Universidad Zaragoza
1542

Trabajo Fin de Grado

El surgimiento del clasicismo en el ballet a través de *La Bella Durmiente*

The emergence of classicism in ballet through *The Sleeping Beauty*

Autora

Noor El Haddad Rodríguez

Director

Prof. Dr. Roberto Anadón Mamés

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

Año académico 2024/2025

ÍNDICE

I. RESUMEN……p. 1

II. INTRODUCCIÓN……p. 1

II.1. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA.....p. 1

II.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN……p. 2

II.2.1. Obras sobre danza e historia del ballet……...p. 2

II.2.2. Obras dedicadas a Marius Petipa, Piotr Ilich Tchaikovsky y el ballet *La Bella Durmiente*.....p. 5

II.3. OBJETIVOS……p. 9

II.4. METODOLOGÍA……p. 9

III. EL SURGIMIENTO DEL CLASICISMO EN EL BALLET…….p. 10

IV. UNIÓN ENTRE MÚSICA Y DANZA. MARIUS PETIPA Y PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY……..p. 11

V. LA BELLA DURMIENTE…….p. 14

V.1. ANÁLISIS COREOGRÁFICO Y MUSICAL……...p. 15

V.1.1. Prólogo y Primer Acto……..p. 16

V.1.2. Segundo Acto……p. 18

V.1.3. Tercer Acto……p. 19

VI. CONCLUSIONES……..p. 21

VII. BIBLIOGRAFÍA……p. 22

VIII. ANEXOS……p. 24

VIII.1. CONTEXTO HISTÓRICO ARTÍSTICO DEL BALLET EN EL SIGLO XIX……p. 24

VIII.2. PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY……..p. 28

VIII.3. MARIUS PETIPA……p. 31

VIII.4. ARGUMENTO DE LA BELLA DURMIENTE…….....p. 34

VIII.5. VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA DE LA BELLA DURMIENTE……p. 36

VIII.6. GALERIA DE IMÁGENES……..p. 44

I. RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Italia y Rusia fueron los dos focos principales de la danza. En este trabajo nos centramos en la Rusia Imperial, con la llegada del coreógrafo Marius Petipa, quien sentó las bases de un nuevo estilo dentro de la historia de la danza, el denominado "clasicismo". Destaca el gran desarrollo técnico y coreográfico y, en especial, la nueva manera de crear un ballet, colaborando con diversos artistas para configurar una obra total cohesionada. La unión más célebre fue la de Petipa con el músico Tchaikovsky, proporcionando una nueva forma de pensar la música y la danza para la creación artística. Concibieron algunos de los ballets clásicos más famosos. En esta ocasión se analiza el primer ballet completo de este periodo: *La Bella Durmiente.*

II. INTRODUCCIÓN

II.1. JUSTIFICACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

La danza es un arte universal que existe desde tiempos prehistóricos, siendo parte fundamental de cualquier cultura. Ha contribuido al desarrollo sociocultural y hasta nos permite conocer aspectos políticos de la historia a través de sus representaciones.

Cada año las compañías de danza clásica más relevantes del planeta llevan a los escenarios grandes obras, como son los conocidos como ballets clásicos: *El Cascanueces* o *El Lago de los Cisnes*. No sólo se siguen haciendo reposiciones de estos títulos, sino que también se han revisitado y creado nuevas versiones, convirtiéndose en obras imperecederas a lo largo de la historia. En el mundo académico, el campo de la historia de la danza es uno de los más recientes, experimentando su estudio un gran auge en los últimos veinte años que ha sido acompañado por una enorme avalancha de publicaciones.[1]

En el presente trabajo nos adentraremos en la historia de la danza desarrollada a finales del siglo XVIII y casi en la totalidad del XIX en la Rusia Imperial, lugar donde el ballet se desarrolló de una forma asombrosa hasta la fecha, llegando a ser considerado un arte.

[1] PÉREZ SOTO, C., *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, Chile, LOM Ediciones, 2008, p. 206.

La Bella Durmiente, ballet basado en el cuento de Perrault, coreografiado por Marius Petipa y con música de Piotr Ilich Tchaikovsky, ha pasado a la historia por establecer los principios del clasicismo en la danza. Este ballet se ha consolidado en el tiempo como obra maestra de Petipa, además de iniciar lo que hoy se conoce como "la trilogía de Tchaikovsky" que se completa con *El Cascanueces* y *El Lago de los cisnes*,[2] por lo que nos servirá de hilo conductor de este estudio.

El tema ha sido elegido por mi profesión como bailarina clásica y ejercer como tal en la actualidad. También por el interés de profundizar en un periodo fundamental del ballet, siendo *La Bella Durmiente* una pieza trascendental mencionada en innumerables ocasiones por grandes coreógrafos a lo largo de la historia. Por último, la ausencia de un texto que la pueda reflejar en toda su dimensión y el peculiar carácter de su aprendizaje, de transmisión personal a lo largo de generaciones de bailarines y maestros, ha dificultado el conocimiento fidedigno o científico de la misma, por lo que queremos contribuir a la difusión de esta disciplina artística en el entorno académico, pues a pesar de que la danza es reconocida como arte de pleno derecho, sigue siendo en el ámbito historiográfico un arte joven.[3]

II.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar de su especificidad, existen numerosas publicaciones de carácter general sobre este arte, si bien es cierto que es más difícil encontrar análisis pormenorizados de un ballet, coreografía o periodo en concreto. Las obras se pueden agrupar en dos grandes bloques:

II.2.1. Obras sobre danza e historia del ballet

ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. Repaso cronológico que ahonda en los periodos o estilos más significativos en la historia de la danza. Analiza a figuras de relevancia como maestros o coreógrafos, además de introducir cada momento en su contexto histórico-artístico. Destaca el glosario final que facilita la comprensión de terminología asociada a la danza.

[2] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 124.
[3] *Ibidem,* p. 16.

ALEMANY LÁZARO, M. J., CARRASCO BENÍTEZ, M., CAYUELA, G. A., ELVIRA ESTEBAN, A. I., GIMÉNEZ MORTE, C. y RUIZ MAYORDOMO, M. J., *HISTORIA DE LA DANZA Volumen I. De la Prehistoria al siglo XIX*, Valencia, Ediciones Mahali, 2018. Colaboran diferentes autoras dando cada una su particular visión de la época que le ha sido encomendada para su redacción.

COLOMÉ, D., *Pensar la danza*, Madrid, Turner Música, 2007. Compendio de trabajos anteriores del autor reflejan la evolución coreográfica de España a través de figuras relevantes, además de comentar la unión entre música y danza. Además, dedica un capítulo monográfico a Tchaikovsky.

CROSS, S. H., "The Russian Ballet before Dyagilev", *The Slavonic and East European Review*, Vol. 22, no. 61, Diciembre 1944, pp. 19-49. La creación del Ballet Ruso supuso una época de singular desarrollo y evolución para la danza en ese país, sentando las bases para la innovadora compañía de Diaghilev. Este artículo nos habla de los orígenes de la compañía, labor de la Emperatriz Anna Ivanovna, hasta la llegada del empresario Diaghilev.

D'AGUSTINI, E., "El traje de ballet. La evolución del tutú clásico", Radice, G. M., Casella, G. A., Guimarey, M., D'Agustini, E., *I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata, 14 y 15 julio de 2022, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, 2023, pp. 87-94. La contribución de D'Agustini expone el origen de uno de los elementos más representativos del ballet, el tutú clásico. Hace un desarrollo histórico en el diseño específico de los tutús, y cómo estos contribuyen en el proceso del diseño común de una obra.

MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995. Recorrido por la historia de la danza, alejándose en sus orígenes de occidente para privilegiar lugares como Egipto o la India. La segunda parte muestra un análisis pormenorizado del siglo XX, con los pioneros de la danza moderna en diferentes focos como Norteamérica, Francia o Alemania. Destacable el prefacio escrito por la bailarina estadounidense Rosella Hightower.

MATAMOROS OCAÑA, E., *Trajes y Pasos. Estética de una interacción en la danza escénica* (tesis doctoral), Departamento de Filosofía, Universidad autónoma de Madrid, 2017. Aborda la influencia del vestuario en la danza en relación a la evolución técnica, estética y coreográfica. Indaga sobre el vínculo entre vestuario y creación coreográfica, siendo ambas partes fundamentales para la elaboración de una obra final con cohesión.

PASI, M. y AGOSTINO, A., *EL BALLET, Enciclopedia del Arte Coreográfico,* Madrid, Aguilar s.a. ediciones, 1980. Se muestra, en orden cronológico, información esencial sobre los estrenos de ballets desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Además, cuenta con un prefacio que explica las motivaciones del teatro de danza así como hace un breve recorrido por la historia de la misma.

PÉREZ SOTO, C., *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, Chile, LOM Ediciones, 2008. Escribe sobre la danza desde una visión estética y cómo un fenómeno social. Se aleja de la narrativa histórica para indagar en los significados políticos del arte y su práctica social. Contiene una amplia bibliografía brevemente comentada.

RODRÍGUEZ VACAS, M., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Ballet Clásico*, Madrid, Almuzara, 2023. Lectura amena y personal en que la autora muestra su pasión hacia el arte de la danza desde aspectos más académicos a comentarios curiosos o anecdóticos.

ROULAND, N. J., *Choreography in conversation: The Imperial Ballet and Russian Literature, 1851-1905* (tesis doctoral), Stanford University, 2010. Literatura y ballet ruso en la segunda mitad del siglo XIX, como parte esencial de la construcción de la identidad nacional a través del espectáculo.

SACHS, C., *Historia universal de la danza,* Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1944. La obra explora la danza como una expresión cultural y artística a lo largo de la historia y en diferentes culturas. Sachs la entiende como una forma fundamental de expresión humana, la analiza desde diferentes perspectivas que incluyen la evolución de los movimientos, los temas y tipos de danzas y la música que las acompaña.

SALAZAR MADRID, A., *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza y el ballet,* México, Fondo de cultura económica, 1948. Pretende informar sobre los orígenes del ballet y las diferentes etapas que experimenta su desarrollo. La danza es

expuesta aquí como la coordinación estética de movimientos corporales, con un profundo conocimiento de sus elementos, evolución y significado.

USHCHAPIVSKA, O., "The Representation of Female Characters in the Music of Russian Ballet", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* Vol. 48, no. 1, junio 2017, pp. 57-69. Se examinan diversos aspectos de personajes femeninos en ballets como *La Bella Durmiente, El Cascanueces o Carmen Suite,* entre otros. Plasma la evolución de los personajes desde finales del siglo XIX hasta los años 80 del siglo XX. Muestra el cambio de la condición social de la mujer a través de la representación de estos personajes.

VILAR, J. R., *Viaje a través de la Historia de la Danza,* Bloomington, Palibrio, 2011. El autor y docente escribió este libro con el fin de plantear un texto accesible y en castellano para poder enseñar historia de la danza. Recoge desde sus orígenes primitivos hasta los más vanguardistas del siglo XX, con un vocabulario sencillo y una ordenación clara.

WILEY, R. J., "Dances in Opera: St. Petersburg", *Dance Research,* vol. 33 no.2, 2015, pp. 227-257. Explica el surgimiento de las primeras danzas de ópera en el siglo XVIII y cómo se convirtieron en un repertorio de interés continuo hasta el siglo XIX. Interesan sus principales creadores en Rusia y los problemas para estudiar estos bailes. Finalmente, analiza obras seleccionadas de Glinka a Tchaikovsky.

WILEY, R. J., "Three Historians of The Imperial Russian Ballet", *Dance Research Journal,* Vol.13, no. 1, 1980, pp. 3-16. Se examina a tres escritores rusos del siglo XIX que se especializaron en el ballet: Alexander Pleshcheyev, Konstantin Skalkovsky y Sergei Khudekov. Ninguno era bailarín o historiador de profesión, por lo que han dejado una visión panorámica de lo que observaban, siendo comentaristas de la segunda compañía imperial en Moscú.

II.2.2. Obras dedicadas a Marius Petipa, Piotr Ilich Tchaikovsky y el ballet *La Bella Durmiente*

ANTHONY, S., "Entre les bons et les méchants, entre le texte et la danse: *La belle au bois dormant* selon Perrault, Petipa, Ek et Lock", *Voix plurielles,* vol. 15, nº2, 2018, pp. 18-

32. Comparación entre diferentes versiones de *La bella durmiente*: de Vsevolozhsky, Petipa, Ek y Lock. Estudio concreto sobre la representación del bien y del mal en los personajes de Carabosse y el Hada de Lilas, creando una imagen arquetípica a través de lo gestual, visual y musical desde un texto.

ARDILES SANDOVAL, A., *Tchaikovsky, entre Europa y Rusia* (tesis doctoral), Departamento de Educación y Humanidades de la Universidad Gabriela Mistral, 2015. Recorre los pasos de Tchaikovsky entre Rusia y la Europa Occidental. Considera que la obra del compositor se vio afectada por las restricciones imperantes en Rusia y, a su vez, experimentó un cambio con la apertura de Occidente en esa época.

BARRAGÁN ESPINOSA, A.L., *Análisis comparativo entre dos versiones del Ballet "La Bella Durmiente"* (tesis doctoral), Departamento de Investigación y Educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 2009. Analiza dos versiones del ballet *La bella durmiente*. Por un lado, la del Ballet de la Ópera de París en 1999 y, por otro, la del Ballet Kirov de Rusia para 1989. Contrasta la evolución técnica y estilística y menciona los cambios coreográficos de ambas versiones.

BEGUÉ HERNÁNDEZ, P., "De Perrault a Disney: La representación del paso del tiempo en la Bella Durmiente", Castán, A. (ed.), Lomba, C. (ed.) y Poblador, M. P., (ed.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 26-28 octubre 2017, pp. 387-396. El autor nos presenta *La Bella Durmiente* como uno de los cuentos de hadas más populares. Fue la primera obra de Perrault en ser traducida al inglés, más tarde sería la base de creación para obras teatrales o ballets y finalmente, en el siglo XX daría el salto a la gran pantalla través de Disney Studios.

BROWN, D., *Tchaikovsky: The Man and His Music,* Nueva York, Pegasus Books, 2007. Biografía sobre Tchaikovsky que abarca desde las populares sinfonías y conciertos hasta sus óperas y ballets.

HORMIGÓN, L., *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico,* Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2020. Este volumen recoge un amplio número de las ponencias presentadas en el Congreso Internacional Marius Petipa, celebrado en 2018 con motivo del bicentenario del nacimiento del coreógrafo. Los trabajos tratan temas desde el punto de vista histórico, musicológico, escenográfico y coreográfico. También se escribe acerca de la recepción, transmisión y conservación del legado de Petipa.

MEISNER, N., *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, New York, Oxford University Press, 2019. Primera biografía en inglés del precursor del clasicismo en el ballet. La autora ofrece un vívido retrato del coreógrafo profundamente documentado, mostrando su carácter más personal a la par que profesional, pudiendo conocer rasgos definitorios de sus creaciones.

MELE, M., "Oltre il sinfonismo musicale cajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne "La bella addormentata", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni,* nº 17, 2024, pp. 51-68. Análisis comparativo entre diferentes trabajos de investigación acerca de la relación entre música y danza a la hora de crear el ballet *La Bella Durmiente.*

POZNANSKY, A., *Chaikovski. Vida,* Madrid, Akal Ediciones, 2023. Meticuloso análisis de la correspondencia del compositor, así como documentos de archivo que brindan un profundo conocimiento de la Rusia de la época. Esta biografía pretende dejar de lado clichés y sensacionalismos, dando cohesión a una imagen distorsionada que se tenía sobre la figura de Tchaikovsky.

SABORÍO BEJARANO, A., "Tchaikovsky", *Acta Académica*, vol. 44, mayo 2009, pp. 35-44. Breve recorrido por la vida de Tchaikovsky, adentrándose en la personalidad del artista, así como su orientación sexual, trastornos emocionales y enfermedades. Se relaciona su producción musical con su vida más personal y cómo sus emociones han influido en cada una de sus piezas.

SADIE, S., TYRRELL, J., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.Second Edition, 29 vols.,* Londres, Oxford University Press, 2001. Diccionario enciclopédico de referencia sobre música y músicos, interesan las entradas relacionadas con nuestro estudio.

SCHOLL, T., *"Sleeping beauty", a legend in progress,* New Haven, Yale University Press, 1962. Obra dedicada al ballet *La Bella Durmiente*. Habla acerca del primer centenario desde el estreno de la misma, desde una visión política e histórica. Expresa la revolución que supuso este ballet, no sólo en el ámbito artístico marcando a una nueva generación de coreógrafos, sino también en el político durante el periodo soviético.

SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente como instrumento didáctico para la enseñanza-aprendizaje de los cuentos de Perrault", *Aula de Encuentro,* nº 15, 2013, pp.

67-77. Relación directa entre este ballet y la literatura, pudiendo utilizarse el ballet como un instrumento innovador de enseñanza.

SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa", *Dance Index,* vol. VI nº 5-6, junio 1947, pp. 99- 140. En la década de publicación de este texto todavía no se había investigado mucho sobre la historia y la ciencia de la coreografía, por ello estas páginas fueron dedicadas al padre del ballet clásico detallando su vida y obra. Destaca la gran labor de traducción que realizó Anatole Chujoy, ya que el original en ruso utilizaba un vocabulario marxista para el cual no existían equivalentes exactos.

TCHAIKOVSKY, M., *The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, Frankfurt, Outlook, 2018. Traducción al inglés de la biografía de Piotr Ilich Tchaikovsky; escrita originalmente por el hermano del compositor. Se trata de una selección de material con el fin de mantener el carácter autobiográfico del libro.

WILEY, R. J., "A context for Petipa", *Dance Research: The Journal of the Society fir Dance Research*, Vol. 21, No. 1, 2003, pp. 42-52. Wiley alude a un problema de fuentes que se manifiesta en la figura de Petipa. Remarca que estas han sido insuficientes pues sigue habiendo escasos datos sobre su vida, sumándose a ello la dudosa veracidad de los mismos. A través de Petipa reafirma los problemas de investigación que presentan estas figuras y la falta de documentos veraces.

WILEY, R. J., *Tchaikovsky*, New York, Oxford University Press, 2009. Nueva biografía sobre uno de los compositores más conocido del siglo XIX. Recurre a documentos procedentes de las épocas imperial, soviética y postsoviética, proporcionando una nueva visión de Tchaikovsky. El autor enlaza el material biográfico con capítulos separados que tratan la música de forma exhaustiva.

WILEY, R. J., *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford, Clarendon Press, 1991. A través de documentos de las primeras producciones de estos ballets se combina un análisis musical y coreográfico de las mismas. También proporciona información sobre el público, la colaboración entre el compositor y el maestro de ballet y un contexto histórico sobre Moscú en el siglo XIX. El resultado, un análisis pormenorizado de la conocida trilogía de Tchaikovsky.

II.3. OBJETIVOS

Pretendemos explorar el ballet imperial ruso de finales del XIX, y más en concreto el momento de la llegada del francés Marius Petipa, así como analizar la primera obra que hizo junto al compositor Tchaikovsky, *La bella durmiente*, ballet que marcó un cambio en la historia de la danza al establecer los principios del clasicismo en este arte. Se han marcado los siguientes objetivos pormenorizados:

- Explorar el origen de los conocidos como ballets clásicos.
- Hacer un breve recorrido histórico del mismo durante el siglo XIX.
- Estudiar el inicio del clasicismo en la danza con el ballet imperial ruso.
- Examinar la unión entre música y danza de la mano de Marius Petipa y Piotr Ilich Tchaikovsky.
- Ejemplificar este periodo a través del análisis del ballet *La Bella Durmiente*.

II.4. METODOLOGÍA

Se ha partido del estudio y comparación entre varias fuentes bibliográficas para poder efectuar un análisis de la danza clásica durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la obra *La bella durmiente*. Para ello, se ha investigado desde múltiples campos, cómo son la historia de la danza, de la música, la escenografía y el vestuario, ya que la danza es una expresión artística multidisciplinar.

La búsqueda de las fuentes, generales y específicas, se ha realizado a través de bibliotecas y portales digitales. Numerosas publicaciones estaban en inglés, francés e italiano, por lo que se han seleccionado y traducido aquellos fragmentos que se han considerado más relevantes para el trabajo.

Lo anterior se ha completado con la búsqueda de documentos gráficos a través de portales de referencia, así como el visionado de algunas versiones de *La Bella Durmiente* con el fin de enriquecer e interiorizar los conocimientos adquiridos previamente. Finalmente, se ha clasificado y ordenado, a la vez que sintetizado y comprendido, todo el material recopilado antes de comenzar la composición del trabajo.

III. EL SURGIMIENTO DEL CLASICISMO EN EL BALLET

El ballet se desarrolló inicialmente a partir de los espectáculos renacentistas italianos que incluían danza social, canto y poesía. Llegaron hasta la corte francesa donde cristalizaron en los conocidos como ballets cortesanos, que combinaban danza, ópera y drama en verso. Con la figura del Rey Sol, Luis XIV, se profesionalizó el ballet con la fundación en 1669 de la Academia de Ópera en París.[4]

Jean George Noverre desarrolló en el siglo XVIII el *ballet d'action*, piezas que se insertaban entre los actos de una ópera pero que se sostenían por sí mismas como una obra independiente. Fue así como se estableció la legitimidad del ballet como forma de arte independiente, permitiendo el control absoluto del coreógrafo, que se terminaría de desarrollar con la llegada de Marius Petipa.[5] Durante el siglo XIX, en Francia, el ballet se convirtió en todo un arte escénico, abriendo paso al Romanticismo, época donde se inventaron historias y mundos irreales, donde espíritus y hadas se mezclaban con lo mundano. Las bailarinas comenzaron a utilizar tutús, gasas y las zapatillas de punta, lo que permitió que la disciplina se tecnificase aun más, incluyendo elementos teatrales, como decorados, iluminación y maquillaje.[6]

Aunque el ballet en Rusia surgió en 1673, su apogeo se sitúa con el establecimiento de la primera escuela imperial de ballet fundada por la emperatriz Anna Ioanovna en 1738. Esta misma institución se reorganizó en 1783 tomando el nombre de Ballet Imperial Ruso. Sería en 1890 cuando se convirtió en el Ballet del Teatro Mariinsky.[7]

Desde 1860 hasta 1890 el ballet en Europa se encontraba en declive, por contra, en Rusia continuó floreciendo. El patrocinio de los zares al ballet garantizó la presencia de famosos coreógrafos y bailarines europeos, así como la formación de talentosos artistas rusos en la Escuela del Teatro Imperial.[8]

A mediados de siglo ya había tres escuelas del Estado, en San Petersburgo, Moscú y Varsovia, fue así como llegaría desde Francia Marius Petipa, invitado como primer

[4] ELVIRA ESTEBAN, A. I., "La transición hacia el ballet independiente", Giménez Morte, C., *Historia de la danza Volumen I. De la Prehistoria al siglo XIX*, Valencia, Ediciones Mahali, 2018, pp. 173-211, espec. p. 177.
[5] ROULAND, N. J., *Choreography in conversation: The Imperial Ballet and Russian Literature, 1851-1905*, (tesis doctoral), Universidad de Stanford, 2010, p. 16.
[6] RODRÍGUEZ VACAS, M., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Ballet Clásico*, Madrid, Almuzara, 2023, p. 17.
[7] *Ibidem*, p. 21.
[8] ROULAND, N. J., *Choreography in conversation..., op. cit.*, p.19.

bailarín y coreógrafo, logrando convertirse en uno de los más importante de la historia del ballet clásico, habiendo sido de gran influencia sus creaciones.[9] Desde 1858 hasta su muerte, dirigió el Ballet Imperial Ruso, periodo en el cual coreografió 54 ballets completos, rehízo 17 antiguos y concibió las danzas para 35 óperas, creando algunos de los ballets más importantes del repertorio clásico colaborando con grandes compositores como Tchaikovsky o Minkus.[10] Petipa estableció un estilo coreográfico que combinaba la elegancia y la precisión técnica con un marcado sentido dramático y teatral.

San Petersburgo se convirtió en el nuevo foco artístico del ballet, en el que Petipa comenzó a crearlos de manera muy diferente respecto al periodo anterior. Hubo un cambio en su duración, siendo ahora más largos, obras de mayor dramatismo, donde se muestra un gran desarrollo técnico y la composición de piezas musicales específicas pensadas para cada ballet. Es así como se dio paso al clasicismo, en una Rusia que tenía una estabilidad política por medio del poder autoritario de los zares, quienes contribuyeron al apogeo del ballet durante esta época. Se trata de una época donde el ballet se desarrolló de una manera inconcebible hasta el momento.[11]

IV. UNIÓN ENTRE MÚSICA Y DANZA. MARIUS PETIPA Y PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY

A finales del siglo XIX, en el ballet se habían desarrollado dos escuelas: la francesa o Escuela Académica, con un estilo más elegante y refinado, y la italiana de Cecchetti, con carácter más atlético, destacando los saltos y piruetas. Marius Petipa se encargó de recoger lo principal de ambas para crear un estilo propio muy completo. Estableció la idea del ballet como gran espectáculo, una puesta en escena que reflejaba todo el esplendor de la Rusia Imperial. Este nuevo concepto incidía en la relación entre música y coreografía, buscando lograr una unidad y cohesión no sólo coreográfica, sino también en relación con los tiempos musicales y la dramaturgia de la obra. Suponía la

[9] MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995, p. 117.
[10] VILAR, J. R., *Viaje a través de la Historia de la Danza*, Bloomington, Palibrio, 2011, p. 87.
[11] MARKESSINIS, A., *Historia de la danza…, op. cit.,* p. 119.

necesidad de un trabajo conjunto, a diferencia de ballets anteriores donde se componía previamente la partitura y luego la coreografía en función de la misma.[12]

Vsevolozhsky, director de los Teatros Imperiales de 1881 a 1899, escribió el libreto de *La Bella Durmiente* y animó a Tchaikovsky a confeccionar la partitura para el ballet. Poco después, Petipa le presentó un plan de composición muy estricto, destinado también a garantizar al músico que su obra no sería alterada durante la puesta en escena. Vsevolozhsky buscaba con este ballet elevar el nivel del espectáculo de danza a una nueva altura, que podría ser conseguida por medio del trabajo entre compositor y coreógrafo.[13]

Se elaboró un proyecto del prólogo y los tres actos posteriores de una forma independiente y detallada, construyendo el ballet de una forma completamente innovadora hasta la fecha.[14] A su vez, desarrolló un sistema de notación particular, por medio de bocetos y anotaciones propias, gracias a los cuales se pueden estudiar las ideas base del coreógrafo. No sólo trabajaba con esquemas gráficos para el *corps de ballet*[15], sino que también solía hacer dibujos de los movimientos y poses de las bailarinas principales. A través de estas directrices, el compositor recibía una división en números, escenas e indicaciones con las características de los personajes, la ambientación, los efectos escénicos, así como los deseos del coreógrafo en cuanto al tempo, métrica, carácter de los movimientos e incluso la instrumentación o ritmo de los compases. Se trata de desarrollo conjunto, pues en el libreto musical aparecen descripciones de escenas de acción, que Tchaikovsky escribió basando su composición en las indicaciones de Petipa. Consiguió crear una obra que, estaba a la altura de las mejores creaciones operísticas y sinfónicas del momento, en cuanto a profundidad de contenido e integridad de la forma.[16]

---

[12] D'AGUSTINI, E., "El traje de ballet. La evolución del tutú clásico", Radice, G. M., Casella, G. A., Guimarey, M., D'Agustini, E., *I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata, 14 y 15 julio de 2022, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, 2023, pp. 87-94, espec. p. 88.

[13] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole (danza académica) de 1890 a 1946, en el contexto de las bellas artes* (tesis doctoral), Universidad Rey Juan Carlos, 2011, p. 162.

[14] MELE, M., "Oltre il sinfonismo musicale cajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne "La bella addormentata", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni,* nº 17, 2024, pp. 51-68, espec. p. 66.

[15] Los bailarines de un ballet clásico que no aparecen como solistas.

[16] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit.*, p. 54.

La música en el ballet existirá ahora en conexión con la acción, sujeta a su desarrollo en el escenario. El acompañamiento musical está al servicio de la danza y por ello el desarrollo coreográfico se creaba primero. Inicialmente se daban las cuestiones de forma coreográfica, texto escénico y características musicales, luego la exposición musical, preestablecida en gran medida por la coreografía, y por último, la puesta en escena.[17]

Petipa hizo una composición musical y colectiva en el diseño de sus ballets, donde no solo ofrecía sugerencias sobre los tempos, ritmos y el número de compases, sino también sobre la instrumentación deseada, ofreciendo extraordinario cuidado por cada detalle. Se trató, en definitiva, de un plan musical al servicio del desenvolvimiento de la danza.[18]

No era la primera ocasión que se daba una colaboración de este tipo pero sí que fue diferente. Petipa ya había trabajado con músicos como Pugni o Minkus, pero las piezas debían ser cambiadas con frecuencia hasta que el maestro de baile estuviera satisfecho. Con Tchaikovsky fue diferente, el compositor ya tenía experiencia en el ballet, ya había compuesto un primer intento de *El Lago de los Cisnes*, además de desarrollar una fórmula de labor entre ambos mucho más efectiva.

Con este ballet se puede apreciar la madurez del compositor, mostrando una mayor relación con la acción escénica y la coreografía. Por su parte, Petipa buscó incansablemente todo tipo de información que le valiera para clarificar y enriquecer sus ideas. Cabe destacar la influencia de Wagner, no sólo en aspectos musicales tales como los *leitmotivs*[19], sino también por la idea de *obra de arte total –Gesamtkunstwerk-*, ayudando todo ello a que la concepción del espectáculo fuera cambiando.[20]

[17] SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa", *Dance Index*, vol. VI nº 5-6, junio 1947, pp. 99- 140, p. 132.
[18] *Ibidem*, p.134.
[19] Motivo musical dominante y recurrente en una composición, normalmente asociado a un aspecto o personaje concreto.
[20] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 164.

V. LA BELLA DURMIENTE

De los tres célebres ballets que compuso Tchaikovsky, *La Bella Durmiente* es el que mejor define el estilo, la estructura formal y los caracteres del ballet clásico. Históricamente pertenece al periodo del tardo romanticismo; por lo que el argumento está impregnado de las características de ese movimiento estético que sobrevivía en los teatros imperiales rusos de finales de siglo. Sin embargo, la coreografía de Petipa confirió una realidad expresiva tan potente a este convencional planteamiento teatral que convirtió el todo en modelo: creó una obra maestra del ballet clásico, siendo la más limpia realización de tal ideal, una obra puramente coreográfica, en estilo académico, a un nivel técnico muy elevado, apoyada en una sutil estructura dramática y ligada a una partitura de alta calidad musical que fue concebida sobre el propio esquema danzado.[21]

Aunque no existen grabaciones de las representaciones más tempranas del título, si se ha conservado una partitura de notación, en el sistema Stepanov[22], que se realizó dieciséis años después de la primera función, en un intento de conservar la coreografía original de algún modo, pues las notaciones manuscritas de Petipa eran de un carácter muy personal y único,[23] difíciles de interpretar.

Los críticos se centraron en la evaluación negativa de los aspectos externos de la producción, llegando a calificarla de una exhibición de trajes y objetos escénicos y no como un ballet en el sentido en que Noverre y los demás pilares de este arte habían determinado en su día.[24]

Sin embargo, esta obra presenta una gran novedad, una nueva forma entre lo musical y lo coreográfico. En Rusia ya se habían hecho intentos en este sentido, como los ballets de Pugni y Minkus, pero *La Bella Durmiente* dio un paso más en la historia por medio de fórmulas de danza definitivas y un desarrollo sinfónico según los factores temáticos de la obra. Para conseguir esto era necesario que la elaboración estilística siguiera una fórmula, no sólo musical, sino también coreográfica.[25]

---

[21] PASI, M. y AGOSTINO, A., *EL BALLET..., op.cit.,* p. 142.
[22] Representación simbólica de los movimientos y formas de la danza. Desarrollada por el bailarín Vladimir Stepanov a finales del siglo XIX como forma de documentar y preservar coreografías.
[23] HORMIGÓN, L., *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico,* Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2020, p. 203.
[24] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit.*, p. 55.
[25] *Ibidem,* p. 56.

V.1. ANÁLISIS COREOGRÁFICO Y MUSICAL.

El análisis coreográfico del ballet tomará como base la reconstrucción filológica de 1999 para el Teatro Mariinsky, pues si bien la obra no dejó de representarse desde su estreno, con el paso del tiempo experimentó numerosas mutaciones coreográficas que lo llevaron a perder su autenticidad. Por ese motivo, poco más de un siglo después de ver la luz se llevó a cabo una recuperación de la obra, tornando a la idea original.[26]

Como pieza teatral es bastante inusual para la época, pues el desenlace final se anticipa ya en el prólogo. Aun así, sigue teniendo un rico movimiento dramático a la par que una madurez en la estructura musical basada en la unidad temática.[27] Se trata de un proceso de trabajo particular centrado en la formulación del libreto en concordancia con el diseño de planos escénicos, especialmente para danzas de grupo o *corps de ballet*. Y es que las coreografías de Petipa nacían de una especial atención a las diferentes cualidades de los bailarines.[28]

La coreografía original buscaba el aprovechamiento de cada fragmento de la música sinfónica, sin intentar traducir rigurosamente la composición musical a la danza, consiguiendo entrelazar ambas. Se basaba en la elaboración de los temas bailados por medio de una estructura dramatúrgica capaz de componer distintos elementos de pantomima y danza para presentar el clímax de la acción coreográfica. Destaca la gran labor estética del ballet, resaltando la cohesión de los detalles creados con gran gusto e inteligencia,[29] además de una riqueza de sentimientos expresados a través de la música y la danza, convirtiéndose en una fuente de inspiración para innumerables artistas.[30]

La línea divisoria entre las danzas grupales y solistas era muy clara en la obra de Petipa de este periodo, abordando la composición de cada una de formas muy diferentes. El cuerpo de baile servía para dar un descanso a los solistas, pero también podía establecer momentos culminantes donde los solistas participaban momentáneamente, entrelazando los solos con la imagen grupal para generar pequeños momentos de éxtasis en la

[26] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 30.
[27] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit*., p. 57.
[28] *Ibidem.*
[29] MEISNER, N., *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 224.
[30] *Ibidem*, p. 68.

función. En los conjuntos finales predomina la armonía de las partes creando la impresión de una figura conjunta única.[31]

En esta misma línea, Petipa anteponía la claridad del diseño a los detalles. Así, en cualquier variación presentaba una concepción compositiva diferente, donde siempre era evidente un motivo danzado, como podían ser florituras, pero medido para no romper la clave coreográfica básica.[32]

V.1.1. Prólogo y Primer Acto

El "Prólogo" quizás sea una de las mejores construcciones que se han hecho en el ballet; el desarrollo dramático de la escena, variaciones capaces de definir a cada uno de los personajes y los sucesivos clímax, desde el "Adagio de las Hadas" hasta la "Entrada de Carabosse". Muestra un modelo de perfeccionismo por medio de elementos que se construyen a través de figuras simples, pero con capacidad de caracterización dramática, coreográfica y narrativa.[33]

Los bocetos y notas de Petipa revelan la construcción de un cuerpo de baile compacto. De este modo vemos al grupo de hadas bailar conjuntamente en el *adagio* del *Pas de six,*[34] y a continuación romper esta formación para dar paso a las variaciones individuales, dedicadas a diversos atributos. Éstas se construyeron en relación a las cualidades dancísticas de cada bailarina.[35]

En la primera variación de este conjunto, el hada le da el don de la ternura a Aurora, haciéndose uso del oboe, clarinete y cuerdas para representarlo, a la par que la danza se realiza con gestos delicados y con amplitud de movimientos. Resulta más compleja la construcción de la variación de la tercera hada donde la elegancia melódica y el *pizzicato* de las cuerdas se entrelazan con el carácter coqueto de la coreografía ejecutada sin bajar de las zapatillas de puntas casi en ningún momento. La variación de la quinta

[31] SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa", *Dance Index..., op. cit.,* p. 121.
[32] *Ibidem*, p. 122.
[33] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 128.
[34] Danza para seis bailarines.
[35] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit.,* p. 57.

hada, quien le entrega el don de la energía, se plasma con impetuosos enredos del violín y el clarinete, que se completan coreográficamente con múltiples piruetas y saltos.[36]

Cabe destacar el momento de la entrada del Hada de Lilas, pues fue subrayado por Tchaikovsky con un cambio de tonalidad que distinguía a este personaje de sus compañeras para indicar cómo su aparición aportaba un "efecto brillante" a este episodio inicial. Surge una pequeña contradicción, pues la intérprete parece no estar bailando, sino más bien realizando un complejo ejercicio técnico de equilibrios y piruetas, alejándose de esa cohesión que existía entre lo musical y lo coreográfico.[37]

A continuación, la "Entrada de Carabosse" con una pausa, reflejando esa apariencia malvada que dejaría a los invitados de la fiesta impactados. Se continua con la escena de la maldición siendo acompaña por una música violenta y maligna, representado con unos movimientos bruscos y poco elegantes, recalcando que se trata del mal. [38] Acentúa el uso del *en dedans*[39] en todas las entradas de Carabosse, asociándolo al caos, a lo antiestético. Se trata de una muestra de las posibilidades dramáticas del lenguaje de la danza.

Resalta el célebre "Adagio de la rosa", reflejo del triunfo de la técnica académica, donde la bailarina debe sostener el *attitude*[40] sobre la punta mientras los cuatro bailarines van cambiando, variando en sí mismo el apoyo de sujeción que le proporcionan estos.[41]

Otro fragmento importante en los bocetos es el vals del primer acto: muestra cifras, cruces, círculos y flechas, representando el número de bailarines, las posiciones del cuerpo de baile y las variaciones de los solistas. Petipa buscaba tener una imagen visual de la coreografía, por ello vemos una construcción gradual de las figuras espaciales del vals. Las agrupaciones son, en ocasiones, simples formaciones simétricas que no abarrotan la superficie del escenario o, por el contrario, dinámicas y asimétricas.

[36] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit.*, p. 63.
[37] *Ibidem*, p. 58.
[38] *Ibidem*, p. 59.
[39] Indica que la pierna que trabaja hace una rotación de cadera hacia adentro, es decir, se gira hacia la otra pierna o pierna de apoyo.
[40] Posición sobre una pierna, la otra se eleva detrás flexionando la rodilla para generar un ángulo de 90º con la misma. La colocación de brazos y pierna de soporte puede variar según la imagen que se quiera plasmar.
[41] PASI, M. y AGOSTINO, A., *EL BALLET...*, *op.cit.*, p. 142.

Los objetos que aparecen en escena también forman parte de la creación de la imagen coreográfica, siendo fundamental la composición escénica. Por ejemplo, el uso de guirnaldas para representar un estilo barroco francés. [42]

Petipa plantea un gran desarrollo coreográfico, llevando al límite las posibilidades técnicas existentes hasta ese momento. Interiorizó el entramado armónico de *La Bella Durmiente* y utilizando poses en *effacée*[43] y pasos *en dehors*[44] para representar una apertura del movimiento en consonancia con la idea de luminosidad que mostraban las tonalidades principales,[45] creando un estrecho vínculo entre música y danza.[46]

V.1.2. Segundo Acto

Comienza con La "Escena de caza" (ya han pasado cien años desde la maldición), con cortesanos y cazadores. Tras una escena mímica se ponen a jugar a la gallinita ciega, pero el Príncipe se muestra ausente. Destaca la posición en la que se queda inmóvil, una quinta[47], haciendo referencia a Luis XIV y sus danzas cortesanas.[48]

Seguidamente, el Príncipe se queda solo y a través de un cambio de música, haciendo uso del *leitmotiv*, se da paso a la entrada del Hada de Lilas y la escena de la "Visión". El príncipe, que se muestra abrumado y embelesado, puede ver el pasado y el futuro de su próxima esposa, exponiendo la naturaleza inefable de la aparición de Aurora. Esta idea se plasma con un *adagio* representando la incapacidad del hombre para captar la imagen que tiene ante sí, pues la mujer se le escapa continuamente. En la coreografía Désiré consigue levantar momentáneamente a Aurora pero ella se evade en cada ocasión. Este *adagio* muestra una sensación de irrealidad, sin tener casi contacto físico entre ambos, dónde el cuerpo de baile crea barreras entre ellos, acentuando esa idea de visión.[49]

---

[42] PORTNOVE, T. V., "Choreography Sketches as a Representational System of Dance Recording: From M. Petipa to M. Fokine", *Indian Journal of Science and Technology,* vol. 9 (29), 2016, pp. 1-5, espec. p.3.
[43] El bailarín posiciona su frente en diagonal respecto al público, mostrando pasos que se abren hacia el espectador, es decir, donde la pierna que trabaja es la más alejada del mismo.
[44] Rotación externa de las piernas desde las caderas, creando una apertura hacia afuera.
[45] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit*., p. 62.
[46] *Ibidem*, p. 64.
[47] La última de las posiciones básicas dentro del ballet. Partiendo del *en dehors* (ambos talones mirando hacia el público) se cruzan los pies de modo que los dedos de un pie se junten con el talón del otro.
[48] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 178.
[49] SCHOLL, T., "*Sleeping Beauty", a legend in progress*, New Haven, Yale University Press, 1962, p. 127.

La coreografía refleja emoción, amor y misterio, se presentan las emociones que tienen los protagonistas por medio de la música y la danza del cuerpo de baile, no habiéndose tratado nunca de este modo una visión de amor dentro del ballet. La música del Panorama crea un efecto escénico deslumbrante, pareciendo que el príncipe y el Hada de Lilas viajan en busca de Aurora y el amor entre ambos. De vuelta al palacio, la música combina el *leitmotiv* del Hada de Lilas con la de Carabosse, dando a entender que la maldición todavía sigue presente.[50]

Destaca también cómo el maestro francés fue capaz de ponerse a la altura del pensamiento de Tchaikovsky; viéndose en la pequeña coda de las Nereidas, donde Petipa retoma la idea musical de canon-fuga, convirtiéndose en su igual creando un canon coreográfico de tres figuras.[51]

Este acto entrelaza variadas ideas, introduciendo interesantes cambios temporales (presente y futuro en un mismo momento) en la escena de la Visión, ejemplo de "acto blanco"[52] que, por su carácter etéreo e irreal, nos conducen a la plenitud del estilo romántico.

V.1.3. Tercer Acto

En el tercer acto, donde se celebra la boda de los príncipes, podemos ver una serie de personajes procedentes de otros cuentos, como son el *Gato con Botas, Caperucita y el Lobo* o el *Pájaro Azul y la Princesa Florina*. Para esta parte del ballet se prescinde en cierta medida de la exigencia técnica para dar personalidad a los protagonistas, optando por una riqueza de movimientos y mímicas que ayudan a identificar al personaje. Lo más importante son las posibilidades de lucimiento para los bailarines, siendo estas las que motivan las variaciones. En este caso, se trata de un homenaje a los cuentos que se intercalan para preparar el gran final de la obra o "Apoteosis".[53]

Se usan mímicas que imitan el comportamiento felino con alegría y ternura, elementos que indican que se trata de un personaje-gato como lo son el *Gato con Botas y la Gata*

[50] *Ibidem,* p. 180.
[51] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit*., p. 58.
[52] En el ballet romántico, acto donde la historia y coreografía van siempre aunadas a escenas etéreas, con hadas o fantasmas. Todo el cuerpo de baile viste de blanco con tutús largos y se prioriza los desplazamientos sobre puntas.
[53] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 127.

Blanca. Los pasos usados en esta ocasión se denominan *pas de chat*[54] o "paso de gato", debido a la semejanza del movimiento con el salto de este animal: son variaciones cortas, normalmente con un tono más humorístico.[55]

En origen las variaciones del *Pájaro Azul y la princesa Florina* compartían música con los personajes de *La Cenicienta y el Príncipe,* pero finalmente todo el número musical fue asignado a esta primera pareja y para *Cenicienta* se compuso otro número. La coreografía presenta un contraste de dificultades: mientras que el bailarín debe imitar el movimiento de las aves cuando vuelan, la bailarina requiere de una gran técnica y destreza, pues abundan los giros y saltos sobre la punta.[56]

De las variaciones de cuentos, sólo en esta participa un bailarín danzando, pues en las demás tendrá un papel esencialmente de mimo.[57] Enrico Cecchetti se encargó de dar vida tanto al personaje de Carabosse como al Pájaro Azul, el primer papel de mimo y el segundo de gran virtuosismo técnico. En teoría, esta última variación fue coreografiada por Cecchetti junto a Petipa, dejando una pieza de gran elevación técnica que sirvió como ejemplo posterior para otras variaciones masculinas ya que hasta el momento los bailarines se dedicaban a servir de apoyo a la bailarina.[58]

Este *pas de deux,*[59] sigue siendo uno de los más famosos de todos los tiempos, aunque de estilo totalmente diferente al que sigue de Aurora y Desiré. El tratamiento de las formas es distinto, con un rigor que caracteriza a la corte de Aurora, al más puro estilo de la corte versallesca y clasicismo francés: estos personajes bailan al más puro estilo rococó.[60] Muestra la cohesión que tiene la obra, frente a una corte que ha pasado cien años dormida, se muestra a personajes de otra época representados a través del vocabulario coreográfico.[61]

Las indicaciones que Petipa hacía para el compositor eran muy específicas, explicaba los *tempi* requeridos, la duración de cada pieza, número de compases y el tono de la

[54] Salto que se desplaza hacia un lateral, se levanta una pierna hacia arriba y luego la otra. Se debe doblar las rodillas como en posición de *passé.*
[55] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente como instrumento didáctico para la enseñanza-aprendizaje de los cuentos de Perrault", *Aula de Encuentro,* nº 15, 2013, pp. 67-77, espec. p. 74.
[56] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente…", *op. cit.,* p.75.
[57] *Ibidem,* p. 74.
[58] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 130.
[59] Traducido como "danza para dos", cuando en una pieza bailan juntos una pareja de bailarines.
[60] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 130.
[61] *Ibidem.*

variación; como muestra la composición del Hada de Zafiro, que exigía que la música fuera escrita en compás 5/4 ya que el zafiro es una piedra pentagonal.[62]

A lo largo de los diferentes actos del ballet, el personaje de Aurora se construye *in crescendo*, mostrando diferentes edades y personalidades, donde los matices de la intérprete pueden redefinir de diferentes formas la representación de la protagonista.[63] Se trata del primer personaje en la historia de la danza que se construye por medio del lenguaje coreográfico, identificando a través de la danza la evolución del mismo.[64]

VI. CONCLUSIONES

La danza se emancipó en el XIX al separarse gradualmente de la ópera, ocupando su propio lugar escénico con repertorio independiente. En la segunda mitad de siglo surgió el denominado "clasicismo" en la Rusia Imperial, donde se desarrollaron posibilidades nunca pensadas hasta la fecha, concretadas en una técnica pulida, una cohesión con la música y una idea de gran espectáculo que aunaba un trabajo colectivo entre diferentes artes.

La llegada de Marius Petipa a Rusia supuso un cambio a gran escala sobre la interpretación y fórmula de hacer un ballet. En una época en la que las representaciones se componían de las diversas actividades y diferentes principios del dramaturgo, compositor, libretista, actor y artista, Petipa concentró en sí mismo el conocimiento profesional y la habilidad suficiente para dominar la escena como el autor verdaderamente autorizado del ballet, familiarizado con todos sus elementos. Sus métodos de dirección y gestión de las distintas partes, su capacidad para pensar no solo en términos de danza, sino también en de música, pintura y dramaturgia, fueron únicos en la época.[65] Petipa proponía un plan sujeto al diseño de la danza y, a su vez, a la necesidad musical, algo fundamental a la hora de desarrollar un ballet ya que la música para danzar requiere de conocimientos previos sobre este arte del movimiento. Junto a Tchaikovsky creó uno de los primeros ejemplos del género compuesto según la norma de unir creación musical y coreográfica.

[62] *Ibidem*, p. 127.
[63] MELE, M., "Oltre il sinfonismo…", *op. cit*., p. 67.
[64] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 128.
[65] SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa", *Dance Index..., op. cit.,* p. 139.

La Bella Durmiente fue el gran triunfo de sus creadores, pudiendo definirla como el primer gran espectáculo del ballet clásico, aunque no fue apreciado como tal en su época. Esta colaboración liberó la danza de esquemas y formas antiguas, llegando a un virtuosismo nunca visto hasta la fecha. La unión entre danza y música sinfónica inició una nueva posibilidad de expresión artística para la primera, sirviendo de modelo para futuros coreógrafos como George Balanchine. Además, la unión de las artes que se da en el ballet influyó en artistas modernistas posteriores como Diaghilev, quienes tomaron como modelo *La Bella Durmiente* para sus espectáculos. Este ballet sirvió para demostrar la independencia de este arte basado en la estructura corporal y sus posibilidades de expresión escénica, pero desde la íntima unión con la música.[66]

En definitiva, *La Bella Durmiente* es uno de los ballets más conocidos dentro del repertorio clásico y ejemplo del mismo, convirtiéndose en uno de los títulos más emblemáticos de la gran tradición histórica del ballet

VII. BIBLIOGRAFÍA

ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

D'AGUSTINI, E., "El traje de ballet. La evolución del tutú clásico", Radice, G. M., Casella, G. A., Guimarey, M., D'Agustini, E., *I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano,* La Plata, 14 y 15 julio de 2022, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, 2023, pp. 87-94.

ELVIRA ESTEBAN, A. I., "La transición hacia el ballet independiente", Giménez Morte, C., *HISTORIA DE LA DANZA Volumen I. De la Prehistoria al siglo XIX*, Valencia, Ediciones Mahali, 2018, pp. 173-211.

HORMIGÓN, L., *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico,* Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2020.

MARKESSINIS, A., *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, 1995.

[66] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 190.

MEISNER, N., *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, New York, Oxford University Press, 2019.

MELE, M., "Oltre il sinfonismo musicale cajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne "La bella addormentata", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, nº 17, 2024, pp. 51-68.

PÉREZ SOTO, C., *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*, Chile, LOM Ediciones, 2008.

PORTNOVE, T. V., "Choreography Sketches as a Representational System of Dance Recording: From M. Petipa to M. Fokine", *Indian Journal of Science and Technology*, vol. 9 (29), 2016, pp. 1-5.

RODRÍGUEZ VACAS, M., *Eso no estaba en mi libro de Historia del Ballet Clásico*, Madrid, Almuzara, 2023.

ROULAND, N. J., *Choreography in conversation: The Imperial Ballet and Russian Literature, 1851-1905,* (tesis doctoral), Universidad de Stanford, 2010.

SCHOLL, T., "*Sleeping Beauty", a legend in progress*, New Haven, Yale University Press, 1962.

SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente como instrumento didáctico para la enseñanza-aprendizaje de los cuentos de Perrault", *Aula de Encuentro,* nº 15, 2013, pp. 67-77.

SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa", *Dance Index*, vol. VI nº 5-6, junio 1947, pp. 99- 140.

TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole (danza académica) de 1890 a 1946, en el contexto de las bellas artes* (tesis doctoral), Universidad Rey Juan Carlos, 2011.

VILAR, J. R., *Viaje a través de la Historia de la Danza*, Bloomington, Palibrio, 2011.

VIII. ANEXOS

VIII.1. CONTEXTO HISTORICO ARTISTICO DEL BALLET EN EL SIGLO XIX

El siglo XIX fue una época de profundas transformaciones ideológicas y estéticas que desembocaron en el nacimiento de una nueva interpretación del hecho artístico. Periodo de mayor productividad artística y rebeldía, tiempo de mayor auge económico y progreso científico, en el cual se abren puertas a nuevos y revolucionarios conceptos estéticos.[67]

El Romanticismo apareció en Europa a finales del siglo XVIII, principalmente en poesía y literatura, pero no era de extrañar que también supusiera un triunfo inmediato en la danza. Ya entrado el siglo XIX destacaron como centros coreográficos París, Copenhague y San Petersburgo, siendo uno de los puntos clave la introducción a un mundo de los sueños; la fantasía y lo irreal marcaron el cambio definitivo con la razón y templanza que dominaba la época anterior.[68] El dualismo de lo terrenal y lo fantasmagórico, del sueño y la razón, dio como resultado obras con un sentimiento trágico, con historias dramáticas de amores imposibles.

El ballet se fue desarrollando como elemento complementario de las óperas, siendo el "Ballet de las Monjas", de *Robert le Diable* (Giacomo Meyerbeer), estrenada en la Ópera de París en 1831, el primero de época romántica y el primero en sentar las novedosas bases del estilo. Presentó un argumento de contrastes: el bien y el mal, el amor y el odio, lo mundano y lo pasional, pero, sobre todo, lo real y lo sobrenatural. Se dividió en dos partes o actos, una primera caracterizada por ese escenario terrestre y la segunda conocida como *ballet blanc*,[69] marcando una clara diferencia entre ambos mundos. En esta pieza fue donde la italiana Maria Taglioni hizo su debut como bailarina, siendo ella la pieza clave para el éxito del ballet.[70]

---

[67] VELOSO SANTAMARIA, I., "El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX ", *Revista Internacional de Filología y su Didáctica,* n ° 29, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, *2006,* pp. 425-445, espec. pag. 426.

[68] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit.,* p. 83.

[69] Como ya hemos dicho en la nota nº 52, en el ballet romántico, acto donde la historia y coreografía van siempre aunadas a escenas etéreas, con hadas o fantasmas. Todo el cuerpo de baile viste de blanco con tutús largos y se prioriza los desplazamientos sobre puntas.

[70] RODRÍGUEZ VACAS, M., *Eso no estaba en mi libro de Historia…, op. cit.,* p. 66.

Este triunfo va de la mano de los logros técnicos que ya se experimentaron gracias a Carlo Blasis, quien trajo la técnica de elevación que tanto caracterizaba a la escuela italiana, no sólo en materia de saltos, sino también en el desarrollo de la danza de puntas para las bailarinas.[71] Con Maria Taglioni desaparecen los últimos vestigios de la época anterior, su gracia y su ligereza eran características de su estilo, logrando grandes triunfos técnicos. Taglioni se convirtió en la primera bailarina en dar a la técnica de las puntas una dimensión artística, adquirida gracias a la elegancia que la escuela francesa. Se creó así una imagen que este periodo tanto solicitaba, la de un personaje efímero, volátil e irreal.[72]

Con esta obra se inauguró el periodo del ballet romántico, pero sería con *La Sylphide* cuando se estableció la identidad de este estilo. Se estrenó en 1832 y, a partir de esa fecha, el ballet pasó a estar de moda en París, dejando de ser un mero acompañamiento de la ópera. Marcó el canon del repertorio romántico y esa imagen de la bailarina como un ser etéreo y fantástico.[73] La coreografía original no se hubiera conservado de no ser por Auguste Bournonville, coreógrafo que presenció la representación del ballet. Este se convirtió en una de las figuras más relevantes del siglo XIX. Establecido en Dinamarca, sus obras y estilo fueron unas de las mejores conservadas a lo largo del tiempo, quizás por el aislamiento de Copenhague con respecto a otros grandes centros coreográficos como París y San Petersburgo durante estas décadas. Destaca su técnica en los saltos y, sobre todo, la importancia que otorgó a los bailarines, gozando de un respeto por parte del coreógrafo y del público. De este modo ya no tendrían un papel secundario, sino que sería equiparable al de las bailarinas.[74]

La etapa cumbre del Romanticismo se dio con el ballet de *Giselle,* estrenada en la Ópera de París en 1841 con Carlota Grisi como bailarina principal. Este ballet muestra la madurez coreográfica e interpretativa de este periodo, demostrando un gran rigor dramático y la exigencia de una elevación técnica.[75] Ningún otro ballet de la época permitió a una bailarina desarrollar tanto la dualidad romántica, aúna la idea del nacionalismo y colorismo del primer acto, con la idea del más allá y lo irreal del

[71] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…,op. cit.,* p. 82.
[72] SALAZAR MADRID, A., *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza y el ballet,* México, Fondo de cultura económica, 1948, p. 173.
[73] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…*, *op. cit.*, p. 87.
[74] *Ibidem*, p. 91.
[75] VILAR, J. R., *Viaje a través de la Historia…, op. cit.,* p. 68.

segundo acto.[76] Cabe destacar la figura del libretista, pues hasta esta época los libretos eran escritos por coreógrafos, basándose en obras anteriores. Desde este momento esta labor la ocuparon grandes escritores como Gautier o Jules Barbier. Sin embargo, durante el corto desarrollo de este periodo, los temas se repitieron hasta llegar al esquematismo, muchas de estas figuras tan relevantes huyeron o murieron a causa del asedio que sufrió París por las tropas prusianas, desapareciendo el ballet romántico con ellos. Ya no había grandes coreógrafos para crear obras capaces de atraer al público, ni grandes bailarinas en disposición de cautivar a la audiencia. De esta forma París dejaba de ser el foco artístico del ballet.[77]

La danza en Rusia había prosperado desde el siglo XVII, pero fue con la llegada de Marius Petipa, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desarrolló el ballet imperial, convirtiéndose San Petersburgo en el nuevo foco artístico del ballet. En estos momentos Rusia tenía una estabilidad política, basada en el poder autoritario de los zares y la aristocracia, a diferencia de la agitada Francia, que experimentaba continuos conflictos sociales encontrándose a las puertas de la guerra franco-prusiana. [78] A ello hay que sumar la presencia de grandes profesores, muchos de ellos procedentes de las prestigiosas escuelas italiana, francesa y danesa, configurando una generación de bailarines rusos que adoptarían lo mejor de cada centro. También la llegada del ballet romántico, considerándose San Petersburgo un centro fundamental en las giras gracias al público, que adoraba y mostraba un reconocimiento a las bailarinas. A esta oleada de docentes y bailarinas, hay que sumar la llegada de coreógrafos franceses como Jules Perrot o Arthur Saint-León, de quien el joven Marius Petipa aprendió.[79]

Sería así como Petipa comenzaría a coreografiar de manera muy diferente al periodo anterior. Destaca el cambio de duración de los ballets, pasando de obras de una hora que se ofrecían dentro de programas compartidos con óperas, a otras de casi dos horas que tenían al menos tres actos. Esto significó la independencia del ballet de la ópera, convirtiéndose en un género autónomo capaz de alcanzar un desarrollo técnico impensable.[80] Daría paso al conocido como "clasicismo", con una escuela rusa que mezclaba lo mejor de las escuelas europeas con una rica tradición folclórica propia, todo

[76] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…*, *op. cit.*, p. 95.
[77] VILAR, J. R., *Viaje a través de la Historia…, op. cit.,* p. 69.
[78] *Ibidem*, p. 87.
[79] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit*, p. 114.
[80] *Ibidem,* p. 117.

ello fruto del continuo trabajo de formación de la Escuela Imperial. Se crean variaciones para mostrar el virtuosismo de cada bailarina principal sin dejar de lado la importancia del *corps de ballet* o cuerpo de baile. De este modo sería fundamental la música, imponiendo las necesidades coreográficas sobre la misma a la hora de componer, siendo el propio Petipa quien influía en las composiciones.[81] El primer ballet de este periodo fue concebido junto al músico Tchaikovsky, creando *La Bella Durmiente,* obra de más de dos horas, la cual tuvo un éxito rotundo dando lugar a la producción de otros ballets de características similares como fueron *Cascanueces* o *El Lago de los cisnes,* completándose lo que se conoce como la trilogía de Tchaikovsky. Se consolidó un estilo de gran riqueza y pureza en las figuras y pasos, siendo las últimas danzas más hermosas del siglo XIX.[82]

La danza de fines del XIX en Rusia encerraba múltiples promesas; San Petersburgo desempeñaba el papel de París en los siglos XVII y XVIII, el ballet alcanzó la perfección técnica por medio del puro virtuosismo y, precisamente por este motivo, se puede decir que se estaba asistiendo a su decadencia.[83] Se consideraba una técnica fría y mecánica, por ello, pese a ser un periodo en el que el ballet se desarrolló de una manera inconcebible hasta el momento, la posición de crearse dentro de una fórmula rígida supuso su desaparición a comienzos del siglo XX. Fue la falta de evolución la que condujo a su decadencia, esperando nuevas ideas y artistas, abriendo paso a Diaghilev con los Ballets Rusos, y un nuevo periodo vanguardista.[84]

[81] HORMIGÓN, L., *Marius Petipa…, op. cit.*, p. 28.
[82] MARKESSINIS, A., *Historia de la danza…, op. cit.,* p. 119.
[83] *Ibidem.*
[84] RODRÍGUEZ VACAS, M., *Eso no estaba en mi libro de Historia…, op. cit.*, p. 187.

VIII.2. PIOTR ILICH TCHAIKOVSKY



Fig. 1. Retrato de Tchaikovsky, N. Kuznetsov, 1893.

Fuente: Galería Tretyakov
https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8460

Nace el 7 de mayo de 1840 en Votkinsk. Su padre era Ingeniero en Minas y se desempeñaba como director de las fábricas y trabajos metalúrgicos, su madre era de ascendencia francesa. De familia acomodada y con seis hermanos, durante su infancia gozó de una buena educación pudiendo estudiar piano desde muy pequeño.

A los doce años tuvo que separarse de sus padres, dejando una profunda impresión en Piotr Ilich. Sin embargo, tuvo una gran disciplina que aprendió gracias a su institutriz y a su estancia en la Escuela Preparatoria de Jurisprudencia en San Petersburgo. Estudió derecho, pero su pasión por la música le hizo quedarse en la ciudad de San Petersburgo, continuando sus estudios en música con el profesor Nikolay Ivanovich Zaremba. Sería en 1862 cuando se fundó el Conservatorio de Música en la ciudad, en el cual ingresó.[85]

En 1854 pasó por otro momento difícil en su vida tras enterarse de la muerte súbita de su madre de cólera. Seria cuatro años más tarde cuando su padre volvió a San Petersburgo, apoyando a su hijo en sus estudios en música.

Cuando Tchaikovsky terminó sus estudios, se le ofreció un puesto como profesor de composición en el Conservatorio de Moscú en el cual pasaría diez años. Fue con el crecimiento de estos conservatorios cuándo comenzó el despegue de la escuela rusa de alto nivel. La Sociedad Musical Rusa extendió su programa educacional hacia otras provincias del imperio, dando origen a nuevas escuelas a las que solo podía acceder un cupo limitado de estudiantes, normalmente de clase alta.[86]

[85] ARDILES SANDOVAL, A., *Tchaikovsky, entre Europa y Rusia* (Tesis Doctoral), Universidad Gabriela Mistral, 2015, p. 57.
[86] *Ibidem,* p. 59.

Tchaikovsky disfrutaba más componiendo música, pero las clases en el conservatorio eran su sustento. También se dedicó a escribir varios artículos como crítico musical para periódicos y revistas, tanto rusas como occidentales. En un ensayo autobiográfico para la revista "Nord und Süd" en 1889, hablaba de un intercambio de profesores occidentales que se instalaban en Rusia, marcando una clara influencia de la Europa occidental en el círculo de Tchaikovsky.[87]

La baronesa Nadezhda Filatorevna von Meck, melómana rusa y dueña de una gran fortuna, tras escuchar un concierto de Tchaikovsky, en 1876 le escribió para encargarle transcripciones musicales. Comenzó así una larga amistad que queda recogida en su correspondencia.

Las cartas ocuparon un lugar especial en la vida del músico, dedicó parte de su tiempo en escribirlas, dejando amplias descripciones de ciudades, personas o hechos, todo ello bien contextualizado y pudiendo identificar los sentimientos del compositor en cada momento de su vida. Tenía una estricta manera de organizar sus labores diarias, basada en una gran disciplina, encontrando el tiempo para escribir sus cartas y a su vez componer largas horas del día.[88]

En 1877 se casó con Antonina Ivanovna Miliukova, alumna de él, la cual se enamoró perdidamente de su profesor. Tchaikovsky sintió la obligación de casarse con ella por varias razones: su padre, ya mayor, deseaba verlo comprometido. Por otra parte, Antonina le amenazó suicidándose si él no aceptaba casarse con ella, a su vez, serviría para acallar los rumores sobre su homosexualidad. Piotr Ilich acabó enfermo y desesperado a causa de su matrimonio, afirmando que no soportaba nada de ella. Sus amigos y familiares decidieron que lo mejor era que estuviera separado de su esposa y de Rusia una temporada, por ello se fue al extranjero junto a su hermano Anatoly.[89]

Pasó por diferentes ciudades durante una larga temporada que le sirvió para componer y dedicarse plenamente a la música. Sin embargo, debido a la censura de la época Tchaikovsky tenía que someter sus partituras y guiones a dos tipos de censores, el de Estado y el eclesiástico.

[87] https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters [30-VI-25]
[88] ARDILES SANDOVAL, A., *Tchaikovsky, entre Europa y Rusia…, op. cit.,* p. 61.
[89] *Ibidem*, p. 64.

El editor más importante de sus obras fue Piotr Ivanovich Jurgenson, quien tenía una red en toda Europa Occidental para distribuir la música de compositores rusos. Fue el primer editor que valoró desde el comienzo su carrera, publicando sus primeras obras. La reputación de Tchaikovsky creció rápidamente fuera de Rusia. En 1877 compuso el que por cronología fue su primer ballet, *El Lago de los Cisnes,* estrenada por el Ballet Bolshoi, apenas tuvo éxito suponiendo un fracaso para el compositor. Sin embargo, la versión definitiva y por la cual la obra se ha conservado hasta nuestros días no tendría lugar hasta 1895, siendo que para la fecha el compositor ya había fallecido.[90] Ese mismo año también compuso otra de sus obras más célebres, *Concierto para violín y orquesta.*

En 1885 se estableció de nuevo en Rusia, el zar Alejandro III le pidió personalmente una nueva producción, *Evgeny Oneguin,* ópera que tuvo una gran acogida, lo que significó un progresivo reemplazo de la ópera italiana como arte imperial oficial. Ivan Vsevolozhsky, director de los Teatros Imperiales, se convirtió en el mecenas del compositor. Comenzó entonces la última fase de su actividad creadora durante la década de los 90, realizando la ópera *La Dama de Picas* (1890), y los ballets *La Bella Durmiente* (1890) y *El Cascanueces* (1892).

Nueve días antes de su muerte había estrenado su *Sinfonía núm. 6*, más conocida por el nombre de *Patética*, obra reveladora de la compleja personalidad del músico y del drama íntimo que experimentó durante su vida. Tchaikovsky falleció el 6 de noviembre de 1893, debido a una epidemia de cólera, dejando otros muchos proyectos incompletos y sin poder presenciar el éxito posterior del que iban a gozar.[91]

[90] ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet…, op. cit.,* p. 126.
[91] https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chaikovski.htm [09-VII-2025]

VIII.3. MARIUS PETIPA



Fig. 2. Retrato Marius Petipa, autor desconocido, 1890-1895.

Fuente: extraído del libro *Marius Petipa. The emperor's ballet master* de Nadine Meisner, p. 356.

Nace en Marsella en 1818, en una familia dedicada a la danza y el teatro. Su padre, coreógrafo y bailarín, Jean-Antoine Petipa y su madre, actriz, Victoria Grasso. Comenzó sus estudios de ballet a una temprana edad en Bruselas, ya que a su padre le ofrecieron un prestigioso contrato en el Teatro de la Moneda de Bruselas. En este teatro realizó su primera actuación en 1823. Compaginó sus estudios y espectáculos de danza con los estudios de violín en el Conservatorio.

En 1839 participó en una gira por Norte América, pero regresó sin concluirla. A su vuelta a Francia trabajó como primer bailarín en la Ópera de Nantes hasta el año 1842, creando en esta etapa su primera coreografía y ballet, *L'Etourdi, ou l'Intrigue amoureuse,* el cual obtuvo el reconocimiento del público. En 1843 se trasladó al Gran Teatro de Burdeos, tras ser invitado por el empresario Auguste Déveria, donde permaneció hasta que el teatro entró en quiebra, sería un año más tarde cuando viajaría a España.[92]

Fue primer bailarín del Teatro del Circo de Madrid hasta enero de 1847, participando en importantes ballets como *Giselle, El diablo enamorado, Esmeralda o La hermosa Beatriz.* Se realizó una gira por diversas ciudades andaluzas, siendo una experiencia enriquecedora para el coreógrafo. La influencia española tuvo en Petipa un evidente impacto, sobre todo en el ámbito coreográfico, comenzó a incluir danzas españolas dentro de sus ballets clásicos que ya se crearon en su estancia en Rusia. Obras como *La hija del Faraón, El lago de los Cisnes o Raymonda,* son algunos ejemplos que presentan algunas de estas danzas, pero también dedicó ballets enteros con temática española como fueron *Don Quijote, Paquita o La estrella de Granada.* [93]

[92] HORMIGÓN, L., *Marius Petipa. Del ballet romántico..., op. cit.* p. 17.
[93] https://www.danza.es/multimedia/biografias/marius-petipa [30-VI-25]

Tras un romance con una aristócrata española por el cual tuvo varios conflictos, en mayo de 1847 viajó a Rusia donde terminó formando una gran familia con la bailarina Maria Surovshchikiva-Petipa. Trabajó como bailarín y maestro de ballet para el Ballet Imperial, desempeñando el cargo de director entre 1869 y 1903.

Hubo varios empresarios benefactores en la vida de Petipa, destacando Alexandre Guedéonoff, quien aprobó el primer contrato de Marius. Tras la llegada del coreógrafo Jules Perrot a Rusia en 1848, la carrera de Petipa como coreógrafo se vio interrumpida durante una larga temporada. Debido a ello, decidió extender sus obras a París bajo la ayuda de su hermano Lucien, primer bailarín y coreógrafo de la Ópera de Paris, y algunos filántropos rusos. En 1861 inició una gira por Francia con *Le marché des innocents,* como obra principal. Desafortunadamente, esta gira dio lugar a persecuciones inmediatas y largos encuentros judiciales. Pese a la ofensiva de Petipa en Europa y cláusulas sobre la forma de componer los ballets en su contrato, consiguió cosechar varios éxitos como *La fille du pharaon.*[94]

Durante el periodo en el que Marius Petipa fue director del Ballet Imperial se sucedieron tres coronaciones diferentes: Alejandro II (1856), Alejandro III (1883) y Nicolás II (1896), pero Petipa sólo compuso ballets nuevos para los dos últimos. Marcaban un gran contrate ya que Alejandro III abogaba por la tradición y las danzas de los pueblos del imperio ruso dentro de las obras, Nicolás II optaba por un programa clásico, mostrando los ballets clásicos. La llegada a los teatros Imperiales de Ivan Vsevolozhsky, en 1881, fue un desafío para el coreógrafo, especialmente por el cambio de política económica que realizó para la dirección. Sin embargo, Vsevolozhsky, defendió los intereses de Petipa en materia coreográfica. Además fue él quien le propuso la alianza con grandes compositores que trajo al teatro, como es Tchaikovsky. Petipa fue capaz de elaborar con diligencia un detallado plan para el compositor, creando junto a él una de sus obras más célebres, *La Bella Durmiente.*[95]

Durante sus 63 años en Rusia, Petipa creó 46 ballets completos y numerosas piezas breves con un estilo y características muy personales. Su formación francesa le hizo conocedor de la más pura Escuela Académica de ballet, heredera de la corte del Rey Sol, de una técnica pulida y una gran formación musical. A su vez, la influencia de

[94] HORMIGÓN, L., *Marius Petipa. Del ballet romántico*…, *op. cit.* p. 20.
[95] *Ibídem*, p. 25.

Enrico Cecchetti le hizo conocedor de la escuela italiana, prestando gran atención a la potencia de los pasos por medio de grandes saltos y giros. De este modo terminó desarrollando un lenguaje propio, creando escenas de gran virtuosismo adaptadas a las cualidades de cada intérprete. La gran mayoría eran variaciones para mujer ya que en ese momento la técnica femenina era más pura y brillante que la masculina, serian los sucesores de Petipa quienes se encargaron de ir enriqueciendo poco a poco estos solos para bailarines.[96]

Aunque se le recuerda por sus coreografías para solistas y los grandes conjuntos para cuerpo baile, lo que más le atraía eran las danzas inspiradas en el folclore de cada lugar del mundo, variaciones exóticas que unían la técnica clásica académica con poses inspiradas en la tradición de diversas naciones. Boleros españoles, mazurcas húngaras o tarantelas italianas, danzas que se pueden ver en la gran mayoría de sus creaciones, en especial en *El Cascanueces* o *El Lago de los Cisnes*[97].

Marius Petipa falleció el 14 de julio de 1910 en la ciudad de Gurzuf, pero convirtiéndose en una de las figuras más revisadas por coreógrafos y bailarines posteriores. Hoy en día toda compañía de ballet tiene dentro de su repertorio alguna de las piezas que creó, se ha convertido en el mayor legado coreográfico de técnica académica, siendo estos ballets clásicos una gran oportunidad para los bailarines que interpretan estos papeles. Coreógrafos posteriores como George Balanchine o William Forsythe supieron crear un nuevo lenguaje para las nuevas generaciones a partir del legado de Petipa, basándose en su forma de usar la escena y sus combinaciones de virtuosismo y estructuras grupales.[98]

A parir de 1934 la pedagoga rusa Agripina Vaganova desarrolló, en la escuela que hoy lleva su nombre, un método de enseñanza particular destinada a preservar la adecuada forma de bailar este repertorio clásico. A raíz de sus aportaciones, los ballets de Petipa cambiaron, no sólo la forma de la coreografía, sino también cómo se ejecutaría la técnica clásica académica a partir de entonces.[99]

---

[96] MARTÍNEZ, J. C., *Marius Petipa. Cuadernos educativos de la CND,* Madrid, Compañía Nacional de Danza de España, 2017, p. 12.
[97] *Ibidem,* p. 16.
[98] *Ibidem,* p. 22.
[99] *Ibidem.*

Las obras de Petipa se han conservado gracias a la adaptación de éstas a su tiempo, evolucionando a la par que las tendencias, la técnica y las capacidades del bailarín, elevando sus piezas a las posibilidades de cada momento.

VIII.4. ARGUMENTO DE LA BELLA DURMIENTE

Durante el Romanticismo, los temas y los argumentos de las obras van a girar alrededor del amor, generalmente, no correspondido o imposible. Había un especial interés y fascinación por lo fantástico y lo sobrenatural, siendo la bailarina la que daba vida a los argumentos de las obras, recayendo en ella todo el protagonismo de la escena.[100]

La literatura de finales del siglo XVIII en Francia inició un nuevo género: el cuento de hadas, siendo Charles Perrault uno de los principales exponentes. Bajo la expresión "cuento de hadas" se halla un relato fantástico de origen popular, de transmisión oral, con personajes fantásticos, como brujas o hadas, que se mezclan con otros de la narración, creando una esfera de atemporalidad.[101]

La Bella Durmiente se compone de un prólogo y tres actos. En el palacio del Rey Florestán se celebra el bautizo de la recién nacida princesa Aurora, donde las seis hadas invitadas dotan con una bendición a la princesa. Aparece por sorpresa la bruja Carabosse, ofendida por no haber sido invitada, por ello echa una maldición sobre la niña: un día pinchada con un huso, morirá. Por suerte el Hada de Lilas, quien todavía no había dado su regalo a la princesa, cambia este maleficio, siendo que no morirá, caerá en un sueño del que se despertará con un beso de amor verdadero. A los dieciséis años Carabosse consigue engañar a Aurora, cumpliendo con lo prometido. El palacio queda escondido bajo un inmenso bosque, siendo todos sometidos a un sueño permanente. Tras cien años, aparece el príncipe Desiré quien besa y salva a la princesa y, por ende, al reino. Finalmente, la feliz pareja se casará, celebrando una importante boda en la que diversos personajes de fábula aparecen.[102]

Se desarrolla un escenario fantástico, con todas las características de los ballets románticos, es decir, personajes y atmosfera sobrenatural. "El bautismo de la princesa"

[100] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente…, *op. cit.*, p. 68.
[101] *Ibidem.*, p. 69.
[102] PASI, M. y AGOSTINO, A., *EL BALLET…, op. cit.,* p. 142.

introduce lo que será el argumento principal de la obra, donde vemos esa dicotomía entre Carabosse y el Hada de Lilas, representando ese elemento mágico entre el bien y el mal. Se le concede a Petipa cierta libertad creativa a la hora de representar a estos dos personajes, ya que el libreto no ofrece ninguna descripción física de las mismas.[103] Además, para acentuar la malevolencia del personaje Carabosse se recurrió al travestismo, siendo el bailarín Enrico Cecchetti quien interpretó este papel en el estreno de 1890. Parece que, la ambigüedad sexual del hombre travestido servía para acentuar lo grotesco del personaje en cuestión. Personajes concebidos para evocar un sentimiento de ansiedad en el espectador, que debían sentir cierto rechazo hacia estas hadas malignas por su inquietante aspecto.[104]

La magia y fantasía son elementos fundamentales para el desarrollo del argumento, siendo un hechizo el que condiciona la conducta de los enamorados. El elemento mágico está presente a lo largo de toda la coreografía dando una continuidad a la historia pero también, sirve de condicionante de las acciones, siendo la principal el enamoramiento de los protagonistas, en este caso Aurora y Désiré. Hay escenas que se recrean casi al pie de la letra como relata Perrault en el cuento, sin embargo, también hay aportes coreográficos como es en el bautismo el "Vals de las hadas", uno de los pasajes más conocidos del ballet donde cada hada interpreta una variación para otorgarle un don a Aurora. Petipa decide otorgar un nombre y poder específico a cada una de las hadas, características que en el cuento no aparecen.[105]

En el primer acto vemos el "Grand vals", interpretado por un numeroso cuerpo de baile (también actúan niños de la Escuela del Ballet Imperial), encontrando el primer aporte coreográfico de Petipa, un baile creado para poder conducir la trama propuesta por Perrault. Lo mismo sucede en el "Adagio de la rosa" donde el Rey presenta a su hija cuatro príncipes, una excusa para hacer la presentación de la primera bailarina que por fin entra a escena. Ya en el segundo acto se encuentra el famoso "Pas de trois", en el que el Hada de Lilas le muestra al príncipe, por medio de magia, como es la princesa Aurora con el fin de que este la conozca, se entere de lo ocurrido y vaya en su busca. En el tercer acto se sigue la estética de Petipa, contiene algún tipo de celebración o

[103] ANTHONY, S., "Entre les bons et les méchants, entre le texte et la danse: *La belle au bois dormant* selon Perrault, Petipa, Ek et Lock", *Voix plurielles,* vol. 15, nº2, 2018, pp. 18-32, espec. p. 19.
[104] *Ibidem.,* p. 23.
[105] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente…", *op. cit.,* p. 70.

divertissements[106] que pretenden servir de pretexto para un gran apogeo dancístico, destacándose el baile como lo más importante. En esta última parte se celebra la boda entre Désiré y Aurora, destacando la aparición de personajes de otros cuentos, que se acercan para felicitar a la pareja, como son *Caperucita Roja, El Gato con Botas, El Pájaro Azul y Pulgarcito,* haciendo referencia directa a otras obras del propio Perrault. Es por ello que este ballet se convierte en una de las obras más ricas del repertorio, en lo que a aspectos literarios se refiere. [107]

La mayoría de las obras maestras del ballet que surgen en este periodo usan de pretexto una obra literaria base, convirtiéndose en una adaptación por medio del lenguaje corporal, logrando mostrar el argumento y la acción del cuento. Para Petipa, el trasfondo del cuento de hadas era un eje central de la acción que se desarrollaba con intensidad: el destino de Aurora, heredera del trono real, su entorno cortesano, la lucha del Príncipe y las hadas por su vida; todo representaba, de manera alegórica, el humilde amor y respeto del pueblo ruso por su gobernante imperial.[108] Y es que, muchos académicos occidentales han sostenido durante mucho tiempo que el ballet cumplía una función diplomática: un homenaje teatral a Francia, con la que Rusia pronto se aliaria, proporcionando así a *La Bella Durmiente* un mito de origen.[109]

VIII.5. VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA DE LA BELLA DURMIENTE

Gran parte de la fascinación que aun despierta la primera producción de *La Bella Durmiente* se debe a los imperecederos diseños de vestuario, los diseñó el propio director de los Ballets Imperiales en ese momento, Ivan Vsevolozhsky. El registro visual del ballet en 1890 habla de la singularidad del mismo, se han conservado bocetos, fotografías, modelos e incluso vestuario de este estreno. Sin embargo, fue el conjunto de anotaciones de Petipa lo que animó al Ballet Mariinsky (antiguo Ballet Kirov) a emprender la labor de reconstrucción de la producción original en 1999, más de cien años después.[110] A finales de 1990, la ciudad de San Petersburgo recuperó su nombre prerrevolucionario y, por otra parte, el Ballet Mariinsky decidió recuperar otra parte de

[106] Interludio coreográfico en una ópera o una serie de bailes insertados en un ballet. Tradición típica francesa que se perpetuo a lo largo del siglo XIX.
[107] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente…", *op. cit.,* p. 73.
[108] SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa"..., *op. cit.,* p. 120.
[109] SCHOLL, T., "*Sleeping Beauty", a legend in progress..., op. cit.,* p. 31.
[110] *Ibidem.*

su historia reconstruyendo la producción original de *La Bella Durmiente,* con escenografía y vestuario construidos a partir de los diseños originales y coreografía revisada a partir de las anotaciones conservadas.[111]

Marius Petipa estableció la idea del ballet como gran espectáculo, una puesta en escena que reflejaba todo el esplendor de la Rusia Imperial. El tutú diseñado para los ballets imperiales de Petipa no difería demasiado de aquel con forma de campana que llegaba casi hasta los tobillos y que se usaba en el Romanticismo, sin embargo, a finales del XIX las faldas se fueron acortando hasta la parte superior de las rodillas. El tutú que utilizó Marie Anderson para el personaje del Hada de las Flores, en el ballet *El despertar de Flora,* ya no usaba gasas o sedas, en su lugar usaron tules rígidos o tarlatán, siendo más pesados y perdiendo lo vaporoso de los tutús románticos. Para evitar que la tela se levantase demasiado al hacer piruetas se usaba el corte al bies, plisado en tablas sueltas a la altura de la cadera y añadiendo puntos de costura para dar mayor sujeción. Se encontró una manera de acortar el tutú que permitía mostrar la evolución técnica y estilística de la danza de una manera que no fuese inmediatamente rechazada por el público más tradicional. [112]

El vestuario en los diferentes ballets de Petipa variaba poco, únicamente en elementos accesorios para diferenciar entre varios personajes. La difusión de este nuevo estilo mantuvo la estructura base del traje, independientemente del periodo o lugar geográfico las bailarinas usaban medias rosas, zapatillas de punta y tutús cortos.[113]

Las zapatillas de punta se fueron perfeccionando, sumado a que el acortamiento de los tutús hacía que se vieran más las piernas de las bailarinas, generó un cambio en la técnica desarrollada, quedando obsoletos los movimientos románticos centrados en las capas vaporosas del vestuario y un ágil movimiento de los pies.[114]

En el estreno de 1890 los decorados corrieron a cargo de Ivan Andreev, Mikhail Bocharov, Konstantin Ivanov, Henrykh Levogt y Matvei Shiskov.[115] Tuvieron la función de complementar la ilustración pictórica que desarrollaba la acción escénica. Fue una producción costosa y todo ese desembolso económico era visible en el

[111] *Ibidem.*
[112] D'AGUSTINI, E., "El traje de ballet…", *op. cit.,* p. 89.
[113] *Ibidem.*
[114] *Ibidem.*
[115] PASI, M. y AGOSTINO, A., *EL BALLET..., op.cit.,* p. 141.

escenario, reflejando esplendor y lujo. Los diseños se confeccionaron con mucho gusto artístico, pudiendo verse también en el vestuario de Vsevolozhsky, montado con seda, terciopelo, bordados de oro y plata, brocados, plumas, etc. [116]

Consiguieron plasmar la acción narrativa a través del vestuario y escenografía, reflejando el paso del tiempo que marcaba la propia obra, utilizaron los decorados y maquinaria para producir las transformaciones escénicas del ballet. En un par de actos el vestuario adelanta la acción varios siglos, la escena de la Caza (Acto II) nos traslada directamente a la época dorada de Luis XIV, con marqueses remilgados y caballeros con rizos. De igual forma sucede en el último acto donde se muestra la presencia de toda la corte del Rey Sol y personajes de todos los cuentos de Perrault.[117]

Para cada acto, Petipa ofrecía las ideas de cada personaje, junto a bocetos de la puesta en escena y el vestuario que dibujaba él mismo, describiéndolos en detalle, incluyendo sugerencias de color y la selección progresiva de tonos. Se usa el vestuario para destacar las características de cada protagonista, además, los colores de los trajes y el tono de la música ayudan a distinguir los personajes benévolos de los que no lo son. Por ejemplo, en la escena de la maldición donde los colores oscuros que visten Carabosse y su séquito contrastan con los colores claros de las seis hadas buenas, a su vez se complementan con el leitmotiv musical que acompaña a cada uno de los personajes, enriqueciendo el desarrollo y características de cada uno.[118] Esta dicotomía entre el bien y el mal será una constante a lo largo de todo el ballet, valiéndose de todo tipo de elementos y recursos para remarcarlo.

Atendiendo a un análisis pormenorizado de cada acto se puede apreciar la gran precisión a la hora de realizar tanto los decorados como el vestuario de la obra. Reside en estos detalles la esencia del ballet, pues se diseñan en conjunto con la música y coreografía, siendo elementos que terminan de formar la idea conjunta de *La Bella Durmiente.*

El ballet comienza con el Prólogo, al levantase el telón, se sitúan en el interior de la sala de tronos del palacio real de la corte del rey Florestan XIV. Los decorados, realizados por el pintor Levogt, muestran un ambiente cortesano renacentista, lleno de columnas y

[116] SCHOLL, T., "*Sleeping Beauty", a legend in progress..., op. cit.,* p. 13.
[117] *Ibidem,* p. 180.
[118] ANTHONY, S., "Entre les bons…", *op. cit.,* p. 20.

estatuas. Lo mismo sucede con los vestuarios de los personajes de nobles, pajes y los mismos reyes, parece indumentaria sacada del mismo siglo XVII.[119]

Se transmite un ambiente de festividad, muy colorido debido a la elección cromática para el vestuario de las hadas. La calma y alegría que se presenta en esta escena es irrumpida con la aparición de Carabosse. La bruja, quien está muy enfadada, entra con su séquito de ratones montada en un carro junto a un gato, representando el poder que tiene frente a su séquito ya que el gato puede destruir al ratón. En este caso, todos visten de negro o tonos oscuros para mostrar esa idea del mal, incluso hacen uso de un gato negro para reforzarlo.[120]

Se trata de crear simbologías visuales por medio de objetos y decorados para clarificar quien es temida y posee un gran poder maligno. Además, se hace uso de la caracterización para darle un aspecto más grotesco, llegando a representar al personaje bailarines masculinos para combinar aspectos femeninos y masculinos que rozan lo monstruoso. [121]



Fig. 3. Escena del Prólogo, Teatro Mariinsky, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/

[119] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 167.
[120] ANTHONY, S., "Entre les bons…", *op. cit.*, p. 20.
[121] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 172.

Para el decorado del Primer Acto se encargaron Andreev y Bocharov. Se presenta un jardín, en un lateral puede ver una de las fachadas del palacio, con su correspondiente entrada. En el fondo una fuente con una escultura del dios Neptuno presidiendo la escena, en cierto modo se trata de una doble simbología donde se recuerda la anunciada muerte debido a la maldición de Carabosse, a la vez que comparte el papel vivificador del agua bajo el dios del mar.[122] Uno de los objetos clave de esta parte serán los husos y agujas que portan un grupo de mujeres que están tejiendo, pues se trata del elemento por el cual la princesa Aurora morirá. A través de estos detalles preparan la llegada del momento más dramático de la obra. Otro elemento que destaca es el *Vals villageoise,* una escena del cuerpo de baile donde se danza con guirnaldas de flores, creando una escena visual que recuerda a los diseños de jardines del siglo XVII. Esta imagen se acentúa con los colores de los trajes que se mezclan con las propias flores del escenario.[123] El momento más dramático de todo el ballet llega cuando aparece Carabosse oculta bajo una gran capa y le ofrece un huso con el cual Aurora jugará y se pinchará, cumpliendo así su maldición.



Fig. 4. Acto I, Carlotta Brianza como la Princesa Aurora, Giuseppina Cecchetti como la Reina, Felix Kschessinsky como el Rey Florestan XIV y Marie Petipa como el Hada de Lilas, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/

[122] *Ibidem*, p. 174.
[123] *Ibidem.*

El Segundo Acto también se desarrolla en un exterior, en este caso en un bosque, decorados a cargo de Bocharov. Volvemos a ver a toda una corte que viste al más puro estilo francés del siglo XVII. Para la "Escena de la Visión" se presenta al Hada de Lilas sobre un barco de nácar, junto a un pequeño séquito de cupidos. Para esta ocasión es vestida con traje largo y zapatos de tacón, porta un casco que está adornado con lilas, al igual que la lanza, flores que simbolizan en Rusia la sabiduría, portando así un doble significado que refleja la esencia del personaje. En este momento aparece Aurora con un tutú imperial corto y comienza el *Acto Blanco* a la luz del amanecer. La princesa es acompañada por ninfas del bosque que visten de verde. Junto al cuerpo de baile se crea una sensación de irrealidad, reforzando esa idea de visión.[124]

En mitad del Acto se da un cambio de decorado para representar la ubicación donde se encuentra Aurora y todo su reino, para ello se hace uso del telón pasando de ese bosque al amanecer al interior del palacio, recreando algunas ilustraciones de Gustave Doré. En esta nueva escena se muestra a toda la corte dormida, con grandes telarañas dentro del decorado para dar esa sensación de paso del tiempo, pues han pasado cien años desde la maldición. Este decorado fue creado por Ivanov, produciendo junto a la música un efecto de gran misterio e inquietud.[125]



Fig. 5. Acto II, escena de La Visión *Pas d'action*, Teatro Mariinsky, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/

[124] *Ibidem*, p. 179.
[125] *Ibidem*, p. 180.

El comienzo del Acto Tercero es con la marcha de la corte del rey Florestan XIV. La escena se desarrolla en una amplia explanada donde aparece el rey con peluca y un gran sombrero, al más puro estilo de Luis XIV. De igual modo sucede con la reina y su corte quienes visten según el estilo francés del siglo XVII. En esta ocasión, el cuerpo de baile aparece con trajes de carácter[126] contrastando con las figuras reales o los príncipes que también entraran a escena. Las notas que dejó Petipa para la Princesa Aurora en este último acto delimitaban que debía utilizar un traje de novia grande y largo al inicio de escena y para el *pas de deux* uno corto.[127] Es en esta escena de la boda real cuando aparecen los personajes de los cuentos de Perrault como invitados, el vestuario que confeccionó Vsevolozhsky está inspirado nuevamente en los dibujos de Doré.[128] El ballet, al no poder valerse de palabras, ni referirse a nombres de personajes, se centra en la representación visual de los rasgos más característicos de cada uno de ellos. Así se muestra con la *Caperucita Roja* quien porta una llamativa capa de ese color, y el lobo interpretado con gran ferocidad tratando de representar el animal que es.[129]



Fig. 6. Acto III, escena final o la Apoteosis, Teatro Mariinsky, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/

[126] Se conoce por danza de carácter a las danzas folklóricas y tradicionales de diversas naciones que se usaban en ballets clásicos.
[127] SLONIMSKY, Y., "Marius Petipa…, *op. cit.*, p. 137.
[128] TORIJA ÁNGEL, M., *Crisis y evolución de la danse d'ecole…, op. cit.,* p. 184.
[129] SEGURA MORENO, I., "El Ballet La Bella Durmiente…", *op. cit.,* p. 73.

Todo el acto final es la culminación de los elementos fundamentales de la obra: el triunfo del amor, del bien, la presencia de la infancia con los cuentos, el sentido del tiempo y la continuación de la monarquía. Además, a lo largo de toda la obra se ha visto una clara semejanza con la corte francesa renacentista, en especial en los decorados y vestuarios de personajes de la realeza, esta influencia no sólo se debe a las raíces francesas del propio Petipa, también sirvieron como símbolo y homenaje hacia la figura de Luis XIV o el Rey Sol, quien profesionalizó el ballet.

VIII.6. GALERÍA DE IMÁGENES



Fig. 7. Acto II, dormitorio de Aurora, Teatro Mariinsky, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 8. Enrico Cecchetti como Carabosse, acompañado del séquito de ratones, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 9. Escena de la caza del Acto I, representación en el Teatro Bolshoi, Estudio Fotográfico C.A. Ficher, 1899.

Fuente: Google Arts & Culture https://artsandculture.google.com/asset/peasants%E2%80%99-waltz-a-scene-from-the-first-act-of-p-tchaikovsky%E2%80%99s-ballet-%E2%80%9Cthe-sleeping-beauty%E2%80%9D-0000/bgGKzYZbylO8mg?hl=es



Fig. 10. Alexei Bulgakov como el Ogro junto a estudiantes de la Escuela del Ballet Imperial como personajes del cuento Pulgarcito, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 11. Carlotta Brianza como la Princesa Aurora, 1890

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 12. Pavel Gerdt como el Principe Désiré, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 13. Marie Petipa como el Hada de Lilas junto con Marie Egorova y Julia Kschessinskaya como sus pajes, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 14. Marie Petipa como el Hada de Lilas, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 15. Marie Petipa como el Hada de Lilas junto a estudiantes de la Escuela del Ballet Imperial como sus pajes, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 16. Claudia Kulichevskaya como el Hada del claro del Bosque y Iosi Kscessinsky como su paje, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 17. Anna Johansson como el Hada del canto de pájaro con Olga Kiel y Anna Urakova como sus pajes, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 18. Marie Anderson como el Hada del jardín encantado y Lyubov Rabtsova como su paje, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 19. Matilda Kschessinskaya como Caperucita Roja y Alexander Gorsky como el Lobo, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty-photo-gallery/



Fig. 20. Enrico Cecchetti como el Pájaro Azul y Varvara Nikitina como la Princesa Florine, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 21. Carlotta Brianza como la Princesa Aurora y Pavel como el Principe Désiré junto a dos estudiantes de la Escuela del Ballet Imperial como sus pajes, Acto III antes de la escena de la boda o *Pas de deux,* 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Fig. 22. *Pas de quatre* de las Priedras Preciosas del Acto III. De izquierda a derecha: Claudia Kulichevskaya como el Hada de Oro, Anna Johansson como el Hada de Diamante, Maria Tristova como el Hada de Zafiro y Elsa Krueger como el Hada de Plata, 1890.

Fuente: https://petipasociety.com/the-sleeping-beauty/



Figs. 23 y 24. Bocetos para el vestuario de La Gata Blanca y el Lobo por Ivan Vsevolozhsky, 1890.

Fuente: extraído del articulo “Marius Petipa” de Yuri Slonimsky, 1947, p. 117.

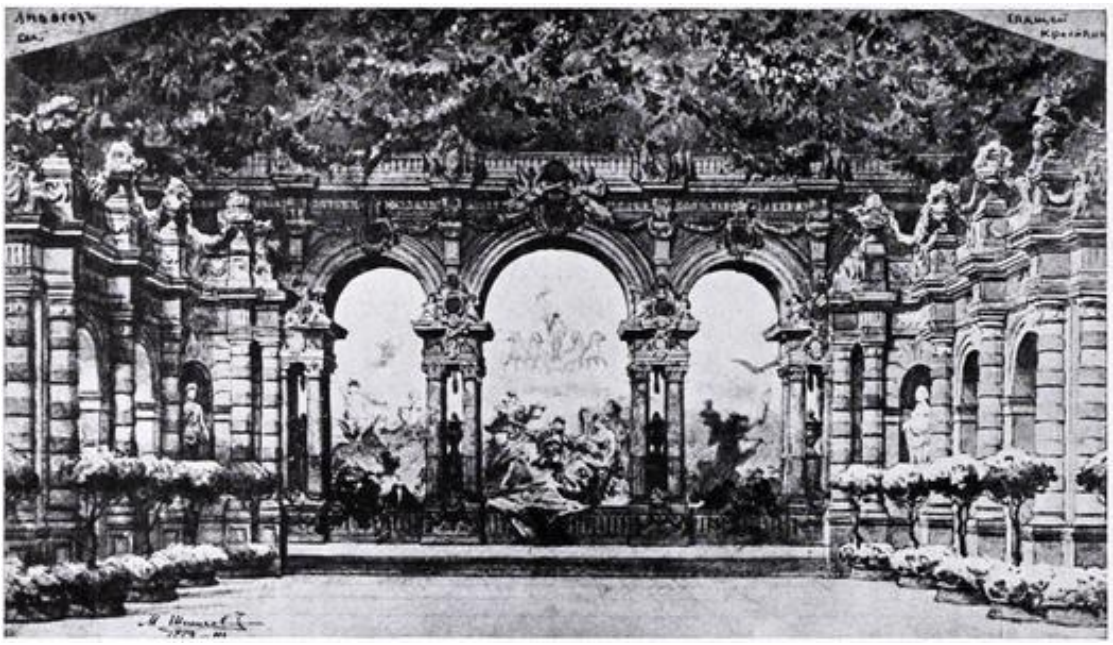


Fig. 25. Boceto de Schischkov para el frente del palacio en el Acto I, 1890.

Fuente: extraído del articulo “Marius Petipa” de Yuri Slonimsky, 1947, p. 120.



Fig. 26. Diseño de vestuario para la reina por Ivan Vsevolozhsky, 1890.

Fuente: Museo de Arte Teatral y Musical de San Petersburgo https://art-kombinat.ru/project/muzei-teatralnogo-i-muzykalnogo-iskusstva



Fig. 27. Diseño de vestuario del Principe Désiré por Ivan Vsevolozhsky, 1890.

Fuente: Museo de Arte Teatral y Musical de San Petersburgo https://art-kombinat.ru/project/muzei-teatralnogo-i-muzykalnogo-iskusstva

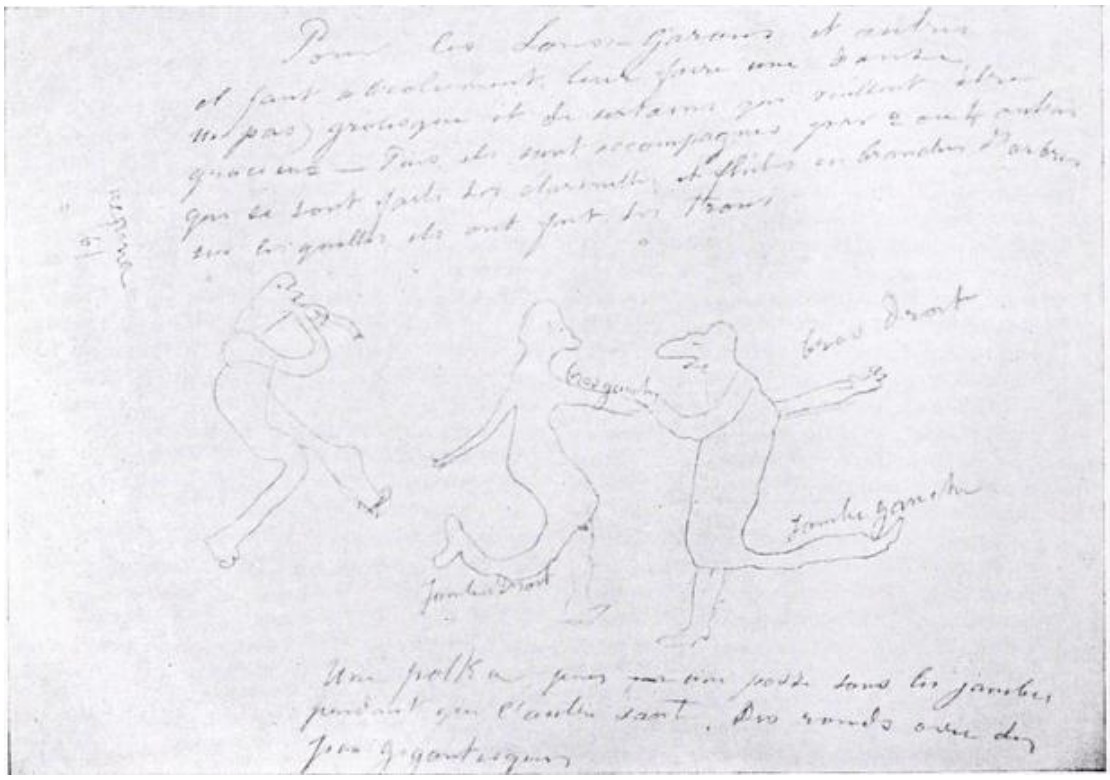


Fig. 28. Página del cuaderno de Petipa. Ejemplo de diagramas e instrucciones para el ballet *Mlada,* ballet fantástico de cuatro actos, 1880.

Fuente: extraído del articulo “Marius Petipa” de Yuri Slonimsky, 1947, p. 110.

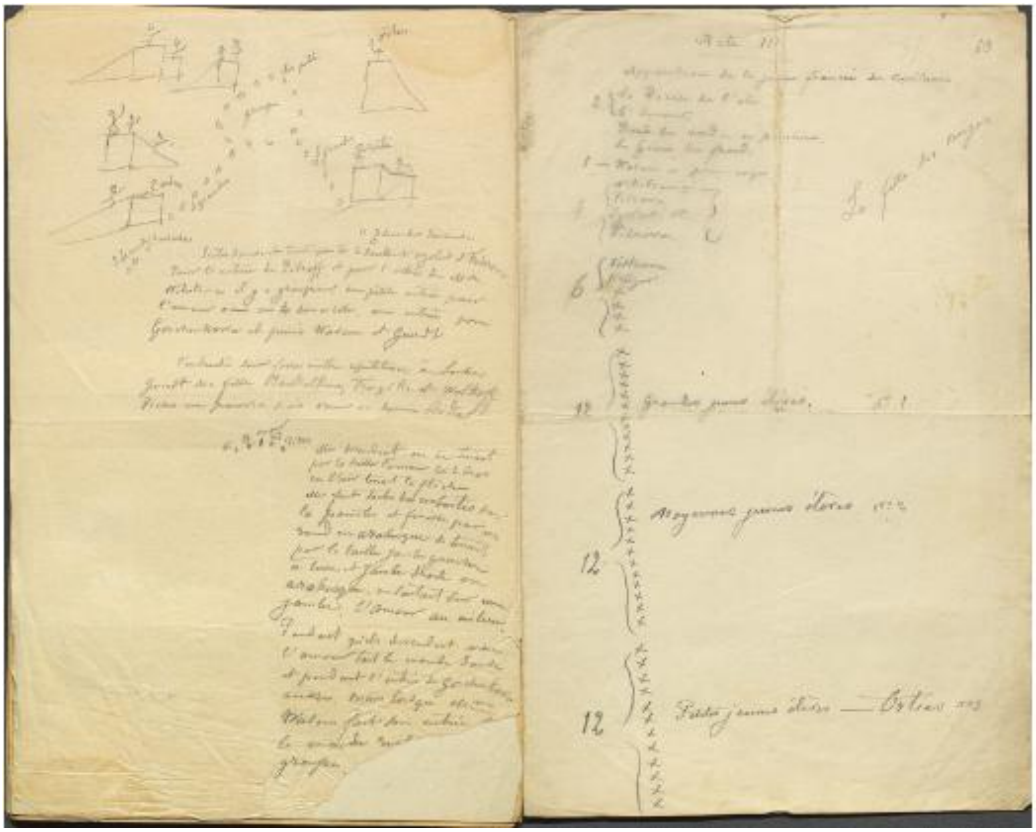
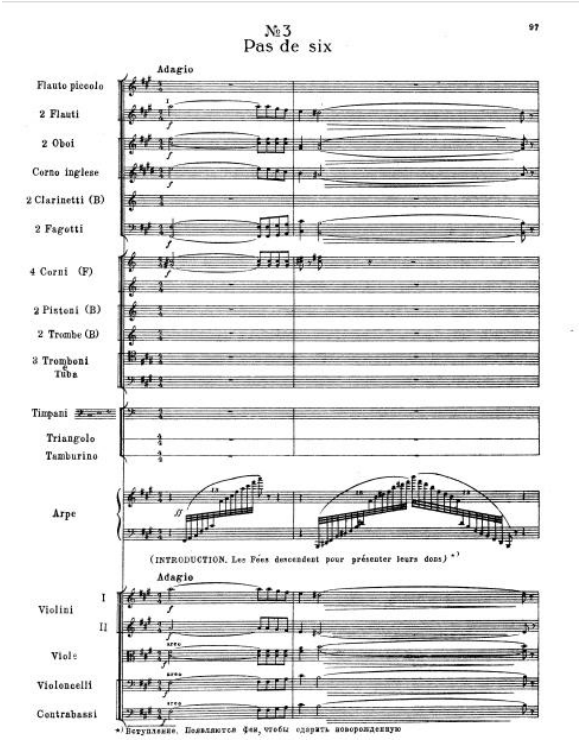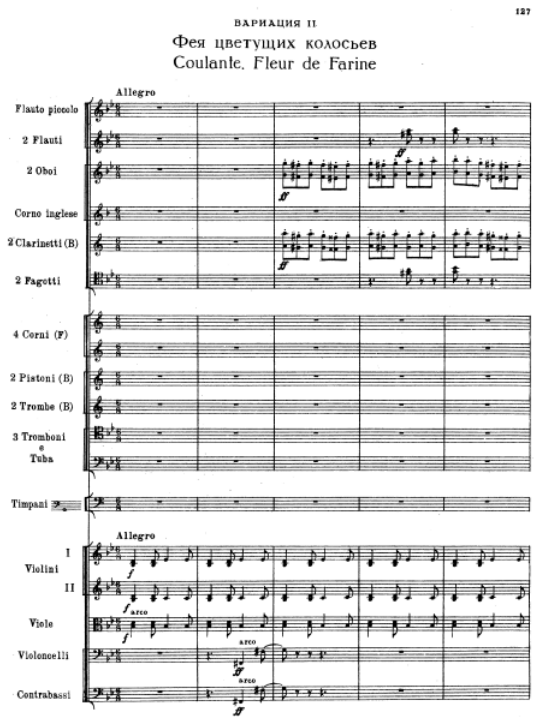


Fig. 29. Páginas del cuaderno de Petipa. Ejemplo de las instrucciones y notas para el ballet *La hija de las nieves,* 1879.

Fuente: extraído del libro *Marius Petipa. The emperor’s ballet master* de Nadine Meisner, p. 343.





Figs. 30 y 31. Partitura del Prólogo. Fragmentos del *Pas de six* y la variación del Hada Coulante o del jardín encantado, Piotr Ilich Tchaikovsky, 1890.
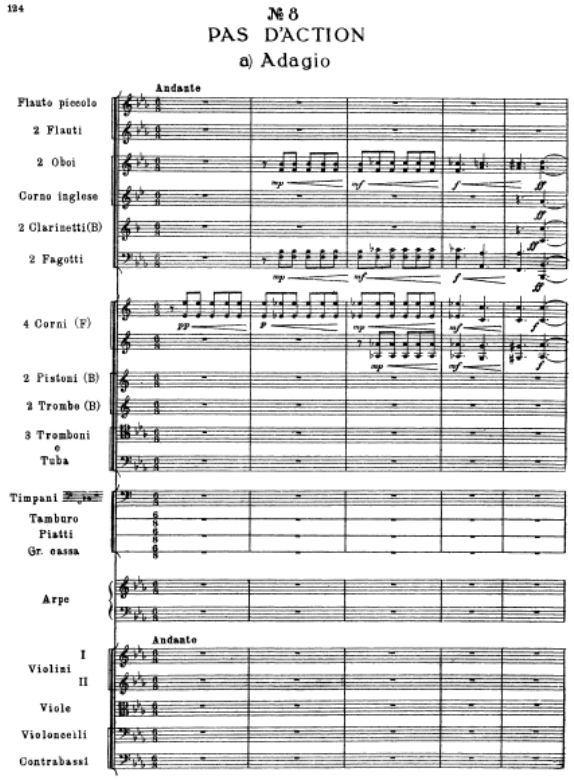


Fig. 32. Partitura Acto I, Fragmento del Adagio de la Rosa, Piotr Ilich Tchaikovsky, 1890
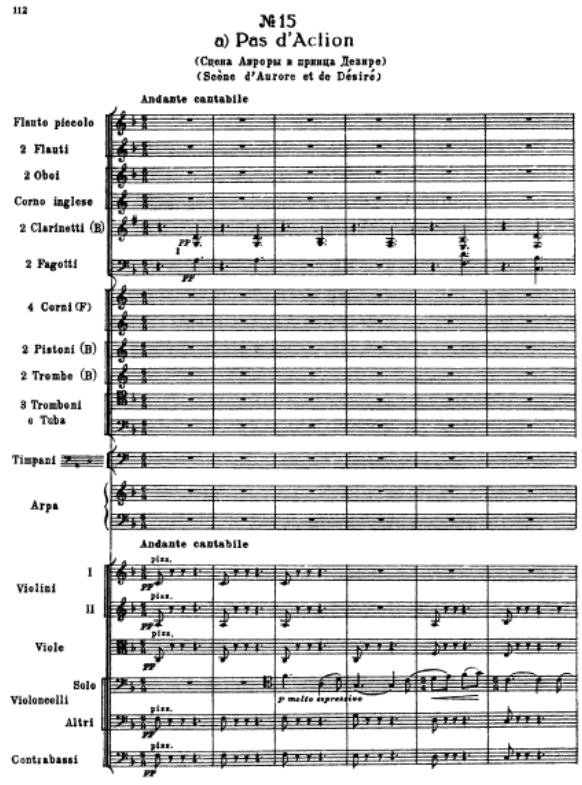


Fig. 33. Partitura Acto II. Fragmento de la escena de laVisión, Piotr Ilich Tchaikovskt, 1890.
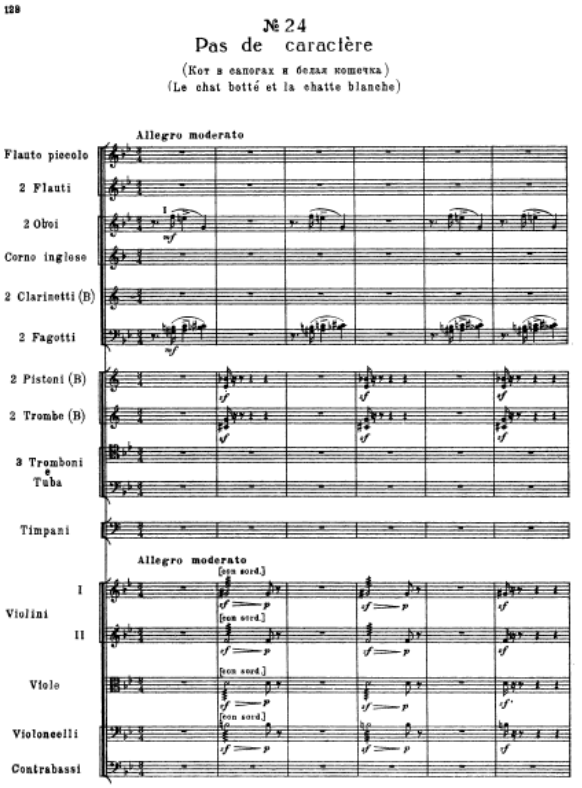


Fig. 34. Partitura Acto III. Fragmento de la variación de El Gato con Botas y la Gata Blanca, Piotr Ilich Tchaikovskt, 1890.



Fig. 35. Escena del prólogo de la versión de 1999 en el Teatro Mariinsky.

Fuente: https://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2022/2/16/1_1900/



Fig. 36. Escena del Acto I, *Vals villageoise,* en la versión del Teatro Mariinsky de 1999.

Fuente: https://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2022/2/16/1_1900/