

REAL ACADEMIA DE DOCTORES
DE ESPAÑA

**CARTOGRAFÍAS DEL MOVIMIENTO.
LOS CÓDIGOS DE LA DANZA A TRAVÉS
DE SUS ESCRITOS.**

DISCURSO PRONUNCIADO POR LA

Excm. Sra. Dra. Dña. ELNA MATAMOROS OCAÑA

EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN
COMO ACADÉMICA DE NÚMERO
EL DÍA 7 DE MAYO DE 2025

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO

Excmo. Sr. Dr. D. LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ



**MADRID
MMXXV**

REAL ACADEMIA DE DOCTORES
DE ESPAÑA

**CARTOGRAFÍAS DEL MOVIMIENTO.
LOS CÓDIGOS DE LA DANZA A TRAVÉS
DE SUS ESCRITOS.**

DISCURSO PRONUNCIADO POR LA

Excma. Sra. Dra. Dña. ELNA MATAMOROS OCAÑA

EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN

COMO ACADÉMICA DE NÚMERO

EL DÍA 7 DE MAYO DE 2025

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO

Excmo. Sr. Dr. D. LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ



**MADRID
MMXXV**

© Elna Matamoros Ocaña
© Luis Fernández-Galiano Ruiz

Depósito legal: M-10334-2025
Edita: Real Academia de Doctores de España

Imprime: Artes Gráficas Vda. de Luis Castrillo
Acuerdo, 17 - 28015 Madrid - España

**Discurso de ingreso de la
Excma. Sra. Dra. Dña. Elna Matamoros Ocaña**

Cartografías del movimiento. Los códigos de la danza a través de sus escritos.

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimos Señoras y Señores Académicos,
Señoras y Señores,

Inicio mi intervención con agradecimiento pleno y sincero a quienes han decidido que me incorpore a una institución que, precisamente por su diversidad y polifacética mirada, me resulta tan admirable.

En primer lugar, gracias a quienes presentaron y apoyaron mi candidatura: Dr. D. José Javier Etayo Gordejuela –Secretario General de esta Real Academia–, Dr. D. Arturo Ramón Anadón Navarro y especialmente a la Dra. Dña. Rosa Garcerán Piqueras, con quien emprendí hace años la aventura de vertebrar la danza en sus múltiples y siempre valientes actividades en la Universidad Complutense, y con quien me ha unido desde entonces una relación de confianza profesional abierta y fructífera. Al Dr. D. Luis Fernández-Galiano, Presidente de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes –a quien ya admiraba antes de conocer– por su implicación en esta jornada, por su amplio conocimiento y su curiosidad sincera que nos han llevado a unas conversaciones generosas con cuyas reflexiones y palabras de aliento me ha esbozado un caluroso anticipo de lo que está por venir. Gracias también por engalanar mi discurso con su brillante y comprometida firma.

Me sumo a ustedes honrada por formar parte de tan prestigiosa familia, y con la responsabilidad e ilusión de participar activamente, formando parte de foros, discusiones e intercambios que acerquen cada día más nuestras disciplinas y sus específicos puntos de vista.

Recojo la Medalla número 119 sucediendo al Dr. D. Juan Gómez y González de la Buelga; arquitecto, Técnico urbanista y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia. Fue arquitecto desde 1947 y entre sus muchas contribuciones destacan la famosa Casa del Viaducto de Madrid o la reforma del Hospital de Peregrinos de Santiago de Compostela, que convirtió en el actual Hostal de los Reyes Católicos, junto a la Catedral. En el año 2000, tomó posesión con su discurso “La larga y penosa búsqueda de una ordenación territorial para Madrid. Una propuesta de estructuración metropolitana”, contestado por el Dr. D. Antonio Lamela Rodríguez.

El Dr. D. Juan Gómez y González de la Buelga, fallecido en 2023, ocupó, a propuesta de los Académicos doctores D. Fernando Chueca Goitia, D. Javier Lahuerta Vargas y D. Antonio Rodríguez, por primera vez esta plaza que hoy transforma su perfil arquitectónico en coreográfico.

Introducción

Mi presencia en esta Real Academia de Doctores de España cristaliza la idea de que la danza sea, por fin, integrada en la Sección de Arquitectura y Bellas Artes por derecho propio. Con demasiada frecuencia se apela a la conjunción que en ella hallamos de las otras artes apoyando así su valor precisamente en las demás y, en nuestro intento de revalorizarla, conseguimos a veces el efecto contrario. La danza, como arte independiente, no necesita recordar su complicidad con música, dramaturgia o artes plásticas –por nombrar algunas de las disciplinas más cercanas– para ser apreciable o relevante. El movimiento humano, por cuanto contiene de lenguaje gestual y comunicación no verbal, representa nuestra primera forma de expresión: todavía hoy, cuando la palabra no nos alcanza, empezamos a comunicarnos por gestos.

Han sido muy variadas las lupas bajo las que las distintas generaciones de expertos han estudiado la danza; encontramos textos académicos de corte muy distinto dependiendo de las épocas, los lugares o la capacitación del investigador. Quiero, con mi discurso, recordar a algunos de quienes hicieron de la danza un arte académico; académico porque requiere unos estudios formales y por su respeto por la normativa establecida... aunque el espíritu inquieto del artista haya terminado, muy oportunamente, llevándonos por caminos desconocidos que hemos aprovechado para seguir ampliando nuestro rango de creación.

Hablemos de danza académica, sus estudiosos y sus aportaciones.

Resulta inevitable percibir la danza como una disciplina fugaz pero fundamental en nuestra historia; un arte cargado de simbolismo que reivindica la parte más física del ser humano en el que la transmisión oral es relevante para la conservación de su patrimonio. Precisamente en esa tradición de legado oral, generación tras generación, hice hincapié en mi intervención de 2020 en esta Real Academia, cuando me abrieron sus puertas para establecer un mano a mano con el Académico Dr. D. Juan Mayorga Ruano en el ciclo de diálogos titulado “Rupturas y continuidades”, muy certeramente diseñado por la Académica Dra. Dña. Rosa Garcerán Piqueras.

Recordemos ahora que algunos de los grandes nombres que hoy veneramos en la creación del corpus histórico coreográfico, más allá de descansar sobre este valiosísimo traspaso verbal de su obra, fueron también admirables teóricos. Sus escritos logran hacernos creer que somos viajeros en el tiempo y podremos entender el qué, cómo y por qué se bailaba de determinada manera en el pasado. Seguramente nunca logremos descifrar todos sus pasos en escena con la certeza que nos gustaría, pero sí podemos acercarnos bastante.

Viajemos al momento en el que la danza se consagró como actividad profesional; una circunstancia en la que no sólo tuvo que ver la relevancia que nuestro arte marcó en la vida y la corte de Luis XIV de Francia, sino también la defensa acérrima de su valía por parte de sus principales protagonistas: los bailarines.

I

Mientras en la corte se fraguaba la creación de la histórica Academia de Danza en 1661, los bailarines –todavía a mitad de camino entre la danza cortesana y la actividad profesional– buscaban formas de entrenamiento más eficientes que les permitieran una mayor preparación física de cara a los avances técnicos que intuían que se avecinarían con la llegada de los nuevos tiempos. En el tratado *Le gratie d’amore* publicado entre 1602 y 1604 por el milanés Cesare Negri (Milán, ca. 1535 - ca. 1605) y ampliado ese mismo año por él mismo en una edición revisada que tituló *Nuove inventioni de balli*ⁱ, asoma ya una de las prácticas más establecidas en el entrenamiento diario actual del bailarín de ballet: el trabajo de barra. Los bailarines de ballet realizan a diario esos ejercicios actualmente, sujetándose a una vara redondeada de madera que está sólidamente fijada a la pared, a modo de calentamiento muscular que además trabaja la coordinación y la dinámica de los movimientos y pasos que más adelante realizarán, primero sin ese soporte que les ayuda a mantener el equilibrio, y más tarde en coreografía. Pero no se impacienten, el trabajo de barra del siglo XVII todavía es muy incipiente; de hecho, no había barra. El gran Negri, en su tratado, apenas se aventura a recomendar al bailarín que practique sus arriesgados movimientos, al principio, ayudándose de un punto de apoyo. En su “Regola XXXVIII” encontramos una ilustración muy elocuente que muestra una figura masculina esbozando movimientos de piernas mientras se aferra a una mesa con la mano

derecha, y a una silla con la izquierda. Ni los bombachos, ni el peto, ni la lechuguilla del cuello le impiden a nuestro bailarín perder la compostura mientras mueve las piernas. Negri recoge en sus escritos movimientos tan exigentes como vueltas sobre un pie o giros en el aire, por lo que sus instrucciones y consejos metodológicos serían muy bien recibidos. Resulta irónico pensar que los maestros de ballet de hoy seguimos, cada día, peleándonos con las *pirouettes* y el *tour en l'air*. No olvidemos que, todavía algún siglo más tarde, serían estos tratados metodológicos la principal fuente de aprendizaje que encontrarían los bailarines de teatros modestos, sin recursos para mantener en plantilla a un maestro de danza.

No fue Negri, desde luego, el primero en poner los puntos sobre las íes en temas de danza, a pesar de haber publicado su primer tratado en 1581: su libro *Il Ballarino* ya incluía veintidós hermosos dibujos de Giacomo Franco –entre ellos un grabado que retrata al autor– y la notación musical específica de cada danza. De casi dos siglos antes –entre 1440 y 1445– conservamos el manuscrito de *De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare* [“del arte de saltar y dirigir conjuntos”] de Domenico da Piacenza (Piacenza, 1390 - Ferrara, ca. 1470; también conocido como Domenichino da Ferrara) que tras sucesivos periplos custodia hoy la Biblioteca Nacional de Franciaⁱⁱ; sigue siendo uno de los tratados teóricos más antiguos que se conocen y nos acerca a las actitudes, posturas y movimientos específicos de las danzas que interpretaban las familias nobles. De su discípulo Antonio Cornazzano (Piacenza ca. 1432 - Ferrara 1484) se conservan, en la Biblioteca Nacional de España, varios de sus tratados bélicos y sus célebres proverbios, y una copia hecha en 1465 del manuscrito de su *Libro dell'arte del danzare* –escrito diez años antes– se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticanaⁱⁱⁱ.

II

En 1463 irrumpió Guglielmo Ebreo (Pésaro, ca. 1420 - Florencia, ca. 1484), otro discípulo de Domenico da Piacenza, con su *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, [“de la práctica o el arte de danzar...”], que en una de sus copia firmó con el pseudónimo de Giovanni Ambrosio^{iv}; es un tratado escrito en parte de forma dialogada, según las nuevas preferencias de los humanistas. Nuestros históricos colegas no sólo nos ponen difícil encontrar, comprender y analizar sus textos sino incluso saber quién es quién en esta vorágine de pseudónimos, topónimos y demás fantasías artísticas consecuencia de sus mudanzas de corte en corte que solicitara sus servicios; en Italia concretamente, los espectáculos bailados formaban parte de los rituales más sofisticados que sucedían en lugares públicos y allí la danza empezó a empaparse de un humanismo cada vez más imperante en los ambientes intelectuales, empujando a los maestros de baile a dedicar buena parte de su tiempo a escribir. Nuestro Guglielmo Ebreo da Pesaro fue extremadamente fértil como teórico de danza y los restos de sus escritos –con frecuencia contamos únicamente con hojas sueltas manuscritas de esta época– se reparten entre bibliotecas y archivos de París, Siena, Módena, Florencia, Venecia o Nueva York.

Se aprecia, en esta época, un claro interés por asentar las bases intelectuales y filosóficas de la danza, a la que consideran uno de los caminos para acercarse a Dios. El estudio de la proporción, la lógica matemática aplicada a la música o los jardines, aparece con insistencia en estos tratados y con ello, la danza comenzaba a dejar de ser un mero pasatiempo de los nobles para convertirse en un arte liberal, integrado en la intelectualidad de la época. Atención: casi todos estos tratados estaban escritos en lenguas vernáculas, no en latín. Parece, además, que hacen mayor hincapié en la importancia de entender cómo se ejecuta una danza que en la capacidad física –o entrenamiento previo– del bailarín para interpretarla. La danza

era una actividad intelectual, artística y filosófica, antes que una disciplina gimnástica. Domenico da Piacenza incluso se refiere específicamente a que la danza, en tanto a su complicidad con la música, comparte su esencia formal con las artes del *quadrivium* latino.

Poco después aparecería la célebre *Orchesographie* de Thoinot-Arbeau (pseudónimo de Jehan Tabourot; Dijon, 1519 - Langres, 1595), un libro en cuya fecha real de publicación parece que no han terminado de ponerse de acuerdo los historiadores, pero que calculan hacia 1589, como precisamente indica la que parece ser su primera portada^v. Escrito también en forma dialogada, contiene una de las más tempranas referencias a la pavana bailada, que explica con detalle. De 1664 conservamos otro de mis favoritos: *Le Mariage de la musique*, de Guillaume Dumanoir (París, 1615-1697), compositor a la cabeza de las Confréries de St. Julien, quien presentó en abril de 1662 una reclamación oponiéndose a la creación de la Académie de Danse e intentó obligar a los maestros a pagar una cuota a la asociación de violinistas –los habituales acompañantes en las lecciones de danza–, lo que suscitó una respuesta detallada de los académicos demostrando que la danza «en su parte más noble» no necesita instrumentos de música. Dumanoir perdió el proceso, pero publicó este libro a modo de testimonio^{vi} como la más convincente de sus armas; en él nos regala también una de las primeras y más detalladas explicaciones del minuetto bailado.

III

Aunque no es el texto más temprano^{vii}, el más célebre de los tratados españoles sobre danza lo escribió Juan de Esquivel Navarro (sin datos sobre el año de nacimiento o muerte), quien en la portada de sus *Discursos sobre el arte del dançado*^{viii}, de 1642, firmaba como

ORCHESOGRAPHIE

Arbeau.

Ceste obliquité est delaissee à l'arbitraige du danceur, tellement que s'il luy plait, il mettra le pied qui se repose à l'esquierre contre le pied qui soustient le corps, ou en tel lieu qu'il luy plaira, entre deux, approchant le pied ioinct, pourueu que ce ne soit ledit pied ioinct: Car de passer le traict de l'esquierre, la flexion de la iambe ne le permet naturellement: Voyez cy la figure dudit mouuement des pieds ioinct obliques.

Pied ioinct oblique droit.



Pied ioinct oblique gauche.



Les mouuements de ces pieds ioinct vous apprendront que cest des mouuements contraires, que nous appellons pieds largis, qui se font quand les deux pieds sont a terre, portans tous deux esgallement la pesanteur du corps, mais en lieu d'estre ioinct, ils sont eslargiz l'un de l'autre competemment, non pas d'un eslargissement forcé & contrainct comme estoiet les pieds du Colosse representant la statue du Soleil, getté en cuyure par Colosse ou Charetes disciples de Lysippus planté à Rhodes, ayant septante couldees de haulteur, qui peuuent monter à

“vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almenda, maestro de dançar de la Majestad el Rey nuestro Señor D. Felipe IV el Grande, que Dios guarde”. Lo más relevante del libro puede parecer la nomenclatura española aplicada a movimientos y posiciones que en gran parte ha sobrevivido hasta nuestros días en el baile español, pero hay que reseñar también las reflexiones que nos regala Esquivel en torno a la danza desde su perspectiva del siglo XVII.

Para empezar, el libro cuenta con las habituales licencias de impresión firmadas por el Licenciado D. Juan de Silva y Alfonso de Escobedo Colombres. El primero de ellos dice de Esquivel Navarro: “Como dijo Séneca, hace grande lo pequeño”. Sigue una serie de veintiséis poemas laudatorios –octavas, sonetos y décimas dedicadas al autor– que desemboca en la primera aproximación de Esquivel al lector; en su explicación acerca de los orígenes de la danza nos nombra a Teseo, Pirro, Dan o las danzas narradas en el Éxodo bíblico que los israelitas dedicaron al Becerro de oro “por parecerles el mayor festejo que se pudo hacer a quien adoraban”, pasando por los bailes que desterró Tiberio en Roma y más tarde restituyó Calígula. San Gerónimo, nos recuerda Esquivel, escribió en el cap. 30 del Eclesiastés: “Llorar debemos porque después podamos danzar aquellas danzas que danzó David ante el Arca del testamento”; también que San Juan vio a las Vírgenes salir danzando tras el Cordero en el Apocalipsis, e incluso que los Santos Inocentes “ante el Ara de su martirio, se entretienen haciendo mudanzas con las Coronas y Palmas”. Nos cuenta además Esquivel que Tiraquelo dejó constancia de que Sócrates se entrenaba metódicamente como bailarín y cita también los *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles* de Antonio de Obregón y Cerceda, “Capellán de la Majestad Real el Prudentísimo señor Don Felipe II Rey de las Españas”, dirigido a Su Majestad don Felipe III –todavía Príncipe– diciendo: “El danzado es necesario para los Reyes y Monarcas; y

del que dança. Hase de poner en el puesto con mucho desenfadado, el cuerpo bien derecho, poniendo los pies en la proporción q̄ se vè por esta planta: de la qual salen con el pie izquierdo dos Reuerências, vna Cierta y comun, y otra que se llama Galana,



La planta natural, es, la de los dos pies delanteros, que han de estar plantados rectamente, conforme se vèn, estado los pechos y rostro de quadrado a el Maestro; que su lugar

funda en filosofía, que el arte del danzado muestra a traer bien el cuerpo, la serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas, y ligereza”. Insiste el autor en los beneficios de la danza para cualquier persona, haciendo especial hincapié en aquellos entregados a las armas. Todavía, Esquivel Navarro se entretiene ofreciéndonos unos madrigales antes de entrar por fin de lleno en una meticulosa enumeración de movimientos, pasos, danzas, costumbres y rituales del bailarín de la época.

Afirma Esquivel que son cinco los movimientos de la danza, “los mismos que los de las Armas”. Y enumera: accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales. De ellos, por fin, nacen los pasos que componen las danzas. Todos los pasos están explicados con lujo de detalle –si bien actualmente podemos dar distintas lecturas a algunos de ellos y no siempre logramos los estudiosos ponernos de acuerdo– e incluso enumera algunos de los mejores ejecutantes de ellos, llegando a citar al bailarín Antonio de Burgos, “de edad de catorce años; y de once ya hacía ruido por las escuelas” por su habilidad para girar “acabando a compás” –es decir, en el momento adecuado– “porque la *girada* que sale del compás, aunque tenga muchas vueltas, no es de diestro”. Creo que muchos maestros de danza actuales firmaríamos casi todas las reflexiones que nos ofrece Esquivel Navarro en su libro.

IV

Medio siglo después, ya en pleno apogeo de la profesionalización de la danza, Raoul-Auger Feuillet (Bazouges-la-Pérouse, 1660 - París, 1710) alcanzaba una notable carrera como bailarín, maestro, coreógrafo, coreólogo... y editor. Su *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*^{ix}, de 1700, plasma el método de anotación coreográfica diseñado por su maestro Pierre Beauchamp (París,

L A D A N C E:
Des bonnes Positions.

L Es bonnes Positions sont au nombre de cinq.
La première est lors que les deux pieds sont joints ensemble, les deux talons l'un contre l'autre.

Première Position.



La deuxième, quand les deux pieds sont ouverts sur une même ligne, de la distance de la longueur du pied, entre les deux talons.

Seconde Position.



La troisième, lorsque le talon d'un pied est emboîté contre la cheville de l'autre.

Troisième Position.



La quatrième, quand les deux pieds sont l'un devant l'autre, éloignez de la distance de la longueur du pied entre les deux talons qui sont sur une même ligne.

Quatrième Position.



La cinquième, lorsque les deux pieds sont croisez l'un sur l'autre, de manière que le talon d'un pied soit droit vis-à-vis la pointe de l'autre.

Cinquième Position.



1636 - 1705). Resulta reseñable su lamento, en la introducción, ante la falta de trabajos teóricos sobre danza: “Aunque danza y música parecen haber estado cerca de la igualdad en la antigüedad, la música ha gozado de una ventaja que la danza sólo ha deseado. La música se ha aprovechado de la pluma de muchos de los expertos, tanto antiguos como modernos, y tiene la ventaja de su carácter universal. La danza, por el contrario, ha sido totalmente desconocida para los eruditos y desprovista de toda pluma”. Pero más allá de sus quejas –algunas compartidas todavía hoy por muchos de nosotros– este libro desvela por primera vez las cinco posiciones de pies diseñadas por Beauchamp. Una nomenclatura universal que Serge Lifar (Kiev, 1905 - Lausana, 1986) se atrevería a ampliar cuatro siglos después, en su *Traité de danse académique*^x en el que, precisamente, trata de incorporar académicamente las invenciones surgidas a partir de las fantasías de Sergei Diaghilev (Selischi, 1872 - Venecia, 1929), aportando las posiciones sexta y séptima, evolucionadas a partir de la primera y la cuarta de Beauchamp, pero con los pies en paralelo, es decir, apuntando con los dedos de los pies hacia adelante. Es muy interesante recordar la insistencia de Esquivel Navarro cuando explicaba la ejecución de las *floretas*: “Las puntas de los pies afuera, y el rostro siempre al Maestro. Y esto de las puntas afuera, advierto se ha de obrar en todo el danzado, porque si miran hacia adentro es muy mal parecido”, refiriéndose nada menos que a lo que sigue siendo uno de los fundamentos del ballet.

Las tradicionales posiciones de Beauchamp son en danza académica tan universales y atemporales como misteriosas. ¿Por qué se ha estado bailando ballet con las piernas rotadas hacia afuera (como ya aconseja Esquivel) incluso desde antes de que Beauchamp las codificara en sus cinco posiciones? Ha habido muchas elucubraciones al respecto, algunas con gran fundamento: la más extendida es la facilidad que de esta forma tiene para desplazarse el bailarín lateralmente –e incluso hacia atrás– sin girarse y dar

la espalda al Rey; quizás. Es cierto que esa rotación de la cabeza del fémur en la concavidad del hueso ilíaco facilita notablemente el movimiento de extensión de las piernas, pero es dudoso que en una época en la que ese levantamiento de las extremidades inferiores se consideraba de mal gusto e incluso impúdico, fuera esa la razón para bailar con los pies hacia afuera. Las célebres posiciones de Beauchamp, las que hoy conocemos y manejamos, son las que él llamaba “verdaderas”; porque Feuillet cita también, entre las empleadas por su maestro, las “falsas”, que tienen mismo diseño, pero con las puntas de los pies hacia adentro en vez de hacia afuera (los pies, totalmente invertidos, tienden a juntar las puntas de los dedos y separar los talones). El tratado es clarísimo, no deja lugar a dudas y nos hace cuestionarnos la manida idea de lo rompedor de las posiciones tan mal llamadas “de pies cóncavos” supuestamente introducidas por Vaslav Nijinsky en su coreografía de *La consagración de la primavera* de 1913, y que en realidad ya había empleado con gran habilidad Mikhail Fokine en *Petrouchka* de 1911. Releyendo a Feuillet descubrimos que Beauchamp las había descrito y sintetizado con éxito casi tres siglos antes. Nos habíamos olvidado de ellas... por no leer.

V

Una generación más tarde, Pierre Rameau (¿? 1674 - Nanterre, 1748), en la introducción de su *Le Maître à danser*^{xi}, de 1725, afirmaría: “Si la danza quedara confinada en los teatros, alcanzaría sólo a un número muy reducido de personas”. Rameau indicaba en éste que era “maestro de baile de los pajes de SM católica la Reina de España” y, en un segundo libro^{xii} –con una versión simplificada y mejorada de la notación de Feuillet y una segunda parte «contenant douze des plus belles danses de Monsieur Pécour»– se presenta como “maestro de baile estable de la Casa de SM católica, la

Segunda Reina Viuda de España”, Isabel de Farnesio. El primer libro de Rameau aporta una enorme información sobre la colocación correcta del cuerpo para bailar, cómo caminar adecuadamente, distintas reverencias según el entorno y los acompañantes, además de los pasos correctos para cada tipo de danza: el tratado es de una precisión y refinamiento admirables e insiste en la relevancia que tenía el saber moverse de forma apropiada en los círculos cortesanos; hay en su libro tanto de antropología social como de metodología dancística. El vínculo de estos estudiosos con la aristocracia fue poco a poco perdiendo protagonismo para alcanzar, un siglo después, otros estratos sociales, es decir, otros públicos, otros lectores, otros intérpretes y otros expertos. Y poco a poco y afortunadamente, fue perdiendo su exclusividad académica para vertebrarse de forma fluida con los bailes populares –hoy a veces llamados ‘tradicionales’–, intercambiando movimientos y aires sutilmente y de forma recíproca a lo largo de los siglos.

Pierre Rameau nos recuerda en el prólogo de su *Maître à danser* que su conocimiento no se debía tanto a su experiencia personal como a la práctica de los grandes maestros a los que había tenido la fortuna de asociarse. Habla también con veneración de Pierre Beauchamp, cuya labor coreográfica y teórica puso la danza en un lugar que no había alcanzado hasta entonces. Cuando Beauchamp se retiró de la cabeza de la Académie tras la muerte de su amigo y siempre colaborador, el compositor Jean-Baptiste Lully (Florencia, 1632 - París, 1687), fue Louis-Guillaume Pécour (París, 1653 - 1729) quien incorporó, nos dice Rameau, “nuevos giros y añadidos a los ballets ya creados por Beauchamp”.

Los condicionantes de la evolución de la danza escénica a partir de entonces pueden parecer infinitos, y lo son. Cuestiones sociales, estéticas y cómo no, creativas, han afectado notablemente a nuestros pasos por el escenario. Espacios variopintos en los que la danza académica se ha desenvuelto y evolucionado. Jean-Georges

Noverre (París, 1727 - Saint-Germain-en-Laye, 1810) nos dejaría sus famosísimas *Lettres sur la Danse*^{xiii} en las que cuestiona, critica y casi podríamos decir que despedaza las costumbres danzadas de la época. Es relevante su insistencia en liberar al bailarín de pelucas, máscaras o trajes aparatosos y arbitrarios que nada tenían que ver con los personajes representados y además impedían tanto la ejecución correcta del paso por parte de los artistas como la visión de sus movimientos desde el público. El eco del *ballet d'action* defendido y ensalzado por Noverre llega hasta nuestros días y es precisamente en su cumpleaños –el 29 de abril– cuando celebramos en todo el mundo el Día Internacional de la Danza. Menos se cita, sin embargo, a otro artista, contemporáneo suyo, que reivindicaba ideas muy similares, aunque desde una rutina coreográfica creativa algo distinta: Gasparo Angiolini (Florencia, 1731 - Milán, 1803). El *ballo pantomimo* de Angiolini –y más tarde continuado por Vincenzo Galeotti (Florencia, 1733 - Copenhague, 1816)– poco difería de la línea francesa salvo por unas pantomimas más enfatizadas musicalmente y un proceso de creación que empezaba por un estudio profundo de la partitura, construyendo posteriormente la coreografía adecuada para ella, al revés que el proceso creativo del francés *ballet d'action*. Angiolini publicó las partituras y libretos de algunos de sus ballets, y se le recuerda especialmente por una carta abierta que escribió a Noverre, en respuesta a sus vanaglorias como creador del *ballet d'action*. Angiolini defendió siempre a su maestro, Franz Hilverding (Viena, 1710 - 1768) como auténtico revolucionario del ballet de su siglo, pero Noverre contrató con una “petit réponse aux grandes lettres du Sig. Angiolini” en 1774... y empezó la controversia. La ausencia de obra literaria más extensa por parte de Angiolini provocó que al italiano –y a Hilverding– no se les recuerde con la frecuencia debida actualmente. Esto muestra, una vez más, la relevancia de escribir.

VI

Pero otros italianos sí dejaron huella de sus logros dancísticos. Carlo Blasis (Nápoles, 1803 - Cernobbio, 1878), importó algunas de las “excentricidades” francesas impregnadas a su danza, consecuencia de sus años en Marsella y Burdeos, y como discípulo de Dauberval y Pierre Gardel (a su vez, herederos de Noverre) su legado artístico agitó los cimientos italianos cuando se hizo cargo de la Academia Imperial en Milán en 1837, con su esposa como codirectora. Por el vínculo de esta institución con el Teatro alla Scala, las mejoras en la técnica de los alumnos pronto se convirtieron en un flujo de maestros que cambiarían la danza en toda Europa. Su exigente trabajo en Milán no le quitó tiempo para escribir y su *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*^{xiv}, de 1820, con unas maravillosas ilustraciones de Casartelli, es buen ejemplo. En él se adjudica la invención de una nueva posición, *l'attitude*, inspirándose en la célebre escultura de Mercurio de Giambologna (Douai, 1529 - Florencia 1608) y del *arabesque*, que describe como evolución de los arabescos de inspiración árabe utilizados en arquitectura y pintura. Fue probablemente Blasis también el primero en citar las *pirouettes en attitude*. Poco después, en su *Code of Terpsichore*^{xv} (1828) incorporará al estudio teórico del *Traité*, sus catorce elocuentes láminas y dos ilustraciones más, dedicadas a bailes de sociedad (“private dancing”, lo llama), así como un estudio de la historia de la danza, estilos, principios de composición coreográfica, entre otros temas, y una selección de libretos; en fin, muy cerca de una enciclopedia. Sus estudios juveniles de anatomía, música, aritmética, dibujo, geometría y lenguas extranjeras lo habían convertido casi en un nuevo hombre del Renacimiento y su última obra, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*^{xvi}, de 1857, desemboca casi en un humanismo exacerbado que bucea en la relación entre la expresión de las emociones y la postura corporal.

Traité Blais



[Figura 4. Blais: Arabesque à la lyre. Dibujos de Casartelli en *The Code of Terpsichore...*, 1828, lámina XIV, fig. 1]

Mientras tanto, más al norte y exactamente un siglo después de que Noverre publicara sus célebres *Lettres*, el coreógrafo y maestro danés August Bournonville (Copenhague, 1805-1879) escribió las suyas siguiendo el mismo modelo, a modo de homenaje al francés. Aparecieron en el periódico *L'Europe artiste* y estaban dirigidas a Charles Desolme, su director^{xvii}. Un Bournonville comprometido con su profesión y con sus colegas nos regaló un meticuloso y despiadado retrato de las costumbres dancísticas de la Francia del siglo XIX, de cuya tradición se consideraba –y deseaba que así constara– heredero. Fueron muy leídas y celebradas por su valentía y ojo certero. Sin embargo, no serían estas ni su famosa biografía –*Mit Teaterliv*^{xviii}– la publicación más relevante de Bournonville, sino sus hoy ya célebres *Études chorégraphiques*^{xix}. Un generoso compendio técnico y artístico del ballet, la técnica y pedagogía por él empleada –todavía vigente– y la filosofía que se esconde detrás de nuestro arte. A este libro pertenece su famoso “Credo de la danza”, tantas veces citado. El siempre espiritual Bournonville, envuelto en su profunda fe cristiana, nos distingue la mera técnica del ballet de lo que él llamaba *la belle école*; el legado de su Maestro, el gran Auguste Vestris (París, 1760-1842), está presente en cada una de sus palabras. Sus *Études* son un alegato contra la arbitrariedad de la enseñanza, el exceso de metodología y la repetición excesiva de ejercicios o combinaciones en el entrenamiento del bailarín ignorando la parte más puramente artística y expresiva del movimiento. Aboga, cómo no, por una enseñanza personalizada y flexible, adaptada por el ojo crítico del maestro a las necesidades del bailarín, y enfatizando el aspecto poético y espiritual del ballet, que reconoce como la mayor de las aportaciones que se pueden dejar en un alumno. Bournonville está, aunque evite admitirlo, bastante cerca de la estilística de la danza académica defendida por Carlo Blasis, y su enfoque creativo le llevaría a convertirse en uno de los más importantes nombres del ballet romántico precisamente por la intelectualidad auténtica de sus planteamientos

coreográficos. Creó cerca de cincuenta ballets, de los que una docena se conservan todavía en repertorio y es quizás su tarea como coreógrafo, frente a la principalmente docente de Blasis, lo que hace resaltar las diferencias entre los escritos de ambos: si Blasis apela a los fundamentos técnicos de corrección académica en sus tratados, Bournonville aboga por una concepción espiritual, casi esotérica, del trabajo del bailarín, impregnado como estaba del espíritu romántico de la época. A partir de entonces, los escenarios se llenarían de personajes más que de estrictamente bailarines, priorizando la emoción y la expresividad sobre el virtuosismo acrobático, presentando a unos artistas que casi parecían serlo por designación divina, y evitando cualquier señal de esfuerzo físico en su danza.

VII

En Rusia, al otro lado del continente, la influencia de franceses e italianos cristalizaría en los Ballets Imperiales y, ya en el siglo XX, sería una mujer –por fin– quien nos dejaría uno de los tratados de danza más leídos, citados y lamentablemente malinterpretados en la actualidad. Agripina Vaganova (San Petersburgo, 1879-1951) publicó en 1934 su libro *Principios básicos de la danza clásica*^{xx}, cuyo título ya ponía sobre la mesa uno de los conflictos más polémicos en cuanto a la nomenclatura de la danza académica: los términos “ballet”, “danza”, “académico” y “clásico” son términos que se usan hoy casi aleatoriamente para desesperación de puristas y expertos.

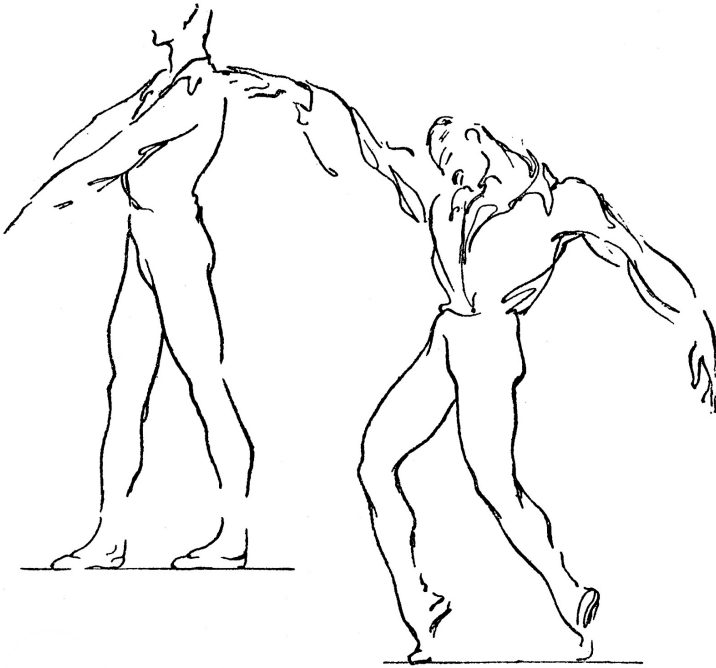
Dejando al margen estas discusiones provocadas, en parte, por la laxitud de las traducciones de este tratado a distintos idiomas, el libro que escribió Vaganova sentó las bases de la escuela rusa de ballet tal como la conocemos actualmente, muy alejada de aquella que

fundaron en la Rusia Imperial los románticos italianos y franceses y había alimentado al mundo durante décadas. Con un resultado atlético y explosivo, Vaganova se esforzó por absorber lo mejor de las tendencias dancísticas de ambos países, enfrentando en su tratado las diferencias más notables de cada uno y obligándonos casi a tomar partido; su inteligente redacción logra además convencernos –al menos temporalmente– de que su elección y criterio son imbatibles. Uno de los aspectos fundamentales de este tratado es que en él encontramos, por fin, una referencia clara y específica al entrenamiento necesario para bailar en puntas... acaso por la condición femenina de su autora; hasta entonces, era prácticamente la fortaleza de la bailarina y su pericia para adaptar sus zapatillas lo que la ayudaría a semejante proeza. Las bailarinas entrenadas por Vaganova en la escuela que dirigía en San Petersburgo –entonces Leningrado– saltaban por fin valientemente sobre unas puntas sólidas que les permitían auténticas acrobacias gracias a que, pocas décadas antes, los artesanos italianos habían diseñado las zapatillas adecuadas. En el prólogo, la autora da explicaciones que ayudan a entender las elocuentes ilustraciones que adjunta y especifica el acompañamiento musical adecuado a cada paso. Vaganova, en cualquier caso, insistía en mantener un contacto estrecho “con la vida y con el arte” para mantener la inspiración.

Resulta estremecedor comparar este manual, casi marcial, con el ya citado *Tratado de danza académica* que Serge Lifar publicó en 1949. Formado en la escuela rusa pre-Vaganova, pulido posteriormente por el gran maestro Enrico Cecchetti –heredero a su vez de Blasis– y empapado del espíritu vanguardista de Les Ballets Russes de Diaghilev, el ya afrancesado Lifar había logrado resucitar al Ballet de la Ópera de París que, habiendo sucumbido al ocaso de su soberanía durante el romanticismo, apenas luchaba por recuperar su impronta. Lifar no sólo logró salir indemne a sus acusaciones por colaboracionismo durante la ocupación alemana,

sino que colocó de nuevo a la danza francesa en el cénit de la excelencia artística. Su tratado incorporó nuevas posiciones que coreógrafos anteriores ya habían utilizado y aún no habían sido consideradas oficialmente como parte del vocabulario del bailarín; los pies en paralelo a los que hice referencia anteriormente son el detalle más nombrado, pero es sobre todo el espíritu que habita este libro lo que lo empareja con generaciones anteriores de expertos y lo aleja en cierto modo de su coetánea Vaganova precisamente por el carácter práctico, principal y brillantemente técnico de esta última. El prólogo de Lifar, generoso en ejemplos y curiosidades, plantea el conflicto imperante, dice, entre tecnicistas y artistas: “Un fenómeno frecuente en la historia de la danza”, afirma, pues “en ninguna parte la técnica y el arte de confunden tan bien”. Dejando de lado sus velados ataques a los que considera los dos extremos de esta balanza, Isadora Duncan y Rudolf Laban –precisamente, este último, un teórico absoluto de carácter más científico que artístico–, Lifar afirma sin pudor: “De ninguna manera hay arte sin técnica; pero, por otra parte, el absolutismo técnico provoca la ruina del arte matando la inspiración”. Su libro no sólo está dirigido al experto, como el de Vaganova por ejemplo, sino también al espectador. “Tal vez se dé cuenta así de la seriedad que hay en la danza, tal vez la considere desde el ángulo de una admiración más consciente y más comprensiva”, plantea el autor. Lo que propone en su libro, afirma, no son “meras ocurrencias sino el resultado de una larga práctica”. Si tuviera que justificar sus aportaciones, afirma, “no sabría hacer nada mejor que invocar el ejemplo de Noverre, de Dupré y de Vestris, quienes, ya, no dudaron en romper cánones estrechos cuando era preciso”.

Y así, apoyándose sobre hombros de gigantes, es como resurge toda una tradición académica.



[Figura 5. Lifar: 7^{ème} position des pieds. Application de la 7^{ème}. Dibujos de Monique Lancelot en el *Traité de danse académique...*, 1949, pág. 41]

VIII

En esos mismos años, los artistas españoles en contacto con las nuevas olas estéticas y creativas fraguaban una nueva forma de danza española que se acercaba a la metodología imperante en la enseñanza del ballet. La Danza estilizada –también llamada Clásico español– iniciada primeramente por Antonia Mercé ‘la Argentina’ (1890-1936) y continuada por las hermanas Encarnación López ‘la Argentinita’ (1898-1945) y Pilar López (1912-2008), por Vicente Escudero y otros muchos posteriormente, se apoyaba en las corrientes creativas nacidas en el contexto de la llamada ‘Edad de plata’ de la cultura española y estaban claramente influidas por su hibridación con otras ramas artísticas y el legado estético de Diaghilev. La bailarina, coreógrafa y pedagoga Mariemma (Guillermina Martínez Cabrejas, Valladolid, 1917 - Madrid, 2008) cristalizó finalmente estas ideas en su *Tratado de Danza* española publicado muy tardíamente^{xxi}, pero que reúne las reflexiones de quien ha desarrollado un largo camino metodológico y puede volcar la experiencia de toda una vida. Con una formación artística muy completa iniciada en París, Mariemma aplica en su *Tratado* la esquematización y la metodología ya habitual del bailarín de ballet a todas las ramas del baile español, pero es sobre todo en su apartado de Danza estilizada donde su pedagogía la convierte en un arte académico.

Partiendo del lenguaje del baile flamenco, la danza tradicional y la escuela bolera, la obra de compositores como Falla, Turina, Granados, Albéniz, Ravel, Mompou o Montsalvatge impuso su impronta de “música española culta”, en palabras de Mariemma, para fraguar una danza española a la altura del nuevo público exigente que nuestros artistas estaban conociendo en París, Londres y otras capitales europeas. “En las danzas estilizadas, es de capital importancia la fidelidad a la música sobre la que se crea la coreografía. El coreógrafo está obligado a respetar esa música

en toda su intención, extensión, movimiento y matices. Jamás debe modificarse por conveniencia de determinado efecto coreográfico, como tampoco debe estorbar nunca el sonido que produzcan los bailes (zapateo, castañuelas, palmas, etc.) y mucho menos tajarla, ahogarla”, escribe. En su intento por afianzar unas bases claras, específicas, a un baile español relativamente nuevo, Mariemma parece volver a los parámetros creativos que defendían efusivamente los grandes tratadistas de varios siglos atrás, de Esquivel Navarro a Beauchamp.

No deja de resultar curioso observar que hayan sido precisamente quienes estaban renovando la danza quienes más empeño han mostrado a lo largo de la historia en defender el respeto a la tradición y el legado de sus maestros a través de sus tratados; quizás fuera el temor a desmoronar los cimientos en los que se sustentaban lo que los espoleó para dejar un legado escrito que les sobreviviera. En ese sentido, el célebre decálogo del baile flamenco escrito por el gran modernista e innovador Vicente Escudero (Valladolid, 1892-Barcelona, 1980), con su postura austera y pastueña, no pasa desapercibido. Hermosamente decorado, y por su absurda brevedad, su decálogo resume la esencia del flamenco más puro y nos deja ávidos por encontrar ese braceo que describe: “A los diez puntos de mi ‘decálogo’ tiene irremediabilmente que ajustarse todo aquél que quiera bailar con pureza. Ahora mismo yo no conozco a nadie que use de ellos en toda su extensión. Muy raramente se encuentra algún bailarín o bailaor que use tres o cuatro de mis puntos, los restantes brillan por su ausencia. De tal manera que les invito solemnemente a seguir la verdadera tradición del baile flamenco puro y masculino”^{xxii}. Sus dos principales trabajos teóricos –*Mi baile* y *Pintura que baila*^{xxiii}– reflejan su personal concepción de ambas disciplinas. Escudero presentó su decálogo en Barcelona en 1951 y curiosamente afirmó: “El flamenco no admite ni evolución ni estilización, porque ya nació estilizado. Lo que sí hay que hacer

es agrandarlo dentro de sus normas para no desvirtuar su pureza”. En ocasiones parece que, queriendo recuperar el pasado, es cuando se dan pasos hacia adelante.

Epílogo

Este recorrido por los citados tratados desvela que sin importar la lengua en la que fueran escritos, dónde estuviera el maestro empleado o sus preferencias artísticas, todos estos eruditos destacan por su entusiasmo en alcanzar la excelencia académica con su arte, la danza. Los autores muestran curiosidad por preservar, transmitir y perfeccionarse, contrastando su labor con la desarrollada en otros lugares, adoptando aquello que les pareciera oportuno y apartando lo que desvirtuara la esencia de su arte. Precisamente por ello conviene reivindicar –como ellos hicieron– la investigación académica ligada a la actividad profesional, y no sólo desde la mera teoría; no por casualidad, los mejores tratados de danza son aquellos escritos por quienes estaban en práctica de su actividad, a quienes la reflexión teórica ha acompañado, guiado e inspirado en sus largas horas de clases y ensayos. El título completo de un manuscrito, de apenas un folio, anónimo, del siglo XVI, que se conserva en la Real Academia de la Historia^{xxiv}, es elocuente: *Reglas del danzar, aunque se puede mal aprender por sólo leer.**

* Mi padre, además de inculcarme su fervor por la lectura y el conocimiento, me recordaba el célebre “Regulæ paucæ, exempla plurima, exercitatio quam plurima”; una fórmula frecuente en la enseñanza humanista y escolástica de disciplinas rigurosas, desde la retórica a la música, con la que me ayudó a equilibrar mi trabajo entre la biblioteca y la sala de ensayo. A él, por esa y tantas cosas, está dedicado este discurso.

NOTAS

i Negri dedicó la primera edición de *Le Gratie d'amore* (Milán, P. Pontio & G.B. Picaglia, 1602) al Rey Felipe III “re di Spagna et monarca del Mondo Nuovo”; 2ª ed. aument. *Nuove inventioni di balli. Opera vaghissima... Convenevoli a tutti i cavalieri, & dame, per ogni sorte di ballo, balletto, e brando d'Italia, di Spagna e di Francia...* Milán, Girolamo Bordone, 1604. En la Biblioteca Nacional de España se conserva con el título de *Arte para aprender a dançar compuesto por Cesar Negri Milanés*, una cuidada traducción parcial manuscrita en Madrid en 1630, destinada a educar en la danza al Príncipe Baltasar Carlos.

ii Una copia datada entre 1454 y 1455, con el doble título, en latín e italiano. Bibliothèque nationale de France (Ital. 972).

iii *Libro dell'arte del danzare*, 1465, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat C 203).

iv *De practica seu arte tripudii...* La Bibliothèque nationale de France conserva una copia firmada como Giovanni Ambrogio (Ital. 476), y otra, ricamente adornada con miniaturas, dedicada a Galeazzo Maria Sforza, Duque de Milán, firmada como Guilielmus Hebraeus Pisauriensis (Ital. 973).

v *Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances...* Langres, Jehan Desprey, 1589. [Fig. 1]

vi *Le mariage de la musique avec la dance, contenant la réponce au livre des treize prétendus Académistes, touchant ces deux arts.* París, 1664; reeditado «précédé d'une introduction historique et accompagné de notes et éclaircissements» en París, por J. Gallay, 1870.

vii De alrededor de 1496 se conservan en el Arxiu Històric de la Segarra, en Cervera, dos folios hoy titulados *Manuscrito de Cervera*, cuyo autor se desconoce. Recientemente ha visto la luz un concienzudo análisis con una propuesta de interpretación, a cargo de Cecilia Nocilli: *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV.* Barcelona, Tritó, 2013. También anterior al tratado de Esquivel es un manuscrito de un folio, *Reglas del danzar*, actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, en Madrid, al que volveremos al final.

viii *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas.* Sevilla, Juan Gómez

de Blas, 1642. Dos ejemplares se conservan en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España; ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1998. [Fig. 2]

ix *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. París, por el autor & Michel Brunet, 1700. Traducido pronto al inglés por John Essex en 1710 y al alemán por Gottfried Taubert en 1717. [Fig. 3]

x *Traité de danse académique*. París, Bordas, 1949. Años después volvería sobre el tema en *La Danse : la danse académique et l'art chorégraphique*. París, Gonthier, 1965. [Fig. 5]

xi *Le Maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les differens pas de Danse dans toute la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas*. París, Jean Villette, 1725. Traducido al inglés por John Essex y publicado a sus expensas en Londres en 1728 (*The Dancing Master, or The Art of Dancing Explained*) y, más tarde, en 1731 con una introducción aprobatoria de respetados expertos de la época: Louis G. Pécourt (o Pécour) y Anthony L'Abbé, este último, maestro de la Familia Real.

xii *Abregé de la Nouvelle Methode, dans l'Art d'Ecrire ou de Traçer toutes sortes de Danses de Ville*. París, por el autor, s.f. ¿1725?.

xiii *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Lyon, Aimé Delaroche, 1760. El autor fue ampliando su estructura y contenido en sucesivas ediciones, hasta llegar a una última versión, que tituló *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*. París, Léopold Collin, 1807, 2 vols.

xiv *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*. Milán, Joseph Beati & Antoine Tenenti, 1820. [Fig. 4]

xv *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: comprising its Theory and Practice, and a History of its Rise and Progress, from the Earliest Times. Intended for the Instruction of Amateurs as the use of Professional Persons*. Londres, James Bulcock, 1828.

xvi *L'Uomo fisico, intellettuale e morale. Opera filosofico-artistica... adorna di figure e di tavole in rame*. Milán, Tipogr. Guglielmini, 1857. Es elocuente que las primeras ediciones de sus libros fueran, indistintamente, en francés, inglés o italiano.

xvii “Lettres sur la danse et la chorégraphie” (à Monsieur Ch[arles] Desolme). *L'Europe Artiste*, VIII, 27-34 (08.07-26.08.1860).

xviii *Mit Theaterliv*. Copenhagen, C.A. Reitzel, vol. 1, 1848; vol. 2, 1865; vols. 3-5, 1877-78.

xix Se conservan tres versiones manuscritas, fechadas en 1848, 1855 y 1861, respectivamente, y reunidas en edición moderna por Knud Arne Jürgensen y Francesca Falcone en *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

xx Основы классического танца, Leningrado, [n.e.], 1934. Actualmente, Vaganova da nombre a la que fuera originalmente la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo, luego llamada Escuela Estatal Coreográfica de Leningrado y hoy principal cantera del Ballet Mariinsky de esta ciudad.

xxi *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid, Fundación Autor, 1997.

xxii El bailarín José de la Vega legó una copia de este documento, enmarcada, al Centro Andaluz del Flamenco en 2003.

xxiii *Mi baile*. Barcelona, Montaner y Simón, 1947; *Pintura que baila*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950.

xxiv Biblioteca de la Real Academia, Colección Salazar y Castro, N-25, 9/1030, folio 149v. Al ser un escrito insertado entre otros dos de diferente asunto con la misma caligrafía quizás sea ya copia y no el original, por lo que su datación sólo puede ser aproximada. En él se describe la coreografía de una danza Alta, una Baja y una Pavana Italiana.

**Discurso de contestación del
Exmo. Sr. Dr. D. Luis Fernández-Galiano Ruiz**

Es un placer y un honor dar la bienvenida en esta casa a Elna Matamoros, cuya incorporación a la Real Academia de Doctores supone también, como ella ha destacado en su discurso, la integración de la danza en la sección de Arquitectura y Bellas Artes. Ni esta Academia ni la de Bellas Artes de San Fernando han acogido hasta ahora en su seno una disciplina artística de extraordinaria relevancia, que en muchos países es un elemento de cohesión e identidad nacional tan poderoso como la música, y cuya evolución contemporánea es inseparable de las vanguardias plásticas o arquitectónicas. Cualquiera puede asociar Rusia con el Bolshói, España con el flamenco, Cuba con Alicia Alonso o Israel con la compañía Batsheva que en su día fundase Martha Graham, y pertenece a la cultura general vincular los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev con Picasso, Stravinski o Eric Satie. Pero la danza no tiene aún en nuestro país un respaldo institucional, y no digamos ya académico, que le permita competir con el Sadler's Wells londinense o el Chaillot parisino, por meritorios que sean los esfuerzos del Mercat de les Flors en Barcelona o el recientemente creado Centro Danza Matadero en Madrid, y todo ello hace aún más imprescindible esta feliz incorporación de Elna Matamoros y la danza a las actividades de esta Academia, con la que ya colaboró premonitoriamente hace unos años a través de una fascinante conversación con el dramaturgo Juan Mayorga.

Su currículum es deslumbrante, y apenas puedo hacer aquí otra cosa que ilustrarlo con pinceladas sueltas. Hija y discípula de la gran maestra Carmina Ocaña, se formó en ballet clásico en Madrid y Nueva York, cursando un Master of Arts en Dance Education en la New York University, y doctorándose en Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Muy vinculada al mundo germánico, enseña en Zúrich, ha colaborado con el Instituto

Max Planck y las universidades de Friburgo y Fráncfort, y su tesis doctoral *–Trajes y pasos–* ha sido publicada por Alexander Verlag Berlin. En nuestro país ha impulsado proyectos artísticos en instituciones como la Fundación March, la Residencia de Estudiantes, el Archivo Manuel de Falla o el Patronato de la Alhambra y el Generalife, además del Teatro Real o los Teatros del Canal, espacios escénicos íntimamente enredados con su biografía. Ha sido Maestra de Ballet de las dos compañías nacionales, el Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza, y ha extendido su labor docente a diferentes escuelas y academias en Europa, Estados Unidos, América Latina o Japón.

Mención aparte merece su actividad profesional, que la ha llevado a poner en escena un gran número de coreografías, haciéndose responsable de ballets de autores que van desde Marius Petipa o Léonide Massine hasta William Forsythe o George Balanchine, y muy singularmente de José Carlos Martínez, actual director de la Ópera de París, cuyas coreografías ha montado en diferentes países. Pero su mayor campo de especialización es el legado de Auguste Bournonville, cima del ballet romántico europeo y creador de la escuela danesa en la que se formó su madre y después ella; fruto de esta dedicación es el libro que ha dedicado a Bournonville, que es mayor compendio de ballet romántico en lengua española, y una extraordinaria aportación al conocimiento del repertorio coreográfico del siglo XIX, que ha contribuido a difundir con sus montajes y con la formación de bailarines. Junto a su recuperación de la escuela danesa, Elna Matamoros ha dedicado significativos esfuerzos investigadores a los Ballets Rusos de Diaghilev, un capítulo mítico de las vanguardias artísticas del siglo XX, y un estímulo para sus reconstrucciones escénicas de otros ballets.

Como han tenido oportunidad de escuchar en su discurso, la maestra de ballet que hoy se integra en la Academia conoce íntimamente la tratadística de la danza, una disciplina fugaz que se transmite

esencialmente por vía oral, pero que ha dejado también importantes aportaciones escritas. Desde los volúmenes y manuscritos italianos y franceses de los siglos XV y XVI, y hasta su consagración profesional en la corte de Luis XIV, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, la danza ha ido dejando testimonio de su evolución en la literatura artística, con hitos españoles como el célebre tratado de Juan de Esquivel Navarro en 1642, que en su *Discurso sobre el arte del dançado*, como nos recuerda Matamoros, enumera los cinco movimientos de la danza, que son los mismos que los de las Armas, a saber: accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales, una taxonomía que probablemente podríamos aplicar a muchas otras manifestaciones artísticas. En la erudita exposición de la nueva académica tiene un papel destacado el desarrollo de métodos de anotación y nomenclatura coreográfica, desde Pierre Beauchamp hasta Serge Lifar, que se analizan desde una fértil mirada contemporánea, y que exploran las bases intelectuales de una disciplina siempre animada por el conflicto entre el arte y la técnica que en su extremo tan bien ilustran las figuras de Isadora Duncan y Rudolf Laban.

Especial atención se dedica al importante tratado publicado en 1934 por Agrippina Vaganova, porque en los *Principios básicos de la danza clásica* se ponen las bases de la influyente escuela rusa de ballet, que integra las aportaciones de los románticos italianos y franceses para defender el contacto estrecho con la vida y con el arte, una pulsión que hallamos también en la danza española teorizada por la bailarina y coreógrafa Mariemma en su *Tratado de Danza* o en el baile flamenco codificado por el purista Vicente Escudero en su decálogo o en *Pintura que baila*. La danza puede efectivamente asociarse a la pintura, y todavía más a la escultura a través del cuerpo en movimiento, se desarrolla en espacios arquitectónicos y tiene un vínculo insoslayable con la música, con la dramaturgia y con las restantes artes escénicas, como nos ha recordado Elna

Matamoros en los compases iniciales de su intervención. Pero tiene un contenido específico que se nos escurre como agua entre los dedos, y que nuestra nueva académica ha asociado a la fugacidad.

Desde mi oceánica ignorancia de la danza, solo se me ocurre llamar en mi auxilio a la gran crítica Arlene Croce, que murió en diciembre de 2024 a los noventa años, y que durante más de dos décadas nos ilustró a los legos a través del *New Yorker* sobre un arte que, pese a su fragilidad, aspira a perdurar, porque en él se escuchan, como ha destacado Jed Perl, «ecos de eternidad». La fundadora de la *Ballet Review* se preguntó siempre cómo se hace intemporal un arte que sucede en el tiempo, y buscó la respuesta en su admirado George Balanchine y el New York City Ballet, que para ella reconciliaron tradición e innovación como también lo habían hecho coreógrafos como Merce Cunningham o bailarinas como Suzanne Farrell. Como su colega Lincoln Kirstein, autor del admirado *Movement and Metaphor*, Croce pensaba que escribir sobre un arte obligaba a relacionarse con todas las restantes disciplinas artísticas, y esto es algo de lo que esperamos a través de incorporación de la danza y de Elna Matamoros a esta Academia, estimulando a todos a través de su arte, tan fugaz como imperecedero.

No hace falta que les recuerde el papel subordinado que la *Estética* de Hegel atribuye a la danza, responsable quizá de su testaruda ausencia del canon académico. Como es bien sabido, en su influyente tratado el filósofo establece una división del sistema de las artes, correspondiendo el primer puesto a la arquitectura, «pesada materia sometida a las leyes de la gravedad»; sigue la escultura, «la figura humana y su organismo objetivo impregnado de espíritu»; la pintura, a continuación, «visible a través de la apariencia, y que reduce las tres dimensiones a dos»; opuesta a ella, pero formando parte de la misma esfera, está la música, «cuyo material son los sonidos»; y por último el arte de la palabra, la poesía, «el verdadero arte absoluto del espíritu». Desde luego, añade Hegel, «además de

estas artes existen otras, como la danza o la jardinería, pero son artes incompletas», y no podemos dejar de subrayar con humor que si la jardinería se ha incorporado plenamente a la arquitectura lo mismo que el paisajismo, la danza tiene títulos para reclamarse de arte completa por su desarrollo en el ámbito del espacio arquitectónico, como escultura en movimiento, en la forma de pintura escenificada, por su vínculo íntimo con la música o bien como poesía, también un arte completo del espíritu, a través de cuerpos vivos que desafían la gravedad, esa ley a la que la ‘pesada materia’ se somete.

Balanchine, citando al poeta ruso Vladimir Mayakovsky, se definía como «una nube con pantalones», y es esta una denominación ingravida y etérea que cabría también asignar al igualmente nacido en San Petersburgo Alexei Ratmansky. Es verdad que la ciudad se llamaba Petrogrado cuando vio la luz el primero, y Leningrado cuando nació el segundo, pero estas mudanzas toponímicas no alteran la continuidad cultural de un país que sin embargo ha producido una secuencia interminable de transterrados, porque a los dos mencionados pueden añadirse los bailarines Rudolf Nureyev, Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov o más recientemente Olga Smirnova, una melancólica sangría de talento que el actual enfrentamiento entre Rusia y Occidente no puede sino recordar. Pero esta no es una ocasión de duelo, sino festiva, y la recepción en esta casa de una disciplina artística de tanto calado intelectual y capacidad fertilizadora como la danza, así como hacerlo a través de una persona de tan sobresalientes méritos y fina sensibilidad como Elna Matamoros solo puede ser causa de celebración. Y si ella ha recordado que «se puede mal aprender por solo leer», yo les despediré con Paul Valéry: «Danza, querido cuerpo... ¡no pienses!»

