

LA REDACCION MOSCOVITA DEL BALLET "DON QUIJOTE" DE MARIUS PETIPA

ELIZABETH SOURITZ

Ballet Historian

Moscú, Rusia

Traducción de MARUXA BALIÑAS

En la década de 1860 los espectáculos del coreógrafo de San Petersburgo, Mario Petipa, se incluyeron con frecuencia en el repertorio del Teatro Bolshoi [Gran Teatro] de Moscú. En 1864 en concreto se pasó al Bolshoi el ballet "La hija del faraón" que se había puesto en escena durante los dos años anteriores en San Petersburgo dándole a Petipa un enorme éxito. Este ballet era un espectáculo monumental, con una presentación muy cuidada, de gala; uno de los primeros experimentos de "grand ballet". Los críticos moscovitas valoraron "La hija del faraón" negativamente, se lamentaron de la *ausencia de cualquier tipo de pensamiento profundo* [así como de dramatismo e inspiración] *elementos que habían traído al ballet artistas tan importantes como Taglioni, Fanny Elssler, y en los escenarios moscovitas hace poco tiempo Sankovskaya.*

Un crítico escribió:

Durante más de cinco horas se presentaron al público los trucos más sorprendentes: un batallón entero de soldados, todo el cuerpo de ballet y toda la escuela del Teatro aparecen en escena; y todo este montón de gente, vestidos con trajes abigarrados e inverosímiles, hacen todo tipo de cosas¹.

¹ Uno de los espectadores con motivo del beneficio de despedida. "Crónicas actuales". Noviembre 1864, nº 41, pág. 2.

En efecto, el ballet "La hija del faraón" era típico de San Petersburgo, donde en esta época se establecía un nuevo estilo de espectáculo de ballet. Caracterizando como veía él estos "nuevos" ballets, el famoso crítico moscovita Alexander Bazhenov escribió que en ellos *destacan la variedad y extravagancia de las figuras* [que el coreógrafo/maestro de ballet] *pone en manos de los bailarines y bailarinas panderetas, antorchas o echarpes de colores vivos que se mueven; o los cubre de hojas tropicales; o los obliga a subir o bajar escalones o taburetes colocados a propósito para ésto; inventando posiciones difíciles y efectistas, uniendo figuras complicadas, juntando y separando a los bailarines en filas simétricas*².

Comparaba estas danzas con las piedrecitas de un caleidoscopio, donde continuamente aparecen bonitos dibujos, pero les niega un contenido interesante. Bazhenov muestra exactamente los procesos que estaban ocurriendo en el ballet ruso en la década de 1860: el dramatismo del ballet cede lugar al espectáculo donde el lugar principal lo ocupan claramente las danzas ornamentales.

Esta tendencia nació en el ballet de San Petersburgo y lo caracterizó.

El aumento de las danzas ornamentales condujo, desde estos años y hasta final de siglo, a la aparición de un tipo de grupos de baile donde el coreógrafo dirige a los bailarines como el compositor instrumental a la orquesta, donde la danza se estrangula a sí misma y no hay ideas aparte de las invenciones literarias. Eso significan las Sombras en *Bayadenka* [La bayadera], las escenas de conjunto en *La bella durmiente*, los cisnes en *El lago de los cisnes*, los copos de nieve en *Cascanueces*. Pero en Moscú esta tendencia tan fructífera no triunfó. Aquí la "nueva" forma de los ballets a veces degeneró en espectáculos de feria, como los puestos en escena por los coreógrafos extranjeros José Mendez o Joseph Hansen, que surgieron en contra de las tradiciones locales. El teatro moscovita por encima de todo valoraba la fuerza expresiva y el dramatismo (no en vano el orgullo de las compañías de ballet era la fama de sus gestos y expresiones) y echaba en

² A. Bazhenov. *Obras propias y traducciones*. Moscú, 1869, pág. 383.

falta sobre todo las danzas de carácter. Las tradiciones continuaban vivas mientras el espectador corriente se aficionaba cada vez más a las ferias. Por eso *La hija del faraón* se percibió en Moscú, a pesar de todo, como un espectáculo de San Petersburgo, un trasplante al suelo moscovita hecho artificialmente y, a pesar del éxito de público, la crítica de Moscú siguió, con este ballet y con los siguientes, acordándose del estilo del pasado, sin cambiar sus ideas.

En Moscú continuaba manteniéndose la dramatización en los ballets. Así en 1864 Fedor Reinshausen y Willhem Wanner escribieron:

En nuestro beneficio escogimos el ballet Satanilla como el mejor de los grandes ballets, en el cual el pensamiento y el drama no se entregan como víctimas a la danza (el subrayado es de la autora del artículo)³.

En la década de 1860 Petipa trabajó mucho en Moscú, presentando allí sus propios ballets. Así se fue aproximando cada vez más a la compañía moscovita. Llegó incluso un momento en que se consideró que debía dirigirla. En un informe del 19 de Mayo de 1867, el Director de los Teatros Imperiales, Stepan Guedeonov, señalaba que para trabajar con éxito la compañía de Moscú necesitaba un maestro de ballet permanente y con experiencia que velara por el estado del repertorio actual al mismo tiempo que pusiera en escena nuevos ballets. Guedeonov escribió que él *pretendía traer a Moscú un maestro de ballet local, Petipa*⁴. Petipa, como se ve en su correspondencia con Jules Saint-George, estaba informado de esto y, a juzgar por lo que escribe, no le importaba trasladarse a Moscú⁵. El traslado, sin embargo, no tuvo lugar. En lugar de eso Petipa presentó en Moscú otro más de sus ballets *El rey Candaule* en 1869, pero además decidió presentar un ballet hecho especialmente para la compañía moscovita, que fue *Don Quijote*.

³ Reinshausen y Vanner. Carta a la redacción de la revista "Antrakt" [Entreacto] 17-IX-1864, nº 145, pág. 4.

⁴ Archivo Histórico Central de Leningrado

⁵ Véase: Colección Marius Petipa. Materiales, recuerdos, artículos. "Iskustvo", 1971, pág. 65.

La idea de crear un ballet basado en un episodio de la novela de Cervantes no fue una novedad de Petipa. Su *Don Quijote* se basaba en una tradición anterior, desarrollada hacía más de cien años si se tienen en cuenta los ballets cómicos, especialmente el de la Academia Real de París de 1743 al que siguieron las representaciones de Franz Anton Christoph Hilverding y Jean-Georges Noverre (1768), más tarde las de Jean Aumer y Louis-Jacques Milon a comienzos del siglo XIX y muchas otras. En Moscú el antecesor directo de *Don Quijote* de Petipa había sido el ballet de Felix Hullin-Sor *Don Quijote de la Mancha o Las bodas de Camacho* [sic] en 1835. En este ballet, como en el representado en París por Aumer, se recogía la parte de *Las bodas de Camacho* sacada de los capítulos 19, 20 y 21 de la segunda parte de la novela, donde Cervantes narra la boda del rico Camacho con la bella aldeana Quiteria a pesar de que ella ama a Basilio, el pastor. Gracias a la astucia de Basilio, que finge atravesarse el pecho con una espada, y la ayuda de Don Quijote que exige que el "moribundo" se case con Quiteria, los novios se unen.

Petipa se basó en los mismos personajes para su ballet. Sin embargo al episodio final de las bodas, donde se mantiene, oportunamente, el "suicidio" descrito por Cervantes, le precedían las aventuras de diversos personajes. En la descripción de estas aventuras Petipa se basaba en Cervantes, pero añadía personajes y escenas sueltas que combinaba arbitrariamente juntando en una sóla diversas situaciones dramáticas. Así Quiteria y Basilio en vez de campesinos se transforman en ciudadanos que viven en Barcelona, adonde Don Quijote llega, según Cervantes, en el capítulo 61 y 62 de la segunda parte de la novela. La posada, que Don Quijote toma por un castillo, y el episodio donde a Sancho Panza le mantean provienen del capítulo 17 de la primera parte, pero el posadero se convierte en el padre de Quiteria. El encuentro de Don Quijote con los actores ambulantes se construye con materiales tomados por una parte del capítulo 2 de la primera parte y por otra del capítulo 26 de la segunda parte (el episodio con el teatro de marionetas con la derrota de Don Quijote). La escena en los jardines de Dulcinea es muy parecida al episodio del alquitrán hirviendo (capítulo 50 de la primera parte).

Petipa subraya dos líneas: las aventuras de Don Quijote y las aventuras de Quiteria y Basilio, que transcurren a lo largo de todo el ballet aunque no se cruzan hasta la última escena. En cada uno de los incidentes la obra se desarrolla de un modo lógico y consecuente: aquí Petipa se basa claramente en las tradiciones del ballet de tiempos de Perrot, cuando se le prestaba la mayor atención al argumento y a la dramaturgia, y las acciones de los personajes condicionaban el desarrollo de la acción. La organización de la obra formaba un todo equilibrado y exacto: las escenas de grandes masas se alternaban con otras intimistas y líricas, las partes bailadas con las representadas.

En total en el ballet había 4 actos y 8 escenas. La primera escena muestra los preparativos de Don Quijote, y sus sueños de realizar grandes hazañas y actos generosos, entre ellos la liberación de la bella Dulcinea. Esta línea argumental se mantiene a lo largo de la segunda y tercera: en Barcelona (segunda escena) Don Quijote confunde la venta de Lorenzo con el castillo de Dulcinea, en la tercera escena se pelea con las marionetas y después con los molinos de viento a la luz de la luna, que le parece una bella mujer que se queja. También se le dedican a Don Quijote las escenas 5, 6 y 7. Dormido en el bosque se pelea en sueños con monstruos: con un ejército de cactus, cocodrilos, dragones y arañas gigantescas, y tras vencer todos los obstáculos llega al castillo de Dulcinea. Pero al fin se aclara que todo esto era solamente un sueño. Y por fin en la última escena, el octavo, durante las bodas de Camacho, el Caballero de la Triste Figura consigue realizar su deseo de hacer algo realmente bueno: ayudar a los jóvenes enamorados.

A Quiteria y Basilio se les conoce por primera vez en la segunda escena durante una fiesta en la plaza en Barcelona. Tras escapar de casa de sus padres Quiteria, como Don Quijote, se encuentra en los molinos de viento con los actores ambulantes, que obligan a Quiteria a ayudarlos en la representación. Durante la pelea de Don Quijote con los molinos ella escapa a la vez de los comediantes y de Lorenzo y Camacho que la perseguían. Después Quiteria se esconde en la posada (escena cuarta) donde la alcanzan su

padre y su prometido. La última escena, como se indicaba anteriormente, se acaba con los felices esponsorios de los enamorados.

La música para el ballet la compuso Leon Minkus, que era desde 1861 violinista de la orquesta del teatro Bolshoi. Entre 1862 y 1869 Minkus escribió la música que acompañaba las representaciones de Arthur Saint-Leon: *Fiametta*, *Ruchei* [el arroyo] (junto con Leo Delibes), *Salotaya ribka* [el pez dorado] y *Lilia* [la azucena]. Con la marcha de Saint-Leon en 1869 y la muerte de Cesare Pugni en 1870, Minkus se convirtió en el colaborador permanente de Petipa. Don Quijote fue su primer ballet en común. Petipa conocía bien las danzas españolas; había actuado en España y organizado ballets en diversos teatros, pero además había bailado e incluso tocado las castañuelas en fiestas, y, según él mismo afirmaba, lo hacía tan bien como los andaluces⁶. Es muy posible que la mayoría de los motivos musicales de *Don Quijote* se los diera el propio Petipa a Minkus. Claro está que la música estaba muy lejos de ser etnográfica: el crítico de *Crónicas actuales* dijo directamente acerca de la famosa cachucha que provenía de la ópera cómica *El dominó negro* del francés Auber, parafraseada por Minkus. Pero con todo la música posee un gran dinamismo, necesario para la creación de una comedia y es dramática hasta cierto punto; eso es lo que necesita el coreógrafo: en las escenas de mímica la música acompaña fielmente a la acción, cuando aparecen los protagonistas ayuda a caracterizarlos de un modo simple, pero totalmente preciso. Y lo más importante de la música es su ligereza al mismo tiempo que su alegre frenesí, que es lo que caracteriza a la música y al baile español: la música, el acompañamiento y el impulso para bailar.

Petipa construyó en esencia un espectáculo sobre los materiales españoles que conocía. En la redacción moscovita las danzas clásicas ocupaban muy poco lugar: sólo se les reservaba una escena fantástica en el jardín de Dulcinea, que bailaba Karpakova 1ª (Polina), rodeada de ninfas. El crítico

⁶ Véanse las memorias de Marius Petipa. Colección Marius Petipa. Materiales, recuerdos, artículos. pág. 34.

de *Crónicas actuales* relacionaba también el "pas a trois" de la última escena –anunciado en el afiche como danza de campesinos– con las danzas clásicas. Para mostrar exactitud Ana Sobeshanska, que hacía el papel de Quiteria en el montaje clásico de Petipa, permanecía en escena junto al molino durante el episodio de "la caza de la alondra", la aparición de los comediantes ambulantes, en la cual Quiteria es obligada por la fuerza a ayudarlos. Este número con música de Cesare Pugni fue puesto en escena por Petipa en San Petersburgo para su discípulo Alexander Verguinoi y representado en el Teatro del palacio de Krasnoye Selo en abril de 1868.

Todas las bailarinas principales de la compañía actuaban en las danzas de caracter: Olga Nicolaeva y Nadezhda Riabova, que representaban los papeles de Juanita y Piquillo, mercaderes, y Karpakova 2ª (Ekaterina) bailaban la jota del segundo acto, además Nicolaeva y Riabova hacían la danza de "Lola" y Karpakova 2ª en la escena junto al molino bailaba una "Zingara" (baile gitano). El dúo de Quiteria y Basilio en la plaza, hacía un baile que se llamó "Morena" y según los testimonios de los críticos tanto este baile como los anteriores eran danzas características. He aquí como se describía esta escena en el libreto:

Quiteria trata de divertirse y baila con el abanico en la mano. Enamorado de ella Basilio se acerca cautelosamente y poco a poco le arrebató el abanico. Asombrada Quiteria se enfada con él y se marcha. Por su parte Basilio, sin prestar atención al malhumor de su amada, sujeta el abanico a su guitarra y empieza a tocar las canciones favoritas de Quiteria. Con estos sonidos Quiteria se pone alegre, abraza a Basilio y ambos comienzan una danza nacional⁷.

Los episodios de masas en la mayoría de los casos también tiene un caracter nacionalista. En la plaza de Barcelona aparecen numerosos chulos, banderilleros y picadores que simulan una corrida de toros; en la última escena, correspondiéndose con la descripción de la boda de Camacho que

⁷ Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

hace Cervantes, se incluye una danza masculina con espadas, seguida de un baile final de todos, donde toman parte al mismo tiempo personajes típicos y Quiteria con Basilio. En la posada la gente del pueblo baila con Juanita y Piquilla. En la escena junto al molino la parte principal corresponde a las danzas gitanas.

Claro está, la mayoría de las danzas estaban muy lejos del folklore auténtico; se entendían como convencionalismos del ballet, como un modo de complacer el gusto del público. El ejemplo más claro de esto es la danza de la corrida de toros, donde a chulos y banderilleros los interpretaban las bailarinas del cuerpo de ballet *bajo la dirección de Gorojova*. La aparición de las jóvenes doncellas atravesando a paso vivo por el escenario, vestidas con trajes masculinos ajustados típicos de España, le gustaba mucho a los aficionados al ballet. Pero a pesar de todo en las mejores escenas y danzas del ballet se veía una cierta verdad artística.

Todas las danzas de Don Quijote se caracterizaban por su carácter español, de donde proviene su vigor, su ternura, su vida ardiente y la pasión que se ve en ellas ...⁸ – escribió un testigo.

Un rasgo muy característico del espectáculo es la estrecha relación entre las danzas y la acción. A pesar de que en los puntos culminantes de cada acto había un divertimento para bailar, las danzas no surgían por sí mismas, sino que derivaban de un modo natural de las acciones de los personajes, cambiando la interpretación a cada momento. Mientras se ejecuta la danza de la corrida de toros los vendedores de agua van de grupo en grupo, ofreciendo su mercancía. Las danzas en la plaza se transforman en una pelea que interrumpe la aparición de Don Quijote. Juanita y Piquilla no eran unas amigas en abstracto que acompañaban a la primera bailarina a lo largo del ballet, sino unas vendedoras que se describen de un modo suficientemente concreto. Antes de empezar con su baile se ocupaban de sus quehaceres: una vendía fruta en un pequeño puesto junto a la taberna de Lorenzo, la otra colocaba su pues-

⁸ "Crónica teatral. Gaceta Universal", nº 109, 16-X-1869, pág. 2.

to de abanicos junto al muro de la casa de Camacho. Ellas saludaban alegremente la aparición de los picadores, y coqueteaban con ellos, pero sus bailes en la posada tenían un fin muy preciso: distraer la atención de Lorenzo y Camacho mientras Quiteria se escondía en el macizo de flores.

Los episodios completamente mímicos tenían un importante lugar en el espectáculo y exigían de los bailarines no poca maestría. El comienzo de la obra era una escena mímica que servía de presentación de Don Quijote y Sancho Panza. La escena empezaba con la sobrina de Don Quijote y su administrador tapiando precipitadamente los libros cuya lectura turbaba a Don Quijote, que en su exaltación le habían llevado a confundir todo lo que había leído con la realidad. La puerta se abre y entra el futuro caballero (interpretado por Wanner); en una mano sostiene un libro del cuál no quita la vista, en la otra la funda de una larga espada; en la cara se refleja la impresión que le produce cada idea que va leyendo: entusiasmo, terror, rabia, alegría, se cambian alternativamente de una a otra, él pasa de temblar y echarse atrás a, en otros momentos, empuñar la espada agitadamente, y lanzarse derecho para golpear a un enemigo imaginario. Juana y Carrasco se acercan a él, pero Don Quijote no les reconoce, imágenes nunca vistas se apoderan totalmente de él y le arrastran a un mundo imaginario. Después de muchos esfuerzos de su sobrina y de su fiel administrador Don Quijote retira la vista del libro, va a su cuarto y vuelve a la tierra; su mirada triste indica claramente lo dura que es para él esta vuelta del encantamiento y de ese mundo que tan querido le es, donde a pesar de los múltiples peligros, un caballero valiente tiene tantas ocasiones para auxiliar. Y por un minuto o menos Don Quijote pertenece al mundo, pero apenas queda sólo se enfrasca de nuevo en la lectura, la cara muestra otra vez diversas expresiones; y en este momento el Sr. Petipa muestra al espectador qué pasa por la mente desordenada de Don Quijote. La primera escena se denomina "Apariciones fantásticas", estas apariciones se presentan repentinamente ante los ojos de los espectadores⁹.

⁹ "Crónica teatral. Gaceta Universal", nº 109, 16-X-1869, pág. 2.

Sancho Panza está lejos de ser el último personaje del ballet. Su papel fue interpretado por Leon Espinosa turnándose con Basilio Gueltsler. Es curioso que en los anuncios sobre el ballet que se estaba preparando, aparecidos en la prensa hasta tres meses antes del estreno, se le prestara atención ante todo a Sancho Panza, y no a otros personajes: *El papel principal en el ballet Don Quijote pertenecerá al famoso actor cómico Espinosa*¹⁰ decía la revista *Crónica actual*. El papel de Sancho Panza se perfilaba con exactitud a lo largo de todas las escenas. Aparecía en el prólogo ayudando a Don Quijote a preparar su viaje, en la plaza de Barcelona se convertía rápidamente en el centro de atención de la muchedumbre. Aquí la escena se interpretaba medio bailando y medio con mímica, de un modo que se ha mantenido hasta la actualidad: Sancho Panza y las muchachas jóvenes juegan un juego cómico, la gallinita ciega. Las muchachas le tapan los ojos a Sancho Panza y, mientras dan vueltas alrededor, le ponen nervioso, le dan tirones y palmadas cerca de los oídos, y al final le hacen girar casi hasta caerse en el suelo. Y a continuación lo atrapan los hombres y empiezan a mantearlo sobre una sábana. En la última (las bodas) hay el episodio con los cocineros, inmediatamente precedido por la escena de la plaza: los cocineros persiguen a Sancho Panza que ha robado un jamón.

El grupo de los actores ambulantes está descrito de un modo muy detallado y colorista.

Todos ellos están tumbados desordenadamente junto a las cuevas alrededor de la hoguera, encima de la cual, sobre unos trípodes, se ven cazuelas con comida caliente. La comida del grupo de actores ambulantes está a punto de terminarse ... Además extendidos en la hierba hay diversos accesorios teatrales.. El gracioso devora un trozo de queso, el diablo está ocupado con su sopa, la reina remienda los pantalones del rey¹¹.

¹⁰ "Vida moscovita. Crónica actual ". 14-IX-1869, nº 32, pág. 13.

¹¹ Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

Finalmente, la escena mímica de comedia más importante se encuentra como culminación de la historia de los amantes, Quiteria y Basilio, o sea, la simulación del suicidio de Basilio.

Todos ocupan su lugar. El alcalde, con su bastón de mando, da la señal en silencio. Mientras aparece un joven desconocido vestido con una capa negra que lleva una cinta roja, y sosteniendo en las manos un largo bastón, en la cabeza tiene una corona de tristeza. Todos reconocen en el desconocido a Basilio, enamorado de la bella Quiteria. Pálido y ensimismado se para ante los novios y le reprocha a Quiteria su infidelidad. Después clava en el suelo su bastón con la punta de hierro afilada, rápidamente saca del bastón el estoque y se lanza sobre la punta que lo atraviesa y sale por la espalda, y después cae desmayado en el suelo. Todos rodean al herido y Don Quijote lo coge de la mano y después expresa su respeto por la acción heroica del joven. En su última agonía Basilio expresa su deseo de casarse con Quiteria antes de morir; Lorenzo vacila, Quiteria solloza y sólo uno, Camacho, no está de acuerdo con la súplica del moribundo. Pero Don Quijote les explica que Basilio no tiene esperanza, y sólo por eso Camacho se conforma y acepta el deseo del desventurado. Acercándose a Basilio, el alcalde une su mano a la mano de Quiteria y los bendice. Pero de repente, ante el asombro de todos los presentes, el moribundo resucita y se levanta del suelo. – ¡Es un milagro!.... exclaman los presentes. – No hay ningún milagro, les contesta Basilio. Todo esto fue gracias a mi astucia e inteligencia. El alcalde se asegura de que Basilio no está herido en absoluto, que en su cuerpo no hay ni la menor señal de la espada, y que todo esto fue sólo una representación hecha con habilidad, una completa comedia que les ha engañado totalmente. Quiteria no esperaba de ninguna manera esta acción de su enamorado. Camacho por su parte exige inmediatamente una satisfacción a la ofensa que le han hecho y saca la espada, anhelando matar a Basilio, pero Don Quijote sujetando la punta del arma, se lanza entre la muchedumbre separando a los que están discutiendo. – ¡No hay por qué pelearse !... – dice el caballero; el amor es la causa de todo. Lo que acaba de hacer Basilio es sólo una cuestión de astucia mili-

tar, un subterfugio del que se valen los soldados en la guerra para vencer al enemigo¹².

En el ballet se utilizaban diversos efectos espectaculares. Este fue el primer trabajo del maquinista Carlo Valts. En la mayoría de los casos estos efectos estaban estrechamente relacionados con la acción. Eran sobre todo los espectros y visiones del prólogo y toda clase de monstruos de los sueños de Don Quijote. Entre ellos destacaba sobre todo una araña gigantesca que colgaba de una telaraña y que se peleaba con Don Quijote. La escena en el jardín encantado de Dulcinea tenía iluminación eléctrica y fuegos de bengala muy acertados. Según la opinión del crítico de *Crónicas de la Actualidad*, esto le daba una gran fantasía. Pero el truco más importante y espectacular era la luna en la escena junto a los molinos. Para la luna se había construido un aparato especial. Con su ayuda la luna lloraba y Don Quijote, confundiendo a Dulcinea, se lanzaba en su ayuda. Entonces la luna le sonreía y el viejo caballero caía de rodillas delante de ella, prometiéndole que pondría sus victorias y sus derrotas a sus pies. En respuesta la luna se reía y se ocultaba en una nube.

Don Quijote fue presentado el 14 de Diciembre en homenaje a Sobehanskaya.

La presentación fue el domingo; por eso estaba lleno el gallinero y las partes de arriba; era un estreno, por eso estaban llenos los palcos; asistía la embajada de Bujara, por eso estaba lleno el patio de butacas¹³... Sin embargo el interés por el ballet desapareció rápidamente. Ya a principios de Enero de 1870, menos de tres semanas después de su estreno, los periódicos coincidían en sus noticias: el ballet no daba dinero¹⁴. Lo sacaron de la escena en la siguiente temporada, sin aguantar ni treinta representaciones.

¹² Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

¹³ "Sátiras moscovitas. Tiempos modernos", 20-XII-1869, nº 254, pág. 3.

¹⁴ "La gaceta moscovita. La gaceta de Moscú", 3-I-1870, nº 2, pág. 2.

El ballet "Don Quijote", puesto en escena por Petipa tiene sin duda en cuenta las tradiciones de la compañía de Moscú. En ella tenían mucha fuerza los principios dramáticos, las abundantes danzas de carácter, la amplia atención prestada a los papeles para actores. Pero a finales de la década de 1860 el público esperaba del ballet otra cosa diferente. Después de los espectáculos de Saint-León y el propio Petipa en "La hija del faraón", donde se mostraba gran abundancia de danzas clásicas y de efectos de montaje nunca vistos, "Don Quijote" les pareció pobre. La administración del teatro escribió que *no tenía ese decorado brillante que en un espectáculo de ballet es casi lo único que atrae público al teatro*. La representación de "Don Quijote", en realidad, costó en total 8.913 rublos, que viene siendo menos de la mitad que "El rey Oandavl" (19.446). "La hija del faraón" (16.389) o "Conca Gorbunca" [El caballito jorobado] (15.843).

Por parte de los críticos serios, que seguían pidiendo la riqueza de contenido dramático en los espectáculos de ballet atacaron el argumento del ballet, también se quejaron de la inaceptable tergiversación de la obra original, que convertía a Don Quijote en un personaje cómico. Petipa se encontró, se puede decir, entre dos fuegos. Dos años después, cuando montó el ballet en San Petersburgo, intentó complacer a todos los descontentos y rehizo a fondo tanto el argumento como la puesta en escena. Ahora la boda de Quiteria y Basilio se resuelve felizmente al terminar la cuarta escena del ballet al final de la escena en la posada el "suicidio" de Basilio fue suprimido. En vez de eso Don Quijote, apareciendo en medio del tumulto, sale en defensa de Quiteria, y, desafía en combate a Lorenzo. Quiteria amenaza con clavarse la espada y entonces Camacho, desesperado al convencerse de que ella ama a otro, prefiere retirarse.

Las cinco escenas siguientes están dedicadas a los sueños de Don Quijote donde ocupa mucho más espacio el jardín encantado con Quiteria, que se ha transformado en Dulcinea. La décima escena (es un ballet en cinco actos) era de hecho un extenso divertimento (una fiesta en casa del duque) seguida de una undécima escena, el epílogo, donde aparece la triste vuelta de Don Quijote a casa y su muerte. El número de danzas, en su mayoría clá-

sicas, creció considerablemente, pero el ballet perdió en significado coherente, así como en precisión.

Cuando decidió la puesta en escena de "Don Quijote" en San Petersburgo, la dirección del teatro no creía, por lo visto, en el éxito del espectáculo, tan fríamente recibido en Moscú. Como prueba de esto puede servir particularmente este detalle: la dirección no quiso pagar a su inventor Cuni por el aparato adquirido para San Petersburgo, con ayuda del cual la luna lloraba y se reía, los 350 rublos que pedía a cambio del aparato, se alquiló pagando 10 rublos por función. No obstante economizar en el aparato de la luna no resultó bien, las treinta y cinco representaciones se alcanzaron en 1876. En este tiempo el espectáculo nunca se interrumpió. El ballet se siguió manteniendo en San Petersburgo y en 1887 volvió a los escenarios de Moscú, pero ya según la versión de San Petersburgo.

Hay que decir que Petipa en San Petersburgo estropeó su ballet, sometiéndose al gusto de su tiempo. La pena estuvo en que un ballet de género cómico sobre materiales nacionalistas, casi desprovisto de danzas clásicas, en los años 1860-70 no respondía ni a los deseos del público ni a las tendencias principales que se desarrollaban en el arte de la coreografía. Por eso ocurrió esto, que rehaciendo completamente el ballet, y en realidad, yendo hacia un compromiso artístico Petipa alcanzó el éxito ante los espectadores (aunque los críticos lo censuraron) y eso mismo mantuvo vivo el ballet. "Don Quijote", donde Quiteria se transformaba en Dulcinea, y destacaba por sus pasos clásicos, se siguió manteniendo año tras año, y con cada reposición se mantiene todavía más firme en el repertorio.

Particular importancia tuvo la puesta en escena de Gorski, que se realizó también en el escenario moscovita en 1900. Eso fue como un segundo nacimiento del ballet "Don Quijote", con el resultado de que está considerado una de las obras más populares dentro del mundo del ballet clásico. Y en el montaje de Gorski este se esfuerza por cimentar el espectáculo organizando y enlazando las acciones aisladas, manteniendo así los hallazgos de Petipa en la fecha de su primera redacción, que fueron despreciados en su tiempo.

Abstract

The well known Russian ballet "Don Quichotte" (music by León Minkus) was first choreographed 125 years ago –in 1969– in the Moscow Bolshoi Theatre by Marius Petipa. This first version differed largely from the ones that followed (in Petersburg in 1871 and in Moscow in 1900) particularly in its emphasis on Spanish dancing. Petipa had lived in Spain and had studied local dances, and then created comic ballets which were particularly successful in Moscow. Using archive material and newspaper reviews of the 1869 premiere Elisabeth Souritz gives a description of this interesting early version of the ballet "Don Quichotte".