

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA



Valores históricos
y pedagógicos de la Danza

DISCURSO

pronunciado por el Catedrático del Instituto del Teatro

Don JUAN MAGRIÑA

EN EL ACTO INAUGURAL DEL CURSO 1948-1949



NOVIEMBRE 1948
CALLE ELISABETS, 12

INSTITUTO DE ESTADÍSTICA

Estadística
pedagógica de la Dama

discurso

de J. X. V. V.

FU-8-37

VALORES HISTÓRICOS
Y PEDAGÓGICOS DE LA DANZA

MODELS DE RECURSOS
E INSTRUMENTOS DE LA DADA

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA



Valores históricos y pedagógicos de la Danza

DISCURSO

pronunciado por el Catedrático del Instituto del Teatro

Don JUAN MAGRIÑÁ

EN EL ACTO INAUGURAL DEL CURSO 1948-1949



NOVIEMBRE 1948
CALLE ELISABETS, 12



R. 3.240

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA CIUDAD DE BARCELONA
CALLE DE LA BOCCA, 10



Valores históricos y pedagógicos de la Danza

DISCURSO

pronunciado en el teatro de la Ciudad de Barcelona
Don JUAN MARRAS
en el día 10 de Mayo de 1911



REVISTA DE LA DANZA
CALLE DE LA BOCCA, 10

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

Gracias al espíritu que anima y dirige la obra del Instituto del Teatro de la Excm. Diputación Provincial, se ha inaugurado, hace unos días, su quinto curso de danza, con un éxito de matrícula tan halagüeño, que ya resulta insuficiente la superficie del local destinado a este fin.

Cuatro años son muy poco para la técnica de un arte que exige un entrenamiento muscular de acróbata, y menos aún para sentirse orgullosos de sus inmediatos resultados prácticos; pero sí puede satisfacernos el haber contribuido con nuestro esfuerzo a incorporar el nombre de nuestra ciudad a las corrientes que imperan en la actualidad en el mundo entero, al reemprender la enseñanza oficial de las tradiciones coreográficas, tantos años en suspenso, salvando un vacío que impedía a nuestros estudiantes conocer los principios básicos que podían transformarles en personas aptas para alistarse en cualquier formación artística de tipo internacional.

¿CUÁLES SON LOS VALORES HISTÓRICOS Y PEDAGÓGICOS QUE ACONSEJAN EL CULTO DE LA DANZA?

Sobre la prehistoria universal del baile, tan oscura como contusa, creemos mejor no insistir, después de haber suscitado tanta literatura gratuita y originado tantas imitaciones libres pero falseadas. No obstante, la única verdad coreográfica que subsiste y que ha sido el punto de partida de la escuela clásica que nos ocupa, son las cinco posiciones de los pies y brazos inspiradas en las esculturas de Herculano. Ésta es la gran verdad fundamental de la historia del baile.

Nuestro breve mensaje tiende a ser un fervoroso tributo a la memoria de una lista de hechos y nombres que, sin adjetivos ni anécdotas pintorescas, evoca cada uno por sí mismo un momento digno de inmortalizar la historia

de la danza. Vamos a hablar de los orígenes de la escuela clásica desde su implantación oficial por Luis XIV en el año 1661, quien fundó la primera academia de baile en París y bajo la dirección de Beauchamp, primer maestro de baile, hasta 1704, de la llamada *Académie de la Danse*.

A raíz de esta escuela inicial apuntan los primeros virtuosos profesionales en la Ópera. Pecour (1653-1729) figura como bailarín y coreógrafo, hasta que fué reemplazado por el «gran Dupré». A éste le sucedieron Noverre (1728-1810) y Vestris. Éste, dotado de admirable talento profesional, juntaba a un orgullo inmenso una fatuidad tan convencida y enérgica que casi imponía respeto. No sabía leer ni escribir, pero se creía uno de los tres principales genios de la época, en una frase lapidaria: «Yo, Voltaire y Federico el Grande», repetía adjudicándose siempre el primer lugar en este ilustre triunvirato. Casado varias veces, una de ellas con la bailarina María Allard, tuvo un hijo, Vestris II, que, más pretencioso que su padre, se hacía llamar «el dios de la danza». Fué un verdadero prodigio de agilidad, gracia y precisión, como si en él se hubieran fundido el talento de su padre y los encantos de su madre. Se convirtió en el ídolo mimado de todos los públicos, al extremo de provocar el suicidio de su esposa, por celos. Competidores y al mismo tiempo colaboradores en la obra de renovación constante, de improvisar nuevos pasos, saltos difíciles, gestos originales, surgieron una pléyade de danzarines maravillosos: Gardel y Dauverbal (1758-1840). Cegados por el éxito, los danzarines abusan de su autoridad y acaparan los mejores papeles para ellos, sin reparar en el uso del «travesti», usando unos toneletes, especie de faldellines cortos, en forma de miriñaque. Sólo una danzarina se salva del eclipse femenino, Magdalena Guimard, la grande por su inteligencia y su extravagancia. Su extremada delgadez motivó el que la llamasen el «esqueleto de las gracias». Tantas creaciones personales sin orden ni concierto se atropellaban y se hubieran desvanecido con el tiempo a no ser que el gran maestro de Stuttgart, Juan Jorge Noverre, que comprendió la necesidad urgente de recoger, seleccionar y corregir el léxico coreográfico, dejando sentados unos principios reglamentarios para el futuro. Erigido en árbitro de la danza, Noverre establece como definitivas las cinco posiciones elementales de los pies, la oposición equilibrada de piernas y brazos, registra las actitudes plásticas originales de los virtuosos y desparrama sus buenos consejos a todas las estrellas que acuden a su academia consultorio.

La Revolución francesa y las guerras napoleónicas interrumpen la marcha de la historia del baile.

Únicamente en Italia, Salvador Vigano, casado con la danzarina española María Medina, conservan la tradición del Ballet pantomima. La literatura

ahoga la acción. Inspirado en la épica y la mitología, alcanza efectos plásticos de una fantasía desconocida.

Entramos de pleno en la época romántica, capítulo de revelaciones clasificado como la edad de oro del «ballet blanco». En justa compensación a la preponderancia exclusivista por los astros masculinos, una invasión de estrellas femeninas de primerísima magnitud acaparan los favores del público, relegando a los danzarines la misión secundaria de soporte a su acompañante femenina.

María Taglioni, a quien se la llamó «la bailarina cristiana», por su extremada espiritualidad, baila por primera vez sobre las puntas de los pies como una forma de exaltación suprema de lirismo ingrátido, y origina una verdadera revolución en la técnica del baile teatral. Las zapatillas de raso substituyen los coturnos anacreónticos, y el «tutú», la falda vaporosa de tul y tarlatana, dibujada por Eugenio Lami, anula las túnicas griegas. La épica y la mitología ceden el paso a las fantasías de ensueño de hadas y de ondinas.

Exactamente el 14 de marzo de 1832 se estrena en la Ópera de París *La sílfide*. Todo se taglioniza. «Sílfide» se convierte en el adjetivo de moda. Se imponen los peinados «sílfide», turbantes «sílfide», etc. Víctor Hugo ofrece a la Taglioni un libro suyo con la dedicatoria «a vuestros pies, a vuestras alas». Teófilo Gautier y Alfredo de Musset componen fervorosos versos en su honor. Su imperio indiscutible duró hasta el día en que Fanny Elsler, en 1834, estrenó *El Diablo Cojuelo*. Seis años más joven, hermosa y sensual, transfirió su temperamento fogoso en la «cachucha» de los boleros españoles que había aprendido de una gran bailarina española: Dolores Serral. Su contraste con la delicadeza inmaterial de la Taglioni fué la clave del éxito. Estalló la competencia y se formaron dos bandos irreconciliables: los taglionistas y los elsleristas. Este partidismo efervescente fustiga su rivalidad. La Taglioni no puede resistir la tentación de aprender tocar las castañuelas, y estrena *La Gitana*. Elsler pretende volar con las alas de la «sílfide», pero ninguna de ellas logra desbancar a la otra en su especialidad.

Al fin la Taglioni va contratada a Rusia, donde la cubren de honores y joyas. América invita a atravesar el Atlántico a Fanny Elsler, ofreciéndole la fabulosa suma de 750,000 francos oro en un año.

Al poco tiempo el desconsuelo de los parisienses es acallado por el descubrimiento de una nueva estrella: Carlota Grisi, esposa del único bailarín que ostenta cierta consideración durante el romanticismo: Julio Perrot, llamado «el aéreo», quien, para no perjudicar la gloria de su amada, sacrifica ocasiones de lucimiento.

En la Grisi concurren las cualidades de la bailarina completa más perfecta. Ligereza y candor de la Taglioni, precisión y vivacidad de la Elsler, fundidas todas las virtudes de las anteriores en una sensibilidad emotiva que penetraba al alma de los espectadores. Su creación inimitable fué *Giselle*, obra cumbre de la época, escrita por Teófilo Gautier, con música de Adam, estrenada el 28 de junio de 1841.

Caso similar al de Noverre, en el siglo XVIII, es el de Carlos Blasis (1803-1878), discípulo de Gardel y Dauverbal; es el ordenador en el siglo XIX. Crea el sistema de estudiar «a la barra», y fija muchos ejercicios. Su más conocida innovación es la posición llamada «attitude», inspirada en el «Mercurio» de Juan de Bolonia. Ejerce de maestro de baile en Milán, y en Inglaterra le publican su *Código de Terpsícore*.

Sucede a Blasis, Juan Lepri, quien forma el más gran maestro de los últimos tiempos, Enrique Cechetti. De sus enseñanzas salieron las bailarinas del Teatro María, de San Petersburgo. Pawlova consiguió el que abandonase su academia y consagrarlo exclusivamente a su perfeccionamiento. Pero la insistencia de sus antiguos discípulos, que lamentaban su ausencia y que sin él veían imposible su progreso, le indujeron a anular el contrato con la genial bailarina y abrir de nuevo su escuela. Larsavina y Nijinsky recibieron sus enseñanzas; formó a Massine, y Diaghilew, que lo llamaba «forjador de estrellas», le confió a Lifar, Danilova y Markova. Lubow Tchernicheva, actualmente maestra de la Compañía del Coronel De Basil, es la encargada de continuar las enseñanzas que recibió también directamente del maestro. En nuestro Instituto del Teatro las clases de danza se dan de acuerdo con el sistema que él nos legó.

Enrique Cechetti nació en un camerino del Teatro Tordiona, de Roma, el 21 de junio de 1850, y murió dando sus clases, a las nueve de la mañana del día 13 de noviembre de 1928, cumpliéndose precisamente en estos días los veinte años de su muerte.

Lifar, que en la noche de aquel mismo día bailaba en Manchester *Las Silfides*, apareció en escena con una banda negra, en señal de luto por la pérdida de su maestro.

Con Enrique Cechetti cerramos este rápido esquema de recuerdo de los hombres que más abnegadamente han trabajado por la gloria de los triunfadores públicos de la historia de la danza.

Mientras tanto en España, bajo el reinado de Isabel II, protectora de las artes, se inauguran dos grandes teatros de ópera: el Liceo de Barcelona y el Real de Madrid, marco apropiado para grandes espectáculos de la categoría del «ballet». En ambos teatros se establecen cuerpos de baile nume-

rosos de plantilla fija, y desfilan las grandes estrellas extranjeras de moda : Fanny Cerrito, Guy Stephan, Sofía Fuoco, Saint Leon, etc., alternando con ellos los bailarines españoles Ricardo Moragas, Manuel Casas, Juan Camprubí, Manuela García, Manuela Perea y otros no menos famosos, empezando con ellos el renacimiento del baile clásico español.

A medida que se evapora el lirismo romántico, el baile teatral degenera en virtuosismo frívolo. Empieza la decadencia de fines de siglo XIX. Excepcionalmente una bailarina catalana, Rosita Mauri, hija de Reus, sobresale por su temperamento adicionado a una técnica brillantísima, llegando a escalar el primer puesto de la Ópera de París. Ella aportó, con su fuego español, la aceleración de los pasos hacia un desenfrenado virtuosismo, en perjuicio inevitable de la inspiración.

Cuando todo parecía perdido para siempre, aparece en 1909 una legión de artistas acaudillados por el genio promotor Sergio Diaghilew, y reúne los mejores bailarines del Teatro Marinsky, de San Petersburgo, y de la Ópera de Moscú, dos reductos del baile clásico donde se cuidaba con religioso fervor la herencia de las tradiciones francoitalianas. Da a conocer los compositores músicos de su país y sus pintores más famosos. La categoría de sus colaboradores toma parte preponderante de sus éxitos sensacionales.

Europa entera se rinde a sus pies y les corona de laureles. Empieza una nueva era. Nijinsky, héroe de la elevación, recupera el prestigio para los bailarines, tantos años postergados, y se llega al equilibrio ideal de aparejar los valores de la gracia femenina con los de la fuerza masculina. Pawlova y Nijinsky realizan el milagro. Ambos resucitan las venerables tradiciones de los siglos anteriores y las superan con la perfección de su sensibilidad privilegiada. Nuevos valores se unen a la Compañía : la espiritual Lydia Lopokowa ; Lubow Tchernicheva maravilla al mundo tanto por su exquisito arte como por su clásica belleza ; Massine se convierte en genial coreógrafo ; Idzikowsky, formidable de elevación ; Dolin, Nemchinova y Lifar.

En 1929 muere, en Venecia, Sergio Diaghilew, aletargándose así su obra. Algunos de los elementos de su formación pasan a las huestes de la Pawlova, quien pasea por el mundo su Compañía con obras coreográficas tradicionales. Lifar se incorpora a la Ópera de París.

En 1931 muere, en La Haya, Ana Pawlova. Con estas dos sucesivas desapariciones se cree el ballet perdido para siempre ; pero en 1932, el Coronel De Basil reúne la colaboración de Massine como coreógrafo ; la de Lubow Tchernicheva como maestra de baile de la Compañía, y la de Serge Grigorieff, quien atesora la mejor tradición de los antiguos Ballets rusos, y los restaura.

Aparecen las tres famosas estrellas Tamara Toumanova, Irina Baronova y Tatiana Riabouchiska, y Massine descubre la «sinfonía coreográfica».

Con esto llegamos a la hora presente, de todos conocida, ya que hasta hace pocos días hemos tenido entre nosotros la Compañía del Coronel De Basil.

He aquí, a grandes rasgos, una sinopsis de la Historia de la Danza, tanto desde el punto de vista de los maestros como del de los creadores. Veamos ahora algunos aspectos de la lección perenne que nos han dejado.

* * *

«Dios creó el hombre a su imagen y semejanza.»

Yo considero que el cultivo del baile clásico es una de las maneras en que podemos exaltar la creación de su obra maestra, ya que todas sus reglas y preceptos tienden a espiritualizar los movimientos con el minucioso control de la colocación de los pies, brazos, manos y cabeza mediante un sistema de gimnasia abstracta y estrictamente funcional, consiguiéndose la máxima perfección estética de la anatomía humana en forma casta y poética. Estos estudios convierten los músculos en resortes obedientes al dominio del equilibrio, elevación, flexibilidad y rotación. Pero la escuela clásica es algo más que una serie de ejercicios de cultura física; es algo superior al deporte rítmico de efectos plásticos, es un fenómeno de expansión íntima, irreprimible, comunicativo, que sirve de camino para alcanzar el dominio de un arte. Es, concretamente, una gimnasia del espíritu. Gradúa la potencia expresiva del instinto, ayuda a sondear las propias facultades, equilibra la fuerza con la gracia, desarrolla el sentido innato del ritmo y, por fin, educa la disciplina para obedecer a voluntad en el momento oportuno. Gracias al someterse a esta disciplina vocacional donde se adquieren los extensos recursos que la experiencia de varias generaciones han recopilado en un vocabulario universal y donde se fraguan los valores artísticos.

Para que el que aspira al triunfo en este difícil arte consiga resultados prácticos, es ante todo indispensable que, además de sentirse inflamado por el fuego sagrado de la vocación, posea el máximo de condiciones físicas, perfecta o al menos correcta complexión anatómica y sano funcionamiento fisiológico. Pequeños defectos pueden ser corregidos y superados con el entrenamiento insistente de los ejercicios de la escuela. La edad propicia para principiar esta difícil carrera oscila entre los ocho a los diez años. La duración del aprendizaje dura ocho años, susceptibles de acortar según las dotes innatas de cada discípulo y la tenacidad de su estudio. Cuantas

más aspiraciones, más deben redoblar los sacrificios. A mayor trabajo, mejor rendimiento. La carrera es dura y no admite reposo. Recordemos el consejo del pintor a sus discípulos: *Nulla dies sine linea*: Ni un día sin trazar una línea. Ningún otro arte requiere más atención en este aspecto; es únicamente con la práctica con la que puede alcanzarse la perfección. Por una semana de inactividad, se necesita un mes de recuperación.

Precipitar la impaciencia para sacar provechos inmediatos, sirve en muchos casos para malograr valores que podrían llegar a rendimientos superiores. Por eso es prudente desconfiar de genialidades precoces y encauzar las disposiciones naturales con perseverancia, otra cualidad esencial en la clave del éxito.

Además, si queremos que el artista sea completo, hemos de velar — como se hace en nuestro Instituto del Teatro — por su cultura general, estudio de la música y educación del ritmo por medio del sistema Jacques Dalcroze, por ejemplo; historia de la cultura, del teatro y del traje, maquillaje, etc., que hagan comprensible el porqué de los detalles integrantes de la danza teatral.

Hasta ahora el resultado de nuestra siembra pedagógica sigue fructuosamente progresiva. Nuestras esperanzas van encaminadas a preparar el campo propicio para el desarrollo del ballet clásico teatral en España y lograr, en un próximo futuro, la realización soñada de poseer una formación autóctona de ballet clásico español, que sea al mismo tiempo el mejor exponente del movimiento artístico contemporáneo, coreográfico, musical, literario y pictórico.

FU-8-37



Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela