

Arthur Saint-Léon en el Teatro Real de Madrid

Arthur Saint-Léon at Madrid's Royal Theatre

Laura Hormigón

Seminario UCM-CSIC de Historia y Teoría de la Danza. Madrid (España)

Resumen

En 2021 se cumple el bicentenario del nacimiento del bailarín, coreógrafo y violinista francés Arthur Saint-Léon (1821-1870). Este artículo se centra en la breve, aunque intensa, y menos conocida temporada de 1851 durante la que trabajó en el Teatro Real de Madrid junto a su esposa, la célebre Fanny Cerrito. Saint-Léon llevó a escena en Madrid dos de sus ballets completos, creó una danza española *–La sal andaluza–* y participó en conciertos exclusivamente como violinista. Desde la teoría de la recepción, analizaremos los libretos madrileños de los ballets representados, los materiales hemerográficos y diferentes documentos conservados en archivos, que nos permitirán estudiar la presencia, repertorio y acogida que tuvieron en Madrid tanto sus coreografías como ambos bailarines.

Palabras Clave: Ballet en España siglo XIX; Teatro Real; Fanny Cerrito; Arthur Saint-Léon; Marie Guy-Stéphan

Abstract

Year 2021 marks the birth bicentennial of the French dancer, choreographer, and violinist Arthur Saint-Léon (1821-1870). This article focuses on the brief, though intense, and less known season of 1851 that he worked at the Madrid's Royal Theatre with his wife, the famous Fanny Cerrito. Saint-Léon staged in Madrid two of his complete ballets, created a Spanish dance *–La sal andaluza–* and participated in concerts exclusively as a violinist. We will analyze, using the reception theory, the Madrid librettos of the ballets staged, the hemerographic materials and different documents kept in archives, which allow us to study the presence, repertoire, and reception that both, the choreographies, and the dancers had in Madrid.

Key words: Ballet in Spain 19th century; Teatro Real; Fanny Cerrito; Arthur Saint-Léon; Marie Guy-Stéphan

En 2021 se cumplen doscientos años del nacimiento del bailarín, coreógrafo y violinista francés Arthur Saint-Léon (1821-1870). Con grandes dotes para la danza y la música, también demostró interés por los trabajos teóricos sobre ballet con la publicación de su propio método de notación coreográfica, *La Sténochoréographie*, en 1852. De todas sus coreografías, posiblemente sea la última la más célebre: *Coppélia*

(París, 1870) con música de Leo Delibes, debido a que se sigue representando en la actualidad –aunque con modificaciones respecto al original– y a que la historiografía de la danza ha utilizado su fecha de estreno para señalar el final del periodo romántico en el ballet, iniciado en 1832 con *La Sylphide* de Filippo Taglioni.

En este artículo no nos centraremos en las exitosas estancias de Saint-Léon en Francia, Inglaterra, Portugal y Rusia –donde dirigió el Ballet Imperial de 1859 a 1869, momento en que fue sustituido por Marius Petipa– sino que nuestro objetivo es estudiar la breve, aunque intensa, y menos conocida temporada que trabajó en el Teatro Real de Madrid junto a su esposa, la célebre bailarina napolitana Fanny Cerrito (1817-1909). También nos detendremos en la recepción que tuvieron tanto sus coreografías como ambos artistas.

La metodología utilizada se enmarca en la teoría de la recepción y para aplicarla se analizaron los libretos madrileños de los ballets que interpretaron, diferentes documentos conservados en archivos y los materiales hemerográficos, a los que se prestó especial interés por su aportación descriptiva –las danzas más aplaudidas; la calidad de las coreografías y de la interpretación técnica y artística de los bailarines; la descripción escenográfica; la acogida del público, etc.– que fue fundamental para completar las características y la información que aparecía, o no, en los libretos, tanto desde el punto de vista formal como de la utilización de nuevas piezas coreográficas y musicales. La ausencia de otros materiales, como las partituras del *repetiteur* o las notas personales del coreógrafo, otorgó un mayor protagonismo a los materiales hemerográficos, que nos permitieron construir un discurso sobre la presencia, desempeño y recepción de la pareja Saint-Léon/Cerrito en el Teatro Real de Madrid.

Saint-Léon y Cerrito en el Teatro Real de Madrid

En marzo 1851 Saint-Léon y Cerrito llegaron a Madrid. Él contratado como primer bailarín absoluto y maestro de baile de la compañía del Teatro Real y ella como primera bailarina absoluta.

El contrato de la pareja (Archivo Histórico Nacional, Consejos, 11376) se firmó en París, el 31 de agosto de 1850, a través de la conocida Agencia Benelli, dirigida por Giovanni Battista Benelli. Dicho contrato especificaba que el agente cobraría un 5 % de los 60.000 francos que recibiría el matrimonio, divididos en tres pagos, y que Saint-Léon escenificaría en el Real su ballet *El violín del diablo* “de la misma manera que se había puesto en escena en la Ópera de París” en enero de 1849. Sin embargo, el verdadero estreno del ballet –titulado *Tartini il violinista* (Guest, 1981, p.144)– ocurrió en febrero de 1848 en La Fenice de Venecia, con música de Giovanni Pagni y el propio Saint-Léon.

También según el contrato, Saint-Léon debía escenificar en Madrid un segundo ballet de su elección, pero de “medio carácter”, y se comprometía a proporcionarle gratuitamente al teatro las partituras necesarias para representar ambas coreografías.

Mientras Cerrito y Saint-Léon ensayaban los papeles principales de Elena y Urbano para su

presentación en Madrid, y el público esperaba con ansias su presentación, el semanario jocosos *El Enano* (24-III-1851) reprodujo este chascarrillo que se podía escuchar por las calles de Madrid: “Saldrá la Cerito (sic) al fin/ y con ella Saint León (sic), / que unos tocan el violín/ y otros tocan el violón”. Unos días más tarde, el *Correo de los Teatros* (6-IV-1851) y *El Heraldo* (8-IV-1851) editaron una breve biografía de ambos artistas en la que se calificó al coreógrafo como “un artista de inteligencia suma, de expresión y originalidad poco comunes” que ha llevado “el arte coreográfico a una verdadera revolución”.

El estreno de *El violín del diablo* en Madrid se produjo el 4 de abril de 1851. Curiosamente, en el libreto madrileño (BNE, T/12002) aparecen solo los personajes, pero no los nombres de sus intérpretes, que debieron decidirse después. Fue en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (25-IV-1851) donde se publicaron: Joaquín Caravalli (Gregorio), [¿Hipólito?] Monet (Conde de Wardeck), Pierre Massot (Barón de Saint-Ibars), Alessandro Capuzzo (doctor Matheus), Ángel Estrella (Padre Anselmo) y Josefa Clerici (Úrsula). Todos ellos provenían de la destacada compañía de baile que trabajó en el Teatro del Circo hasta 1850, cuando fue inaugurado el Teatro Real (Hormigón, 2017). Este libreto, incluye además un pequeño grabado de Cerrito en el papel de Elena.

Las danzas que componían el ballet tampoco aparecen en el libreto consultado, pero fueron anunciadas en *El Heraldo* (3-IV-1851) y en *La España* (4-IV-1851). En el primer acto: *Bailable bretón* por todo el cuerpo de baile; *Gran baile* por Cerrito, Saint-Léon, cuerpo de baile y un solo de violín. En el segundo acto: *Paso del ángel y del demonio* por Cerrito con solo de violín; *Paso de las flores animadas*, por Clotilde Laborderie, Leblond, M.^ª Edo, Juana Villeti, Cristina Méndez y Ramona Malasaña; *Introducción y Paso de la rosa* por Cerrito, Saint-Léon, Leblond, Edo, Villeti y Méndez.

Por otra parte, los decorados utilizados en el ballet representaban la posada del Caballo Blanco en Roscoff; el salón de baile en el castillo del conde; una granja rústica con verja y pabellón; otro salón del castillo; y el teatro del castillo donde se representa el baile *Las flores animadas*. La escenografía y la música recibieron el calificativo propio de la época: “muy linda”, si bien se destacó especialmente el último decorado, pintado por Eusebio Lucini, por su gran efecto. Desde el punto de vista musical, a falta de la partitura del *repetiteur*, hasta el momento se han localizado tres ediciones de danzas de *El violín* editadas en España: la *Redowa de salón*, arreglada para piano por R. B. (BNE/ M. Guelbenzu/ 1100); la *Tanda de valeses* compuesta por Saint-Léon y arreglada para piano por Guasco y Martini (Biblioteca de Cataluña); y la *Polka* arreglada para piano también por Guasco (colección particular).

La recepción tanto del ballet como de sus protagonistas fue buena, aunque fue en las representaciones sucesivas cuando logró conquistar verdaderamente la simpatía del público. Tras el estreno *La Época* (4-IV-

1851) calificó el espectáculo como “poético y pintoresco”, “brillante y animado” y para el *Correo de los Teatros* (13-IV-1851) presentaba “situaciones bellísimas, todas muy bien expresadas” en las que “el cuerpo de baile se había esmerado”. Menos conforme se mostró otro crítico que afirmó, quizás exageradamente, que *El violín* era “una paparrucha” de ballet (*La Nación*, 30-IV-1851).

La nueva y esperada pareja de bailarines fue muy aplaudida y calificada como “eminentes artistas coreográficos” que asombraban “por la perfección con que ejercen su arte, por las especiales cualidades de que les ha dotado la naturaleza, y por aquella lindez (sic), corrección y aplomo con que ejecutan cualquier paso” (*Correo de los Teatros*, 13-IV-1851). Sin embargo, algunos cronistas consideraron que Cerrito todavía no había desplegado todas sus facultades. En *El Observador* (5-IV-1851) se comentó que tenía una “figura simpática y maneras delicadas” distinguiéndose más por “su expresión y gracia que por su habilidad”, aunque creían que “no baila con gran corrección y firmeza”. Sin embargo para *La Época* (5-IV-1851), Cerrito bailó “con tanta gracia como elegancia y ligereza. Su figura simpática y sus delicadas maneras la hacen muy superior a todo lo que hemos visto en este género”.

Saint-Léon por su parte recibió elogios en todos los sentidos y fue calificado como un “verdadero artista” (*La España*, 6-IV-1851). Como bailarín se destacó “la naturalidad con la que bailaba y algunos pasos de elevación” (*El Observador*, 5-IV-1851) que ejecutó –se referían a saltos–, y el *Correo de los Teatros* (6-IV-1851) aseguró que como “bailarín no tiene rival” porque es “admirable”. El personaje de Urbano le permitió además lucirse como violinista, ganándose el apodo de “el Paganini de la coreografía contemporánea” (*Mundo Nuevo*, 2-IV-1851). Como violinista se le consideró muy notable porque tocó con gusto, afinación “gracia, soltura y precisión asombrosa” (*Correo de los Teatros*, 6-IV-1851) produciendo “sonidos de un efecto sorprendente” (*La Época*, 5-IV-1851) en un instrumento tan difícil. En aquel momento, prácticamente todos los coreógrafos tocaban el violín, aunque no fueran virtuosos, porque las clases y ensayos no se acompañaban con piano como en la actualidad, sino con violín. Por ejemplo, Marius Petipa también estudió violín y, durante sus años en Rusia, acompañó él mismo las clases de ballet de sus hijas (Hormigón, 2010, p.387).

Es evidente que Saint-Léon produjo un verdadero impacto en los cronistas madrileños, y esto quizás fue debido a que no solo era un buen bailarín, sino que sorprendió por su faceta de músico, especialmente como intérprete. *El Heraldo* (8-IV-1851) manifestó su admiración por él afirmando que era “un artista de inteligencia suma, de expresión y originalidad poco comunes, que por sus creaciones ha hecho no solo dar un paso inmenso al arte coreográfico, sino que ha llevado a cabo en él una verdadera revolución”. Hasta ese momento, en Madrid se habían presentado otros coreógrafos que también bailaban algún personaje en los ballets que escenificaban, pero nunca uno que, mientras bailaba, tocara el violín.

Llama la atención que, el 23 de abril, pocos días después del estreno, el *Diario Oficial de Avisos de*

Madrid y *La Nación* anunciaran que, “con el objeto de variar y amenizar el espectáculo”, se habían realizado varias modificaciones en el ballet: En el segundo cuadro se incluyó el *Andantino* y el *Carnaval de Venecia* tomado de Paganini, arreglado y ejecutado por Saint-Léon; y en lugar de *Las flores animadas*, se bailó un divertimento compuesto por: el *Paso a seis* de *El lago de las hadas* –este ballet fue escenificado en el Teatro del Circo en 1843 y tuvo tanto éxito que se convirtió en la segunda coreografía más representada en ese teatro entre 1843 y 1850–; un *Paso a dos* por Laborderie y Massot; y la *Redowa*, danza compuesta y creada por Saint-Léon para su ballet *La vivandière* (Londres, 1844), ejecutada por él mismo y Cerrito.

Estos cambios demuestran que Saint-Léon debió percibir que el público que asistía al Real, ya de por sí algo escéptico hacia los espectáculos de ballet, no recibía el ballet con el entusiasmo esperado, lo que le llevó a realizar las modificaciones que se acaban de señalar y que debieron provocar el efecto deseado porque un diario reconoció que *El violín* era un “lindísimo baile, tan realizado ahora por las variaciones introducidas en su tercer acto” (*La Época*, 24-IV-1851). También se señaló que el *Carnaval de Venecia* que tocaba Saint-Léon y la *Redowa* “agradaron mucho y atraerán indudablemente gran concurrencia” (*El Clamor Público*, 25-IV-1851). Otro periódico añadió que, aunque desde su presentación en Madrid la pareja había dado pruebas de su mérito como bailarines, justificando la reputación que les precedía, tras los cambios habían logrado ganarse al público “alcanzando uno de sus mayores triunfos”. Este mismo cronista, después de verlos en la *Redowa*, aseguró hiperbólicamente que, hasta esa noche, “no había bailado en el Teatro Real la famosa pareja que hoy es la admiración del público”, porque el nuevo *Pas* era

tan gracioso, tan admirablemente ejecutado que no se puede formar idea por lo que hasta ahora habíamos visto en los teatros de esta corte (...) ni puede darse más fuerza ni más agilidad que la que manifestó Saint-Léon, que no admite comparación con ninguno de los bailarines que antes se han presentado en Madrid. (*El Heraldo*, 21-IV-1851)

Podemos deducir por tanto que, cuando verdaderamente gustó *El violín del diablo* en Madrid fue cuando se escenificó, no tal y como se había presentado en París, sino después de la introducción de “piezas intrusas y variadas” (*Correo de los Teatros*, 11-V-1851) realizada por el propio coreógrafo poco después del estreno madrileño. Según comentó Guest (1981, pp.26-27), Saint-Léon solía adaptar sus coreografías, nuevas o versionadas, a los gustos tanto de los empresarios como del público de la ciudad en la que se representaban, sin importarle el descuidar en ocasiones la estructura dramática o traicionar su imaginación inicial. Sin embargo, sus ballets siempre aportaban variados bailes nacionales y danzas brillantes –creadas en muy poco tiempo– a las que rodeaba de ingeniosos efectos escénicos propios de la época.

A mediados de abril de 1851 gran parte de la prensa madrileña involucró erróneamente a Saint-Léon en un suceso comprometedor, que resultó ser falso. Cerrito había sido invitada a la ceremonia del lavatorio

celebrada en el Palacio Real, donde acudió supuestamente con su esposo. Al encontrarse el salón lleno se les impidió entrar y, según se publicó, Saint-León “amenazó con dos pistolas al centinela” (*La Esperanza*, 19-IV-1851). Después de aparecer este rumor, que evidentemente debió molestarle, el coreógrafo no dudó en presentarse en la redacción del periódico político-satírico *El Sueco* –primer medio en difundir el suceso–, asegurándoles que él no estuvo en Palacio porque tenía trabajo en el teatro y que “su esposa asistió acompañada de M. Valentini (sic), con quien tuvo lugar el conflicto” en el que, además, “no hubo pistolas, pero sí se habló de ellas” (*La España y El Herald*, 21-IV-1851). Después de esta aclaración, varios diarios se vieron obligados a rectificar la noticia.

***Stella*, segundo ballet escenificado por Saint-Léon en Madrid**

El 12 de mayo de 1851 se estrenaba el siguiente ballet montado por Saint-Léon para el Teatro Real: *Stella o las dos novias*, versión para Madrid de *Stella ou les contrebandiers* (1850) con música de Pugini. Al igual que en la *Ondina* y *Esmeralda*, cada uno de los cuatro cuadros en que se dividió *Stella* tuvo su título correspondiente: 1º Los contrabandistas. 2º La bendición de los remos. 3º El contrato y 4º Las dos novias.

Entre las danzas del ballet encontramos: En el primer cuadro, *Paso de las linternas* por Cerrito, Massot y cuerpo de baile y el paso escénico *El vino, el juego y la danza* por Cerrito y Saint-Léon; En el segundo cuadro, *Paso de los remeros* por el cuerpo de baile y un *Paso a tres* por Cerrito, Villetti (o Laborderie) y Saint-Léon; En el tercer cuadro, escena de baile por Cerrito; y en el cuarto cuadro, *Calabresa* por Villetti (o Laborderie), Méndez y Massot; *Siciliana* por Cerrito y Saint-Léon; y *Furlana* por Leblond, Betegón y todo el cuerpo de baile (*Diario de Avisos de Madrid*, 13-V-1851).

El periódico *El Sueco* (13-V-1851) animó a sus lectores a acudir sin falta a disfrutar de esta nueva coreografía de Saint-Léon, asegurándoles que pasarían “un rato delicioso”. Según la prensa, el ballet agradó mucho a los espectadores y muy pronto se hizo evidente que superó al *Violín del diablo*. El *Correo de los Teatros* (25-V-1851) comentó que hacía tiempo que no se veía en Madrid un ballet “tan gracioso, tan interesante y tan bien ejecutado”, que presentaba “un conjunto de un bellissimo efecto” compuesto por “cuadros magníficos, bailables graciosísimos y pasos que, por su invención y ejecución, admiran y encantan” tratándose, en resumen, de una “producción bellissima del arte coreográfico”. Más concretamente este cronista consideró que el segundo acto era “de lo más bello que se puede imaginar”; el tercero destacaba, “además de [por] la danza, por una mímica sublime”; y el cuarto acto mostraba “las costumbres y danza napolitanas, en que el brío, la alegría y la locura de los ardientes y apasionados” napolitanos estaban perfectamente representadas. Otro periódico consideró que el ballet era “entretenido” y ofrecía algo más de “variedad en los bailables que los demás que hemos visto hasta ahora” (*Mundo Nuevo*, 14-V-1851). En resumen, se dijo que *Stella* tuvo un éxito y una acogida que hacía tiempo no se veía en un ballet, porque era de los

más vistosos que en Madrid se han puesto en escena y de los que han producido mejor efecto [por] la novedad de sus pasos, el lindo grupo de las bailarinas representando un buque con sus banderas de colores, lo lujosísimo de los trajes, las bellísimas decoraciones (...). (*El Herald*, 14-V-1851)

Sin embargo, Eduardo Vélaz de Medrano (*La España*, 18-V-1851) se mostró mucho más crítico porque para él *Stella*, como coreografía, “no ofrece gran novedad (...), decoraciones no hay ninguna nueva, ni los trajes se hacen notar tampoco por el lujo y variedad” y añadió que, la esperada y anunciada *Siciliana* no le produjo ni el efecto ni la sorpresa que esperaba.

La música de Pagni se consideró “bellísima” (*Correo de los Teatros*, 25-V-1851) y “animada” (*El Popular*, 21-V-1851), mientras que *La Ilustración* (17-V-1851) consideró que, aunque la partitura no estaba tan elaborada artísticamente como otras obras del mismo compositor, las “canciones populares italianas de que está salpicada la obra, la dan un colorido muy brillante”. Sin embargo, en cuanto a la ejecución de la orquesta no se explicaba “cómo ni cantantes ni bailarines pueden avenirse con orquesta tan indómita y desacordada (sic)”. Vélaz de Medrano también señaló que, la noche del estreno, “reinaba entre la orquesta y los bailarines la más amable desunión” (*La España*, 18-V-1851).

Se dijo que, con *Stella*, Cerrito hizo “alarde de su incomparable gracia, de su exquisitísimo (sic) gusto y de aquella maestría que, en su género, solo ella posee” (*Correo de los Teatros*, 25-V-1851), y que alcanzó en Madrid uno de “sus mayores triunfos (...) mereciendo ser llamada a la escena repetidas veces con su esposo” (*El Herald*, 14-V-1851). La “admirable y sublime” pareja también fue calificada como “verdaderos modelos del arte coreográfico” recibiendo “incesantes aplausos” (*Correo de los Teatros*, 18 y 25-V-1851).

La sal andaluza y función a beneficio

Desde su llegada a España, Cerrito frecuentó tanto las obras de teatro dramático español como los bailes nacionales ejecutados por diferentes boleros en los coliseos de la capital. Es más, mientras trabajaron en Madrid, Cerrito y Saint-Léon se atrevieron a ejecutar un baile español en varias ocasiones. Durante la etapa romántica, era frecuente que las bailarinas incluyeran en su repertorio alguna danza española, entre otras danzas de carácter, pero no era tan habitual que las intérpretes extranjeras que trabajaban en España ejecutaran esos “bailes nacionales”. El 31 de mayo, durante el beneficio del barítono Paul Barroilhet celebrado en el Real, Cerrito y Saint-Léon interpretaron *La sal andaluza*, anunciada como un *pas de deux* “nuevo, de carácter español” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 31-V-1851) compuesto expresamente para esa noche por Saint-Léon. Esta danza “gustó extraordinariamente y fue repetida entre estrepitosos aplausos” (*Correo de los Teatros*, 8-VI-1851). *La Semana* publicó el 9 de junio un pequeño grabado de esta danza que, por cierto, recuerda bastante al de Dolores Serral y Mariano Camprubí bailando el *Bolero* realizado por Alophe.

Posteriormente, Saint-Léon continuó demostrando su interés por las danzas españolas, de hecho, cuando montó *Le lutin de la vallée* (1853) en el Teatro Lírico París, protagonizado por él mismo y Marie Guy-Stéphan, incluyó *La madrileña* –danza que ya había bailado Guy en el Teatro del Circo de Madrid– y un *Zapateado* que interpretaron juntos y del que también se conserva un precioso grabado en la Biblioteca Nacional de Francia. En 1861 creó *La perle de Seville*, ballet con música de Pugno. Y en el segundo acto *Coppelia* (1870) introdujo una danza española bailada por la propia Swanilda.

Por otra parte, el 2 de junio se celebró, a modo de despedida del Teatro Real, la función a beneficio de Cerrito y Saint-Léon. Según la liquidación de la administración del teatro (AHN, Consejos, 11377) por este beneficio recibieron 33.746 reales. Varios periódicos publicaron el programa completo de la función en la que los beneficiados interpretaron: en la primera parte, el *Paso del ángel y del demonio* del tercer cuadro del *Violín del diablo*; y Saint-Léon tocó la *Fantasia para violín sobre Lucia de Lammermoor*, *Una mañana en el campo* y el capricho para violín y violonchelo el *Carnaval madrileño*, junto al violonchelista Max Bohrer; En la segunda parte, bailaron con Laborderie un *paso a tres* del segundo acto de *Stella*; y, en el cuarto acto del mismo ballet, sustituyeron la *Siciliana* por *La sal andaluza*. (*Correo de los Teatros* y *El Herald*, 31-V-1851). Tras la función, el *Correo de los Teatros* (8-VI-1851) comentó que Saint-Léon era un “orgullo del arte músico y coreográfico” y que Cerrito “fue objeto de la más estrepitosa ovación [con] frenéticos aplausos”.

Ese mismo mes de junio Felipe José Torroba –seudónimo del escritor Agustín de Letamendi– publicó un artículo en *La Nación* (1-VI-1851) en el que exponía la precaria situación económica del Teatro Real y anunciaba su cierre inminente porque amenazaba con “irse a pique”. En realidad, la situación era mala desde antes, y esto lo corroboran los documentos que prueban los impagos sufridos por Saint-Léon y Cerrito, que ascendían a 37.000 francos. Aunque, después de realizar la oportuna consulta, ni el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid ni el AHN conservan esta documentación, los Archivos Nacionales de Francia custodian un expediente (MC/ET/069/1114), dentro de una carpeta de color mostaza, en el que se evidencia que Saint-Léon, tras regresar a París, continúa reclamando al director del Real, por medio del notario parisino Jean Marie Henri Thifaine-Desauneaux, el pago íntegro de los honorarios previstos en su contrato. Dicho expediente, en francés y español, incluye la reclamación realizada por Saint-Léon, el 20 de mayo de 1851 en Madrid, ante el notario Juan García La Madrid.

Presentaciones de Saint-Léon como violinista

Como hemos comentado, en Madrid, Saint-Léon también se presentó en diversas ocasiones como violinista, incluso se afirmó que tocaba este instrumento casi como el célebre violinista noruego Ole-Bull (*La Nación*, 30-IV-1851), conocido en la capital por sus representaciones ofrecidas en el Teatro del Circo en 1845 (Hormigón, 2017, p.124).

El primer concierto con participación de Saint-Léon se preparó para el 13 de abril en los salones del Teatro Real. Sin embargo, debido a la Semana Santa, se pospuso hasta el 2 de mayo. Este retraso pudo motivar que, el 15 de abril, Cerrito y su esposo ofrecieran “una elegante y concurrida reunión” en su casa de la calle Carretas, para oír tocar el violín a Saint-Léon, “cuya habilidad en este instrumento admiraron todos los concurrentes” (*La Nación*, 20-IV-1851).

Finalmente, en el concierto del 2 de mayo Saint-Léon interpretó: la *Gran fantasía para violín de Lucrezia Borgia*, compuesta e interpretada por él; *Una mañana en el campo*, burlesco imitativo para violín, compuesto y ejecutado por él; y el *Carnaval madrileño*, pieza compuesta para la ocasión interpretada por Bohrer y Saint-Léon (*Correo de los Teatros*, 4-V-1851). Varias de estas piezas se interpretaron en funciones posteriores. Tras el concierto, Vélaz de Medrano (*La España*, 18-V-1851) comentó en algo excepcional: que el público había “olvidado completamente al bailarín” porque Saint-Léon toca “con mucha expresión y tiene excelente estilo”. Otro periódico aseguró que había “revolucionado al público de Madrid con su diabólico violín” y añadió que Saint-Léon tenía

el particular talento de hacerse aplaudir con solo presentarse al público (...) y tocó verdaderamente de un modo asombroso, como saben hacerlo los grandes profesores, los artistas de genio. Él domina a su instrumento y los característicos, suaves o vibrantes sonidos que de este emanan dominan a los circunstantes, que aplauden con frenesí. (*Correo de los Teatros*, 4-V-1851)

Saint-Léon participó de nuevo junto a Bohrer en otro concierto celebrado en el Liceo Matritense. Estaba anunciado para el 29 de mayo, pero por indisposición de algunos artistas terminó realizándose el 3 de junio. Saint-Léon volvió a interpretar las piezas *Una mañana en el campo*, el *Carnaval madrileño*, la *Plegaria de Moisés* de Paganini y un *Cuarteto* de Spohr para dos violines, viola y violonchelo, junto con Mollberg, Amato y Bohrer (*Clamor Público*, 27-V-1851). Se dijo que Saint-Léon “fue aclamado, y (...) arrebató por su mucha habilidad y suma maestría” (*El Popular*, 4-VI-1851). Sin embargo, Barbieri escribió en *La Ilustración* (7-VI-1851) que, aunque el bailarín “lució sus relevantes dotes de violinista” durante el concierto, le aconsejaba que no volviera a tocar *Una mañana en el campo* “en público, (...) porque semejantes imitaciones, amén de ser poco decorosas, carecen de novedad (...)”. Parece que el compositor le otorgó a Saint-Léon más mérito como intérprete del violín que como compositor.

Después de Madrid

Durante su estancia en Madrid las desavenencias entre Cerrito y Saint-Léon se hicieron evidentes, y ambos decidieron separarse. Según el *Correo de los Teatros* del 8 de junio de 1851, ambos dejaron Madrid ese mismo día. Saint-Léon comenzó sus contratos en París –primero en la Ópera y después en el Teatro Lírico (1853)– y posteriormente trabajó en Lisboa (1854-1856). Desde 1854 inició una relación personal con

la bailarina Louise Fleury –primera reina de willis de la producción inglesa de *Giselle* (1842) que bailó en la Ópera parisina entre 1843-1848– con quien vivió en Rusia entre 1859-1869 y fue su compañera hasta que él falleció en París en 1870.

Por su parte Cerrito, tras una breve temporada en Londres, volvió inesperadamente a Madrid. Después de su separación de Saint-Léon, o precisamente siendo su causa, Cerrito comenzó un conocido romance con el Marqués de Bedmar –que tenía “fama de rico, ocioso, concurrente asiduo a los casinos y a los teatros” (Burdíel, 2011, p.226)– con quien tuvo una hija en París en 1853 (Guest, 1974, p.139). Durante la inesperada temporada de ballet de 1851-1852 celebrada en el Teatro Real, se alternaron *Gisela* y *Stella*, la coreografía de Saint-Léon remontada ahora por la propia Cerrito cuando fue contratada de nuevo en diciembre de 1851.

En 1853 el público de Madrid volvió a oír hablar de Saint-Léon –a quien todavía recordaban con entusiasmo, según la *Gaceta de Madrid* (3-II-1853)– porque varios periódicos escribieron sobre el estreno de *Le lutin de la vallée* en París, protagonizado por él mismo y la admirada Guy-Stéphan. Curiosamente, este ballet pudo verse en el Teatro de la Zarzuela –aunque en una versión realizada por Antonio Appiani titulada *El duende del valle*– durante la última visita de Guy a Madrid en 1858. Para estas funciones, la *Madrileña* fue sustituida por la *Granadina*, con música de Skoczupole; el *Zapateado* fue bailado por Guy y seis parejas; y se añadió también una *Introducción española* a cargo de seis parejas (*Diario Oficial de Avisos*, 6-V-1858). Sin embargo, llama la atención que en la prensa no se hizo entonces ninguna referencia a que la coreografía original era del “recordado” Saint-Léon. Sí se comentó que el ballet había sido escenificado sin “aparato” pero “con esmero” (*La Iberia*, 7-V-1858) elogiando especialmente a Guy y a su *partenaire* Francis Merante. Y para Vélaz de Medrano (*La España Artística*, 10-V-1858) que alabó la actuación de Guy, el ballet como composición coreográfica “no tiene muchos lances, ni ofrecen tampoco gran novedad los bailables”. Habría sido interesante conocer la opinión de los cronistas si hubieran podido ver la escenificación original de Saint-Léon.

Conclusiones

Saint-Léon trabajó en el Teatro Real de Madrid de marzo a junio de 1851. Durante esos meses llevó a escena dos de sus ballets completos, *El violín del diablo* –representado en once ocasiones (Turina, 1997, p.331)– y *Stella o las dos novias* –bailado en ocho ocasiones (Turina, 1997, pp.331-332)–, además de la danza española *La sal andaluza*, ejecutada junto a Cerrito. Pero su presencia escénica no se limitó a la coreografía, porque también destacó como violinista en dos conciertos y ofreció otro particular en su propia residencia.

Como hemos visto en el contrato de Saint-Léon, se comprometía a proporcionarle al Real las partituras de los ballets escenificados en el teatro. Este dato es importante, porque explicaría el por qué no se han localizado habitualmente en España partituras anotadas completas de ballets de la época. Los maestros de baile europeos solían viajar con sus propias partituras de montaje, materiales que, al terminar el contrato,

obviamente se llevaban. Algo similar pudo ocurrir con las piezas instrumentales que Saint-Léon compuso o arregló para los conciertos de Madrid.

Los materiales hemerográficos y de archivo nos han permitido estudiar el repertorio y la acogida que tuvieron en Madrid Cerrito y Saint-Léon. Si bien llama la atención que ninguno de los cronistas de la capital hizo referencia a la incipiente joroba del bailarín, defecto que se fue agudizando con los años, y que ya mencionó Charles Maurice en una crítica de 1847 (Guest, 1981, p.17).

En relación con las fuentes, una de las limitaciones encontradas es que no se conservan cartas de Saint-Léon del periodo madrileño, como existen de Lisboa y Rusia, materiales que fueron publicados por Guest en 1981, y que nos han permitido conocer sus pensamientos más íntimos sobre su etapa en aquellos países. Estos documentos, escritos en primera persona, tendrían un valor inestimable para conocer, por ejemplo, qué opinaba Saint-Léon del público de Madrid y de cómo habían recibido sus ballets; qué pensaba de la dirección del Real o de la confusión relacionada con el suceso de Palacio. Lo que sí hemos podido documentar, gracias al Archivo Nacional de Francia, es que Saint-Léon se tomó muy en serio los impagos sufridos por el teatro, emprendiendo las oportunas acciones legales en Madrid y en París.

Después de los resultados obtenidos podemos afirmar que, aunque artísticamente la estancia de Saint-Léon en Madrid fue bastante positiva, personalmente fue agrí dulce, ya que tuvo problemas para recibir su salario y su matrimonio terminó. Por otra parte, aunque la acogida de la pareja en la capital fue exitosa, se puso de manifiesto que, para los sucesivos empresarios del Teatro Real, el ballet se convirtió en algo meramente “decorativo” que mantuvieron en un segundo plano dotándolo, frecuentemente, de pocos recursos personales y materiales tan necesarios para escenificar espectáculos de calidad, justificando así el no programarlos.

Si Cerrito y Saint-Léon hubieran actuado unos años antes en el Teatro del Circo, cuando el ballet gozaba de todo su esplendor en Madrid, superando incluso a la ópera, la trascendencia de su desempeño posiblemente habría sido mayor y quizás se hubiera prolongado en el tiempo.

Nota

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación P. E. I+D+i *Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la daza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018093710AI00), financiado por (MCIU/AEI/ FEDER, UE).

Referencias Bibliográficas y Hemerográficas

- Biografía de Artistas. La (sic) Fanny Cerrito-Saint Léon. (8-IV-1851). *El Heraldo*.
- Burdiel, I. (2011). *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Taurus.
- Crónica de Teatros. (25-IV-1851). *El Clamor Público*.
- Diversiones Públicas. Teatro Real. (23-IV-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.
- Diversiones Públicas. Teatro Real. (25-IV-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.
- Diversiones Públicas. Teatro Real. (13-V-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.
- Diversiones Públicas. Teatro Real. (31-V-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.
- Diversiones Públicas. Teatro de la Zarzuela. (6-V-1858). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.
- El violín del diablo*. (3-IV-1851). *El Heraldo*.
- Gacetilla. (19-IV-1851). *La Esperanza*.
- Gacetilla de la Capital. (21-IV-1851). *El Heraldo*.
- Gacetilla de la Capital. (14-V-1851). *El Heraldo*.
- Gacetilla de la Capital. (31-V-1851). *El Heraldo*.
- Gacetilla de la Capital. (3-IV-1851). *El Observador*.
- Gacetilla de Teatros. (3-II-1853). *Gaceta de Madrid*.
- Guest, I. (1974). *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Dance Books.
- Guest, I. (1981). *Letters from a ballet master. The correspondence of Arthur Saint-Léon*. Dance Books.
- Hormigón, L. (2010). *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet.
- Hormigón, L. (2017). *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Asociación de Directores de Escena.
- Madrid. (14-V-1851). *Mundo Nuevo*.
- Músicos y Danzantes. (2-IV-1851). *Mundo Nuevo*.
- Noticias Generales. (4-IV-1851). *La Época*.
- Revista de Teatros. (24-III-1851). *El Enano*.
- Crónica de la Capital. En *El Sueco* leemos lo siguiente. (20-IV-1851). *La Nación*.
- Revista de Teatros. (23-IV-1851). *La Nación*.
- Revista de Teatros. (30-IV-1851). *La Nación*.
- Rosa. (7-V-1858). Teatros. *El Duende del valle. La Iberia*.
- Saint-Léon, A. (1848). *Tartini il violinista*. Biblioteca Braidense, MUS0317809.
- Saint-Léon, A. (1851). *El violín del diablo*. BNE, T/12002.
- Saint-Léon, A. (1852). *La Sténochoréographie*. Brandus.

Saint-Léon, A. (1853). *Le lutin de la vallée*. Bayerische Staatsbibliothek, L.2550

Teatro Real. (6-IV-1851). *Correo de los Teatros*.

Teatro Real. (11-V-1851). *Correo de los Teatros*.

Teatro Real/ Gran Concierto vocal e instrumental, por Mr. Maximiliano Bohrer. (4-V-1851). *Correo de los Teatros*.

Teatro Real. El baile *Stella o las dos novias*. (25-V-1851). *Correo de los Teatros*.

Teatro Real. Beneficio y despedida de la pareja Cerrito-Saint-Léon. (8-VI-1851). *Correo de los Teatros*.

Teatro Real. (9-VI-1851). *La Semana*.

Turina, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Alianza.

Torroba, F-J. (1-VI-1851). *Variedades*. *La Nación*

Variedades. (4-IV-1851). *La España*.

Variedades. Concierto de Mr. Maximiliano Bohrer. (4-VI-1851). *El Popular*.

Vélaz de Medrano, E. (18-V-1851). *Revista Musical*. Saint-Léon, violinista y bailarín. *Stella*, baile nuevo en cuatro cuadros. *La España*.

Vélaz de Medrano, E. (10-V-1858). *Crítica Teatral*, *La España Artística*.