

EL BALLET ROMÁNTICO EN EL TEATRO DEL CIRCO DE MADRID (1842-1850)

Laura HORMIGÓN

(Madrid: Publicaciones de la ADE, 2017, 568 págs.)

Pese a los notables esfuerzos realizados en los últimos años, la investigación escénica, en toda su diversidad y amplitud, sigue siendo una de nuestras muchas asignaturas pendientes. A todo ello contribuye el hecho de que las enseñanzas artísticas superiores, y los centros en que se imparten, vivan de espaldas a la Universidad, considerada en tantas ocasiones como fuente de todo mal. Y ha sido precisamente la Universidad la que ha mantenido vivo el pulso de la investigación escénica, alentando todo tipo de trabajos desde y en las más diversas áreas de conocimiento. Y un buen ejemplo es el trabajo que presentamos, síntesis de una memoria de investigación presentada en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del profesor Víctor Sánchez y calificada con un sobresaliente *cum laude*.

Más allá del trabajo en sí, que comentaremos más adelante, este excelente volumen, junto a la memoria de investigación que lo sustenta, sitúa en primer plano al menos tres cuestiones de especial transcendencia en el momento actual. En primer lugar, pone de manifiesto la posibilidad y la necesidad de la investigación realizada desde la práctica profesional. Su autora, Laura Hormigón, es una bailarina con una trayectoria profesional brillante, reconocible y reconocida, contrastada y contrastable, que en un

momento determinado de su carrera decide combinar trabajo en la escena e indagación histórica para conocer la peripecia más reciente de su disciplina, el ballet clásico, en España, y así en 2010 publica *Marius Petipa en España (1844-1847)*, un estudio sólido, concluyente, documentado, iluminador.

Su autora es muy consciente de que todo campo artístico acaba por conformar varias disciplinas académicas, y cualquier asignatura que figure en un plan de estudios, en tanto que académica, contiene sus propias dimensiones histórica, teórica, metodológica y empírica, y en todo ello han de ser duchos los que se quieran especialistas en la misma, incluidos los profesores que las imparten en escuelas, conservatorios superiores o facultades. Estudiar, analizar y comprender la genealogía de nuestras disciplinas y de sus asignaturas, nos convierte, cuando menos, en profesores menos ignorantes.

En segundo lugar, y a diferencia de otras personas que pretenden llegar al grado de doctor por la puerta de atrás, Laura Hormigón es muy consciente de que el Título de Doctor se obtiene mediante la investigación, y no a través de la acreditación de la creación, y bien podría haberlo intentado pues méritos le sobran. Nuestra bailarina bien podría haber reivindicado, como sugieren tantos creadores en el universo mundo, la acreditación de su carrera profesional como recurso para obtener tal título, pero si así lo hiciese estaría anteponiendo la necesidad de un título a la pasión por el conocimiento, y en sus trabajos ya publicados percibimos que esa pasión es real y posee una fuerza notable. Aquel primer estudio así lo acreditaba. Un caso parecido, por cierto, al de Santiago Auserón Marruedo, conocido compositor e intérprete musical, que no hace tanto obtenía el título de doctor en Filosofía por la misma universidad, con una tesis titulada *Música en los fundamentos del Logos*, con dirección de José Luis Pardo Torio, y con idéntica calificación. En ambos casos se acierta a diferenciar lo que es creación de lo que es investigación, pero en

ambos también destaca el hecho de que la razón última del doctorado en una prueba a la que el sujeto se somete voluntariamente para afirmar su capacidad de conocer, su voluntad de afirmar el logos. En último término, también se muestra y demuestra un conocimiento de las herramientas de la investigación, tan importante para que los nuevos doctores puedan a su vez acompañar el trayecto de nuevos doctorandos. Pues el título de doctor, además de abrir puertas a la carrera docente, también faculta para la dirección de tesis doctorales. Algo que debieran saber los creadores, que confunden, en su interesado trampantojo, creación e investigación.

En tercer lugar, y agradeciendo el apoyo que desde tantas facultades universitarias hemos recibido y reciben quienes optan por una tesis doctoral en torno a alguna disciplina artística, no podemos olvidar el hecho de que uno de los mayores déficits de la investigación escénica es aquella que se vincula directamente con lo que se conoce como investigación aplicada, y que en tantas ocasiones se realiza a partir de la práctica artística y en la práctica artística. Y aquí es donde se echa en falta un mayor compromiso de las Escuelas Superiores de Arte Dramático y de los Conservatorios de Danza, con un campo de investigación notable y en el que debieran ser en estos momentos referencias nacionales e internacionales, también en el desarrollo de proyectos en colaboración directa con las empresas del sector, en muchos casos compañías de teatro o danza, orquestas, teatros y otras entidades del sector. Al carecer de condición universitaria ni las ESAD ni los Conservatorios pueden ser centros de investigación integrados en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología, aunque la normativa vigente se lo exija (una incongruencia más), y no pueden conformar grupos de investigación competitivos en los que promover becas de investigación que permitan el desarrollo de experiencias prácticas desde las que investigar. Y por todo ello muchas personas que se deciden a iniciar su proyecto de tesis doctoral optan por investigaciones con una dimensión histórico-

descriptiva, dadas las dificultades de todo tipo para considerar diseños experimentales centrados en la praxis escénica.

Pero la opción más asentada en la historiografía permite, como bien señala Víctor Sánchez en el prólogo, que el ballet regrese de las sombras de la historia, y en este caso el ballet clásico. Y si la investigación de Laura Hormigón, que ocupa apenas una década, la que va de 1842 a 1850, centrada en un espacio, el Teatro del Circo de Madrid, pero también en un género como el Ballet Romántico, ofrece como resultado un generoso compendio de documentación sabiamente hilvanada, fácil es imaginar todo lo que daría de sí una investigación sistemática del género, para recuperar en toda su complejidad su incorporación, desarrollo y fortuna en nuestra historia escénica, sea en Madrid, Coruña o Sevilla. Una colaboración permanente entre las ESAD y los Conservatorios de Danza, con Facultades y Escuelas universitarias permitiría el desarrollo de programas conjuntos que sin duda incidirían muy positivamente en nuestra convergencia con Europa o América en un campo tan transcendental como la investigación.

Dicho lo cual hemos de destacar que una de las cuestiones que más agradecerá el lector, al adentrarse en este trabajo de Laura Hormigón, es la adecuada organización del conjunto, algo que no siempre se acaba de articular cuando una tesis doctoral se quiere convertir en libro. En sintonía con ese deseo de ordenar y sustentar la exposición con un orden lógico y coherente, la autora comienza por definir su objeto de estudio, esto es, el ballet romántico, explicando sus características, técnica y estilo, y ofreciendo todo tipo de información, especialmente la que se ocupa de destacar los elementos de significación de este género escénico, mostrando algunos títulos emblemáticos, como *La Sylphide* o *Giselle*. Eso permite que el lector se sitúe en la historia del ballet y pueda valorar con mayor conocimiento de causa lo que supone la notable transición que paulatinamente se produce desde el “ballet de acción” hasta el ballet

romántico a finales del siglo XVIII, pero también el importante cambio que genera la irrupción de personajes protagonistas femeninos, lo que implica necesariamente un importante cambio de paradigma que lo afecta todo, desde la música al ornamento, y que Laura Hormigón desgrana en un buen número de páginas, lo que deriva en una magnífica y muy documentada exposición del tal paradigma romántico, en sus orígenes, desarrollo y difusión.

El también llamado “ballet blanco” nace en París, y desde ahí se extiende a otras grandes capitales europeas, como Londres, pero también a Madrid o Barcelona, con lo que resulta pertinente y muy acertado un segundo capítulo en el que se analiza la situación de los teatros en el período considerado, y los modelos aplicados a su funcionamiento y gestión, sin olvidar comentar cuestiones relevantes como la incorporación a los mismos de algunas revoluciones técnicas que tendrán un gran impacto en la concepción y presentación del espectáculo, como pueda ser la iluminación por gas. También se ocupa nuestra autora de la importancia del baile en la sociedad isabelina, y más concretamente de los bailes de salón y sociedad, en los que se entretenía una parte del público que habrá de frecuentar los teatros en los que el ballet triunfaba.

Y uno de esos teatros será el llamado Teatro del Circo, espacio sobre el que se nos ofrece la información suficiente para conocer lo fundamental en su génesis y desarrollo, y entender el alcance de su programación, de la que se presentan las líneas más generales, vinculadas a los diferentes gestores que tendrá entre 1842 y 1850, destacando entre todos ellos José de Salamanca, de quien recibe un barrio de Madrid su actual nombre, poderoso hombre de negocios que no duda en utilizar el teatro como plataforma para su proyección social y política. La historia de los avatares en la gestión de ese y otros teatros, en su programación, y de las idas y venidas de bailarines, bailarinas y maestros de música o coreografía, son también un

buen ejemplo del clima social y político que se vive en España, como se puede comprobar en el relato de la llamada “guerra coreográfica” en la que participan el Marqués de Salamanca y Ramón María Narváez. Además de los avatares de los teatros de la capital, y muy especialmente de los del Teatro del Circo, no olvida la autora analizar con detenimiento su actividad musical, y más concretamente la de las orquestas, que fundamentalmente acompañaban las funciones líricas o de ballet, que de todo se programaba en los teatros. Así sabemos que en 1844 la orquesta del teatro contaba con 59 músicos y el coro con 43 voces, y con ese capital humano entre 1842 y 1950 se representaban también óperas de compositores tan conocidos como Donizetti, Verdi, Rossini o Bellini, entre las que también se incluían no pocos títulos con números bailables.

Con todo ello el lector puede tener una idea precisa, y asentada en evidencias, de todo un conjunto de factores que van a influir de forma decisiva en la programación de ballet en el citado teatro, que ocupará la segunda parte del volumen, en el que se presentan y analizan en sus aspectos más substantivos un total de 15 espectáculos de ballet, comenzando por *La Sílfi*de o *Gisela* y terminando con obras más realistas como *La Esmeralda*, adaptación de una novela de Víctor Hugo o *Alba Flor la pesarosa*, un popurrí musical ambientado en España. Pero antes de entrar en esa segunda parte, también se nos ofrece un último capítulo en la primera, que resulta especialmente relevante para conocer aspectos especialmente significativos en la historia del teatro y en la incorporación y difusión del ballet romántico. Especial atención merecen el apartado dedicado a la Academia de Baile del Teatro, y a los que fueron sus maestros, un total de 7 entre los que destacaban por su trayectoria Jean Baptiste Barrez y Jean Antoine Petipa. Para completar el conjunto se presentan las trayectorias de bailarinas y bailarines destacados, también en el caso de las formadas en la antedicha Academia.

Tras la primera y segunda parte, llega un capítulo de conclusiones, en el que se realiza un balance de lo que supuso en el desarrollo del ballet en España la breve, aunque intensa, experiencia del Teatro del Circo, y se abren nuevos interrogantes que sin duda alentarán nuevas entregas, materiales e incluso proyectos. También se nos ofrece una abundante bibliografía, aunque muy bien seleccionada, y como colofón varios anexos que incluyen información relevante sobre el período estudiado como puedan ser los integrantes de las compañías de baile del Teatro o la cartelera de los ballets y óperas programadas por temporada. Se agradece además el índice onomástico, muy útil en estudios históricos.

En conclusión, estamos ante un estudio magnífico, presentado de forma brillante y con un estilo muy ameno y divulgativo en el que el rigor conceptual y metodológico no se pierde en ejercicios retóricos. Un ejemplo de buen hacer y de pasión por el conocimiento. Enhorabuena a la autora, al director, al departamento y a la Complutense.

Manuel F. Vieites

