 2009:27-29). Así, por primera vez los bailarines bailan ‘dentro’ del decorado y no a ras del suelo y ‘ante’ el decorado, como ocurría en el Renacimiento.

Durante el Barroco los espectáculos de ballet fueron cada vez más frecuentes en los teatros y demandados por un público cada vez más heterogéneo. La ciudad de Venecia ofreció la oportunidad, innovadora para la época, de ver ballet y otros espectáculos teatrales a quien pudiera pagarse una entrada, independientemente de la clase social de pertenencia, a partir de la inauguración del teatro San Cassiano en 1637. Paralelamente, en Italia, a partir de la puesta en escena de las primeras óperas a comienzos del siglo, el ballet se va separando de éstas, quedando relegado a exhibiciones entre uno y otro acto del espectáculo principal, la ópera, hasta finalmente separarse totalmente de ésta y constituirse en un espectáculo autónomo. En Francia no ocurrió lo mismo, desarrollándose una forma teatral, la ópera-ballet o *comédie-ballet*, que abarcaba el canto y la danza en una serie de números unidos por un tema común. Muchas de estas obras surgieron de la colaboración entre Beauchamps (coreografía), Lully (música) y Molière (textos).

La autonomía del ballet como espectáculo escénico junto con la separación del público de los bailarines (platea y escenario no comunicados); un ámbito social nuevo (la ciudad/el teatro y no la corte); un rol esencial de la música; una función representativa (y no ceremonial); una estructura temporal dependiente del tiempo de la acción (y no del tiempo de la fiesta); y la presencia de bailarines profesionales sobre el escenario (y no la de cortesanos) son los

¹⁶ Prismas triangulares con diversos decorados pintados en cada lado.

elementos¹⁷ que señalan “el pasaje irreversible del ballet como ceremonia interna a la corte al ballet como espectáculo público”¹⁸

A mediados del siglo XVIII surgió en Europa el *ballet d'action* (ballet de acción), espectáculo coreográfico narrativo cuyo argumento se desarrolla a través de la danza y de la pantomima sin necesitar de una explicación cantada o recitada¹⁹ Esto significó una ampliación de los horizontes expresivos del ballet, con la incorporación de mayor dramatismo y veracidad emocional en las representaciones. Para que en un ballet todos sus elementos (expresividad de la danza, claridad de estructura, vestuario y elementos escenográficos) constituyeran un todo coherente que permitiera desarrollar su argumento era necesario, entre otras cosas, eliminar aquellas estructuras rígidas que impedían a los bailarines moverse naturalmente y expresarse cómodamente²⁰, como las largas faldas de las bailarinas, las pelucas y las máscaras (Gómez, 2012:14; Cervellati, 2009:41-42). Esta época coincide con el surgimiento del divismo en el mundo del ballet. Además de destacar los nombres de grandes figuras masculinas (Louis Dupré, Gaetano y Auguste Vestris), destacan aquéllos de las primeras bailarinas solistas profesionales: Marie Sallé (1707-1756), Marie Anne Camargo (1710-1770) y Barbara Campanini (1721-1799).

La presencia en escena de un importante cuerpo de baile danzando en conjunto pero manteniendo la individualidad de cada uno de sus miembros (como ocurría en los ballets de Viganò²¹) junto con los avances en la técnica balletística y los cambios estéticos propuestos por el Clasicismo (como la exigencia de un mayor realismo en la acción) generaron, a su vez, cambios en las escenografías, el vestuario y el calzado usados hasta entonces. Las escenografías de los ballets se modificaron respecto de aquellas de las óperas dejando el mayor espacio posible para las evoluciones de los bailarines, eliminando los fondos que limitaban el palcoscénico y utilizando de manera cada vez más frecuente los practicables con el fin de aprovechar también la profundidad de éste, alejándose la danza del proscenio, hasta entonces

¹⁷ Cervellati, Elena (2009), *op. cit.*

¹⁸ *Ibid*, 21

¹⁹ La ciudad de Viena fue protagonista de esta nueva tendencia estética con el estreno, en 1761, del ballet *Le Festin de pierre*, de Gasparo Angiolini (1731-1803), con música de Christoph Gluck (1714-1787), basado en *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, de Molière (1665), en el que se narran las aventuras amorosas del mítico seductor. En 1763 se estrenó en Stuttgart *Medea y Jasón*, de Jean Georges Noverre (1727-1810), principal defensor del ballet de acción de su época y autor del célebre ensayo *Cartas sobre la danza y el ballet* (1760), el cual ejerció una importante influencia en muchos coreógrafos del siglo XVIII e incluso del XIX. Seguidor de las ideas de Noverre, Jean Dauverbal (1742-1806) estrenó en 1789 su ballet *La Fille mal gardée* (*La muchacha mal custodiada*) en el Gran Teatro de Burdeos: sus protagonistas no son dioses ni héroes mitológicos sino una pareja de jóvenes campesinos enamorados.

²⁰ En esta época la danza adquiere un carácter netamente vertical.

²¹ Salvatore Viganò, 1769-1821.

el área más visible e iluminada del escenario (Cervellati, 2009:49)²². Respecto del vestuario y del calzado, y a diferencia de los siglos anteriores, la evolución de la danza de horizontal a vertical y el desarrollo de los saltos y piruetas generó que se usaran túnicas ‘a la griega’, se acortaran las faldas de las bailarinas, para exhibir mejor los movimientos de las piernas²³, y se descartara el calzado con taco, reemplazándolo por sandalias bajas de tipo griego o por un calzado semejante al de los acróbatas, flexible y adherente al pie (Cervellati, 2009:62-63).

Por último, si bien el siglo XVIII señala una autonomía cada vez mayor del ballet respecto de la ópera, las programaciones completamente dedicadas al ballet no serán frecuentes sino a partir del siglo siguiente, ofreciéndose todavía en éste funciones o programas ‘mixtos’ que combinan una ópera y un ballet o fragmentos de distintos ballets.

El surgimiento del *ballet romántico* en la primera mitad del siglo XIX significó otro momento de ruptura en el mundo de la danza académica influenciada, como todas las demás artes, por los preceptos estéticos del Romanticismo²⁴. El Romanticismo tuvo sus orígenes a fines del siglo XVIII y se extendió hasta las oleadas revolucionarias europeas de 1830 (Peña Pérez, 2003:13). Fue el arte de la burguesía²⁵. En el ámbito del ballet abarcó el período comprendido entre 1815 y 1850 aproximadamente.

Durante el Romanticismo el ballet transformó su esencia masculina en femenina, convirtiéndose la bailarina en objeto de idolatría y en ideal femenino de belleza de la época.²⁶ Es la época de las grandes solistas femeninas: María Taglioni (1804-1884), Fanny Elssler (1810-1884), Fanny Cerrito (1817-1909), Carlotta Grisi (1819-1899) y Lucile Grahn (1819-1907), y de renombrados coreógrafos: Filippo Taglioni (1777-1871), Jean Coralli (1779-1854), Jules Perrot (1810-1892), Joseph Mazilier (1797-1868), Arthur Saint-Léon (1821-1870) y August Bournonville (1805-1879).

²² A partir de la primera década del s. XIX comenzó a usarse en la ciudad de Milán la iluminación a gas, y se instaló en 1819 en la Ópera de París y en 1856 en la Scala de Milán (Cervellati, 2009:60 y 80).

²³ En 1732 Marie Sallé se presentó en el ballet *Pygmalión*, de su autoría, con un vestido corto de muselina, por debajo de la rodilla, sin corset y con el cabello suelto, sin peluca. Este hecho, escandaloso para la época, determinó que el mencionado estilo de falda recibiera el nombre de *saya* en referencia al apellido de su autora (Barragán Larco, 2014:12, Cervellati, 2009: 45). Hacia 1740 también la Camargo acortó sus faldas para bailar. Alrededor de 1790 se creó en París el *maillot*, el cual permitirá a las bailarinas una exhibición mayor de sus piernas durante los saltos sin ‘ofender’ su pudor.

²⁴ El término *romántico* proviene de ‘romance’, cuento o poema medieval escrito en lengua romance (derivada del latín) y que describe personajes y sucesos heroicos. A fines del siglo XVIII comenzó a utilizarse el adjetivo ‘romántico’ como sinónimo de algo remoto, legendario, fantástico o imaginario (Peña Pérez, 2003:3).

²⁵ Los valores defendidos por los artistas románticos fueron la naturaleza (refugio de lo puro y natural), la búsqueda de la libertad (tanto personal como nacional), la poesía, el primitivismo, la inocencia infantil, los pueblos oprimidos y sus destinos, y el escapismo. Este último, particularmente a partir del idealismo fracasado luego de la coronación de Bonaparte como emperador de Francia, se encarnó en el exotismo y en el pasado, especialmente la Edad Media, al igual que en lo extraño, lo macabro y lo tétrico (Rowley, 1979:40).

²⁶ En este contexto, el bailarín quedó prácticamente reducido al rol de *partenaire* al servicio de la bailarina, sobre todo en la Ópera de París, no así en Italia ni en Dinamarca.

Durante este período los argumentos basados en los mitos de la Grecia antigua fueron reemplazados por aquellos basados en leyendas nórdicas, protagonizadas por hadas, sílfides, willis y ondinas, y por otros que mostraban un Oriente exótico y pintoresco a los ojos europeos. Al interés por lo imaginario, los reinos lejanos y lo sobrenatural se agregó el interés por ‘lo pintoresco’, lo cual sumó a los ballets románticos danzas nacionales, como la polca o la tarantela, aportando color local.²⁷

Dos obras destacan en este período: *La Sylphide* (1832) y *Giselle* (1841), ambas estrenadas en la Ópera de París. *La Sylphide*, con coreografía de Filippo Taglioni, música de Jean Schneitzhoeffter y libreto de Adolphe Nourrit, inaugura el período del ballet romántico, con su acto blanco (*ballet blanc*). Es, también, el primer ballet en que de forma prolongada y continua una bailarina aparece bailando sobre la punta de sus pies. María Taglioni, la protagonista, interpretaba a una criatura sobrenatural (una sílfide) que es amada y destrozada de forma involuntaria por un mortal, el joven escocés James.

En cuanto a *Giselle*, ballet con coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot, música de Adolphe Adam (1803-1856) y libreto de Théophile Gautier (1811-1872) y Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875), significó la consagración como bailarina de primer orden de su protagonista, la joven Carlotta Grisi. Esta obra, al igual que la anterior y muchos otros ballets románticos, se desarrolla en dos actos espacial y escénicamente bien diferenciados: el primero, que transcurre en el mundo terrenal y forma parte de la vida cotidiana; y el segundo, que se desarrolla en el mundo sobrenatural. Por otra parte, *Giselle* impuso dos elementos que caracterizarán al ballet a partir de entonces: el tutú²⁸ y las zapatillas de punta. El tutú está compuesto por un corpiño y una falda. En el caso del tutú romántico, esta falda es larga, llegando por debajo de la rodilla, hasta la mitad de la pantorrilla, y está confeccionada con varias capas de tejidos finos y vaporosos que dejan pasar la luz, como el tul, la gasa, la muselina o el organdí. El corpiño, ceñido al cuerpo, deja desnudos el cuello y los brazos. En la espalda suelen agregarse pequeñas alas (también de tul o gasa) que completan la caracterización de los personajes (hadas, sílfides, etc.). Si bien a fines del siglo XVIII empieza a desarrollarse la danza

²⁷ Los gitanos ejercieron una particular fascinación en los argumentos de los ballets de esta época: *Paquita* (1846) es un ballet ambientado en España en el que la protagonista es una gitana y en *La Esmeralda* (1844) se describe el amor del jorobado Quasimodo por la gitana protagonista, ambos personajes de la obra de Víctor Hugo *El jorobado de Notre Dame*. Entre los ballets ambientados en Oriente destacan: *Le Dieu et la bayadère* (1830), *La Péri* (1843) y *Lalla Roukh* (1844) (Cervellati, 2009:75).

²⁸ Su nombre corresponde a una onomatopeya francesa que significa *fondo*. El primer tutú fue usado por María Taglioni en 1832 en el ballet *La Sylphide*. Era un diseño de Eugene Lami realizado con cinco capas de tul de 92 cm de largo cada una (Barragán Larco, 2014:12).

en puntas, los bailarines sólo se ponían de punta unos instantes, ya que aún no se habían inventado las zapatillas de punta dura. La primera vez que el público asistió a una ‘danza aérea’ fue en 1796 cuando Charles-Louis Didelot (1767-1837), discípulo de Noverre, ofreció en París su ballet *Flore et Zéphire*, en el que los bailarines flotaban sobre el escenario estando suspendidos por hilos de acero (Cervellati, 2009:58). A comienzos del siglo XIX Armand Vestris desarrolló en Viena la técnica de la elevación y en el ballet *El hada y el caballero*, estrenado en 1823, las bailarinas Emilia Brugnoli y Elisabeth Vaque Moulin bailaron sobre las puntas de sus pies gracias al uso de zapatillas de baile reforzadas. Por su parte, María Taglioni usará las zapatillas de punta por primera vez en 1827 en la Ópera de París (Cervellati, 2009:63).

Es importante destacar que estos cambios en el vestuario de los bailarines fueron de la mano de la continua evolución que se produjo en la técnica dancística: la posición de los pies en *en dehors* pasa, en esta época, de 90° a 180°, lo cual favoreció la ejecución de saltos cada vez más elevados, una mayor apertura de las piernas y el desarrollo de las *pirouettes* (giros) consecutivas en número cada vez mayor (Cervellati, 2009:63).

Durante el Romanticismo también se produjeron cambios escenográficos motivados, sobre todo, por avances en la técnica teatral. Destacan dos de ellos: la iluminación a gas y la innovación en los decorados. La iluminación a gas generaba atmósferas fantasmales e irreales, muy del gusto de los espectadores de la época. Como bien señala Conde-Salazar Pérez, gracias a este tipo de iluminación

[...] los teatros comienzan a transformarse en máquinas de producir ilusiones visuales. Las luces se apagan y los espectadores, desde la oscuridad, asisten al espectáculo vivo de la aparición de los seres que se quedaban más allá de los límites de la conciencia [...]²⁹

Las fuentes lumínicas, si bien siguieron colocándose a nivel del proscenio (candilejas), comenzaron a ubicarse más alto, como en la realidad.

Por otra parte, la posibilidad de oscurecer la sala durante las representaciones permitió apreciar de manera más realista los elementos de las escenografías³⁰. En éstas entró la naturaleza a través de escenas de bosques, ruinas, jardines umbrosos, mares enfurecidos pero también grandes y fastuosos espacios decorados, como salas de baile con escalinatas que se pierden en el infinito. Para su realización se utilizaban fondos pintados y bastidores

²⁹ Conde-Salazar Pérez, Jaime (2007), “Mirar el ‘ballet’ sin cesar”. Consulta en línea: junio de 2015, http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/aaee_04.pdf pp. 632

³⁰ El primer ballet en el que se apagaron las luces de la sala fue *Le Diable boîteux*, estrenado el 1 de junio de 1836 en la Ópera de París (Conde-Salazar Pérez, 2007:632).

construyendo una ambientación prospectiva en la cual, mediante canaletas y cables ocultos al espectador, diversos personajes y elementos escénicos podían aparecer y desaparecer, de manera semejante a lo que ocurría en los escenarios en el *Seicento* (Cervellati, 2009:81).

La segunda mitad del siglo XIX ve surgir el denominado *ballet clásico*³¹, cuyo dominio en el mundo de la danza se extenderá hasta la Primera Guerra mundial.³² Conservará algunas de las características del ballet romántico y añadirá otras que terminarán por definirlo.

Durante la segunda mitad del siglo se produjeron pocos ballets destacables en la Ópera de París. Entre éstos, cabe mencionar tres con música de Léo Delibes (1836-1891): *Coppélia* (1870, con coreografía de Arthur Saint-Léon), *Sylvia* y *La fuente*. Es el momento de la declinación del dominio francés y del ascenso del dominio ruso: el eje de la producción de ballet se desplaza de París a San Petersburgo, acogiendo esta ciudad a bailarines, maestros y coreógrafos de renombre, provenientes en su mayoría de Francia. En Rusia, ya desde el reinado de Pedro el Grande (1672-1725) y dentro del proceso de europeización del país impuesto por éste, se había dado impulso a la danza. Pero fue la llegada de Marius Petipa (1818-1910) a San Petersburgo la que marcó un cambio definitivo en la historia del ballet³³. Llegó a Rusia en 1847 contratado como primer bailarín de la compañía y una década más tarde se desempeñaría como maestro de baile de ésta, logrando un altísimo nivel de preparación tanto en los solistas como en el cuerpo de baile (Gómez, 2012:20). Posteriormente, ejerció el cargo de coreógrafo principal de los Ballets Imperiales hasta su jubilación en febrero de 1903, creando obras maestras de ballet que hasta hoy permanecen en el repertorio internacional. Falleció en la ciudad de Gurzuf, Crimea, en 1910.

Petipa conservó del período romántico en varias de sus obras los *actos o cuadros blancos*, si bien con una impronta autorial propia³⁴, y de su mano el bailarín hombre recuperó su protagonismo en el ballet³⁵. Por otra parte, estableció la idea del ballet como gran espectáculo, equivalente a la *Grand Opéra* francesa, es decir, obras con lujosas producciones en las cuales

³¹ Los ballets clásicos son ballets con argumento largo (de 3 o 4 actos y varias escenas) y que para su coreografía usan música expresamente compuesta. Presentan largos *divertissements* o momentos de baile (decorativos) que no hacen al desarrollo dramático de la acción, donde lo importante son las evoluciones coreográficas y técnicas, los cuales permiten el lucimiento de personajes secundarios, extendiéndose así la acción del obra.

³² A diferencia de otras artes, en el ballet primero tiene su desarrollo el 'ballet romántico' (coincidiendo temporalmente con el Neoclasicismo de la arquitectura y las artes plásticas) y luego el 'ballet clásico' (coincidente con el Naturalismo e Impresionismo de las artes plásticas).

³³ Dada la importancia e influencia posterior sobre el ballet, al medio siglo de actuación de Petipa en Rusia se lo suele llamar "*la era de Petipa*" (Cervellati, 2009:93).

³⁴ Es el caso de "El reino de las sombras", de *La Bayadère*, de 1877 o del sueño de Quijote en *Don Quijote* (1869).

³⁵ En la escuela rusa de ballet de San Petersburgo se combinaban el refinado estilo francés con la avanzada técnica italiana y el ánimo popular ruso, que contaba con una tradición centenaria de danza folclórica masculina por lo cual, sin discriminación de género, bailarinas como bailarines recibían el mismo tipo de enseñanza y se les exigía igual nivel de excelencia (Gomez, 2012:31).

tanto la coreografía como la puesta en escena reflejaban todo el esplendor de la Rusia Imperial.³⁶ Es en este estilo de ballet en el cual la corte imperial rusa halló un medio eficaz para celebrar su propio poder (Cervellati, 2009:92)³⁷. El ballet *La Fille du Pharaon* (*La hija del faraón*), estrenado en 1862, fue el primero de Petipa de este tipo, al que seguirían *Don Quijote* en 1869 y *La Bayadère* en 1877 (ambos con música de Ludwig Minkus), *El Corsario* (revisiones de 1868/1899, con música de Adolphe Adam, Cesare Pugni, Léo Délibes, Riccardo Drigo y Piotr Oldenburg) y *Raymonda*, con música de Alexander Glazunov (1898). Pero quizá la colaboración más estrecha y productiva, desde un punto de vista cualitativo, sea la que estableció con el compositor ruso Piotr Ilyich Tchaikovski (1840-1893). Del trabajo conjunto surgió la famosa trilogía constituida por *La Bella durmiente* (1890), *El Cascanueces* (1892) y *El Lago de los Cisnes* (1895), estas dos últimas junto a Lev Ivanov.

En relación con la técnica virtuosa desarrollada por los bailarines rusos de esta época, el tutú de las bailarinas se acortó aún más: mientras en París hacia 1870 éstas usaban uno hasta las rodillas (tutú a campana)³⁸, en Rusia usaban uno más corto, a nivel de las caderas y chato como un plato (tutú plato, imperial, clásico o a la italiana), muy semejante a los actuales. El primer ballet en el que se usó esta versión acortada de tutú fue *El Lago de los Cisnes* (1877) (Barragán Larco, 2014:12). Algunos historiadores sugieren que un antecedente del tutú plato puede hallarse en el traje de escena de los bailarines del siglo XVIII, que llevaban una falda corta sobre los calzones (Pérez de Andrés, 2009:5).

El mundo que Petipa conoció y para el cual creó sus ballets desaparecería con la Primera Guerra mundial y con la Revolución rusa. Sin embargo, en relación con la evolución del ballet en general y de su vestuario en particular, una experiencia renovadora surgirá desde la misma Rusia a comienzos del siglo XX: los Ballets Rusos, dirigidos por el empresario Sergei Diaghilev (1872-1929). Esta compañía fue un ejemplo de lo multidisciplinar en el arte y se encuadró en el concepto de “obra de arte total” al fusionar todas las artes e incorporar numerosos artistas (compositores, escenógrafos, libretistas).

Las creaciones más populares de la compañía, con coreografía de Mikhail Fokine (1880-1942) fueron: *La muerte del cisne* (1905), las *Danzas Polovtsianas* (de la ópera *Príncipe Igor*, 1909),

³⁶Para lograr un *Grand Ballet* Petipa tuvo a su disposición el equipamiento y la financiación necesarios aportados por los Teatros Imperiales (decoradores, maquinistas, vestuaristas) lo cual le permitió experimentar en sus obras las últimas invenciones en materia escenográfica y teatral (Scholl, 2012:30-31), incluida la luz eléctrica, utilizada en el estreno de *Cascanueces* en el teatro Maryinsky de San Petersburgo en 1892 (Cervellati, 2009:89).

³⁷Situación ésta que recuerda la de los antiguos ballets de corte.

³⁸Este tipo de tutú puede observarse en los cuadros de bailarinas realizados por Edgar Degas (1834-1917) en el París de fines del siglo XIX.

Las Sílides o *Chopiniana* (1909), *El Pájaro de Fuego* y *Scheherazade* (ambas de 1910), *Petroushka* y *El Espectro de la Rosa* (ambas de 1911).

A partir del triunfo de los Ballets Rusos en París se produjo un cambio en el vestuario de ballet. Fokine y el diseñador ruso Leo Bakst (1866-1924) fueron sus responsables, al introducir colores llamativos y un aire oriental (sobre todo en los trajes de *Scheherazade*), así como mallas, túnicas y otros trajes que convivieron con los tutús tradicionales (románticos para *Las Sílides*, clásicos para *La Bella Durmiente* del año 1921, por ejemplo).

La muerte de Diaghilev significó el fin de la compañía pero no el fin de sus aportes al mundo de la danza. La influencia de los Ballets Rusos llegó a muchos países del mundo occidental cuando, al estallar la Segunda Guerra mundial, muchos de sus bailarines se instalaron en países a los cuales iban durante las giras, influencia que continúa hasta la actualidad.

Como hemos descrito en este trabajo, el ballet no ha sido (ni es) una disciplina ajena a las transformaciones del espacio escénico y a los desarrollos de la tecnología teatral ni a los usos sociales y simbólicos que desde sus inicios, a comienzos del siglo XV, hicieron de él distintos Estados y grupos hegemónicos. Es, como toda expresión artística, un hecho social en permanente influencia e interdependencia del contexto histórico-cultural en el que se lleva a cabo. La evolución del vestuario para ballet a lo largo del periodo analizado en este trabajo es una prueba de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervellati, Elena (2009), *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano: Bruno Mondadori.
- Hormigón, Laura (2010), *Marius Petipa en España. 1844-1847. Memorias y otros materiales*, Madrid: Danzarteballet S. L.
- Rowley, Gill (ed.) (1979), *El libro de la música*, Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.

FUENTES

- Barragán Larco, Andrea Estefanía (2014), "El tutú, su historia y su carga simbólica hacia la femineidad: El cambio de la mirada hacia el ballet como el arte del movimiento y su vestuario", *Tesis de licenciatura, Colegio de Comunicaciones y Artes Contemporáneas, Universidad San Francisco de Quito, Ecuador*. Consulta en línea: 25 de abril de 2015

- Barranco, Paloma García (2002), “La danza barroca: del ballet de corte al ballet d’action y su introducción en la Ópera”, *La Formación del Profesorado de Danza y Arte Dramático de Andalucía*: 71, pp.69-89, Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía. Consulta en línea: el 27 de diciembre de 2014
- Conde-Salazar Pérez, Jaime (2007), “Mirar el ‘ballet’ sin cesar”. Consulta en línea: junio de 2015 http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/aaee_04.pdf
- Cotello, Beatriz (2008), “Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet”, *Circe clás.mod.* [online], 2008, n.12, pp. 87-102. Consulta en línea: 25 de abril de 2015
- Gastón, Enrique (1998), “Sociología del ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional”, *Reis*, 1998, pp. 155-172. Consulta en línea: 25 de abril de 2015
- Gómez, Mauricio (2012), “Ballet para varones. Aportes de Lidija Franklin a la inclusión del intérprete masculino en el desarrollo de la danza clásica en Venezuela (1960-2006)”, Tesis de licenciatura. Consulta en línea: 6 de junio de 2015
- Peña Pérez, Juan José (2003), “El Romanticismo”, Universitat Jaume I, Castelló. Consulta en línea: septiembre de 2008 <http://www.mayores.uji.es/proyectos/romanticismo.pdf>
- Pérez de Andrés, Carmen (2009), “Modelo del mes: los modelos más representativos de la exposición: febrero. Tutú, 1981”, *Museo del Traje*, CIPE, Madrid. Consulta en línea: 17 de junio de 2013 <http://mueseodeltraje.mcu.es>
- Scholl, Tim (2012), “Marius Petipa” en Programa de presentación del ballet *La Bayadère* por el Ballet de l’Opéra, París, Opéra National de Paris.

RECURSOS EN LINEA

- <http://diccionario-es.com/ballet-clasico>
- <http://www.russianballethistory.com/diaghilevsartists.htm>