

SHAKESPEARE EN DANSA

Adaptacions de Romeo i Julieta al ballet

Treball Final de Grau

Autora: Marta Siñol Expósito

Tutor: Francesc Montero i Aulet

Grau en Llengua i Literatura Catalanes

Curs 2018-2019

«Llegim i ballem: aquestes dues diversions mai no faran cap mal al món.»

VOLTAIRE, *Diccionari filosòfic* (1764)

RESUM

Aquest treball final de grau s'inclou dins el marc de la literatura comparada amb altres arts. L'objectiu és demostrar la relació existent entre literatura i dansa, concretament el ballet. Per situar els antecedents, s'ha preparat una panoràmica de les obres clàssiques inspirades en referents literaris, partint fonamentalment del Romanticisme. Tot seguit, s'ha abordat la descripció dels trets més rellevants de *Romeo i Julieta*, la tragèdia shakespeariana escollida de forma justificada per a l'estudi comparatiu, per tal d'establir els paràmetres comparatius entre obra i adaptació. A continuació, es presenta el cos principal de l'estudi: l'anàlisi i interpretació de tres adaptacions al ballet de *Romeo i Julieta*, prestant també especial atenció a les variacions significatives entre si. Per tant, aquest TFG pretén descriure i analitzar la introducció dels elements de la trama literària original en el llenguatge coreogràfic, així com descobrir els trets i mecanismes que fan possible l'adaptació d'una obra literària al ballet, dedicant especial atenció a valorar si l'èxit d'aquestes adaptacions és fruit de la fidelitat a l'obra original, o bé de l'experiència estètica que genera l'adaptació.

PARAULES CLAU: literatura comparada, Shakespeare, *Romeo i Julieta*, ballet

ÍNDIX

1. Introducció.....	1
2. Antecedents: presència de la literatura en el ballet	
2.1 Inicis del ballet.....	4
2.2 El període romàntic.....	6
2.3 Txaikovski i els contes de fades.....	9
2.4 Shakespeare i la dansa.....	12
3. Anàlisi de <i>Romeo i Julieta</i>	
3.1 El text.....	15
3.2 L'argument.....	16
3.3 Els personatges.....	20
3.4 La temàtica.....	24
3.5 El lloc i el temps.....	26
4. Anàlisi de les adaptacions de <i>Romeo i Julieta</i>	
4.1 Història del ballet <i>Romeo i Julieta</i>	27
4.2 Tres coreògrafs, tres versions	
4.2.1 La música i l'estructura.....	29
4.2.2 Pantomima i llenguatge corporal.....	32
4.2.3 La forma: els recursos de la tècnica cinematogràfica.....	35
4.2.4 Escenografia i vestuari.....	37
4.2.5 Dramatisme i comicitat: joc de contrastos.....	40
4.2.6 L'evolució de Julieta i la figura de Fra Llorenç.....	41
5. Conclusions.....	50
6. Bibliografia.....	52

1. INTRODUCCIÓ

La interrelació entre diferents disciplines artístiques ha estat una constant al llarg de la història. Infinitat de pintures, escultures, òperes o pel·lícules s'han inspirat en la literatura, entesa com una font inesgotable d'històries. En conseqüència, aquesta interdisciplinarietat ha estat profusament analitzada i interpretada. No obstant això, hi ha una disciplina dins de les arts escèniques, la dansa, que ha patit des de sempre un oblit generalitzat que ha desembocat en una falta important d'estudis científics i acadèmics sobre el tema. Per això, aquest treball pretén indagar en un terreny tan poc investigat com és el de la literatura comparada amb la dansa, concretament amb el ballet.

Per demostrar aquest buit documental de què parlo, m'agradaria fer esment d'una experiència explicada per un dels pocs crítics de dansa que ha tingut el país, Delfín Colomé. En el seu llibre *Pensar la dansa*, l'autor exemplifica aquesta falta de bibliografia a través d'una anècdota personal recurrent, que consisteix a visitar llibreries i demanar per la secció de dansa. En comptes de trobar-la, Colomé topa amb l'estupefacció del llibreter, que l'acaba conduint a l'apartat de música.

Si comparem la bibliografia de la dansa amb la que s'ha fet sobre música, arts plàstiques, o cinema, el resultat és demolidor.¹ Un resultat que encara és més pobre si es tracta d'estudis que comparen la dansa amb la literatura.

El indiscreto encanto de la danza (1989) i *Pensar la danza* (2007), tots dos de Colomé, són dels pocs llibres fets i editats a Espanya que teoritzen i analitzen aquest art, i que s'han inclòs en una col·lecció de música. En un principi, les editorials es negaven a editar el primer tot al·legant la falta d'una col·lecció on poder incloure el llibre, així com l'absència de mercat, cosa que es va demostrar falsa després de publicar-se. L'experiència d'aquest crític català ens serveix per fer un salt a l'actualitat i veure com avui, 30 anys després de la publicació del primer llibre, i 12 després del segon, la situació no ha canviat gaire, i la majoria de llibres sobre dansa segueixen inclosos a la secció de música.

La majoria de bibliografia sobre la temàtica és en anglès, mentre que en castellà és escassa, i en català, pràcticament inexistent. Aquest fet s'atribueix bàsicament a la poca tradició cultural en matèria de dansa, especialment a Espanya, on mai s'ha decidit apostar per incloure-la en el currículum escolar. De fet, aquest buit també és present en

¹ D., Colomé, *Pensar la danza*, Madrid, Turner, 2007, pp. 16-18.

ensenyaments superiors, estenent-se fins i tot al Grau en Història de l'Art, on la cabuda de les arts escèniques és ínfima.

Aquest desafecte vers la dansa, i el ballet en particular, ha portat a l'absència d'una companyia nacional clàssica, la qual cosa ha contribuït a invisibilitzar un repertori molt extens i variat, i a convertir la dansa en un art força estereotipat i desconegut.

La meva intenció és reunir i comparar dues disciplines que, *a priori*, pot semblar que tinguin pocs punts en comú, atès que els codis de cada una són molt diferents; el llenguatge que utilitza la literatura és la llengua escrita, però a la dansa, aquest llenguatge és el propi moviment. No obstant això, tant la literatura com la dansa tenen el mateix objectiu comunicador, que sorgeix de la necessitat humana d'explicar històries.

Aquest treball és, doncs, l'oportunitat perfecta per agrupar dues arts que per mi suposen dues passions; la meva experiència amb la dansa és anterior a la de la lectura, ja que abans que a llegir, primer vaig aprendre a ballar, una activitat que he practicat des dels tres anys, i de manera regular, fins en fa dos. No obstant això, el fet de no fer classes no ha minvat el gust i la curiositat, igual que sento per la literatura, per seguir veient, aprenent i estudiant més sobre dansa i moviment. De la mateixa manera, en haver cursat algunes assignatures interdisciplinàries del grau, s'ha estimulat el meu interès cap a l'anàlisi comparativa. Per tant, és precisament del desig d'unir literatura i ballet d'on neix la motivació per a fer el treball, així com del repte que suposa estudiar un terreny tan poc investigat com el que ens ocupa.

Per tal d'aprofundir en aquesta relació, el cos del treball se centra en comparar tres adaptacions al ballet de l'obra de William Shakespeare, *Romeo i Julieta*, i consta de 3 parts; la primera traça l'origen dels ballets, la influència que hi ha tingut la literatura, i fa un repàs per aquells que s'han creat inspirats a partir de la ploma de Shakespeare; la segona és una anàlisi narratològica de *Romeo i Julieta* per tal de definir els trets principals de la comparativa amb les adaptacions; i, finalment, l'última correspon pròpiament a l'anàlisi comparativa de les tres adaptacions de la tragèdia al ballet. L'estudi se centrarà sobre les produccions de Kenneth MacMillan (1966), Rudolf Nureyev (1995) i Jean-Christophe Maillot (2002). A més, es tindran en compte les versions de Leonid Lavrovsky (1954) i John Cranko (1973), de manera que es farà alguna referència comparativa quan escaigui per tal de veure els punts que mantenen en comú, i que són interessants a destacar.

Pel que fa a la metodologia, ha consistit, d'una banda, en la lectura i recerca bibliogràfica, que m'ha permès elaborar els dos primers blocs del treball, i, d'altra

banda, en la visualització de les adaptacions i la posterior anàlisi comparativa. Per tal de facilitar l'explicació, he adjuntat imatges (captures de pantalla), sobretot a la part comparativa, que he pres a mesura que visualitzava les obres.

La tria de *Romeo i Julieta*, a banda d'una preferència personal per la música d'aquest ballet, respon al fet que es tracta de l'obra de Shakespeare més adaptada al ballet. Això obre la porta a un gran nombre de versions coreogràfiques, on hi destaquen diferents objectius i interpretacions respecte al text, tal i com s'intentarà demostrar al llarg del treball.

Tenint en compte que són molts els coreògrafs que han traslladat *Romeo i Julieta* als escenaris, els criteris de la meua tria s'han fet a partir d'aspectes distintius, susceptibles de ser comparats, entre l'obra literària i els tres ballets, als quals es pot accedir en format digital. És per això que la meua experiència amb ells no ha estat a partir de la visualització en directe, sinó que ha sigut a través de gravacions.

Pel que fa a la producció de Kenneth MacMillan, l'he escollit perquè és el model clàssic per excel·lència del ballet. D'altra banda, el ballet de Nureyev, l'he triat perquè és l'únic coreògraf que ha intentat portar al ballet el màxim d'elements possibles presents al text shakespearà, tot i que amb llicències. I, finalment, he optat també per la versió de Maillot perquè presenta una perspectiva més actual, i reconverteix el mite de *Romeo i Julieta*, aportant-ne una nova lectura.

Així doncs, l'objectiu principal del treball recau en estudiar la viabilitat i el procés d'adaptació d'una obra literària al ballet. Es parlarà especial atenció en les característiques diferencials de les tres adaptacions, tot fent-ne una comparació, així com en la seva distinció segons si es tracta de versions que s'han regit per criteris de fidelitat o si, en canvi, es tracta de produccions on ha primat més la recerca de l'experiència estètica.

Tanmateix, com a finalitat última, es pretén demostrar com el ballet s'ha servit de la literatura, des dels seus inicis, tal i com també ho han fet les altres arts; és important que el ballet compost per Sergei Prokófiev, i el reguitzell de coreografies que ha inspirat, s'incorpori al conjunt de versions a tenir en compte a l'hora de parlar de l'obra, i pugui tenir la mateixa rellevància de la qual poden gaudir altres formes d'art basades en *Romeo i Julieta*, des de la pintura de Gustav Klimt o l'escultura d'Auguste Rodin, fins a la pel·lícula de Franco Zeffirelli.

2. ANTECEDENTS: PRESÈNCIA DE LA LITERATURA EN EL BALLE

2.1 Inicis del ballet

Tal i com l'entendem avui, el ballet dista bastant del que era en els seus orígens. Al voltant del segle XVI, durant el Renaixement, el ballet era bàsicament una activitat vinculada a la cort, on la dansa no era res més que un entreteniment per a l'aristocràcia. És per això que parlem del *ballet de cour* quan ens referim a aquesta època, un moment en què es combinava música, poesia i dansa.

Durant aquest període, va destacar Catalina de Mèdici, reina de França (1547-1559) i figura important pel que fa al mecenatge de les arts. Catalina era coneguda gràcies a la celebració de grans espectacles representats a la cort francesa, els quals podien arribar a durar més de cinc hores. Cal destacar també que els ballarins que hi actuaven eren nobles, persones vinculades a la casa reial, i, per tant, la dansa encara no estava professionalitzada.

Aquestes celebracions, on la part ballada progressivament va anar guanyant protagonisme, eren utilitzades com a instrument per la reina en funció dels seus interessos polítics: “Catalina de Medici fue una mujer educada en el mejor ambiente cultural de su época y su gusto por la danza hizo que ésta le sirviera de verdadera propaganda política con la que sorprender y agasajar a sus invitados”.²

Precisament, Catalina de Mèdici va estar molt vinculada a la creació del que s'ha considerat el primer ballet de la història, el *Ballet comique de la reine*, estrenat el 1581. Aquest ballet comptava amb coreografia de Balthazar Beaujoyeux i amb poemes de Nicolas Filleul de La Chesnaye, centrats en la història de Circe. La tria d'un motiu mitològic, per tant, es pot relacionar amb les preferències culturals del moment. A més, per primera vegada, s'aconseguia dotar aquests espectacles d'un pes temàtic inèdit fins aleshores.

Simultàniament, a Anglaterra, sobretot a partir de l'època d'Elisabet I, i gràcies a la producció de l'escriptor Ben Jonson, va començar a triomfar un nou gènere semblant al *ballet de cour*, que acabaria influint en Shakespeare i en el teatre anglès.³ Es tracta de la mascarada, anomenada així per la utilització de màscares entre els participants:

² A., Abad, *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 29.

³ N., Esteban, *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1993, p. 90

This kind of entertainment, in which the dance was an essential, if not the main part, became more and more the favorite courtly spectacle. It develops into full artistic maturity in Jacobean times, with poets of the rank of Ben Jonson writing the most magnificent masques. In fact, Ben Jonson wrote twenty of the thirty-seven masques presented at Court during the reign of James I, and in Iñigo Jones he found a stage designer, or scene master, as he was then called, of rare imagination.⁴

Al llarg del segle XVII, aquesta incipient unitat dramàtica dotada als ballets acabarà d'explotar gràcies a la figura de Molière, el creador, juntament amb el compositor Jean-Baptiste Lully i el coreògraf Pierre Beauchamp, de la comèdia-ballet, origen dels musicals i a partir de la qual sorgirà l'òpera-ballet, on allò important és la combinació de la música, el cant, i la dansa, i on els que hi actuen ja són professionals. Tot i que la majoria d'aquest tipus d'espectacles encara estaven dedicats a l'entreteniment cortesà, és durant el segle XVIII que el ballet naixerà com un art independent, desvinculat de l'òpera.

Pel que fa referència a la professionalització, és necessari fer esment de la figura del rei Lluís XIV de França⁵, amant de les arts, que va ser responsable de la creació de l'Acadèmia Reial de Dansa, el 1661, a través de la qual es va començar a establir una tècnica i una codificació pel ballet, iniciada per Beauchamp.

Amb tot, s'arriba a la creació del *ballet d'action* (extensiu a la resta d'Europa), antecedent directe de l'espectacle de ballet d'avui. Està basat en la dansa, alternada amb escenes teatralitzades, de pantomima, i comença a donar importància a elements com el vestuari i l'escenografia. El màxim representant del *ballet d'action* és Jean-Georges Noverre, un ballarí i coreògraf que analitza, en el marc de l'època, l'*statu quo* de la dansa a *Lettres sur la danse et les ballets* (1760), on, a més, teoritza i deixa constància de la seva voluntat innovadora:

Noverre aspiraba a que la danza prescindiera de todo el artificio y todas las convenciones a las que, hasta entonces, había estado sujeta, y también trabajó en sus obras para que los sentimientos, y no las rígidas codificaciones, dictaran el desarrollo dramático y coreográfico de sus ballets.⁶

Serà durant el Romanticisme, període comentat a continuació, quan la interrelació del ballet amb altres arts acabarà de cristal·litzar.

⁴ W., Sorell, "Shakespeare and the Dance" a *Shakespeare Quarterly*, Vol. 8 (3), 1957, p. 374. Recuperat de: <https://doi.org/10.2307/2866999>

⁵ El gust per les arts, i la dansa en particular, li venia ja de petit; amb 15 anys va participar al *Ballet Royal de la Nuit* (1653) interpretant Apol·lo, caracteritzat com a Rei Sol. Aquest és l'origen, doncs, del sobrenom del monarca (A., Abad, *Historia del ballet...*, op. cit., p. 38).

⁶ A., Abad, *Historia del ballet...*, op.cit., p. 63.

2.2 El període romàntic

A finals del XVIII i al llarg del XIX, el ballet es començarà a fixar, d'una manera més regular i reiterada, en la tradició popular i en la literatura com a fonts d'inspiració, tot seguint els trets propis del moviment romàntic. Durant aquesta època, s'aniran creant companyies professionals de dansa arreu d'Europa que contribuiran a la formació d'un repertori clàssic. Les obres que es representaran no seran alienes a les circumstàncies culturals del moment, de manera que el mateix interès pels sentiments humans o per la sensació de llibertat que s'expressa a la literatura romàntica es trasllada al ballet.

Les deesses, la mitologia clàssica, la raó i la llum, per exemple, són elements que queden enrere per donar pas al món dels somnis, a la fantasia, a l'irreal i a la foscor. Hi ha, doncs, un trencament respecte l'època anterior amb la presència d'uns motius estètics totalment diferents.

És també durant el ballet romàntic que la figura de la ballarina pren importància: la dona és la protagonista de l'acció mentre que el ballarí és un mer actor secundari. El que es pretén és que la ballarina sigui etèria, intangible, tot cercant la sensació de flotar damunt l'escenari, i per aconseguir això, es recorre a la utilització de sabatilles de puntes i d'un tutú blanc i vaporós, que sol arribar fins als turmells, que contribueix a aconseguir aquesta sensació de volatilitat.

La primera ballarina que va fer ús de les sabatilles de puntes va ser Maria Taglioni, filla del coreògraf Filippo Taglioni, creador del que s'ha considerat el primer ballet romàntic: *La Sílfi*, estrenat el 1832, amb llibret d'Adolphe Nourrit, i basat en "Trilby" (1822), un conte de Charles Nodier. El ballet n'agafa la ubicació, situada a Escòcia, i s'inspira en el món fantàstic descrit per Nodier, on es barregen fetillers, boscos i un amor impossible entre un humà i un ésser imaginari (en el conte és un follet i en el ballet una sílfide).

Tot i que *La Sílfi* integra elements romàntics i proposa una renovació de la tècnica teatral del ballet amb la introducció de dos actes, el veritable paradigma del ballet romàntic és *Giselle* (1841), que potencia el contrast i la dualitat entre aquests dos actes: mentre que el primer es basa en el realisme, el segon es fonamenta en l'irreal.

La motivació de la història neix de l'escriptor francès Théophile Gautier, que va col·laborar amb el dramaturg Jules-Henri Vernoy per a la creació del llibret. Gautier pren de model una història inclosa en l'obra *De l'Allemagne* (1835), del poeta alemany Heinrich Heine, on es parla de les *willis*, esperits de noies joves que moren abans del

seu casament, que surten de nit i maten, fent ballar fins la mort els homes que s'hi apropen. Aquesta llegenda és, doncs, l'origen que va inspirar Gautier a escriure un dels ballets més representats del repertori clàssic.

El ballet explica la història de Giselle, una camperola enamorada d'Albrecht, que, per la seva banda, la festeja però amaga el seu prometatge amb una altra noia i el fet que pertany a la noblesa. Un camperol enamorat de la noia, Hilarión, descobreix l'engany d'Albrecht, la qual cosa provoca la bogeria i la posterior mort de Giselle. En el segon acte, emmarcat en un bosc durant la nit, és quan es dona el moment propici per a l'aparició de les *willis*, uns éssers procedents de la mitologia eslava, amb la seva reina, Myrtha, que acullen Giselle. Albrecht arriba a la tomba de Giselle i les *willis* el pretenen atreure a un ball fins a la mort, però l'esperit de la noia ho evita retardant l'acció tot el que pot, fins que amb l'arribada de l'alba, les *willis* han de marxar i Albrecht se salva.

Seguint amb la relació entre literatura i ballet, prendrem d'exemple un ballet amb una influència bastant notable respecte a l'original. Es tracta de *Coppélia*, una de les grans produccions romàntiques, estrenada el 1870 i basada en "The Sandman", un conte de 1816 d'E.T.A Hoffmann, escriptor romàntic per antonomàsia.⁷

La història de Hoffmann es centra en Nathanael, promès de Clara, i enamorat d'Olimpia, una nina creada pel Doctor Coppelius i el professor Spallanzani. Nathanael, que acaba tornant-se boig i finalment mor, pensa que Coppelius és el responsable de la mort del seu pare i que ell realment és el llegendari home de sorra (personatge que ajuda a dormir els nens). Aquest home de sorra és reconvertit aquí per Hoffmann en una figura sinistre i cruel que treu els ulls als nens i els mata. La ficció i la realitat acaben confonent-se amb les visions de Nathanael.

El llibret del ballet de *Coppélia*, escrit per Charles Nuitter, té un marcat caràcter còmic, de manera que es distancia del conte de Hoffmann en el sentit que el desposseeix dels elements macabres del relat original.

El ballet, que recupera l'àmbit rural de l'acció de *Giselle*, ens presenta un llogaret on viu Coppelius, un creador de nines de mida humana, un jove, Franz, enamorat d'una de les nines del dissenyador, Coppélia, i la promesa de Franz, Swanilda. El moment àlgid succeeix quan la nina pren forma, però, en realitat, es tracta de Swanilda que s'hi ha fet passar per tal de demostrar a Franz que no és més que un ésser inanimat. La

⁷ La versió original del ballet compta amb música de Léo Delibes, coreografia d'Arthur Saint-León i consta de dos actes, tot i que el ballet que avui es representa, amb tres actes, es basa en la versió que va fer el coreògraf francès Màrius Petipà el 1884.

història acaba amb un final feliç, amb el casament de Franz i Swanilda, després d'haver-se disculpat amb Coppélius.

En el ballet, es posa el focus en un personatge femení, a diferència del relat, on el protagonista és Nathanael. A més, a l'adaptació, veiem com la creació de Coppélius pren vida, seguint el concepte de la criatura creada narrat a *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Tanmateix, mentre que en el conte de Hoffmann és el mateix Nathanael qui descobreix la naturalesa d'Olimpia, en el ballet és Swanilda qui fa la descoberta.

Tot i les diferències, hi ha una clara relació existent entre el relat i el ballet, tal com veiem, per exemple, en l'establiment d'una dicotomia entre els personatges: Franz-Nathanael, Swanilda-Clara, Coppélius-Coppélius i Coppélia-Olimpia.⁸

Cal destacar que aquestes tres obres que acabem de veure no són els únics ballets romàntics que parteixen d'un text literari, atès que la gran majoria dels que es creen durant aquest període segueixen aquesta tendència. *Ondine*, *El corsari*, *La Baiadera i Sylvia* en són altres exemples representatius que, a més, comparteixen el mateix eix vertebrador: la història d'amor, sovint entre una criatura fantàstica, provinent de la mitologia, i un humà.

Per exemple, el 1843 s'estrena *Ondine*, un ballet que, precisament, explica la relació entre un mortal i un ésser mitològic aquàtic, una ondina, semblant a una fada. La història es pren de la novel·la romàntica de 1811, *Undine*, de l'escriptor alemany Friedrich de la Motte Fouqué. Tanmateix, el ballet de 1856, *El corsari*, explica la història d'amor entre un pirata, Conrad, i una esclava, Medora, i pren de referència, tot i que superficialment, el poema homònim de Lord Byron (1814). Per la seva banda, el 1876, amb *Sylvia*, es recupera *Aminta* (1573), del poeta italià Torquato Tasso, i l'amor no correspost del pastor Aminta per la nimfa Sylvia. Finalment, el 1877 s'estrena *La Baiadera*, basat en uns poemes de l'escriptor en sànscrit Kalidasa, i que mostra, dins el marc de l'exotisme propi del món hindú, la història d'amor entre una baiadera, una cantant i ballarina de l'Índia, i el príncep Solor.

Per tant, tots ells comparteixen una sèrie d'elements que sorgeixen de l'estètica i les preferències romàntiques, com l'irreal, la fantasia, els éssers mitològics o l'exotisme.

⁸ A., Elvira, i I., Segura, "Lo fantástico en el ballet Coppélia: una adaptación de «El hombre de arena» de E.T.A Hoffmann" a *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. IV (2), pp. 165-185. En aquesta mateixa publicació, és interessant destacar la visió que recuperen les autores de l'escriptora Sally Banes pel que fa al personatge de Swanilda, i concretament de l'escena on es fa passar per la nina, que s'ha entès i interpretat en clau feminista.

2.3 Txaikovski i els contes de fades

A finals del segle XIX, l'Òpera de Moscou encarrega la creació d'unes obres al compositor rus Piotr Ilitx Txaikovski, qui compondrà la famosa trilogia de ballets que inclou *La Bella Dorment*, *El Trencanous* i *El Llac dels cignes*.

Pel que fa a la primera peça de la trilogia, de tres actes i estrenada el 1890, està basada en el conte homònim de Charles Perrault (1679) que explica la història de la princesa Aurora. La coreografia realitzada per Màrius Petipà conserva íntegrament la història del conte original, aconseguint caracteritzar, per exemple, les set fades del relat de Perrault a través de 7 variacions diferents.⁹

A més, Màrius Petipà, juntament amb el llibretista del ballet Ivan Vsevolozhsky, va anar més enllà i va introduir personatges d'altres contes de Perrault, com el gat amb botes o la caputxeta vermella, reunits en el tercer acte durant la celebració del casament entre Aurora i el príncep. Aquí recau un dels elements importants d'aquest ballet, on veiem com es barregen contes dins d'un altre, fet totalment innovador dins de la narrativa coreogràfica. Un altre fet rellevant és que el personatge d'Aurora es construeix a partir del llenguatge coreogràfic i no de la pantomima, que era com s'havia fet fins aleshores.¹⁰

D'altra banda, veiem com *Coppélia* no és l'únic ballet inspirat en un relat de Hoffmann, ja que la història del seu conte "El Trencanous i el rei dels ratolins", de 1816, és l'origen del ballet més representat per Nadal, *El Trencanous* (1893), segona peça de la trilogia de Txaikovski.¹¹ En els dos actes, coreografiats per Lev Ivanov i Petipà, s'explica la història d'una nena, Clara (Maria en el conte), qui, durant la vigília de Nadal, rep un trencanous en forma de soldadet com a regal del seu padrí, Drosselmeyer, un dissenyador de ninots mecànics. Llavors, Clara es queda adormida i somia que totes les joguines prenen vida, que el trencanous venç un exèrcit de ratolins i que es converteix en un príncep que se l'emporta en un món de fantasia. El ballet pot acabar amb el príncep i Clara junts o amb la nena despertant-se del somni, en funció de la versió i la producció que es representi.

⁹ Una variació, en ballet, és una peça coreogràfica curta, donat el nivell d'exigència tècnica que requereix, i interpretada per un únic solista.

¹⁰ A., Abad, *Historia del ballet...*, op. cit., p. 128-129.

¹¹ Tot i això, sempre s'ha considerat que la versió que es va tenir en compte per fer el ballet és l'adaptació que va fer Alexandre Dumas (pare) el 1844 sobre el conte de Hoffmann i que porta per títol "Història d'un trencanous".

Per tant, el ballet d'Ivanov i Petipà manté un grau de fidelitat bastant elevat respecte a la font literària i, tanmateix, innova en el sentit que integra la història d'amor entre Clara i el príncep, accentuant així un dels components típics dels contes de fades, l'amor, un dels elements que comparteix amb *Coppélia*, per exemple. A més, tant *Coppélia* com el *Trencanous* es caracteritzen per comptar amb un argument simple i per la presència d'una estètica alegre, acolorida, molt viva i del tot allunyada de la càrrega dramàtica i la foscor que representava un ballet com *Giselle*.

El ballet que tanca la trilogia de Txaikovski, el *Llac dels cignes* (1877), és el ballet més famós i representat del repertori clàssic.¹² Està inspirat en un conte de fades, "El vel robat" (1784), de l'escriptor alemany Johann Karl August Musäus, i explica la història d'amor entre Odette, una noia-cigne condemnada pel mag Von Rothbart, i el príncep Sígfrid. Durant la celebració on el noi ha d'escollir esposa, Sígfrid es promet amb Odile, la filla del mag, que ha adoptat la forma d'Odette. Finalment, Sígfrid i Odette es tiren al llac i moren, tot i que hi ha versions que, tot seguint el final original de 1877, inclouen un final feliç amb el matrimoni dels dos joves, després que el príncep hagi acabat amb Von Rothbart i, amb ell, l'encanteri.

Per tant, *El llac dels cignes*, igual que passa amb *Giselle*, és un exemple de ballet que ha universalitzat una història, és a dir, mentre que a *Giselle* es pren la idea de les *willis*, a partir de les quals es crea un ballet, el de Petipà fa coneguda la llegenda d'origen germànic, que recull Musäus, segons la qual unes donzelles són condemnades pel mag Rothbart a viure en forma de cigne durant el dia, podent recuperar la forma humana només durant la nit.

La partitura de Txaikovski és un dels elements que han contribuït a considerar *El llac dels cignes* com una de les obres mestres del ballet clàssic, construït sobre una sèrie de contrastos, com l'amor i la mort, el bé i el mal, el blanc i el negre, que s'han erigit sobretot amb la dicotomia d'Odette (el bé, el blanc) i Odile (el mal, el negre).¹³ Aquesta dualitat es materialitza també en la gran coreografia de Petipà, la més tècnica i exigent del repertori clàssic. Per a una ballarina, aspirar a representar Odette/Odile (una ballarina interpreta els dos personatges) és com per un actor de teatre aspirar a fer de Hamlet. El treball interpretatiu és bastant considerable, ja que s'ha de passar de la

¹² Tot i que es va estrenar sense èxit el 1877, amb coreografia de Julius Reisinger, és amb la coreografia de Petipà (1895), creador del primer i el tercer acte, i Lev Ivanov, encarregat del segon i el quart, que el ballet ha passat a la història.

¹³ El vestuari d'Odette és blanc, per la relació amb els cignes, i per la puresa que simbolitza, mentre que el vestuari d'Odile és negre perquè representa la foscor i la maldat del món màgic del que prové, exemple de la utilització del vestuari com un element que contribueix a explicar la història.

tendresa d'Odette a l'agressivitat d'Odile, cosa que també es trasllada en el llenguatge coreogràfic: mentre els moviments d'Odette solen ser delicats i curvilinis, els d'Odile són explosius i rectes.

Curiosament, és en aquest ambient rus on es crea un ballet (1869), de caràcter espanyol, inspirat en l'obra de Miguel de Cervantes, el *Don Quixot* (1615). Això ens porta a considerar que un text més extens, com una novel·la, pot ser una font per a la creació d'un ballet, ja que fins ara, majoritàriament, havíem vist mostres de ballets que partien d'històries procedents de la tradició popular, de poemes o de relats breus.

El ballet, amb coreografia de Petipà i música de Ludwig Minkus, adapta un episodi (capítols XIX-XXI) del segon llibre de l'obra de Cervantes, les noces de Kitri (Quiteria) i Gamash (Camacho), tot i que el veritable amor de la noia és Basil (Basilio), un barber d'origen més humil que Gamash. Malgrat que el ballet se centra en aquesta història, s'introdueix un pròleg que serveix per presentar el protagonista de la novel·la, Don Quixot, que marxa a la recerca d'aventures amb el seu escuder Sancho Panza. Un cop a Barcelona, Don Quixot, qui confon Kitri amb Dulcinea, acabarà intercedint perquè Kitri es pugui casar amb Basil, mentre que Sancho aportarà el contrapunt còmic:

La coreografía refleja a un Quijote caballero, defensor de la verdad, la justicia y el amor; un Quijote a favor de los amantes Kitri y Basilio, y en contra del joven burgués encarnado por el personaje de Camacho. El montaje de Petipá representará la esencia de ese Quijote capaz de amar a una mujer sin haberla encontrado nunca, a una Dulcinea impalpable y que aparecerá en escena sólo fugazmente. [...] Don Quijote es, en esta representación danzaria, un personaje ceremonioso que provoca admiración y respeto, como cualquier caballero; en cambio, el personaje de Sancho, encierra todo este elemento cómico que Cervantes quiso dejar plasmado en su novela.¹⁴

Tot i així, no tots els ballets escapen les obres literàries de les que parteixen: per exemple, en el marc contemporani, neix un ballet, *La dama de les camèlies* (1978), de la mà del coreògraf americà John Neumeier (1939), que pren música de Chopin i adapta la novel·la de 1848 d'Alexandre Dumas (fill), on s'explica la història d'amor entre Armand Duval i una cortesana, Margarita Gautier, qui acabarà morint. El ballet intenta tractar tota la trama de Dumas en un pròleg i tres actes que sobrepassen les tres hores de

¹⁴ B., Montijano, R., Perales i I., Segura, "Los personajes femeninos del ballet 'Don Quijote', una fiel adaptación de la novela de Cervantes. Estudio de literatura comparada" a *Gibralfaro: Revista de Creación Literaria y Humanidades*. (80), 10, 2013. Recuperat de: http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1870.htm

duració, de manera que es desmenteix la idea segons la qual un ballet es pot fer només agafant una part d'una novel·la¹⁵ o d'una peça teatral¹⁶.

2.4 Shakespeare i la dansa

Una de les grans fonts d'inspiració per a la dansa, així com pel cinema, la pintura o l'òpera, ha estat l'obra del dramaturg anglès William Shakespeare (1564-1616), tot i que el número de peces coreogràfiques no arriba a la quantitat ingent d'adaptacions cinematogràfiques que han nascut partint de la ploma de Shakespeare.

Si en el cinema és *Hamlet* l'obra més adaptada de Shakespeare, en el ballet és *Romeo i Julieta* (1597), amb més d'una vintena de produccions, a la meitat de les quals es pot accedir a la representació en gravacions en format digital. Totes elles segueixen la partitura creada el 1935 pel compositor rus Sergei Prokófiev. No obstant això, hi ha altres coreògrafs que també s'han inspirat en la història de Shakespeare, però ho han fet amb els treballs de Txaikovski i Hector Berlioz, amb obres que no són pensades pròpiament per a ballet, i compten amb menys repercussió que la partitura de Prokófiev, de manera que el nombre de produccions basades en elles és molt menor.

Una menció especial mereix *West Side Story*, un musical portat al cinema el 1961 per Jerome Robbins i Robert Wise, que modernitza la història de Romeo i Julieta amb Tony, component dels *jets*, banda de joves nord-americans, i Maria, component dels *sharks*, de procedència porto-riquenya. El musical és important en la mesura que estableix un precedent a l'hora d'introduir la trama literària original a la coreografia:

La violencia y la historia en sí, una moderna visión de *Romeo y Julieta* situada en el Nueva York contemporáneo, con sus bandas y violencia callejeras, se presentaba de una manera intensamente realista. Con *West Side Story*, Robbins conseguía crear una coreografía que todavía hoy, cuarenta años después, sigue sorprendiendo por su modernidad y por su perfecta capacidad para disolverse en la historia y convertirse en una parte fundamental a la hora de informar al espectador sobre el desarrollo de ésta y de los personajes que forman parte de ella. Atrás quedaban los ballets dentro de la obra: la coreografía de *West Side Story* se halla totalmente integrada a lo largo del musical y, (...), constituye parte esencial de la psique de los personajes.¹⁷

¹⁵ En el segle XX, apareixen més ballets que adapten novel·les, com és el cas d'*Onegin* (1965), de Jonh Cranko pel Ballet de Stuttgart, basat en la novel·la en vers, *Eugene Onegin* (1833) de l'escriptor romàntic Alexander Pushkin, o *Manon* (1974), de Kenneth MacMillan pel Royal Ballet, i basada en la història explicada per Abbé Prevost a *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731).

¹⁶ I., Wirth, "La dama de las camelias: lágrimas y aplausos" a *Danza Ballet*, 2010. Recuperat de: <https://www.danzaballet.com/la-dama-de-las-camelias-lagrimas-y-aplausos/>

¹⁷ A., Abad, *Historia del ballet...*, op. cit., pp. 379-380.

Les altres obres de Shakespeare més adaptades al ballet són *Somni d'una nit d'estiu* (1600), amb 15 versions, *Hamlet* (1603), amb 14, i *Otel·lo* (1603), amb 12 versions. Tot i la tendència a la càrrega dramàtica que proporciona una tragèdia de Shakespeare, cada cop més, van sorgint coreògrafs que s'atreveixen a adaptar comèdies del dramaturg anglès. Per exemple, el coreògraf Christopher Wheeldon (1973) ha creat un ballet (2014) pel Royal Ballet que parteix de *The Winter's Tale* (1611), una obra que ningú s'havia atrevit a versionar fins ara: “*The Winter's Tale* has traditionally been considered one of Shakespeare's undanceable plays, with its switchback handling of time and place, and the complicated interrelations of its characters, thought to be beyond the scope of a wordless medium”¹⁸.

Cal destacar també que la incorporació d'obres inspirades per Shakespeare en el repertori es dona, d'una banda, gràcies a coreògrafs com Neumeier, esmentat anteriorment, especialment interessats en la literatura, vista com un gran element fornidor d'històries. Neumeier és un exemple de coreògraf que sent debilitat per Shakespeare, palesa en les següents produccions: *Romeo i Julieta* (1971), *Somni d'una nit d'estiu* (1977), *Otel·lo* (1985), *Hamlet* (1985) o *Al vostre gust* (1985).

D'altra banda, també són rellevants esdeveniments com el celebrat el 1964, quan, amb motiu del 400è aniversari del naixement de Shakespeare, la companyia anglesa del Royal Ballet va produir una sèrie de peces coreogràfiques basades en el cànion de Shakespeare: el cas més emblemàtic és *The Dream*, un ballet d'un acte de Frederick Ashton que s'ha acabat incorporant en el repertori per la seva brillantor. Ashton se centra en la trama que narra la discussió entre els reis de les fades, Titania i Oberon, explicada a *Somni d'una nit d'estiu*, on es presenta un món màgic i oníric idoni per a l'estil de ballet que crea Ashton, amb el que s'acaba recuperant l'estètica dels ballets/contes de fades.

Per tant, el que és indubtable és que la universalitat de les històries de Shakespeare facilita l'adaptació a la dansa: “one of the benefits of adapting Shakespeare's drama into dance is the ubiquity of his most performed works; the lack of verbal cues is not an issue when the plot is so familiar to an audience”¹⁹.

¹⁸ J., Mackrell, “Which Shakespeare plays make the best ballets?” a *The Guardian*, 2014. Recuperat de: <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/apr/23/shakespeare-plays-ballets-450-birthday-william-wheeldon-winters-tale>

¹⁹ L., McCulloch, “Shakespeare and Dance” a *Literature Compass*, Vol. 13 (2), 2016, p. 69. Recuperat de: <https://doi.org/10.1111/lic3.12313>

Així doncs, no és d'estranyar que les obres del dramaturg suposin una font d'inspiració inacabable per a molts artistes, coreògrafs en aquest cas, que s'ha acabat materialitzant en bona part del repertori coreogràfic, sobretot a partir del segle XX; la influència de les obres de Shakespeare continua en els nostres dies, tal com hem vist amb l'exemple del ballet de Wheeldon, i sembla estar bastant lluny d'acabar-se.

3. ANÀLISI DE *ROMEO I JULIETA*

En el següent apartat es pretén desglossar aquells aspectes de *Romeo i Julieta* que serviran per establir els paràmetres i els punts de comparació amb les adaptacions al ballet, de manera que l'objectiu no és fer una anàlisi exhaustiva i detallada de la tragèdia de Shakespeare. Així, després d'una breu introducció sobre l'origen de la història, comentaré l'argument, els personatges, la temàtica, l'espai i el temps de l'obra.

3.1 L'origen

Emmarcada dins l'etapa inicial de la producció de l'escriptor, *Romeo i Julieta* representa la primera gran tragèdia de Shakespeare, qui ja havia escrit, per exemple, *Titus Andronicus* (1593), algunes obres de caràcter històric, com *Henry VI* (1592) o *Richard III* (1593), així com una de les seves comèdies més conegudes, *The Taming of a Shrew* (c.1590-1592).

Si bé és cert que la tragèdia dels dos amants s'ha universalitzat a partir de l'obra de Shakespeare, cal remarcar que la història no és originària de l'escriptor anglès: el seu text, escrit probablement el 1595 i publicat per primer cop el 1597, parteix d'una sèrie de referents anteriors.²⁰

El poema narratiu d'Arthur Brooke *The tragicall historye of Romeus and Juliet* (1562) és la font principal que serveix de model a Shakespeare per escriure *Romeo i Julieta*. Per la seva banda, el poema de Brooke està basat en una història de Pierre Boaistau (1559), inspirada, al seu torn, en versions italianes, com la de Matteo Bandello, amb el seu *Romeo e Giulietta* (1554). Tot i això, les històries de Bandello, Boaistau i Brooke sorgeixen del mateix origen: *Giulietta e Romeo* (1530), de Luigi da Porto, el primer a situar l'acció a Verona i a posar els noms als dos amants, Romeo i Julieta.

Malgrat aquesta tradició literària anterior a l'obra de Shakespeare, és la seva tragèdia la que ha perviscut durant segles i la que ens ha arribat fins avui. Segons Salvador Oliva, la màgia del text shakespearà, i on recau una de les diferències amb la resta de versions, és la narració de la relació entre els dos enamorats i l'acurat tractament del llenguatge emprat pel dramaturg anglès.²¹ Ja des de l'inici de l'obra, amb l'aparició d'un pròleg que precedeix els cinc actes, s'anuncia el que s'esdevindrà a

²⁰ M. A., Conejero, (ed.), *Romeo y Julieta* (21ª ed.). Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, pp. 66-70.

²¹ S., Oliva, (ed.), *Romeo i Julieta*. Barcelona, Vicens Vives, 2010, pp. 18-19.

continuació, de manera que Shakespeare anul·la el factor sorpresa i sembla posar més èmfasi en les paraules que en els fets que es representaran.

3.2 L'argument

L'acció comença amb una disputa en una plaça de Verona entre Gregori i Samsó, criats de la família Capulet, i Abraham i Baltasar, criats del Montagú. Després, s'hi afegeixen Benvolio, cosí de Romeo, i Tibald, cosí de Julieta, i, quan els senyors Capulet i Montagú arriben i estan a punt d'intervenir, Escalus, príncep de Verona, dissol la baralla i posa pau entre les dues famílies enemigues.

A continuació, Benvolio, preocupat pel seu cosí, parla amb Romeo per descobrir el motiu de la seva angoixa, que no és més que l' enamorament per una noia, Rosalina, que no el correspon. Benvolio aconsella al noi oblidar-se'n i fixar-se en altres noies.

Paral·lelament, veiem com el senyor Capulet, que pretén organitzar una festa aquella mateixa nit, vol casar la seva filla de 13 anys amb un jove noble de Verona, Paris. La mare de Julieta s'encarrega de preguntar a la noia si pot estimar Paris, i de retruc si s'hi vol casar, però Julieta, que segueix les instruccions dels seus pares, únicament diu que ho intentarà:

LADY CAPULET

Speak briefly, can you like of Paris' love?

JULIET

I'll look to like, if looking like move.

But no more deep will I endart mine eye

than your consent gives strenght to make it fly. (1. 3. 167-68)²²

Abans d'entrar a la festa organitzada pels Capulet, on Romeo i Julieta s' enamoren sense conèixer la identitat de l'altre, Benvolio, Mercutio i Romeo parlen sobre els somnis i Mercutio menciona la reina Mab, una fada que incideix en els somnis de les persones, especialment en les fantasies amoroses.

Si fem un parèntesi en aquest primer acte, veurem com Shakespeare juga amb els dobles sentits de les paraules. Per exemple, parlant amb Paris, el senyor Capulet diu: "Earth bath swallowed all my hopes but she; / She's the hopeful lady of my earth" (1. 2. 142). *Earth*, doncs, adquireix dos significats, un de negatiu vinculat al poder de la terra

²² Tots els fragments de l'obra són extrets de l'edició bilingüe (21^a ed.) de Manuel Ángel Conejero (Cátedra, 2017).

d'emportar-se tot allò estimat, i un de positiu relacionat amb la seva filla entesa com la pròpia terra, vista ara com un "cos fètil", és a dir, de la mateixa manera que pot treure vida, també té la capacitat de donar-ne.

Dues escenes més endavant, són Romeo i Mercutio qui utilitzen paraules ambigües, ja que podem entendre *lie* en el sentit de "mentir", però també amb el de "jeure"²³:

ROMEO

I dreamt a dream tonight.

MERCUTIO

And so I did.

ROMEO

Well, what was yours?

MERCUTIO

That dreamers often lie.

ROMEO

In bed asleep, while they do dream things true. (1. 4. 178-180)

De fet, la utilització de jocs de paraules i dobles sentits és un recurs bastant freqüent al llarg de la tragèdia, i, per tant, és fruit d'una intenció conscient i volguda de Shakespeare, que aconsegueix enriquir d'una manera considerable el llenguatge de l'obra.

Retornant al fil de la història, veiem com a l'inici del segon acte, en un carreró lateral a la casa dels Capulet, mentre Benvolio i Mercutio el busquen sense èxit, Romeo salta dins del jardí de la finca on es troba amb Julieta, situada al balcó de la seva habitació, amb qui es promet amor etern.

És en aquesta escena del balcó on veiem una mostra del llenguatge utilitzat entre els dos joves, i que esdevé retòric quan, per exemple, Romeo es refereix a Julieta a través de metàfores. Podem observar un joc de contrastos entre els elements amb què Romeo vincula Julieta, com el sol, la llum i la claredat, i que xoquen amb d'altres, com la lluna, la foscor o la nit. A més, Shakespeare torna a fer ús dels jocs de paraules perquè, segons Oliva, podem entendre *fair*, referint-se a Julieta, en dos sentits: 'bella' i 'clara'²⁴:

ROMEO

²³ S., Oliva (ed.), *Romeo i Julieta*, op. cit., p. 18 i 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 45.

But soft! What light through yonder window breaks?

It is the East, and Juliet is the sun!

Arise, fair sun, and kill the envious moon,
who is already sick and pale with grief
that thou her maid art fair more fair than she.

(...) Two of the fairest stars in all the heaven,
having some business, do entreat her eyes
to twinkle in their spheres till they return.

What is her eyes were there, they in her head?

The brightness of her cheek would shame those stars
as daylight doth a lamp. Her eyes in heaven
would through the airy region stream so bright
that bird would sing and think it were not night. (2. 2. 216-18)

Com a conseqüència d'aquest episodi, al matí següent, a la cel·la de Fra Llorenç, Romeu li demana al frare que l'ajudi i el casí amb Julieta, una petició que Fra Llorenç accepta perquè veu com una oportunitat per acabar amb l'enemistat entre les dues famílies.

Després, en un carrer, apareixen Benvolio, Romeo i Mercutio amb la dida de Julieta i el seu criat, Pere. És aleshores quan es concerta la trobada entre Romeo i Julieta, que acabarà amb el casament secret a la capella de Fra Llorenç, i quan el noi demana a la dida que s'esperí a les tàpies de l'abadia, on un criat seu li donarà una corda per poder pujar a la nit a l'habitació de Julieta:

ROMEO

And stay, good Nurse, behind the abbey wall.

Within this hour my man shall be with thee
and bring thee cords made like a tackled stair,
which, to the high topgallant of my joy
must be convoy in the secret night.

Farewell. Be trusty, and I'll quit thy pains.

Farewell. Commend me to thy mistress. (2. 4. 170-76)

L'inici del tercer acte es situa a una plaça pública, igual que al primer, on Tibald desafia Romeo a un duel, al que Romeo es nega. El cosí de Julieta segueix insistint i provocant el noi fins que Mercutio desembeina la seva espasa per enfrontar-se directament amb

Tibald. Quan Romeo s'intenta interposar entre els dos, Tibald fereix de mort Mercutio, cosa que provoca la ràbia de Romeo, que, en un acte de venjança, mata Tibald, motiu pel qual el príncep Escalus acaba desterrant Romeo a Màntua.

Aleshores, el desenllaç comença a precipitar-se quan, després que el senyor Capulet acordi el casament de la seva filla pel mateix dijous, Julieta s'acomiada de Romeo, amb qui ha passat la nit. Aquest acomiadament esdevindrà definitiu amb el final tràgic, que es pot intuir fàcilment en les últimes paraules que es dediquen tots dos:

JULIET

O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art so low,
as one dead in the bottom of a tomb.
Either my eyesight fails, or thou lookest pale.

ROMEO

And trust me, in my eye so do you.
Dry sorrow drinks our blood. Adieu, adieu! (3. 5. 360)

En el quart acte, veiem com Julieta, que ja no es mostra obedient als seus pares, es nega a casar-se amb Paris, per la qual cosa el seu pare l'amenaça amb repudiar-la. Tota aquesta situació desemboca en la desesperació de la noia, fins al punt de desitjar la mort, tal i com confessa a Fra Llorenç, que li explica un pla ideat perquè ella i Romeo puguin estar junts: Julieta ha de tornar a casa, demanar perdó pel seu comportament i mostrar-se disposada a casar-se. Quan es trobi sola la nit abans del seu casament, s'ha de prendre una poció que farà que sembli que estigui morta durant 42 hores. Aleshores, la traslladaran a la cripta familiar i allà és on es trobarà amb Romeo, prèviament avisat per un missatger, perquè puguin marxar junts.

La noia segueix el pla de Fra Llorenç tot i que, abans de beure la poció, comença a tenir molts dubtes i a sentir-se insegura davant de la decisió que ha de prendre. Per això amaga un punyal per si l'endemà la poció no funciona. Finalment, se la pren i, el matí següent la donen per morta.

Al cinquè acte, Baltasar va a Màntua a trobar Romeo, que somia com mor i com Julieta el fa ressuscitar amb un petó, i li comunica la mort de la noia. Romeo compra una poció de verí en un apotecari pobre i torna a Verona per acomiadar-se de Julieta. Allà, Fra Joan avisa Fra Llorenç que la carta a Romeo no s'ha pogut entregar perquè hi ha una situació de pesta que impedeix trobar emissaris disponibles.

A la cripta dels Capulet, Paris, que estava deixant flors a la noia, mor durant una baralla amb Romeo, qui, després de matar el noble, es suïcida amb el verí que havia comprat. Quan Julieta es desperta, es troba amb la tràgica escena i amb Fra Llorenç, que acaba d'arribar i que intenta convèncer la noia perquè se'n vagi amb ell, però Julieta ho rebutja. Un cop sola, la noia besa Romeo perquè el verí li faci efecte a ella també, però, com que sent que s'apropa gent, decideix suïcidar-se amb la daga de Romeo.

Finalment, arriben a la cripta les dues famílies enemistades. El senyor Montagú informa de la mort de la seva dona, que no ha suportat la pena de tenir el fill desterrat, i Fra Llorenç explica la història del que ha succeït al príncep de Verona. La tragèdia s'acaba amb la pau entre les dues famílies enemistades i amb la promesa de construir dos monuments en honor a Romeo i Julieta:

CAPULET

O brother Montague, give me thy hand.
This is my daughter's jointure, for no more
can I demand.

MONTAGUE

But I can give thee more.
For will I raise her statue in pure gold,
that whiles Verona by that name is known,
there shall no figure at such rate be set
as that of true and faithful Juliet.

CAPULET

As rich shall Romeo's by his lady's lie,
poor sacrifices of enmity! (5. 3. 476-78)

3.3 Els personatges

Els personatges de *Romeo i Julieta* es divideixen, principalment, entre les dues famílies enemistades, els Capulet i els Montagú. En aquest ambient, Shakespeare presenta una estructura social que es fa evident des de bon començament amb l'aparició dels personatges: els criats Samsó i Gregori són els primers a aparèixer a escena, seguits d'Abraham i Baltasar, criats de la família Montagú. Després, fan acte de presència Tibald, que forma part dels Capulet, i Benvolio, parent dels Montagú, just abans de manifestar-se els patriarques de les dues famílies enemistades, el senyor Capulet i el senyor Montagú, pares de Julieta i de Romeo, respectivament. L'últim personatge que

apareix en escena és el príncep de Verona, Escalus, com a representant del més alt nivell de la jerarquia social.

Tots els aspectes negatius i vulgars d'aquesta societat emmarcada a Verona, caracteritzats per la majoria de personatges, acaben contrastant amb la manera com els dos enamorats, que apareixen més endavant, es parlen entre ells:

Amb una gran habilitat, Shakespeare ens situa en una Verona execrable: els criats van armats pel carrer, parlen amb una obscenitat barata i masculista i creen baralles i lluites que el Príncep ha de reprimir. La dida i Mercutio parlen d'un amor que es redueix al sexe, la mare de Julieta és una cursi insuportable, que compara Paris amb un llibre que necessita «relligar-se» (també en el sentit figurat de 'casar-se'). El pare, per més que sigui un aristòcrata, parla amb una vulgaritat emblemàtica: diu a les dames invitades a la festa que, si no ballen, és perquè tenen ulls de poll als peus. El mateix Romeo apareix al principi, quan estima Rosalina, totalment submergit en la beneiteria de l'amor cortès. [...] Doncs bé: és davant d'aquest teló de fons que Shakespeare fa aparèixer un amor totalment sublim durant la festa, (...). I justament allò que contrasta amb totes les característiques negatives de Verona és el llenguatge dels enamorats.²⁵

Aquest llenguatge entre els enamorats, que Shakespeare contribueix a elevar amb la utilització del sonet isabelí, ja es caracteritza des del primer moment en què es coneixen a la festa, farcit de referències religioses:

ROMEO

If I profane with my unworthiest hand
this holy shrine, the gentle sin is this.
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
to smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
which mannerly devotion shows in this.
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
and palm to palm in holy palmers' kiss. (1. 5. 198)

Pel que fa a Julieta, cal destacar l'evolució que pateix, de manera que acaba essent un personatge rodó que viu un procés de maduració al llarg de l'obra. Julieta, una nena de 13 anys a punt de fer-ne 14, es fa gran i forta a mesura que avança la història: els fets l'obliguen a passar de ser una nena a ser una dona que acaba essent capaç de portar la contrària a uns pares intransigents i d'acceptar els seus actes fins a les últimes

²⁵ S., Oliva, *Introducció a Shakespeare*. Barcelona, Editorial Empúries, 2000, pp. 23-24.

conseqüències, encara que això la porti a la mort, igual que el seu enamorat, Romeo, qui passa d'estar enamorat de Rosalina a suïcidar-se per Julieta. És amb el personatge de Romeo que veiem l'existència d'un contrast entre el temperament, demostrat per Romeo en no accedir a les provocacions de Tibald, i la visceralitat, que el domina quan es venja del cosí de Julieta o quan acaba matant Paris.

Tanmateix, Shakespeare reforça la caracterització de Julieta quan la noia comet un error a l'hora de parlar de Faetont, el personatge mitològic que va perdre el control del carro del sol. Així, a la segona escena del tercer acte, veiem com Julieta cita *Les Metamorfosis* d'Ovidi²⁶:

S'ha observat que Julieta s'equivoca en posar Faetont com a exemple de rapidesa, perquè, de fet, és un auriga poc competent. Però justament la gràcia de Shakespeare és aquesta: fer que una nena de tretze anys sigui poc precisa, esmentant un fet mitològic. Quan Ricard II (III, III) cita Faetont, les paraules que Shakespeare li fa dir són del tot precises.²⁷

Especialment interessant per fer-nos una idea de la profunditat i la personalitat del personatge és el monòleg de Julieta al quart acte. En aquest punt dubta, ja que no sap si la poció farà efecte o si el capellà la pot haver enganyat, i té por de despertar abans que arribi Romeo o d'estar sola a la cripta, de manera que procrastina i retarda l'acció de beure's el beuratge, fins que finalment se'l pren, després de veure el fantasma del seu cosí Tibald:

JULIET
O, look! Methinks I see my cousin's ghost
seeking out Romeo, that did spit his body
upon a rapier's point. Stay, Tybalt, stay!
Romeo, Romeo, Romeo.
Here's drink. I drink to thee. (4. 3. 408)

Cal destacar també la relació que mantenen Julieta i la seva dida, que conté un vincle molt més afectiu i estret que no pas el que manté Julieta amb la seva mare: el referent i el refugi per a Julieta és la dida, un personatge que funciona com a missatger i confident de la noia. Per tant, la seva raó de ser respon al caràcter del personatge-tipus, aquells que tenen una funció dins l'acció, com podria ser el cas també d'un bufó, com el de

²⁶ Aquesta no és la primera referència clàssica que Shakespeare introdueix a l'obra: anteriorment, Julieta ha citat l'*Ars Amandi* d'Ovidi: "Jupiter ex alto perjuria ridet amantum" / "At lovers' perjuries, / they say, Jove laughs" (2. 2. 226).

²⁷ S., Oliva (ed.), *Romeo i Julieta*, op. cit., p. 85.

Clarín a *La vida es sueño* (1635). En el cas de la dida, podem traçar un paral·lelisme amb altres personatges literaris, com Enone i Fedra o Teràmenes i Hipòlit, seguint els exemples de Sala.²⁸

Tot i això, la relació i la confiança entre Julieta i la dida queda esquarterada quan la dona menysprea el casament de la noia amb Romeo i li aconsella que accepti el casament amb Paris, considerant que és el millor que pot fer:

NURSE Faith, here it is.
Romeo is banished, and all the world to nothing
that he dares ne'er come back to challenge you.
Or if he do, it needs must be by stealth.
Then, since the case so stands as now it doth,
I think it best you married with the County.
Oh, he's a lovely gentleman!
Romeo's a dishclout to him. An eagle, madam,
hath not so green, so quick, so fair and eye
as Paris hath. Beshrew my very heart,
I think you are happy in this second match,
for it excels your first; or if it did not,
your first is dead, or 'twere as good he were
as living here and you no use of him. (3. 5. 377-78)

A més, el personatge de la dida serveix de contrapunt còmic de la tragèdia, igual que Mercutio. Per exemple, a la quarta escena del segon acte, quan es concreta la trobada d'aquella mateixa tarda entre Romeo i Julieta, es produeix un episodi humorístic quan Mercutio, fent broma, molesta la dida, acompanyada del seu criat Pere. A la següent escena, es pot apreciar també el caràcter còmic atribuït a la dida quan Julieta està impacient per saber què li ha dit Romeo i la dona només fa que retardar la resposta fent referència al seu cansament.

Tanmateix, la caracterització de Mercutio com a personatge important dins de la història és una de les diferències que introdueix Shakespeare respecte al poema de Brooke, així com també ho és el personatge de Julieta.²⁹ Mercutio representa els valors de l'amistat fins a un nivell extrem, ja que mor en una disputa que originàriament no

²⁸ J., Sala, "Tres notes per a una teoria del personatge teatral (i un apunt final sobre teatre català del segle XX)", *ESTUDI GENERAL, Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, Núm. 22, 2002, p. 558. Recuperat de: <http://hdl.handle.net/10256/5790>

²⁹ S., Oliva, *Introducció a Shakespeare, op. cit.*, pp. 21-23.

anava contra ell sinó contra Romeo. L'altre amic de Romeo, Benvolio, que és el seu cosí, serveix per contrastar amb la maldat del cosí de Julieta, Tibald. Aquesta oposició entre Benvolio i Tibald queda plenament exemplificada ja en els primers parlaments de tots dos personatges, on Benvolio es mou per la pau i Tibald per l'odi:

TYBALT

What, art thou drawn among these heartless hinds?

Turn thee, Benvolio, look upon thy death.

BENVOLIO

I do but keep the peace. Put up thy sword,

or manage it to part these men with me. (1. 1. 118)

Pel que fa a d'altres personatges secundaris, a banda de Paris, el pretendent de Julieta, trobem el personatge de Fra Llorenç, que acaba essent una figura determinant pel desenvolupament de l'acció final. La seva motivació per casar Romeo i Julieta i per ajudar-los, malgrat que el seu pla acabi tràgicament, neix de la necessitat d'establir la pau entre les dues famílies històricament enfrontades. Aquesta voluntat pacificadora present en el personatge de Fra Llorenç, també es veu amb el príncep de Verona, Escalus, quan dissol la baralla del començament entre els Capulet i els Montagú, per exemple. A més, Escalus és un personatge just, ja que decideix desterrar Romeo a Màntua, i no pas condemnar-lo a mort, atès que Tibald havia matat primer a Mercutio.

3.4 La temàtica

La tragèdia de *Romeo i Julieta*, com hem vist abans, explica una història que s'avança amb la figura del cor, que rep la funció d'anunciar el que passarà a continuació i que torna a aparèixer abans d'iniciar-se el segon acte. Tot i el predomini del vers blanc a l'obra, les dues vegades que veiem el cor és en forma de sonet shakespearità, que consisteix en tres estrofes de quatre versos i un apartat final que segueix la següent estructura: ABAB CDCD EFEF GG.

És amb la figura d'aquest cor a partir del qual podem conèixer els dos eixos temàtics sobre els que es fonamentarà la història escrita per Shakespeare, l'amor i la mort: l'amor de dos adolescents els portarà a la mort, que també acabarà afectant Mercutio, Tibald i Paris.

Principalment, *Romeo i Julieta* és la història d'una passió amorosa, un amor que s'arriba a concebre com si fos una malaltia:

ROMEO

I'll tell thee ere thou ask it me again.
I have been feasting with mine enemy,
where on a sudden one hath wounded me
that's by me wounded. Both our remedies
within thy help and holy physic lies.
I bear no hatred, blessed man, for, lo,
my intercession likewise steads my foe. (2. 3. 244)

Per tant, Romeo, tot parlant amb Fra Llorenç, admet que Julieta i ell, enamorats a primera vista, han estat ferits d'amor. Aleshores, la cura d'aquesta malaltia està en mans del frare i en la seva decisió de casar-los o no. A partir dels esdeveniments que es succeiran amb el pla de Fra Llorenç, tot i que pensat amb bones intencions, Romeo i Julieta trobaran en la mort l'única solució davant la impossibilitat d'estar junts en vida.

A banda de l'amor protagonitzat per Romeo i Julieta, segons Spencer³⁰, es poden distingir, en funció del personatge, diverses concepcions de l'amor. Per exemple, la dida vincula l'amor, fonamentalment, a l'embaràs, que considera que ha de ser un dels interessos vitals principals per a una dona, així com, per la seva part, el senyor Capulet veu l'amor com un assumpte que ha de tractar ell i que ha de decidir en nom de la seva filla.

Tot i la presència de l'amor representat per la relació entre els dos joves, l'important a *Romeo i Julieta* és també la manera en com es representa la societat de Verona, que acabarà essent culpable de la mort dels dos amants:

Romeo y Julieta, por ejemplo, no es en absoluto mero "teatro de sentimientos", una ópera verbal acerca de una relación amorosa entre dos adolescentes, sino que es también y por sobre de todo, el retrato de una sociedad, encantadora en muchos aspectos, pero moralmente deficiente.³¹

Per tant, tot i la visió que hi pot haver sobre *Romeo i Julieta*, entesa simplement com una història amorosa entre dos adolescents, la tragèdia de Shakespeare va més enllà d'això i, com hem vist, engloba un joc de contrastos que l'acaben fent més complexa:

It is a work of art which weaves together a large number of related impressions, ideas, images, and moral judgements. It changes from violence to beauty, from bountiful love to malicious hate. There is music and dancing; fantasy and bawdry; the heights of joy and the depths of misery; the

³⁰ T. J. B., Spencer, (ed.), *Romeo and Juliet*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 9.

³¹ W. H., Auden, *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires, Penguin Books, 1999, pp. 23-24.

lively festivity indoors and the tranquil moonlight outdoors; the unhappy dawn in the bedroom and the desperate suicides in the tomb.³²

3.5 El lloc i el temps

La història de *Romeo i Julieta*, emmarcada a la Itàlia del Renaixement, se centra en dues localitzacions: una de principal, Verona, i una de secundària, Màntua, ja que tota l'acció se situa a la primera ciutat mentre que la segona, on s'ha exiliat a Romeo, només apareix a la primera escena de l'acte cinquè, quan Baltasar anuncia la mort de Julieta a Romeo.

Tanmateix, es succeeixen igualment els espais oberts, com la plaça de Verona, on se solen donar els enfrontaments entre les famílies, així com els espais tancats, com la casa de la família Capulet, on el jardí o l'habitació de Julieta acaben essent protagonistes dels moments d'intimitat entre els dos amants. Importants són també espais com la cel·la de Fra Llorenç, on es casen en secret Romeo i Julieta, i la cripta dels Capulet, on es produirà tot el desenllaç tràgic.

Altrament, cal destacar la reflexió que fa Auden sobre la significació del temps dins del teatre elisabetià, i per tant el de Shakespeare, en comparació del teatre grec, en la mesura que és el mateix personatge (el protagonista) de la història el que crea la idea del temps a partir del que viu i el que pateix, de manera que el temps no es condiciona pels déus, com en el teatre grec, sinó pels homes.³³

Pel que fa a *Romeo i Julieta*, l'acció transcorre en un període concret: en quatre dies succeeix tota la història, des de l'enamorament dels amants fins a la seva mort, de manera que el ritme es va accelerant a mesura que s'acosta el final i, així, el pas del temps s'acaba precipitant a fi d'augmentar l'emoció i la intensitat dramàtica.³⁴

A més, aquest objectiu el veiem també en el fet que la història, que comença amb la disputa dels criats un diumenge al matí i s'acaba amb la mort de Romeo i Julieta i la pau de les famílies abans de l'arribada de l'alba del dijous, se situa durant el mes de juliol, època en què les nits són més curtes. Aquesta concepció de brevetat del temps es pot comparar amb la mateixa brevetat de l'amor de Romeo i Julieta, un amor intens però curt, que produeix el mateix efecte que un llampec, tal com diu Spencer.³⁵

³² T. J. B., Spencer, (ed.), *Romeo and Juliet*, op. cit., p. 7.

³³ W. H., Auden, *El mundo de Shakespeare*, op. cit., pp. 14-15.

³⁴ S., Oliva, (ed.), *Romeo i Julieta*, op. cit., p. 21.

³⁵ T. J. B., Spencer, (ed.), *Romeo and Juliet*, op. cit., pp. 32-33.

4. ANÀLISI DE LES ADAPTACIONS DE *ROMEO I JULIETA*

4.1 Història del ballet *Romeo i Julieta*

Per trobar el primer ballet basat en *Romeo i Julieta*, ens hem de remuntar al segle XVIII, a Itàlia, amb la versió del coreògraf Eusebio Luzzi, amb música de Luigi Marescalchi i estrenat a Venècia el 1785. Anys més tard, el 1811, Vincenzo Galeotti, amb música de Claus Schall, coreografia una altra versió de *Romeo i Julieta* representada pel Royal Danish Ballet. Així doncs, Luzzi, juntament amb Galeotti, són els primers coreògrafs de la història a utilitzar la peça dramàtica de Shakespeare com a pretext per a la creació d'un ballet.³⁶

Deixant de banda aquestes versions primerenques, la majoria d'adaptacions a la dansa de l'obra de Shakespeare apareixen sobretot a partir del segle XX, la majoria d'elles seguint la partitura del compositor rus Sergei Prokófiev, feta per encàrrec el 1935:

En 1934, el compositor recibe la sugerencia –no está demasiado claro si le viene del Kirov o del Bolshoi, las dos grandes compañías del régimen soviético– de abordar una versión para ballet de *Romeo y Julieta*. Al sentarse a componer, de repente, se le planteó un problema de difícil manejo: los dos protagonistas mueren al final, y –como expresaba el propio compositor, con cierta desesperación–, “los vivos pueden bailar, ¡pero los muertos no!”. Se le ocurrió, entonces, articular una versión tramposa, es decir, con final feliz –happy end a la americana– en la que trabajó como un poseso durante cuatro meses, en el año 1935. Cuando se puso al piano para tocarles a los promotores la reducción de la partitura orquestal, el criterio de estos fue fatal: era imbaible.³⁷

Després d'aquest rebuig inicial de la peça, Prokófiev va seguir treballant-hi i va introduir una sèrie de modificacions, com el canvi de final, conservat ara com l'original de la història de Shakespeare. Amb tot, es va aconseguir estrenar el 1938 a Brno, amb coreografia d'Ivan Psota, amb un èxit aclaparador, la qual cosa va provocar que es renovés i dos anys més tard, el 1940, amb coreografia de Leonid Lavrovsky, el Ballet de Kirov el representés. Davant la gran acollida de la producció, el Bolshoi va acabar presentant la seva versió l'any 1946.³⁸

A partir d'aleshores, les versions de *Romeo i Julieta* en el món de la dansa, basades en la partitura de Prokófiev, s'han anat succeint a partir del segle XX:

³⁶ D., Colomé, *Pensar la dansa*, op. cit., p. 101.

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁸ A., Abad, *Historia del ballet...*, op. cit., pp. 248-249.

Si hacemos un recuento solamente de las coreografías sobre *Romeo i Julieta* de Prokofiev, tendríamos que censar, al menos, las de sir Frederick Ashton (Ballet Real Danés), John Cranko (La Scala i Stuttgart), sir Kenneth MacMillan (...), Rudi van Dantzig (Ballet Nacional Holandés), Nureyev (en su propia versión para el London Festival Ballet), Oscar Araíz (Joffrey Ballet), Nacho Duato (Compañía Nacional de Danza) y Ramón Oller (en su peculiar *Romy & July*, para Metros).³⁹

4.2 Comparativa: tres coreògrafs, tres versions

Les tres versions del ballet a comparar en aquest treball són: el *Romeo i Julieta* de 1966 de Kenneth MacMillan per al Royal Ballet; el *Romeo i Julieta* representat el 1995 per a l'Òpera de París sobre la producció de Rudolf Nureyev de 1984; i el *Romeo i Julieta* més recent, del 2002, coreografiat per Jean-Christophe Maillot per als Ballets de Montecarlo.

La primera d'elles, basada en la naturalitat i el realisme, és obra de Kenneth MacMillan. La producció s'estrena el 1965 al Covent Garden de Londres, fruit d'un encàrrec de la fundadora del Royal Ballet, Ninette de Valois, qui decidí el 1964, en motiu del 400 aniversari del naixement de Shakespeare, incloure *Romeo i Julieta* en el repertori. Després que coreògrafs com Frederick Ashton renunciessin a dur a terme la producció per la companyia de Valois, aquesta ho va proposar a MacMillan, coreògraf que havia volgut fer la seva pròpia producció des que, dos anys abans, havia vist la versió del ballet de John Cranko.

Tot i l'èxit de la producció i de la bona acollida del públic, l'estrena del ballet de MacMillan no va estar exempta de polèmica: en un principi, els dos ballarins protagonistes havien de ser Lynn Seymour i Christopher Gable però, poc abans de l'estrena del ballet, es va decidir que la parella debutant seria la formada per Margot Fonteyn i Rudolf Nureyev, les dues grans estrelles del ballet d'aleshores. Amb aquesta estratègia, els productors de l'obra se n'asseguraven l'èxit a Londres i als Estats Units, on tenien previst fer una gira.⁴⁰

Nureyev, que en aquesta producció de MacMillan n'era el ballarí principal, anys més tard, el 1977, va crear la seva pròpia coreografia del ballet en el marc del London Festival Ballet, que suposa la versió més fidel al text original de Shakespeare. L'Òpera

³⁹ D., Colomé, *Pensar la dansa, op. cit.*, p. 101.

⁴⁰ J., Parry, "Creating a Classic: How Kenneth MacMillan created Romeo and Juliet" a *Royal Opera House*, 2015. Recuperat de: <https://www.roh.org.uk/news/creating-a-classic-how-kenneth-macmillan-created-romeo-and-juliet>

de París incorporaria al seu repertori la versió de Nureyev a partir de la producció que el coreògraf va fer per la companyia el 1984.

La tercera producció, de 2002 però estrenada el 1996, és creada pel coreògraf Jean-Christophe Maillot pels Ballets de Montecarlo i, a diferència de les altres dues, barreja el ballet clàssic amb el neoclàssic⁴¹, així com també s'allunya de les altres versions en el sentit que l'eix vertebrador del ballet es constitueix, des d'una perspectiva atemporal, a partir del personatge de Fra Llorenç, vist com el responsable de la precipitació del conflicte.

A continuació, es procedirà a l'anàlisi d'aquestes tres adaptacions, a través de la comparació entre elles i respecte l'obra de Shakespeare, fent especial atenció als elements a partir dels quals s'aconsegueix explicar la història de la font literària a través del ballet. Per això, es desglossaran els següents punts: la música i l'estructura, la pantomima i el llenguatge corporal, la integració d'elements cinematogràfics, l'escenografia i el vestuari, el contrast entre el dramatisme i la comicitat, i finalment, l'evolució de Julieta i el personatge de Fra Llorenç. També s'afegirà una síntesi final que incidirà en l'objectiu de cada una de les tres versions.

4.2.1 La música i l'estructura

Per a la construcció de la història en el ballet és fonamental la partitura de Prokófiev, considerada “una música profundamente dramática, en todos los sentidos. La sublimación musical de todo el denso poso coreográfico que la obra de Shakespeare pueda tener”.⁴²

En aquesta peça musical, hi podem apreciar una sèrie de leitmotivs, creats per Prokófiev i que podem vincular a temes, escenes o personatges de l'obra de Shakespeare, de manera que s'aconsegueix facilitar la comprensió de la narració coreogràfica.

Aquesta presència del leitmotiv té l'origen en el compositor de *Giselle*, Adolphe Adam, vist anteriorment, i qui va ser el primer a crear una música que funcionava com a fil conductor de la història:

El hecho de que se contratara a Adolphe Adam, un conocido compositor de óperas en su día, para que escribiera una partitura original para esta obra era algo sin precedentes en esa época. Hasta ese momento, lo que se solía hacer era juntar diversos fragmentos de óperas para la ocasión y

⁴¹ La dansa neoclàssica parteix del clàssic però presenta més llibertat de moviment que el ballet, on tots els passos són estrictament codificats.

⁴² D., Colomé, *Pensar la danza, op.cit.*, p. 102.

coreografiarlos como mejor se pudiera. Adam decidió crear una obra que, (...), fuera fundamentalmente música que siguiera la estructura dramática del libreto. Sólo así se entiende la aparición de *leitmotifs* asociados a los diferentes personajes y escenas.⁴³

L'ús del leitmotiv és extensiu a les tres versions del ballet *Romeo i Julieta*, ja que totes elles comparteixen la mateixa peça musical. Per exemple, quan el personatge de Tibald apareix en escena, sol anar acompanyat d'una música solemne que evoca tensió, la qual cosa posa en alerta l'espectador, que fàcilment el pot classificar com un personatge problemàtic i negatiu. Tot el contrari succeeix amb la música que acompanya Julieta, d'un caràcter més delicat i tranquil, com veiem per exemple quan apareix per primera vegada amb la dida o quan fa la seva entrada al ball, de manera que l'espectador el considera un personatge positiu.

Per tant, podem deduir que la música arriba a ser un mitjà dramàtic més, que contribueix a caracteritzar millor els personatges i a fer-se una idea més formada del que s'està explicant sense paraules.

Un altre factor relacionat amb la música té a veure amb l'estructura del ballet, definida a partir de la composició musical. Seguint la partitura de Prokófiev, les tres versions presenten la mateixa distribució; hi ha una reducció dels cinc actes de l'obra de Shakespeare als tres del ballet, que coincideixen amb el model de plantejament, nus i desenllaç de la història.

Amb aquesta disminució dels actes s'aconsegueix posar el focus en les escenes més importants per al desenvolupament de la història, de manera que s'ometen algunes escenes que no contenen informació transcendental i que són considerades com a prescindibles per al ballet, com per exemple la del primer acte entre Romeo i el criat dels Capulet encarregat d'avisar els convidats a la festa organitzada pel pare de Julieta.

A més, el fet que es parteixi de la tragèdia de Shakespeare, és a dir, d'una peça dramàtica, en facilita la translació al ballet, dividit en escenes i en actes i, per tant, amb la mateixa seqüenciació.

A continuació, veiem l'estructura global del ballet, partint de Prokófiev, que comparteixen les versions de MacMillan, Nureyev i Maillot:

Acte 1

Es centra en quatre moments claus de la tragèdia: la disputa inicial entre les dues famílies a la plaça de Verona; la presentació del personatge de Julieta; l'escena de

⁴³ A., Abad, *Historia de la danza...*, op. cit., p. 100.

la festa a casa els Capulet, on es produeix l'enamorament de Romeo i Julieta; i, finalment, la coneguda escena del balcó, on els dos protagonistes, coincidint amb el moment d'èxtasi amorós, realitzen un *pas de deux* que tanca l'acte.

Acte 2

S'obre amb una escena a la plaça de Verona, on la dida concreta la trobada de Julieta amb Romeo i que es materialitza en l'escena següent amb el casament secret que els oficia Fra Llorenç. Aquest moment d'alegria produït pel casament es trenca amb la següent escena, on es produeix la lluita entre Tibald i Mercutio i que finalitza, de manera cíclica atès que l'acte comença també a la plaça de Verona, al punt àlgid del conflicte amb la mort de tots dos nois.

Acte 3

Es produeix el desenllaç de la història, se'ns presenta primer l'acomiadament dels enamorats que han passat la nit junts i que es veuen obligats a separar-se per l'exili forçós de Romeo. Després, veiem com Julieta demana ajuda desconsoladament a Fra Llorenç, de qui seguirà els consells que acabaran amb el final tràgic a la cripta quan, creient-se morts mútuament, Romeo i Julieta es suïcidaran.

Tot i que les tres versions que analitzem segueixen la mateixa estructura, cal destacar les variacions que introdueix Nureyev per tal de conservar la màxima fidelitat possible al text. Així, en el tercer acte, s'afegeix l'escena de Romeo a Màntua, així com l'escena on veiem Fra Joan essent atacat en dirigir-se a entregar la carta informativa de Fra Llorenç. A l'obra de Shakespeare, en canvi, la carta no pot arribar a Romeo perquè el frare, per culpa de la pesta, no troba cap missatger disponible:

FRIAR LAURENCE

Who bare my letter, then, to Romeo?

FRIAR JOHN

I could not send it –here it is again–

nor get a messenger to bring it thee,

so fearful were they of infection. (5. 2. 446)

Aleshores, Nureyev decideix crear una solució alternativa amb l'escena de l'assassinat de Fra Joan per tal d'aclarir per què la carta no arriba a temps, aconseguint un efecte més dramàtic. Així, Benvolio (a la tragèdia ho fa Baltasar) arriba a Màntua, troba Romeo, somiant amb Julieta, i li explica la mort de la noia. Podem entendre la creació

de l'escena de la mort del frare en el sentit que, donada la narrativa del ballet, resulta més fàcil mostrar l'assassinat de Fra Joan, que no pas haver de plantejar una escena a partir de la qual s'interpreti una situació de pesta que impedeixi trobar emissaris.

El final de Nureyev, seguint amb la línia de fidelitat a Shakespeare, també és significativament diferent a la resta de ballets, que acaben amb la mort de Romeo i Julieta. El ballet de Nureyev no finalitza fins que no apareixen les respectives famílies dels dos protagonistes, per tant, la reconciliació final no s'omet.

Aquí podem observar les tres escenes finals de les corresponents versions:



Imatge 1. Versió de MacMillan



Imatge 2. Versió de Nureyev



Imatge 3. Versió de Maillot

4.2.2 Pantomima i llenguatge corporal

En un ballet, la gran font d'informació la proporciona la mateixa dansa, entesa com un llenguatge propi, i que és ajudada per la pantomima. L'objectiu és convertir el que escriu Shakespeare en moviment i en gestualitat.

Un exemple representatiu el trobem a l'escena del ball dels Capulet, que representa l' enamorament de Romeo i Julieta, i on podem apreciar com aquest amor es construeix únicament a partir de les mirades entre tots dos, de manera que l'espectador no necessita res més per adonar-se del que està passant.

A continuació, veurem algunes captures de moments on, únicament amb la gestualitat, s'estan expressant idees: Julieta no verbalitza el seu malestar però no ho necessitem per comprendre'l, ja que és evident el recel que sent davant del prometatge amb Paris o l'intent desesperat de la noia per buscar refugi en la dida, que acabarà evitant-la:



Imatge 4. Versió de MacMillan



Imatge 5. Producció de Nureyev



Imatges 6 i 7. Versió de Maillot

Els tres coreògrafs, a diferència del que passa en altres ballets clàssics, demostren que es pot transmetre la història amb un ús mínim de la pantomima, tot deixant-la de banda a l'hora d'introduir la història literària a la coreografia. Els passos esdevenen *per se* un reflex del que es vol dir i transmetre.

Per això, com més alegre i vital es sent el personatge, més tendeix a créixer cap amunt, tot recorrent, doncs, als salts, tal i com veiem en Romeo al final del primer acte, que coincideix amb la coneguda escena del balcó. En canvi, com més trist i desconsolat se'ns vol representar un personatge, més es centra el punt de gravetat cap a baix. Aquest fet s'exemplifica molt bé en el ballet de Nureyev, durant l'escena del tercer acte, quan, després d'acomiar-se de Romeo, veiem com Julieta, quan pensa en morir, allarga els passos i fixa l'objectiu del moviment cap a terra, mentre que, quan pensa en viure, s'eleva sobre les puntes, formant, doncs, dos eixos contraposats que coincideixen amb la dicotomia vida/mort.

Tanmateix, el tipus d'amor que evoca Shakespeare, que mostra un enamorat al servei de l'altre, es representa també quan Romeo s'agenolla i seu davant de Julieta, de manera que el noi assumeix la superioritat i el poder d'ella sobre els seus sentiments. Concretament, Nureyev remarca aquest enamorament amb un recurs bastant freqüent en ballet, com és el de la imitació de passos entre tots dos. Aquesta tècnica té una raó de ser i és que contribueix a emfatitzar una idea o un sentiment. Nureyev la torna a utilitzar amb Romeo i els seus amics, que l'imiten amb l'objectiu d'evidenciar el

caràcter còmic de l'escena i caracteritzar la relació d'amistat de Romeo amb Mercutio i Benvolio.

Un altre exemple que integra molt bé la trama literària a la coreografia a través de la imitació de passos es produeix al tercer acte del ballet de MacMillan, quan els dos enamorats han passat la nit junts i s'han d'acomiar. Julieta es resisteix a deixar marxar Romeo i per això es realitzen dues seqüències de passos que remarquen el rebuig de la noia davant d'un destí imminent; primer, la ballarina cau tres vegades davant de Romeo, a mode de súplica, mentre el noi la subjecta, i després, ella enllaça un seguit d'*arabesque*⁴⁴, que trenca Romeo agafant-la cintura, intentant fer-la reaccionar.



Imatge 8. Exemple d'*arabesque*

No obstant això, Julieta, que és conscient que s'està fent de dia, l'aparta tota l'estona perquè no vol acomiar-se'n. A mesura que es va acabant el temps d'estar junts, veiem com la velocitat i la intensitat dels passos augmenta, cosa que es materialitza en més girs (*pirouettes*) i elevacions (*portés*). Per tant, s'incorpora a la coreografia, al compàs d'una música que també s'accelera, la mateixa precipitació del pas del temps que introdueix Shakespeare al seu text.

Cal destacar també un recurs que incorporen Maillot i Nureyev, principalment, i és el del crit sord, amb l'objectiu de potenciar el dramatisme i la càrrega emotiva de l'escena (imatges 9-11). El coreògraf francès hi recorre a través de Julieta, quan la noia es troba davant el seu prometatge amb Paris, tot evidenciant impotència, i a través de Fra Llorenç, per tal d'incrementar el seu sentiment de desesperació. Nureyev, per la seva banda, també n'incorpora un, a l'escena final, i materialitzat en la figura de Julieta, quan aquesta s'adona de la mort de Romeo:



Imatges 9 i 10. Julieta i Fra Llorenç de Maillot

Imatge 11. Versió de Nureyev

⁴⁴ Posició que es realitza sobre una cama estirada i amb l'altra elevada enrere, formant un angle, normalment de 90°, mentre el tors es manté erigit.

Una altra escena amb força càrrega dramàtica és la lamentació davant la mort de Tibald. Maillot, a diferència de MacMillan o Nureyev, introdueix una lamentació ballada, incorporant, un cop més, una seqüència de passos que realitza la mare de Julieta i que contribueixen a augmentar la tensió de l'escena. En canvi, la versió de MacMillan és molt més realista i pretén mostrar el caràcter visceral amb la reacció de la senyora Capulet, que fins i tot agafa una espasa i intenta dirigir-la cap a Romeo, fins que acaba plorant sobre el cos del seu nebot.

A més, en no introduir objectes importants com la poció, Maillot utilitza únicament el moviment per mostrar com Julieta es pren el beuratge, posant especial atenció en la font d'aquest acte: és de la boca de Fra Llorenç d'on la noia n'agafa la poció que desencadenarà el final (vegeu imatges 12 i 13). De la mateixa manera s'escenifica la mort de Romeo, que es suïcida sense recórrer a cap objecte; després de lamentar-se i besar Julieta, simplement cau davant el cos inert de la noia.



Imatges 12 i 13. Seqüència del moment en què Julieta es prendria la poció de Fra Llorenç

Per tant, veiem com, a la versió de Maillot, el significat d'aquests fets esdevé molt més simbòlic i intuïtiu que no pas explícit, i, tanmateix, com s'exigeix a l'espectador un exercici d'interpretació més elevat que als ballets de MacMillan i Nureyev.

4.2.3 La forma: els recursos de la tècnica cinematogràfica

En el seu ballet, Maillot recorre a la utilització de la congelació d'escenes en determinats moments, però cal destacar que no és l'únic coreògraf que ho fa; Nureyev també introdueix algunes tècniques, poc vistes en dansa, que contribueixen a aportar una innovació en la forma i a renovar el clàssic, com és el *Romeo i Julieta* de MacMillan.

Durant l'escena de la baralla entre les dues famílies, Maillot opta per escenificar un espectacle de marionetes dins del mateix ballet, com si els personatges l'estiguessin veient. Aquesta representació serveix per mostrar la història que s'està explicant en el ballet, entesa com una prolepsi dels fets que s'esdevindran. El poder de dominació de

Fra Llorenç, l'eix del ballet, el veiem exemplificat aquí; de manera subtil, Maillot fa que el personatge sigui el responsable de dur una de les marionetes, mentre que els seus dos acòlits fan la resta.

Tanmateix, en aquesta escena s'introdueix la imitació de l'efecte de la càmera lenta, que permet centrar la mirada de l'espectador sobre allò que el coreògraf vol destacar o allò que creu més important, a banda de dotar l'escena de més expectació. Maillot recorre a aquesta tècnica també quan la incorpora durant la mort de Mercutio i la de Tibald. Durant aquesta última, produïda al fons de l'escena, a banda de la càmera lenta, cal destacar que es produeix la congelació de la resta de personatges al davant, de manera que el focus de l'acció recau únicament sobre Romeo i Tibald.

Pel que fa a la tècnica de la congelació, Nureyev hi recorre durant el *pas de quatre* de Julieta amb els seus pares i Paris, al tercer acte del ballet. En un moment donat, Julieta s'aparta d'ells, que es mantenen paralitzats, i comença a ballar sola, de manera que es focalitza l'escena en la ràbia i la desesperació de Julieta davant el seu prometatge forçós amb Paris.

D'altra banda, en el ballet de Nureyev, veiem com s'hi introdueixen un seguit d'elements que funcionen com a símbols, com és el de la mort, la presència de la qual es fa evident, volgudament, al llarg de l'obra. A banda de la calavera i les flors, elements que comentarem més endavant amb motiu de l'escena de Fra Llorenç a la capella, Nureyev emfatitza el valor de la mort, que plasma des del principi, quan introdueix un personatge absent a la tragèdia de Shakespeare: se'ns mostra la figura d'un indigent, just abans d'entrar al ball organitzat pels Capulet, que demana almoïna a Romeo, i que acaba morint (vegeu imatge 14). Aquest fet està estretament vinculat a un parlament de Romeo que es produeix a l'escena equivalent de la tragèdia, i que Shakespeare introdueix com a premonició del que passarà:

ROMEO

I fear, too early. For my mind misgives
some consequence, yet hanging in the stars,
shall bitterly begin his fearful date
with this night's revels and expire the term
of a despised life, closed in my breast,
by some vile forfeit of untimely death. (1. 4. 184)

Un altre moment premonitori del desenllaç tràgic de l'obra el trobem a l'inici del tercer acte: Nureyev ha creat una escena on Julieta sembla somiar, ja que roman immòbil amb un punyal a la mà, i apareix al seu costat la mort personificada, que acaba abraçant la noia damunt del llit (imatge 15), tot fent referència, doncs, al futur destí de Julieta.



Imatges 14 i 15. Contacte premonitori de Romeo i Julieta amb la mort

Per tant, Nureyev incorpora una sèrie de símbols que serveixen de pistes per al desenllaç de l'obra, marcat per un destí irrefutable que s'insinua des del principi, atès que el ballet de Nureyev comença amb una processó fúnebre, demostrant, un cop més, l'omnipresència de la mort.

4.2.4 Escenografia i vestuari

Els decorats, l'escenografia i el vestuari, en un ballet, igual que succeeix en una representació teatral o en una obra cinematogràfica, són elements que contribueixen a la comprensió i a la transmissió de l'obra.

Així, la indumentària, a *Romeo i Julieta*, és un factor important en la mesura que ajuda a distingir personatges i, sobretot, a la caracterització de les dues famílies, els Capulet i els Montagú, segons la gamma cromàtica: a les versions de MacMillan i Maillot, el vestuari de la família de Romeo és d'una tonalitat més clara que la dels Capulet, mentre que al ballet de Nureyev, aquesta diferència s'accentua més amb colors molts més vius: vermell pels Capulet i verd pels Montagú, com veiem a continuació.



Imatge 16. Versió de Maillot



Imatge 17. Versió de Nureyev



Imatge 18. Ballet de MacMillan

El vestuari serveix també per marcar el protagonisme dels personatges, com és el cas de la versió de Maillot, que recorre a un vestit daurat per Julieta, que contrasta sobretot amb el vestit negre de la seva mare (vegeu imatge 19). Per la seva banda, MacMillan diferencia els personatges principals de la resta, com veiem a la imatge 18, ja que caracteritza Mercutio de blau, Romeo de blanc i Tibald de vermell, i, en canvi, la resta de Capulets podem observar com duen la mateixa indumentària fosca, amb mitges negres.



Imatge 19. Julieta, de daurat, i la seva mare al davant, de negre



Imatge 20. Contrast entre Tibald i Romeo

En aquest sentit, cal destacar la utilització de colors de Maillot, que remarca el personatge de Romeo, tot de blanc, com a positiu, i el de Tibald, tot de negre (vegeu imatge 20), com a negatiu, i que recorda a la distinció entre el bé i el mal present a *El llac dels cignes*, amb Odette i Odile. Així doncs, l'absència de colors vius i la tendència per les tonalitats més clares i neutres de Maillot, pretén contrastar encara més amb la negror del vestuari de la mare de Julieta i de Tibald, així com amb el vermell de la sang del mocador amb què s'estrangula Julieta, de manera que s'aconsegueix dotar l'escena d'una càrrega més simbòlica. Per tant, aquesta voluntat remet a la intenció de Maillot de reflectir un ambient atemporal i de marcar el caràcter universal de la història i dels valors que representa.

Per això, la producció de Maillot és la proposta més innovadora i diferent, com també veiem amb l'ambientació que es recrea a l'escenari, centrada en el minimalisme, amb l'absència d'espases, llits, o d'altres elements comuns a la resta de versions, i

pensada amb l'objectiu de centrar el focus en els personatges, en la dansa i en deixar de banda qualsevol referència històrica.

Per aconseguir-ho, Maillot presenta una proposta que relega els grans decorats i la inspiració en el Renaixement. Els pocs elements que introdueix tenen una raó de ser, no són gratuïts i s'integren dins la coreografia, com és la presència de les titelles o d'una tela blanca i allargada amb la qual Maillot n'explota la versatilitat atès que, a banda d'enriquir la coreografia, la utilitza, per exemple, per escenificar la capella en el moment del casament entre Romeo i Julieta.

Un últim element important a destacar en la versió de Maillot és la utilització d'una plataforma decreixent (a mode de tobogan), situada al fons de l'escenari, que serveix com a entrada i sortida dels personatges o, per exemple, com a "balcó" a la famosa escena del final del primer acte, de manera que es produeix un joc d'altures bastant interessant.

A diferència de Maillot, MacMillan i Nureyev no prescindeixen d'una escenografia i un vestuari ambientats en l'època de la història. Per exemple, la capella de Fra Llorenç s'identifica amb retaules i espelmes, en el cas de Macmillan, o amb un gran quadre de caràcter religiós, en el cas de Nureyev. Mentre que els decorats de MacMillan són de caràcter auster, Nureyev aporta una inversió en grans decorats, que palesen l'ambició de la producció. A més, la seva proposta escènica pretén evocar el *quattrocento*, per això els decorats són influenciats per quadres del segle XV (Uccello, Pisanello o Mantegna).⁴⁵

També és interessant destacar la simbologia del poder que s'observa en les versions de MacMillan i Nureyev, amb la figura del príncep Escalus, que Maillot ha eliminat. Com veiem a la imatge 22, el màxim poder de Verona queda evidenciat des del moment en què es decideix incloure un monument en honor al príncep, situat al fons de l'escena de la plaça de la ciutat. Un altre element que indica la superioritat de la seva figura recau en què, cada cop que apareix en escena, ho fa baixant des d'unes escales (MacMillan), o bé essent portat en un tro alçat (Nureyev):

⁴⁵ Informació extreta del text del programa de teatre del Ballet de l'Òpera de París.



Imatge 21. El príncep al mig de l'escala



Imatge 22. Mercutio i Tibald agenollats davant Escalus

4.2.5 Dramatisme i comicitat: joc de contrastos

A l'anàlisi de la tragèdia, hem pogut observar com Shakespeare introdueix elements de comicitat que serveixen de contrast pel pes dramàtic de la història. Aquest fet és traslladat a la majoria de versions al ballet de *Romeo i Julieta*.

Com passa en el text, els contrapunts còmics se centren en els personatges de la dida i de Mercutio. Per aquest motiu, l'escena del ballet més representativa d'aquest caràcter humorístic és el moment en què la dida apareix a la plaça de Verona per entregar a Romeo una carta de Julieta, i Mercutio i els seus amics fan burla de la dona. Aquest moment, doncs, té la seva correspondència a l'escena quarta del segon acte de l'obra de Shakespeare, quan la dida, acompanyada del seu criat Pere, exerceix de missatgera de Julieta.

D'altra banda, fins i tot, a la versió de Nureyev, quan Tibald mata Mercutio, el caràcter humorístic d'aquest personatge s'exemplifica quan la resta que l'acompanya al seu voltant no es creu el seu dolor i pensa que fa broma. Tots els que l'envolten copien els seus gestos de dolor amb sorna, imiten la processó d'un funeral i quan finalment Mercutio cau a terra i és a punt de morir, l'aplaudeixen com si tot hagués sigut una actuació del noi.

Aquesta comicitat xoca fortament amb els fets que continuen, la mort de Mercutio i Tibald, i és necessari destacar l'èmfasi respecte l'obra de Shakespeare sobre la reacció davant la mort del cosí de Julieta. Els coreògrafs dilaten la lamentació de la mort del noi, que augmenta la càrrega dramàtica de la història, ja que al text de Shakespeare només apareix un parlament de la mare de Julieta referent a la pèrdua de Tibald.

Aquí podem veure aquest fragment i les corresponents versions dels coreògrafs:

LADY CAPULET

Tybalt, my cousin! O my brother's child!

O Prince! O cousin! Husband! O, the blood is spilled

of my dear kinsman! Prince, as thou art true,

for blood of ours shed blood of Montague.

O cousin, cousin! (3. 1. 311)



Imatge 23. Versió de Maillot



Imatge 24. Versió de Nureyev



Imatge 25. Producció de MacMillan

Com podem apreciar, mentre que MacMillan i Maillot posen el focus en la lamentació de la senyora Capulet, la versió de Nureyev canvia l'enfocament i es centra en Julieta, qui no apareix en escena a l'obra de Shakespeare, i en aquell moment és aliena a la mort del seu cosí.

A banda d'aportar més dramatisme a l'acció, introduir Julieta a l'escena permet a Nureyev emfatitzar l'estat de xoc i la desesperació de la noia en adonar-se que el seu cosí ha mort per culpa de Romeo. Aquesta intenció, a més, s'emfatitza amb el recurs de la congelació de la resta de personatges per tal de centrar-se únicament en la lamentació de Julieta, mentre tota la resta roman immòbil davant la frustració de la noia.

4.2.6 L'evolució de Julieta i la figura de Fra Llorenç

Un dels elements més destacats de l'obra de Shakespeare és l'evolució del personatge de Julieta. Tal com hem vist a l'anàlisi de la tragèdia, al llarg de l'obra, Julieta passa per un procés de maduració, a través del qual deixa de ser una nena per convertir-se en una dona independent. Els coreògrafs dels ballets fan un tractament bastant representatiu d'aquesta evolució de Julieta, exemplificada especialment en dues escenes, com veurem a continuació.

La primera d'elles, situada al primer acte del ballet i corresponent a la tercera escena del primer acte de la tragèdia, ens mostra la primera aparició de Julieta. Com hem vist anteriorment, la partitura de Prokófiev ajuda a caracteritzar l'escena i el personatge de Julieta, ja que el moment lúdic de la noia amb la dida coincideix amb un tema musical ràpid i de caràcter alegre, que acaba esdevenint solemne quan apareix la família de Julieta per informar-la del seu futur prometatge amb Paris.

Aquest canvi de to es marca encara més a través de dos elements als que recorren MacMillan i Maillot: els pits de Julieta i el vestit del ball. El fet de tocar-se el pit, introduït per Leonid Lavrovsky, així com el d'entregar el vestit per la festa, on hi coneixerà Paris, són motius que s'incorporen com a símbols per evidenciar el pas de nena a dona de Julieta. Probablement, MacMillan i Maillot ho van imitar de la versió de Lavrovsky, de la mateixa manera que ho van fer altres coreògrafs, com John Cranko (imatges 26-30).

L'única versió que no ho imita és la de Nureyev, que centra més el focus en l'entrega del vestit que fa Tibald a Julieta. Tanmateix, Nureyev emfatitza més el caràcter infantil de Julieta en el moment que introdueix a escena unes amigues de la noia, que dansen i juguen amb ella.



Imatge 26. Versió de Lavrovsky



Imatge 27. La Julieta de John Cranko



Imatge 28. Versió de MacMillan



Imatge 29. Versió de Nureyev



Imatge 30. La Julieta de Maillot

La segona escena que palesa el canvi de la protagonista femenina el trobem en el tercer acte, que té la seva equivalència a l'escena tercera del quart acte de la tragèdia. En el monòleg de l'obra literària, Julieta dubta sobre si és millor suïcidar-se o si ha de seguir el pla del frare, de manera que procrastina l'acció de beure's la poció. Així, se'ns mostra que la nena del principi es converteix en una dona amb una complexitat interior important, atesa la successió d'esdeveniments que li ha tocat viure.

En el ballet, veiem com Julieta apareix movent-se per l'escenari en un estat de confusió bastant elevat. Especialment destacable és el fet que la versió de MacMillan i la de Nureyev introdueixen un component religiós, que el monòleg no té, en el moment que Julieta decideix resar, just abans de determinar-se a beure's la poció, i que podem entendre com un acte més desesperació i de recerca de consol.

Probablement, el coreògraf que representa millor la incertesa que sent Julieta és Nureyev, qui, en un intent més de mantenir-se fidel al text de Shakespeare, dilata l'escena en introduir dos personatges més, Tibald i Mercutio, ja que, en el monòleg, Julieta es pren el beuratge després de veure el fantasma del seu cosí. Nureyev decideix exemplificar els dubtes de Julieta col·locant la poció contraposada a una daga, entesa com a símbol de mort i que, a l'obra de Shakespeare, la noia acaba amagant al seu costat per si el beuratge no fa efecte. Aleshores, Tibald apropa Julieta al punyal i Mercutio al beuratge, opció que la noia acaba escollint. Tot i la presència del personatge de Tibald, cal destacar que la introducció de Mercutio és una llicència del coreògraf que li permet representar millor l'angoixa i la dicotomia de Julieta.

Vinculat amb el personatge de Julieta, podem observar com els personatges femenins, sobretot en els ballets de MacMillan i Maillot, prenen rellevància; fins i tot n'apareixen alguns que a la tragèdia de Shakespeare no veiem o no s'expliciten, com és el cas de Rosaline, figura que incorporen les tres versions, o com és el cas de les tres prostitutes que introdueix MacMillan a les escenes de la plaça de Verona. Amb aquests tres personatges, MacMillan aconsegueix aportar un caràcter alegre i crear un ambient de disbauxa que accentua el contrast amb el combat entre les dues famílies que s'esdevindrà després:

MacMillan not only accentuates female suffering but he also celebrates female independence. In attempting to cater for a significant number of female soloist at the Royal Ballet, MacMillan created the roles of the three harlots. These colourful women of the streets, acquainted at some level with Romeo and his friends, involve themselves in the ballet's marketplace scenes and - in their free, ebullient movement (unrestricted by pointe shoes) - appear to be the most liberated figures in the piece. The freedom that choreographers have to create new characters - they can invent personalities

without having to compose speech for them - means that the number of female characters, notoriously low in Early Modern drama, can be increased. It also means that individuals referred to in Shakespeare's plays, but not personified, can finally be embodied.⁴⁶

Tot i això, en el ballet de Maillot és on la importància dels personatges femenins s'incrementa perquè, en eliminar les figures dels patriarques i del príncep de Verona, el pes de l'acció recau, sobretot, en Julieta, la seva mare i la dida, tal com diu Maillot; ell mateix parla del seu ballet com un ballet de dones i, fins i tot, reconeix que en un principi va arribar a pensar el nom del ballet invertint l'ordre dels noms: Julieta i Romeo.⁴⁷ Tot i això, és possible discrepar d'aquesta afirmació a partir del moment que el ballet es focalitza i es construeix a partir del personatge de Fra Llorenç.

A més, cal destacar que l'absència del príncep Escalus provoca un augment de protagonisme sobre la figura de Fra Llorenç, que guanya pes i poder en el transcurs de l'acció. Aquest és, doncs, l'objectiu del coreògraf, qui, amb omissions com la del príncep, aconsegueix desdibuixar l'estructura social que presentava l'obra de Shakespeare. Així doncs, podem deduir que Maillot el que pretén és eliminar tot allò que no li serveixi per al seu propòsit, que no és cap altre que el de centrar la mirada en la visió de Fra Llorenç.

Precisament, a continuació, comentarem la figura d'aquest personatge que, a l'obra de Shakespeare, intentant aconseguir la reconciliació entre els Capulet i els Montagú, desencadena el pla que acabarà amb la mort de Romeo i Julieta. Al ballet, el personatge, que manté la mateixa funció, només el veiem a escena durant el casament secret entre Romeo i Julieta, així com en el moment en què Julieta va a demanar-li ajuda i el frare li fa entrega de la poció:

FRIAR LAURENCE

Take thou this vial, being then in bed,
and this distilling liquor drink thou off;
When presently through all thy veins shall run
a cold and drowsy humour. For no pulse

⁴⁶ S., Brown, R., Lublin, i L., McCulloch, *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*. Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2013, p. 261. Recuperat de:

https://books.google.es/books?id=DinbjJaFC7MC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁴⁷ "Romeo y Julieta, ballet de mujeres" a *HoyEsArte*, 2017. Recuperat de: <https://www.hoyesarte.com/evento/romeo-y-julieta-ballet-de-jean-christophe-maillot/>

shall keep this native progress, but surcease.

No warmth, no breath, shall testify thou livest. (4. 1. 392)



Imatge 31. Versió de Nureyev



Imatge 32. Versió de MacMillan

Seguint amb la línia de la fidelitat al text, Nureyev afegeix en aquesta segona aparició del frare a la capella la presència de Paris, tal com succeeix al text a l'inici del quart acte. A més, es produeix una dilatació de l'escena ja que, mentre Fra Llorenç li dona la poció a Julieta, podem observar a l'altra banda de l'escenari la representació del pla que ha ideat Fra Llorenç.

A més, cal destacar que, en el ballet de Nureyev, abans del casament de Romeo i Julieta, se'ns presenta el personatge de Fra Llorenç sol a la capella. Aquest moment té la seva equivalència a la tercera escena del segon acte de l'obra de Shakespeare, durant un breu monòleg del frare, amb el que podem deduir el final tràgic; Fra Llorenç fa referència a plantes i flors, una de les quals posseeix un verí mortal. Un ram de flors i una calavera, esmentats anteriorment, seran els elements que traslladaran aquesta escena al ballet.

La primera versió que els introdueix és la de Lavrovsky, que integra la flor, essent desfullada per Fra Llorenç, i la calavera d'una forma més suggerent que la producció de Nureyev, on el personatge sospesa els dos elements directament i es queda pensatiu mirant l'infinit. Per tant, interpretem que a la versió de Nureyev es vol fer més èmfasi en aquests dos objectes, entesos com a símbol de mort, a la vegada que es fa una picada d'ullet a Shakespeare, tot fent referència a la famosa calavera de Yorick de *Hamlet*.

A continuació, veiem aquest moment, de Fra Llorenç a la capella amb els dos símbols, així com el corresponent fragment del text de Shakespeare al que fa referència:



Imatge 33. Versió de Lavrovsky



Imatge 34. Versió de Nureyev

FRIAR LAURENCE
Within the infant rind of this weak flower
poison hath residence, and medicine power.
For this, being smelt, with that part cheers each part;
Being tasted, stays all senses with the heart.
Two such opposèd kings encamps them still
in man as well as herbs, grace and rude will.
And where the worser is predominant,
full soon the canker death eats up that plant. (2. 3. 240)

Pel que fa al ballet de Maillot, com hem anat comentant, el personatge de Fra Llorenç constitueix el principal fil conductor de la història. El coreògraf pretén reforçar la idea de responsabilitat i culpabilitat sobre el personatge, de manera que no només apareix a les dues escenes anteriorment comentades sinó que la seva presència esdevé una constant al llarg de l'obra. Per emfatitzar encara més en el seu poder de dominació i de responsabilitat sobre els fets de la història, Maillot sovint representa el personatge acompanyat de dos acòlits que orbiten al seu voltant fent el que ell mana, de manera que s'exemplifica la seva capacitat preponderant, ja des de l'inici:



Imatges 35 i 36. Fra Llorenç amb els dos acòlits

En aquest començament del ballet, a tall de pròleg, Maillot introdueix una petita escena que funciona com a declaració d'intencions per tal d'interpretar el ballet i posar en antecedents l'espectador; els protagonistes no seran ni Romeo ni Julieta, sinó que el focus de l'acció i dels fets recaurà sobre l'ànima turmentada i la psicologia de Fra Llorenç.

Altres escenes que exemplifiquen aquesta presència recurrent del personatge de Fra Llorenç les trobem als inicis dels tres actes; durant la lluita inicial entre les dues famílies, Maillot introdueix el frare al fons de l'escena i congela la imatge, posant el focus en Fra Llorenç, d'igual manera que succeeix al començament del segon acte i del tercer, aquest cop acompanyat dels dos acòlits. Fins i tot al final, durant el suïcidi dels dos amants, es plasmarà l'omnipresència de Fra Llorenç (vegeu imatges 37-40).



Imatge 37. Fra Llorenç al fons de l'escena



Imatge 38. Fra Llorenç al mig de l'escena congelada



Imatge 39. Inici del tercer acte



Imatge 40. Escena final amb Fra Llorenç al fons

A mode de síntesi, i segons els aspectes que acabem d'analitzar, podem classificar les tres versions de *Romeo i Julieta* segons el grau de fidelitat o de recerca estètica que presenten.

Pel que fa a la fidelitat, la producció de Nureyev, tot i alguns canvis, és la que manté un grau de fidelitat al text més elevat, essent l'única versió que, per exemple, admet la reconciliació final entre les dues famílies. A l'altre extrem, tindríem la versió de Maillot, que aporta una lectura centrada en la figura de Fra Llorenç i en el caràcter atemporal de *Romeo i Julieta*, la qual cosa fa que s'allunyi del text de Shakespeare i es converteixi en una nova proposta, menys deutora de la font original.

Pel que fa a l'estètica de les produccions, hem de partir de la base que el ballet és art i que l'art sempre té, en major o menor mesura, un caràcter estètic. A partir d'aquí, el grau de recerca estètica varia en funció del coreògraf i de la versió.

Segons el que s'ha analitzat, de les tres adaptacions, el ballet que presenta una major voluntat estètica és el de Maillot. Pot semblar contradictori en tractar-se d'una obra que redueix a la mínima expressió elements externs, com l'escenografia, i omet objectes com els instruments o les espases, que sí que introdueixen la majoria de versions; no obstant això, com hem vist, Maillot afegeix titelles i canvia les dagues per mocadors perquè, al final, el que busca és crear un llenguatge més simbòlic, suggerent, i per tant més elevat, i és precisament aquí on recau la recerca estètica d'aquest ballet. Veiem com Julieta no es pren cap poció, sinó que s'adorm només amb el gest de tocar els llavis de Fra Llorenç, o com Romeo mor davant Julieta sense cap motiu aparent, de manera que tots aquests elements acaben dotant al ballet de Maillot d'un sentit gairebé poètic.

Al pol oposat, trobem la versió de MacMillan, que busca el realisme per sobre de tot, tal i com s'observa clarament a l'escena final, quan Romeo intenta revivre Julieta esgotant totes les possibilitats, ja que, fins i tot, arriba a arrossegar-la per terra. Per això, aquesta intenció es reflecteix en una frase que el coreògraf va dir als seus ballarins protagonistes d'aleshores, Seymour i Gable, durant els assajos de l'escena de la cripta: "no intenteu fer-la bonica, perquè la mort és horrible"⁴⁸. Entenem, doncs, que per a MacMillan, la dansa representa un mitjà a través del qual s'han d'expressar les emocions humanes tal i com són i, per tant, no des d'una perspectiva necessàriament bella.

Podem concloure, doncs, que la naturalesa dels tres ballets és diferent: la de MacMillan es fonamenta en el realisme, la de Nureyev en la fidelitat, i la de Maillot ho fa en la recerca estètica i en la innovació. No obstant això, tots ells els podem considerar adaptacions perquè remeten directament a l'obra de Shakespeare, tot i que amb algunes llicències. En el cas de la producció de Maillot, però, el fet de considerar-la adaptació pot resultar més qüestionable i, atès que el coreògraf, amb la seva lectura dels fets, aporta una nova visió de la història, potser seria més acurat parlar d'una interpretació (singular) de l'obra.

⁴⁸ A., Abad, *Historia del ballet...*, op. cit., p. 351.

En un altre ordre de coses, les tres versions són exemples representatius que expliquen per què *Romeo i Julieta* ha acabat essent una de les peces més reconegudes i aclamades del repertori clàssic. A banda de l'èxit vinculat a les coreografies o a la música, *Romeo i Julieta* funciona molt bé al ballet perquè tracta una història coneguda universalment, i que duu el nom de Shakespeare, la qual cosa actua de reclam per a l'espectador.

A més, són ballets bastant reeixits perquè han extret elements clau del text i els han sabut reconvertir en el llenguatge coreogràfic; cal destacar la combinació entre la comicitat i el dramatisme amb què juga Shakespeare, i que s'aconsegueix transmetre a les tres versions, així com l'evolució del personatge de Julieta, les premonicions o el tema de la mort, motius que s'han convertit en símbols en els ballets, la qual cosa n'ha augmentat el valor qualitatiu.

Cal destacar també que el ballet, amb la reducció dels actes, ha aconseguit incrementar la sensació de precipitació que Shakespeare incorpora a la seva obra. Aquesta simplificació dels actes s'explica per la síntesi que es fa en el procés d'adaptació, ja que hi ha escenes que a la tragèdia es dilaten bastant o que serveixen per insistir en una idea; per exemple, tota la quarta escena del segon acte, contextualitzada en un carrer, té un caràcter humorístic i es basa en el diàleg picaresc entre els amics de Romeo, així com en la figura de la dida de Julieta. Aquest fet també es trasllada al ballet, però hi queda més resumit i condensat. D'altra banda, el ballet també omet l'escena en què la dida dilata el moment de comunicar a Julieta la seva trobada amb Romeo. Shakespeare emfatitza el caràcter de la dida, que li funciona com a contrapunt còmic, mentre que al ballet, la dida ja ha quedat prou definida al principi, a l'escena on apareix jugant amb Julieta, i a l'escena del carrer que acabem d'esmentar. Per tant, és evident que de la tragèdia al ballet es perden matisos, però no informació vital per a la comprensió de la història.

Amb tot, traslladar *Romeo i Julieta* a la dansa no és gens fàcil; hem de ser conscients que parlem de dos modes comunicatius diferents, atès que el codi de la literatura és la paraula i el del ballet és el moviment, conjugat amb la música. Portant la història de Shakespeare al ballet, el que s'aconsegueix és crear una forma artística nova, que no és exclusivament literària ni tampoc dansística, sinó que és fruit de la barreja dels dos arts, donant lloc, així, a un exercici d'enriquiment mutu.

5. CONCLUSIONS

Si a la introducció ens preguntàvem sobre la possibilitat d'adaptar una obra literària a la dansa, hem pogut veure com això és perfectament viable. De la mateixa manera que es pot traslladar un text al cinema o a la pintura, també és possible fer-ho a la dansa.

Per demostrar la influència entre literatura i dansa, hem traçat una línia que comença en els inicis del ballet i arriba fins avui, amb, per exemple, les múltiples adaptacions de les obres de Shakespeare que es continuen fent. Per això, podem dir que la dansa ha trobat en la literatura, ja des d'una època primerenca, una font d'inspiració inacabable d'històries i temes, susceptibles de ser explicats a través de la dansa, essent el Romanticisme l'etapa on aquesta interrelació esdevé un motiu recurrent.

Cenyint-nos a la nostra comparativa, hem vist, a través de tres versions amb finalitats diferents, el procés de creació i adaptació d'un dels ballets de repertori clàssic més reconeguts, *Romeo i Julieta*. Per això, hem analitzat com es pot crear mitjançant la coreografia un codi de moviment que, a partir d'una sèrie de passos, contribueix a integrar-hi la història literària original. Tot i que aquest moviment sigui la màxima font d'informació del ballet, també hem pogut observar com existeixen altres mitjans dramàtics que ajuden a la transmissió de la història narrada per Shakespeare, des d'aspectes més evidents, com l'escenografia o el vestuari, fins a d'altres més implícits com la música, amb la utilització del leitmotiv.

Una altra qüestió que podem resoldre és sobre el nivell de comprensió de la història que pot assolir l'espectador sense conèixer l'obra. Podem entendre *Romeo i Julieta* sense haver llegit la tragèdia? En aquest cas, sí. No obstant això, el nivell d'aprofundiment del text mai no serà igual ni es podrà assolir completament en el ballet, la qual cosa resulta bastant lògica si tenim en compte que parlem de dos codis i llenguatges totalment diferents. Transposar al ballet cada paraula escrita per Shakespeare resultaria impossible. Per això, el que es pretén és captar l'essència de l'original i traslladar-ho al moviment.

Tal i com s'ha explicat, aquesta adaptació depèn en gran mesura de la voluntat i intenció del coreògraf, que pot fer omissions i canvis en l'argument, pot donar més protagonisme, o menys, a certs personatges, pot fer caracteritzacions d'aquests personatges a partir de les variacions, pot crear símbols per fer referència a un tema, com hem analitzat a partir de l'evolució i maduració de Julieta, etc.

Per tant, no és necessari conèixer l'obra, però si s'ha llegit anteriorment, l'experiència serà més rica perquè es produirà un exercici de complementació entre

l'obra literària i el ballet. L'adaptació al ballet pretén explicar la història literària amb un altre llenguatge, tot aportant una visió diferent, però que, al final, té el mateix objectiu: fer que l'espectador, igual que pot gaudir de la lectura, ho faci del ballet.

Tanmateix, després de veure diferents ballets al llarg del treball, podríem afirmar que existeixen diferents graus d'adaptació; d'una banda, hi ha els ballets que només prenen de referència una trama provinent de la literatura o la tradició popular, com és el cas de *Giselle*, que s'inspira del tema de les *willis*, i el pren com a pretext per a la creació d'una història nova per al ballet; i, d'altra banda, trobem els ballets que intenten ser més fidels a la seva font original, malgrat que s'hi puguin introduir canvis i s'admetin noves lectures. Aquest seria l'apartat on inclouríem *Romeo i Julieta*, i per extensió, la majoria d'adaptacions que s'han fet i que mantenen el títol homònim de les obres de Shakespeare, ja que totes elles són molt més deutores de l'original.

Aquesta podria ser una línia de recerca futura, la de classificar ballets a partir del grau d'influència que mantenen amb la seva font. Tanmateix, es podria aplicar el mateix anàlisi fet aquí a *Romeo i Julieta*, i estudiar com s'introdueix i es trasllada la trama original a altres ballets que parteixen de referents literaris. És a dir, es podrien fer bibliografies que presentessin una relació amb les produccions que han agafat una història d'una obra literària i la manera com les han adaptat, seguint els graus de fidelitat. Anteriorment, s'ha explicat algunes obres, i se n'ha citat d'altres, emmarcades dins de l'etapa romàntica, però des d'una perspectiva esquemàtica, de manera que l'anàlisi es podria fer d'una forma molt més detallada i exhaustiva. El criteri de la fidelitat pot ser orientatiu, atès que també seria interessant de veure les adaptacions segons els gèneres literaris de les obres de les quals parteixen, així com la incidència de la literatura en la dansa en funció del període històric, i la seva evolució fins l'actualitat, demostrant, doncs, la continuïtat d'aquesta interrelació entre arts.

Per tant, aquest és un àmbit d'estudi que es podria ampliar en molts sentits i enfocar de diverses maneres. Per exemple, jo m'he centrat, fonamentalment, en la dansa clàssica, però també es podria investigar la relació de la literatura amb altres tipus de dansa, ja que les produccions de caire més neoclàssic i contemporani és evident que adaptaran el text d'una manera diferent perquè l'estil del moviment varia completament.

En definitiva, aquest TFG ha pretès aportar un granet de sorra a l'estudi comparatiu, tan inexplorat, i més en català, de la literatura amb el ballet. La intenció és que algun dia, a ser possible no molt llunyà, el món de les adaptacions literàries a la dansa tingui el lloc i el pes que es mereix.

6. BIBLIOGRAFIA

- ABAD, A. (2012) *Historia del ballet y de la danza moderna* (2a ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- ARNSTAM, L., i LAVROVSKY, L. (directors). (1988) *Sergei Prokofiev. Romeo and Juliet*, [DVD]. New Jersey: KULTUR
- AUDEN, W. H. (1999) *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Bel Air Média, Opéra National de París, Sept/Art (producers), (1995) *Rudolf Nureyev's Romeo & Juliet*. [DVD]. París: NVC ARTS
- BROWN, S., LUBLIN, R. i MCCULLOCH, L. (2013) *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. Recuperat de: https://books.google.es/books?id=DinbjJaFC7MC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- CONEJERO, M. A. (ed.) (2017) *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare (21ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra
- CZINNER, P. (director i productor), (1966) *Romeo and Juliet*. [DVD]. Londres: The British Film, ITV STUDIOS
- DELFIN, C. (2007) *Pensar la danza*. Madrid: Turner
- ELVIRA, A, i SEGURA, I. (2016) Lo fantástico en el ballet Coppélia: una adaptación de «El hombre de arena» de E.T.A Hoffmann. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 4 (2), 165-185. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.330>
- ESTEBAN, N. (1993) *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, pp. 90-123.
- MACKRELL, J. (2014, abril 23) Which Shakespeare plays make the best ballets? *The Guardian*. Recuperat de: <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/apr/23/shakespeare-plays-ballets-450-birthday-william-wheeldon-winters-tale>

- MCCULLOCH, L. (2016) Shakespeare and Dance. *Literature Compass*, 13 (2), 69-78.
doi: <https://doi.org/10.1111/lic3.12313>
- MONTIJANO, B., PERALES, R. i SEGURA, I. (2013) Los personajes femeninos del ballet ‘Don Quijote’, una fiel adaptación de la novela de Cervantes. Estudio de literatura comparada. *Gibralfaro: Revista de Creación Literaria y Humanidades*. (80), 10. Recuperat de: http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1870.htm
- OLIVA, S. (2000) *Introducció a Shakespeare*. Barcelona: Editorial Empúries
- OLIVA, S. (ed.), (2010) *Romeo i Julieta*. Barcelona: Vicens Vives
- PALACIOS, C. (2014) "Trilby o El duende de Argail", de Charles Nodier, en la traducció anònima de la Imprenta y Papelería Catalana de Córdoba. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperat de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9p4w9>
- PARRY, J., (2015, setembre 22) Creating a Classic: How Kenneth MacMillan created Romeo and Juliet. *Royal Opera House*. Recuperat de: <https://www.roh.org.uk/news/creating-a-classic-how-kenneth-macmillan-created-romeo-and-juliet>
- PILLOUD, S., (productor), (2017, Setembre 13) 2002 *Romeo & Julietta* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=TQeVXMBPHHU&t=2199s>
- “Romeo y Julieta, ballet de mujeres” (2017, febrer 8). *HoyEsArte*. Recuperat de: <https://www.hoyesarte.com/evento/romeo-y-julieta-ballet-de-jean-christophe-maillot/>
- SALA, J. (2002) “Tres notes per a una teoria del personatge teatral (i un apunt final sobre teatre català del segle XX)”. *ESTUDI GENERAL, Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, Núm. 22
- 3sat TV. (2017, abril 15) *Prokofieff: Romeo und Julia/ John Cranko Stuttgart 1973*. [Vídeo]. Recuperat de: https://www.youtube.com/watch?v=cgdScrg4EC0&t=2s&index=4&list=LLrX7BEWPVY_PEDyTX-aB6vw
- Shakespeare Ballets. (s.d) *The Shakespeare and Dance Project*. Recuperat de: <https://shakespeareandance.com/reference/chronologies/shakespeare-ballets/>

SORELL, W. (1957) Shakespeare and the Dance. *Shakespeare Quarterly*, 8 (3), 367-384.
doi: <https://doi.org/10.2307/2866999>

SPENCER, T. J. B. (ed.), (1967) *Romeo and Juliet*. Harmondsworth: Penguin Books

WIRTH, I. (2010, març 10) La dama de las camelias: lágrimas y aplausos. *Danza Ballet*.
Recuperat de: <https://www.danzaballet.com/la-dama-de-las-camelias-lagrimas-y-aplausos/>