



## Miércoles 24 de octubre / Wednesday 24th October

ACTIVIDAD EXTRAORDINARIA: Centro Ruso de Ciencia  
y Cultura de Madrid, C/ Alcalá 61

19:00 Presentación de la nueva edición de *Memorias de Marius Petipa*  
realizada por Sergey Konaev (State Institute for Art Studies, Moscú)

## Jueves 25 de octubre / Thursday 25th October

9:30-10:00 INAUGURACIÓN / OPENING

10:00-11:00 **SERGEY KONAEV** (State Institute for Art Studies, Moscú)  
Marius Petipa en la Rusia Imperial. Una forma de vivir y una  
forma de crear

### Pausa / Break

11:30-12:30 **LAURA HORMIGÓN** (ADE Teatro, Madrid)  
Marius Petipa y sus años en España

12:30-14:00 **Moderada:** Beatriz Martínez del Fresno  
**PATRICIA BONNIN-ARIAS** (URJC, Univ. Nebrija)  
El ballet académico en la España del XIX: oportunidades y  
obstáculos para la configuración de una escuela española  
**GUADALUPE MERA** (Cons. Sup. de Danza M<sup>a</sup> de Ávila, Madrid)  
Los maestros de baile en el Madrid de Petipa. Retrato de  
una profesión  
**BÉNÉDICTE JARRASSE** (Univ. de Strasbourg / Labex OBVIL-Univ.  
Paris-Sorbonne)  
Circulation des artistes et transfert des modèles esthétiques  
dans l'Europe dansante du XIXe siècle: l'exemple de Marie  
Guy-Stéphan, cette Française «qui s'était faite Espagnole»

16:00-17:00 **BORIS ILLARIONOV** (Academia Vaganova, San Petersburgo)  
Las danzas de carácter en los ballets de Petipa

17:00-18:00 **Moderada:** Idoia Murga  
**TATIANA NIKITINA** (Univ. Bordeaux Montaigne)  
The ballet *Mlada* of Marius Petipa: reminiscing about the  
ballet *Ruslan and Ludmilla*?  
**TONI CANDELORO** (Asoc. Michel Fokine, Lecce, Italia)  
Success after death: the artists who made famous Petipa in  
the West

### Pausa / Break

18:30-20:00 **Moderada:** Jon P. Arregui  
**TIZIANA LEUCCI** (CEIAS EHESS-CNRS, París)  
The Heritage of Romanticism and Orientalism in the Marius  
Petipa's ballets on Indian subject: *The Bayadère* (*Baya-  
derka*, 1877) and *The Talisman* (1889)  
**IRINA NEFODOVA** (ITEM Univ. Complutense de Madrid)  
La *Bayadère* conocida y desconocida: hacia la cuestión  
de las fuentes musicales  
**VÍCTOR SÁNCHEZ** (Univ. Complutense de Madrid)  
Ópera y ballet: ¿una relación problemática?

## Viernes 26 de octubre / Friday 26th October

10:00-11:00 **DOUG FULLINGTON** (Pacific Northwest Ballet, Seattle)  
Elementos de danzas de carácter españolas en *Petipa*

### Pausa / Break

11:30-13:00 **Moderadora:** Laura Hormigón  
**DEBORAH NORRIS** (Edge Hill University)  
The Allure of Odette/ Odile: What attracts male choreographers to adapt Petipa's Swan Lake?

**GERALDINE MORRIS** (University of Roehampton, Reino Unido)

Is it a Petipa dance we are watching?

**ANA ABAD CARLÉS** (Universidad Católica San Antonio de Murcia)

El legado coreográfico de Marius Petipa: creación y globalización del canon "clásico" en el ballet

13:00-14:00 **IDOIA MURGA CASTRO** (CSIC, Madrid)  
La presencia del legado de Petipa en la España de principios del siglo XX: los Bailes Románticos Rusos, Ana Pavlova y los Ballets Russes de Monte Carlo

16:00-17:00 **Rocío PLAZA** (Universidad de Sevilla)  
La escenografía en el ballet y los espectáculos de bailes españoles en España en el siglo XIX

17:00-18:00 **Moderadora:** Rocío Plaza  
**BLANCA GÓMEZ CIFUENTES** (Universidad Complutense de Madrid)

Encuentros en escena: los ballets de Francisco Soler y Roviroa y Ricardo Moragas en la Barcelona decimonónica

**CRISTINA DíEZ** (Universidad Complutense de Madrid)

El ballet pantomímico en el ámbito teatral gaditano del primer tercio del siglo XIX

### Pausa / Break

18:30-20:00 **Moderadora:** Víctor Sánchez  
**JOSÉ IGNACIO SAN JUAN** (Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, Madrid)

Pierre Bartholomin en Madrid: Baile de máscaras, La lámpara maravillosa, La encantadora o El triunfo de la Cruz

**CONCETTA LO IACONO** (Università Roma Tre)

Craftsmen or creative artists? An investigation of copyright and Petipa

**CRISTINA AGUILAR** (Centro Superior Katarina Gurska)

Oriente y Occidente enfrentados en la danza Española de Glazunov para *Raymonda*



**Marius Petipa en la Rusia Imperial. Una forma de vivir y una forma de crear**

**SERGEY KONAEV** (State Institute for Art Studies, Moscú)

Esta ponencia se centra en dos aspectos de la vida de Petipa en Rusia, sobre los cuales hasta ahora no hay información científica precisa. Por un lado, se pretende transmitir una cronología precisa, verificada y documentada de la aparición de Marius Petipa en Rusia en 1847, para delinear las condiciones básicas del servicio de Petipa –bailarín, maestro y artista– en el Teatro Imperial, prestando especial atención a su situación y su papel en otras instituciones imperiales. Otra parte importante de la comunicación es el método de Petipa, su laboratorio creativo, la forma en que el coreógrafo trabajaba con los textos, imágenes, la naturaleza de los contactos y conflictos con los colaboradores libretistas, compositores, escenógrafos y artistas. Este trabajo también abordará la situación de la diáspora francesa en Rusia, así como la influencia del contexto teatral francés en Petipa, y se rastrearán los vínculos con Francia que alimentaron y movieron su trabajo.

**Marius Petipa y sus años en España**

**LAURA HORMIGÓN** (ADE Teatro, Madrid)

Entre junio de 1844 y enero de 1847, Marius Petipa trabajó en Madrid como primer bailarín del Teatro Circo. Su presencia en la capital coincide con los años de mayor esplendor artístico de este teatro, considerado un lugar destacado para la sociabilidad de los madrileños durante la década de 1840. Aunque los años de Petipa en España todavía guardan algunas incógnitas por resolver, esta ponencia se centra en varios aspectos fundamentales de la estancia de Petipa en nuestro país: se presentará el repertorio y la recepción de Marius Petipa como bailarín en Madrid y en Andalucía; se comentarán las distintas hipótesis sobre el duelo teniendo en cuenta el resultado de un análisis forense; se abordará su precipitada fuga en 1847 y la persecución posterior que sufrió; se rastreará la huella que Petipa dejó como

bailarín en los escritores españoles del siglo XIX; y por último, se comentará cómo la influencia que tuvieron para Petipa esos años en España se reflejó en sus ballets creados en Rusia.

### **El ballet académico en la España del XIX: oportunidades y obstáculos para la configuración de una escuela española**

**PATRICIA BONNIN-ARIAS** (URJC, Universidad Nebrija, Madrid)

Si bien resulta aventurado hablar de una escuela española de ballet configurada en el sentido de la francesa, italiana, rusa, danesa, inglesa, estadounidense o cubana, esta comunicación aborda desde una perspectiva sociológica y política, el fructífero periodo que ha significado el siglo XIX para el ballet académico en España, en un análisis enfocado hacia las oportunidades para su vertebración como escuela. En dicho periodo se concitan diversos factores como una incipiente institucionalización, manifestada tanto en compañías de ballet, como en centros de formación y nuevos espacios escénicos, la convergencia de eminentes personalidades importadas desde centros coreográficos hegemónicos, la pujanza de la escuela bolera y su internacionalización a través de las unidades diaspóricas, y la solución a la no hibridación entre los léxicos técnicos del ballet académico y la danza española mediante el concepto de *bailarín completo*. El reverso de este empuje se evidencia a través de las coyunturas históricas adversas, las dinámicas intra e intercampo en el sentido de Bourdieu, la persistencia del conflicto identitario del XVIII en el seno de la sociedad, la posición marginal de la danza española respecto a los ejes tradicionales del ballet y el fracaso institucional, lastrado por los efectos de la *path dependence*, resultando todo esto determinante para frenar el impulso y bloquear la configuración de una escuela española de ballet en el siglo XIX.

### **Los maestros de baile en el Madrid de Petipa. Retrato de una profesión**

**GUADALUPE MERA** (Consrv. Superior de Danza María de Ávila, Madrid)

En esta comunicación trazaremos una visión de un tema crucial para el campo de la danza como es conocer a los protagonistas de la transmisión de este saber. Abarcaremos tanto el ámbito del baile social como el escénico, haciendo hincapié en las convergencias y divergencias entre ambos. Estableceremos las biografías de los principales maestros asociados a la familia real y a las casas nobiliarias más importantes del ochocientos en las que profesores como Andrés Belluzzi o Manuel Justo Menor impartieron docencia. En el ámbito profesional, asociados a las academias de baile establecidas en algunos

teatros de Madrid contamos con maestros como Hipólito Monet o Victorino Vera que enseñaron tanto el baile de rango francés como los bailes nacionales, sin olvidar a profesores como Mr. Journée o Antonio Miquel, especializados en la enseñanza destinada a las clases medias urbanas a las que enseñaron a bailar tanto en academias privadas como en los principales establecimientos de enseñanza secolar de Madrid. Para conseguir rescatar e introducir a estos maestros en la memoria de la danza utilizaremos fuentes hemerográficas, archivísticas, musicales, literarias e iconográficas.

### **Circulation des artistes et transfert des modèles esthétiques dans l'Europe dansante du XIXe siècle: l'exemple de Marie Guy-Stéphan, cette Française «qui s'était faite Espagnole»**

**BENEDICTE JARRASSE** (Univ. de Strasbourg/Labex OBVIL-Univ. Paris-Sorbonne)

Dans ses *Mémoires*, Marius Petipa évoque de manière pittoresque son séjour en Espagne, et notamment une tournée «en compagnie de la première danseuse Guy-Stéphan, dans toutes les grandes villes d'Andalousie». Ces deux trajectoires de danse – celle de Petipa et celle de Guy-Stéphan– se croisent à plus d'un titre et sont emblématiques d'un double phénomène de circulation des artistes chorégraphiques à l'échelle européenne et de transfert des modèles esthétiques. Engagés dans des théâtres espagnols, Petipa comme Guy-Stéphan se spécialisent dans un répertoire de danses espagnoles, que le premier emporte avec lui, en tant que chorégraphe, à Saint-Pétersbourg, la seconde, en tant qu'interprète, à Paris. Dans cette configuration, nous nous intéresserons, à partir d'une analyse de la presse et des publications sur le spectacle, à la trajectoire parisienne de Marie Guy-Stéphan et à la construction de son image de danseuse française «qui s'était faite Espagnole».

JUEVES 25 DE OCTUBRE / THURSDAY 25<sup>TH</sup> OCTOBER

16:00 - 20:00



### **Las danzas de carácter en los ballets de Petipa**

**BORIS ILLARIONOV** (Academia Vaganova, San Petersburgo)

The paper will cover the following issues: The concept of "character" dance, which was formed in St. Petersburg ballet of 19th-20th centuries. The lexical difference between classical dance and character dance, their semiotics, as well as their message to the spectators. The place of the character dance in the structure of Petipa's ballets. Character dances of the romantic ballet and character dances of the mature Petipa ballets: succession and differences. Sources of ethnographic material for the character dances by Petipa. The report will consider the dramatic significance of the suites of the character dances in *The Swan Lake* and *Raymonda*.

### **The ballet *Mlada* of Marius Petipa: reminiscing about the ballet *Ruslan and Ludmilla*?**

**TATIANA NIKITINA** (Universidad Bordeaux Montaigne, Francia)

The ballet *Mlada*, presented in 1879 on imperial stage of Saint-Petersburg Bolshoi Theatre, is one of the most mysterious ballets of Marius Petipa. It has a complex and a long history. The plot twist is the subject of influences and inspirations of several ballet compositions in an early theatre history. Furthermore, this Petipa's unique creation includes the representation of ancient Slavic people of Baltic countries. The present paper aims to call into question a possible impact of the ballet *Ruslan and Ludmila* on Petipa's ballet. *Ruslan and Ludmila, or the fall of Chernomor, evil wizard* was first created by Adam Glushkovsky in Moscow in 1821. And then in 1824, the French maître de ballet Charles-Louis Didelot, decided to transpose the same ballet with modifications on imperial stage in Saint-Petersburg. The importance of Russian fabulous opera's tradition is perceived in both ballets, as well the presence of pantheon of Slavic divinities. The purpose of the presentation is to draw an eventual comparison between these two creations while taking into consideration the libretto texts, the scenic elements as scenery and costumes and the reception of two ballets in a Russian society.

## **Success after death: the artists who made famous Petipa in the West**

**TONI CANDELORO** (Asoc. Michel Fokine, Lecce, Italia)

Beyond Diaghilev's Ballet Russes, which have made fragments, divertissements and entire ballets of Marius Petipa known in almost all Europe, those who propagated the art of the great master in the West were some disciples who had decided to leave Russia before the Soviet revolution and came from Paris to London and other capitals. They taught the totalitarian way of classical academic dancing, fusion between technique and choreography and also psychological analysis of a role. Many dancers brought the style and secrets of Marius Petipa and the virtuosic evolutions that the master has allowed to develop to Enrico Cecchetti. These exiles were from the great theaters where they created a tradition, as for example Karsavina at the Royal Ballet in London, but also in small humble studios like the one of Preobrajenska in Paris where the étoiles came between the thirties and sixties to sewed up the roles that Petipa had expressly created for Preobrajenska and others. Many of these Russian artists are forgotten today, deliberately ignored after allowing Europe to express itself definitively in the ballet repertoire of Petipa. The work that I have been able to do over 25 years, that one especially at the beginning of the 80s while I was living in Paris at home of Irene Lidova, dean of the Franco Russian criticism, to collect choreographic testimonies and musical stylistics of some students of these teachers, students for example of Preobrajenska and Tchernicheva who had directly learned the repertoire from these artists of exile. They are probably the ones who wanted to preserve Marius Petipa's ballet chemistry in Europe, aware that the Soviet revolution was starting a work of manner and would in a sense lose its primary essence. Toni Candeloro will present historical clues, documents and even a very rare film where Tchernicheva reconstructs the *Sleeping Beauty* in La Scala.

## **The Heritage of Romanticism and Orientalism in the Marius Petipa's ballets on Indian subject: *The Bayadère (Bayaderka, 1877)* and *The Talisman (1889)***

**TIZIANA LEUCCI** (CEIAS EHESS-CNRS, Paris)

In my presentation I'll focus on the genesis of the two ballets on Indian topic, *La Bayadère* and *The Talisman*, composed by Marius Petipa at Saint-Petersburg, in Russia. By tracing their artistic, literary and cultural influences, I'll analyse the theatrical features of both their feminine main roles: the *bayadère* Nikiya (*Bayaderka*) and the *apsaras* Niriti (*The*



*Talisman*). Fruits of the choreographic genius of the French *maître de ballet* and of his excellent dancers, these two ballets took inspiration from a number of previous works, elaborated by some European orientalist writers, romantic poets, artists and composers. Marius Petipa was also influenced by the dance compositions of Lucien Petipa, his elder brother, and by the knowledge of the Russian dance historian and critic, Sergei N. Khoudekov, a '*connaisseur*' of the Indian artistic traditions and the co-autor of the *Bayaderka*'s libretto. It is also possible that the young Marius Petipa attended in Paris, in 1838, the performances of the South Indian troupe of dancers and musicians, touring Europe at that time...

### **La Bayadère conocida y desconocida: hacia la cuestión de las fuentes musicales**

**IRINA NEFODOVA SKULSKAYA** (ITEM Univ. Complutense de Madrid)

En Rusia, a mitad del siglo XIX, el negocio de componer música para ballet se consideraba vergonzoso y totalmente indecente para un compositor "serio". Según estos parámetros, el legado musical del austríaco Ludwig Minkus, calificado de "tercera calidad", se encontró al margen del interés de los especialistas durante largas épocas, cabe decir que en los numerosos escritos dedicados a las obras escénicas de M. Petipa, nacidas en la unión creativa con L. Minkus, ni siquiera mencionan la música y el nombre de su autor. Mientras tanto, L. Minkus, el compositor titular del teatro Mariinski (1872-1885), uno de los principales colaboradores de A. Saint-Léon y M. Petipa, compuso sus partituras en el momento decisivo de la historia de la danza teatral y participó de manera plena en la creación de los pilares formales del gran ballet clásico junto a estos dos coreógrafos. En la presente comunicación nos proponemos alumbrar las principales tendencias investigadoras acerca de *La Bayadère* (1877), una de las obras clave del teatro coreográfico del siglo XIX. Mostraremos los detalles más importantes del contexto cultural, musical y artístico de Moscú y San Petersburgo en los años 1850-1880, relacionados con la actividad profesional del compositor en Rusia. A partir de estos datos, intentaremos revelar las fundamentales fuentes musicales que nutrieron la partitura de *La Bayadère*, una de las joyas del ballet de todos los tiempos.

### **Ópera y ballet: ¿una relación problemática?**

**VÍCTOR SÁNCHEZ** (Universidad Complutense de Madrid)

La ópera y el ballet han compartido tradicionalmente el mismo espacio, siendo habitual que el mismo teatro tuviese dos compañías:

una de ópera y otra de ballet. Así sucedió con el Teatro del Circo de Madrid, donde actuó Marius Petipa en sus años en España; no solo fue un gran momento de la recepción de ballet romántico, sino también de eclosión de la ópera, en un periodo que he caracterizado como de "furor verdiano". El estreno de *La Sylphide* o *Giselle* compartió cartel con *Nabucco* o *La favorita*. Siguiendo una moda francesa, en muchas óperas se incluían ballets, con títulos como *Robert le Diable* cuya escena de los monjas-fantasma se considera el origen del ballet romántico. En esta comunicación se reflexiona sobre esta relación, utilizando dos ejemplos de la creación de Verdi. El añadido del ballet en las versiones francesas de sus óperas (*Le trouvère*) y la eliminación en las versiones italianas de las óperas francesas (*Les vêpres siciliennes*, *Don Carlos*). Se analizará la integración de la danza en la dramaturgia, su interés musical y su recepción entre el público. Se concluirá con una breve reflexión sobre la relación ópera y ballet en las programaciones actuales.

VIERNES 26 DE OCTUBRE / FRIDAY 26TH OCTOBER

10:00 – 14:00



### **Elementos de danzas de carácter españolas en Paquita**

**DOUG FULLINGTON** (Pacific Northwest Ballet, Seattle)

This paper will discuss elements of Spanish character dance found in two nineteenth-century sources documenting the choreography of two productions of the ballet *Paquita*: 1) an 1850's production manual by Henri Justamant documenting a Lyon production that may represent Mazilier's 1846 Paris production; and 2) an early-twentieth-century choreographic notation in the Stepanov method documenting Marius Petipa's St. Petersburg production.

### **The Allure of Odette/ Odile: What attracts male choreographers to adapt Petipa's Swan Lake?**

**DEBORAH NORRIS** (Edge Hill University, Reino Unido)

May 2018 sees the premier of a new production of *Swan Lake* by Liam Scarlett for The Royal Ballet Company. A contemporary awakening of the dramatic narrative of the work drives a re-interpretation of Marius Petipa's original choreography. However, Scarlett's new adaptation is another timely male offering amongst a current dearth of female narrative ballet choreographers working in British ballet. In the *Oxford Dictionary of Dance* (Mackrell & Craine, 2010) fourteen productions of *Swan Lake* are cited as bring created in the XIX century outside Russia. From Balanchine's 1951 production for New York City Ballet to Mats Ek's contemporary translation for Culberg Ballet, and two productions for The Royal Ballet (Ashton, 1963 and Dowell, 1986). What is it that attracts male creative to re-choreograph Petipa's masterpiece? Does Odette magically allure them to choreograph her ensnaring enchaînement? Or does Odile lure them to reimagine her potent pirouettes? This paper will aim to examine several productions of *Swan Lake* in order to understand the appeal of Petipa's original work to the plethora of male choreographers who have adapted the work over the past century.

### **Is it a Petipa dance we are watching?**

**GERALDINE MORRIS** (University of Roehampton, Reino Unido)

Marius Petipa's ballet *The Sleeping Beauty* is performed worldwide. But what constitutes Petipa's work? Is it the choreography, the choice

of dance movement or the notion that this is a work that has remained intact? This paper discusses those issues. By examining Aurora's variation in Act III, I analyse several versions. Beginning with a performance filmed in 1955, I explore other accounts of the dance taken from different geographical regions, different historical periods and different technical styles. According to Nicholas Legat (1931) Petipa used dance phrases taken from the classes of Christian Johansson and also frequently asked Legat himself to compose dances, all of which passed as Petipa's own work. So what is a Petipa dance and how should it be performed? Should the dancer embrace the technical style of past dancers or should they adapt it to the contemporary era in which the performance occurs? Because the movement is linked to the technical style of the era and since technique is affected by the cultural climate of an era, the dances must be susceptible to change. Petipa's dances serve as an excellent example of a performable in that they have been repeated for over a hundred years but the performances seen today are nothing like those from the 1890s, yet they are still Petipa dances. My argument in this paper is that because the dances are linked to the technical style of the era, we need to analyse and understand this in order to know how to perform a Petipa dance. My paper draws attention to these aspects and explores how and why changes in technical style contribute to Petipa's legacy.

### **El legado coreográfico de Marius Petipa: creación y globalización del canon "clásico" en el ballet**

**ANA ABAD CARLÉS** (Universidad Católica San Antonio de Murcia)

En la actualidad, las obras de Marius Petipa constituyen "la piedra angular" del repertorio de las principales compañías de ballet del mundo. Sin embargo, no fue hasta la segunda mitad del s. XX, que dicho legado empezó a penetrar en muchas de las compañías de ballet establecidas hasta ese momento. En esta comunicación se abordará la creación y consolidación del canon clásico en el ballet, tal y como este se constituyó en dos centros geográficos principales: Rusia - en los años anteriores y posteriores a la Revolución - y Gran Bretaña en la década de los años treinta. Si bien ambos países tomarían las obras creadas por Marius Petipa en Rusia como el referente en la articulación del "canon clásico", en esta comunicación, a través de documentos históricos y de investigaciones realizadas en cada uno de estos países, se analizarán las diferencias entre Inglaterra y Rusia (Unión Soviética) a la hora de abordar la conservación de las obras de Petipa:

las elecciones coreográficas realizadas y las razones que las motivarían, así como las transformaciones que se darían en ambos países para acomodar estas obras a las tradiciones y los nuevos contextos artísticos y socioculturales. El propósito de esta comparación será el intentar demostrar cómo estas diferencias llevarían a una divergencia interpretativa de este "canon clásico" y a una apropiación tanto coreográfica como estilística por parte de diferentes intérpretes y creadores que contribuirán de forma decisiva en la diseminación de este "canon" a nuevos centros coreográficos.

### **La presencia del legado de Petipa en la España de principios del siglo XX: los Bailes Románticos Rusos, Ana Pavlova y los Ballets Russes de Monte Carlo**

**IDOIA MURGA CASTRO** (CSIC, Madrid)

A pesar de la presencia en España de Marius Petipa a mediados del siglo XIX y su trabajo en el Teatro del Circo de Madrid, su legado fue perdiendo presencia hasta acabar olvidándose entre críticos y público españoles. No obstante, en el primer tercio del siglo XX llegaron a España distintas compañías de ballet que ofrecieron en su repertorio algunas piezas cuya coreografía atribuyeron a Petipa, identificándose, de este modo, con una relevante herencia dancística europeo. Este texto analiza la presencia, el impacto y la influencia de dichas obras en el contexto español que fueron representadas durante las giras de tres compañías extranjeras: los Bailes Románticos de Elsa Krüger y Boris Romanov (1924), la agrupación de Anna Pavlova (1930) y los Ballets Russes de Monte Carlo, dirigidos por Wassily de Basil y René Blum (1935). De este modo, a través del análisis de fuentes gráficas y escritas de diverso tipo, se estudia la recuperación del legado de Petipa en tres piezas representadas respectivamente por las citadas compañías: *Arlequinada*, *La hija mal cuidada* y *La boda de Aurora*.

**VIERNES 26 DE OCTUBRE / FRIDAY 26TH OCTOBER**

**16:00 – 20:00**



**La escenografía en el ballet y los espectáculos de bailes españoles en España en el siglo XIX**

**Rocío PLAZA** (Universidad de Sevilla)

La irrupción del ballet en España como espectáculo escénico de éxito se produjo en paralelo a la llegada de los bailes andaluces y españoles que no habían tenido proyección con anterioridad en los principales teatros de las capitales o que se crearon nuevos. Sería a lo largo de la década de 1840 cuando el espectáculo del ballet se consagró en las principales capitales, gracias a la labor desempeñada por algunos destacados empresarios, bailarines y escenógrafos. En paralelo, a los tradicionales bailes de seguidillas, fandangos o boleros con los que se animaban los entreactos, se le sumaron en estos años los pasos de jaleos andaluces, el olé y el vito; así como un amplio repertorio nuevo, compuesto por simples pasos o por completas coreografías. La construcción de ambos sobre la escena fue desigual. Mientras el ballet se incorporó con proyectos escenográficos y con diseños de indumentaria creados para cada pieza, los espectáculos de los nuevos bailes españoles lo harían sin ningún tipo de arropamiento empresarial, entregados a las posibilidades particulares de cada bailarín y bailarina, y a los recursos escenográficos de los que dispusiera la empresa, habitualmente reutilizados. El paso de los bailes españoles por los principales teatros europeos a partir de este momento, y especialmente a lo largo de las décadas de 1850 y 1860 acentúa el contraste entre la puesta en escena que se les brindaban en teatros como el Real o el Haymarket londinenses y la Academia Real de música parisinas, entre otros. No obstante, resulta preciso analizar las diferentes propuestas que se ofrecieron para establecer un acercamiento a las causas que actuaron como condicionantes en este desigual camino que recorrieron ambos mundos coreográficos sobre las escenas españolas. Una realidad plástica que resulta fundamental para medir los diferentes públicos, así como los intereses económicos y políticos en los que se manejaron.

## **Encuentros en escena: los ballets de Francisco Soler y Rovirosa y Ricardo Moragas en la Barcelona decimonónica**

**BLANCA GÓMEZ CIFUENTES** (Universidad Complutense de Madrid)

Durante la década de los años ochenta del siglo XIX, Barcelona fue testigo del estreno de los tres únicos ballets que pusieron en escena conjuntamente el pintor escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa y el bailarín y coreógrafo Ricardo Moragas. Dotadas de una originalidad y calidad capaces de competir con las producciones de los grandes teatros europeos, estas obras gozaron de un considerable éxito tanto de crítica como de público, y destacaron especialmente por mostrar el trabajo interdisciplinar de ambos artistas. Su análisis, a través de una amplia variedad de fuentes, ha permitido además profundizar en la presencia del ballet en la escena española de finales del siglo XIX, en un intento de aportar un grano de arena al vacío todavía existente en la historiografía.

## **El ballet pantomímico en el ámbito teatral gaditano del primer tercio del siglo XIX**

**CRISTINA DÍEZ** (Universidad Complutense de Madrid)

Durante el primer tercio del siglo XIX, Cádiz se erigió en uno de los principales centros operísticos de nuestro país. Ya en la anterior centuria, concretamente en los años de establecimiento del Coliseo de Ópera Italiana (1761-1779), circularon por la ciudad destacadas compañías líricas, siempre acompañadas de las correspondientes secciones de baile y encabezadas por figuras de la danza italiana como Ribaltoni, Curioni, Destefani, Frambaglia, Marana o Favier. La extraordinaria actividad musical desarrollada en el ámbito teatral a partir del nuevo siglo estuvo protagonizada, en temporadas concretas, por compañías dirigidas por algunos de los predecesores del ballet romántico, que irrumpiría en la escena española en la segunda mitad del XIX: Cozzer, Pautret, Cairon, Vitali, Piglia o Astolfi. Las propuestas coreográficas de los mencionados directores basadas en ballets pantomímicos, generalmente de argumento mitológico o histórico, se compusieron en muchos casos en base a los más célebres fragmentos operísticos del momento, entre los que destacaron los pertenecientes a Rossini. Aquel tándem constituyó un importante revulsivo para el teatro gaditano, contribuyendo a ampliar la oferta de espectáculos musicales y reactivando en concretas ocasiones su actividad. La propuesta de esta comunicación es ofrecer una panorámica de la presencia del ballet en Cádiz donde se analicen los repertorios ejecutados en sus

teatros, los circuitos de procedencia de sus protagonistas y la recepción de sus propuestas en base a los gustos estéticos de un público que se mostró mucho más proclive al estilo francés que al italiano.

### **Pierre Bartholomin en Madrid: Baile de máscaras, La lámpara maravillosa, La encantadora o El triunfo de la Cruz**

**JOSÉ IGNACIO SAN JUAN** (Consrv. Sup. de Danza María de Ávila, Madrid)

Esta comunicación tiene como objetivo el estudio de algunos de los ballets presentados en la temporada 1842/1843, en los teatros madrileños de la Cruz y el Príncipe, por el coreógrafo francés Pierre Bartholomin: *Baile de máscaras*, *La lámpara maravillosa* y *La encantadora o El triunfo de la Cruz*. Son las obras que acompañan a *La sílfida*, el gran estreno de la temporada y el inicio del ballet romántico en Madrid. Estas obras poseen, por otra parte, una importancia especial, ya que de ellas se conservan, en la Biblioteca Histórica Municipal, las partituras utilizadas en las representaciones. Nuestro trabajo estudiará estas partituras (y sus correspondientes libretos) para analizar la estructura de los ballets, la introducción en Madrid de nuevos números (por el director musical de la compañía de Bartholomin, Hyppolyte Gondois) o la relación de estas composiciones con las características musicales del ballet romántico. Finalmente, estudiaremos la recepción en la prensa de estas obras, buscando los indicios que nos muestren la transformación en la visión por parte de la crítica y la aceptación y comprensión de un planteamiento diferente, una estética romántica que ya había triunfado en el teatro y en la música.

### **Craftsmen or creative artists? An investigation of copyright and Petipa**

**CONCETTA LO IACONO** (Università Roma Tre)

Going beyond a legal history, my presentation will explore the origins of copyright in dance in Europe and Russia by the use of legal cases, visual images and theatrical publications of the period. Within the history of the *property* rights to artistic works and the history of material things and ideas in XIXth century ballet in Russia, all the elements (dance notation, dance steps, music, props and costumes) are mutually reinforcing and strictly interlinked with the Italian ballerina's invasion at the Imperial Theatres in Saint-Petersburg. Nowadays we know the importance of trademarks but, in the history of ballet, new steps, pointe shoes and tutus have remained anonymous. Indeed, the choreographers, the musicians and the scenic and costume designers were regarded more as craftsmen rather than as free artists, not always considered within the framework of a precise task performed by contract.



Finally, it is possible to illustrate the cultural dynamics regarding the need for copyright protection, comparing the first law suit Perrot vs. Petipa in 1862, with the Manzotti law suits against his music composer Marenco and the Italian choreographer Cecchetti. We can also better understand how perceptions of authorship and property rights in dance have evolved from Petipa's sketches to the Shiryayev stop motion animation, which was made by the character dancer and Petipa collaborator with the purpose of fixing dancing movements: a sort of mechanical dance notation, that shifts from then on, the terms of our discussion. The recent attempts to come back to the "original" Petipa versions highlight the important role of archives in promoting authenticity and preserving the testimony of the period, looking at *Paquita*, *Sleeping Beauty* and *Swan Lake* and the storytelling through images in the *Ezhegodniki Imperatorskich Teatrov*.

### **Oriente y Occidente enfrentados en la danza española de Glazunov para *Raymonda***

**CRISTINA AGUILAR** (Centro Superior Katarina Gurska)

"Oriente", desde que Edward Said lo definiera de ese modo en su libro de *Orientalismo*, no tiene nada que ver con una sencilla ubicación en el mapa. Tras la larga estancia de Glinka en España (1845-1847) la identificación del folclore ruso con el español fue una constante en la literatura de la época, situando a España en la curiosa posición del lado "oriental" de Rusia. En esta comunicación estudiaremos el particular caso de los "Panaderos" (indicados así en partitura) de *Raimonda*. En primer lugar, su origen: un cuaderno de viaje (todavía perdido) del viaje que Glazunov emprendió a España en 1882, precisamente en búsqueda de la huella del paso de Glinka por la península; se observará, asimismo, cuánto queda del género original español en la música. En segundo, se analizará la particular utilización de la danza como elemento identificador lo "Oriental": la música española caracteriza a los sarracenos, que figuran en oposición a los cruzados capitaneados por Jeanne de Brienne e identificados con música del folclore húngaro.

### **Dirección**

Laura Hormigón (ADE Teatro, Madrid)  
Víctor Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)

### **Comité científico**

Jon P. Arregui (Universidad de Valladolid)  
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)  
Pascale Melani (Université Bourdeux)  
Idoia Murga (CSIC, Madrid)  
Rocío Plaza Orellana (Universidad de Sevilla)

### **Comité organizador**

Otilia Fidalgo González  
Miguel Ángel Ríos Muñoz  
Zoila Martínez Beltrán

### **Proyectos I+D**

MadMusic Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVIII-XIX. Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483

MuTe: Música teatral en España: géneros, continuidades e interacciones (1680-1914). Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2016-80768-P

### **Web site**

[www.iccmu.es](http://www.iccmu.es)

### **Contacto**

[inscripción.congreso.petipa@gmail.com](mailto:inscripción.congreso.petipa@gmail.com)

Durante todo el Congreso habrá interpretación simultánea gracias a la colaboración de los cursos de Especialización en Interpretación simultánea y consecutiva de la Universidad Autónoma de Madrid. Las ponencias en ruso serán realizadas por el Instituto Ruso Pushkin / The entire Congress will have Simultaneous Interpretation.



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID



ASOCIACION  
DE  
DIRECTORES  
DE  
ESCENA

