

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*El ballet romántico en Madrid*  
*(1842-1853)*

Laura Hormigón

ANNO V - 2020



## EL BALLET ROMÁNTICO EN MADRID (1842-1853)

Laura HORMIGÓN (*Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza - Revista «ADE-Teatro»*)  
[lhormigonv@gmail.com](mailto:lhormigonv@gmail.com)

**RESUMEN:** Entre 1842 y 1853 en Madrid se escenificaron grandes títulos del ballet romántico protagonizados por bailarines de primer orden como Marius Petipa, Marie Guy-Stéphan, Fanny Cerrito y Arthur Saint-Léon, entre otros. Esto demuestra la existencia de un repertorio de ballet común entre París, Londres e Italia y que, durante ese periodo, se representaron tanto en el Teatro del Circo como en el Teatro Real, espectáculos de calidad. Además, el ballet ocupó un lugar central en la vida escénica madrileña y su recepción fue similar a la de otras ciudades europeas.

**ABSTRACT:** Between 1842 and 1853, in Madrid were staged great romantic ballet titles starring by lead dancers such as Marius Petipa, Marie Guy-Stéphan, Fanny Cerrito and Arthur Saint-Léon, among others. That shows the existence of a common ballet repertoire between Paris, London and Italy and, during that period, quality shows were performed at both the Circo Theatre and the Real Theatre. In addition, the ballet occupied a central place in Madrid's scenic life and its reception was like in other European cities.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro del Circo, Teatro Real, Petipa, Guy-Stéphan, Cerrito, Saint-Léon, Bartholomin

**KEY WORDS:** Circo Theatre, Teatro Real, Petipa, Guy-Stéphan, Cerrito, Saint-Léon, Bartholomin



## EL BALLE ROMÁNTICO EN MADRID (1842-1853)<sup>1</sup>

Laura HORMIGÓN<sup>2</sup> (*Seminario UCM-CSIC de Investigación en Historia y Teoría de la Danza - Revista «ADE-Teatro»*)  
[lhormigonv@gmail.com](mailto:lhormigonv@gmail.com)

Para la historiografía del ballet el período romántico se inicia con el estreno parisino de *La Sylphide* en 1832. Aunque la llegada de las coreografías románticas a Madrid se demoró casi una década, con el doble estreno de *La Sylphide*, en octubre de 1842, irrumpió con fuerza el ballet romántico en la capital, para no abandonar la cartelera de la ciudad durante años. La presentación de *La Sylphide* en Madrid abrió un nuevo paradigma en los espectáculos de ballet representados en la capital y el gusto de los madrileños se decantó muy pronto por los ballets románticos, frente a las obras con reminiscencias prerrománticas, con más predominio de la pantomima.

Durante la década de 1842 a 1853 los espectáculos de ballet –o «baile francés», terminología utilizada con frecuencia para contraponerlos a los «bailes nacionales» españoles– fueron representados en tres teatros de Madrid: 1) En el Teatro de la Cruz, cuyo empresario se unió al del Príncipe, donde se escenificaron ballets completos solo durante la temporada de 1842-43 y solo durante un mes en 1849; 2) En el Teatro del Circo (1842-50), que acogió los estrenos de grandes coreografías románticas y que supuso un periodo de esplendor para el ballet romántico en Madrid; y 3) En el Teatro Real (1850-53) que desde 1850 asumió las escenificaciones de óperas y ballets. Otros teatros de la ciudad también contaron con sus propias compañías de baile – aunque más modestas que las de los anteriores coliseos– si bien el repertorio que llevaron a escena se centró en los «bailes nacionales» o de carácter.

Este artículo estudia los ballets románticos representados en Madrid entre 1842 y 1853 demostrando que, la capital no se mantuvo al margen de lo que se programaba en los circuitos artísticos internacionales porque, es-

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

2 Doctora en musicología y ex primera bailarina. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8974-7084>.

pecialmente en el Teatro del Circo, se pudo ver tanto una ópera como un ballet que estaba siendo representado en el mismo momento en otros teatros europeos, y a un nivel artístico de calidad. Además, veremos que tanto los bailarines que actuaron en Madrid como las escenificaciones de los ballets fueron recibidos por el público madrileño de igual forma que en otras capitales europeas. Para ello estudiaremos la cartelera teatral de la época, los libretos de los ballets, los materiales hemerográficos y documentos de diferente naturaleza.

### 1. El ballet romántico en el Teatro de la Cruz/ Príncipe (1842-43)

A finales de 1841 el Teatro de la Cruz contaba con la habitual compañía de baile nacional y una pareja de bailarines extranjeros: Francesco Penco y Adela Massini. Para la temporada siguiente, 1842-43, el empresario decidió ampliar la compañía de baile extranjero, que actuaría tanto en la Cruz como en el Teatro del Príncipe, y contrató como director a Víctor Claude Bartholomin –que se encontraba trabajado en Barcelona–, junto con otra pareja de primeros bailarines: su hija Adèle y su esposo Hippolyte Monplaisir. Con ellos también viajó a la capital el compositor Hippolyte Gondois, quien trabajaría en el Teatro del Circo en 1850. Bartholomin representaba al ballet romántico de corriente francesa, aunque no todas las coreografías que presentó en Madrid fueron obras románticas.

La elección de estrenar *La Sílfide*, en octubre de 1842, tanto en el Teatro del Circo como en el Príncipe, fue una estrategia puramente comercial y empresarial acordada por los empresarios de ambos teatros.<sup>3</sup> Con esta rivalidad esperaban un aumento considerable de público ya que, si se quería estar al tanto de las novedades teatrales de la capital, se debía asistir a las representaciones de ambos teatros, para poder compararlas y opinar después sobre ellas en los salones.

Bartholomin –igual que hizo en el Teatro de la Moneda de Bruselas en 1835– escenificó el ballet de Filippo Taglioni en su versión parisina de 1832, con el título de *La Sílfida* [sic]. «El Heraldo» (6-X-1842) comentó que Bartholomin se había «atenido en todo a la manera con que este baile se ejecutó en la Academia Real de París», incluso algunos de los elementos escenográficos utilizados en esta puesta en escena eran similares a los de la

3 Esta estrategia se repitió en noviembre de 1844 con la doble programación del *Ernani* de Verdi en la Cruz y en el Circo.

producción original. Entre ellos llamaron especialmente la atención los vuelos de las sílfides, que sin embargo fueron omitidos en la producción del Circo. Un crítico señaló en su reseña que en decorados y trajes «había ganado el Circo con mucho; en los vuelos el Príncipe».<sup>4</sup>

En los meses sucesivos se alternaron representaciones de *La Sílfida* con otros ballets de Bartholomin: *La lámpara maravillosa*,<sup>5</sup> *La encantadora o el triunfo de la Cruz*<sup>6</sup> y *Pizarro o la conquista de Perú*.<sup>7</sup> Curiosamente, de *La encantadora* se conserva la partitura de las *Danzas infernales* representadas en Barcelona y en la Biblioteca Histórica de Madrid están las *particelle* de varios instrumentos del montaje madrileño, aunque no se conserva la partitura del repetidor. Además, en el Museo del Teatro de Almagro existen cinco bocetos escenográficos realizados por José M.<sup>a</sup> Avrial para el mismo ballet,<sup>8</sup> algo excepcional tratándose de una escenografía española de mediados del siglo XIX, dado que se han conservado muy pocos materiales de este tipo.

Con el paso de los meses se confirmó que la compañía de ballet que logró consolidarse fue la del Teatro del Circo y el público de Madrid se decantó enseguida por los ballets románticos, por encima de los mitológicos o históricos que, por lo general, contenían más escenas de pantomima y menos bailables. Habría que esperar hasta diciembre de 1849 cuando, durante una breve temporada, se escenificó otro ballet romántico completo en el Teatro de la Cruz: *El diablo a cuatro*, una nueva producción «sumamente aumentada por Antonio Appiani»<sup>9</sup> respecto a la que ya se había escenificado en el Teatro del Circo el año anterior. La música del *pas de deux* del tercer acto fue de Gondois y las danzas de esta versión fueron diferentes a las de la producción estrenada anteriormente. Este montaje fue peor acogido que el del Circo y «El Popular» (15-XII-1849) comentó que se había puesto en escena «no solo sin lujo, sino hasta sin lucimiento».

4 Soriano Fuertes, *Variedades*, «La Iberia Musical y Literaria», 16-X-1842.

5 Estrenado en Bruselas (1832) y representado en Barcelona en 1840 (BNE T/25101. Libreto de Madrid, BNE T/23171).

6 Estrenado en Bruselas (1832), su estreno en Madrid se retrasó a enero de 1843. A la prensa le extrañó el poco éxito e interés alcanzado por este ballet a pesar de ser una buena producción de un ballet romántico, aunque en el libreto de Barcelona (1841), Biblioteca de Cataluña C400/2108, aparece titulado como «baile heroico».

7 Biblioteca Pública del Estado, Cáceres (Extremadura). Estrenado en Madrid en marzo de 1843.

8 Cf. Andrés Peláez, *José María Avrial y Flores. Los inicios de la escenografía romántica española*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 2008.

9 *El diablo a cuatro*, BNE T/23139.

## 2. El ballet romántico en el Teatro del Circo (1842-50)

El Teatro del Circo, situado en el antiguo jardín de la Casa de las siete chimeneas en la Plaza del Rey –sede del actual Ministerio de Cultura– fue construido en 1834 para ofrecer espectáculos circenses. En 1840 fue transformado en teatro, hasta convertirlo en un edificio lo más adecuado posible para albergar espectáculos de ópera y ballet. Entre 1842-50 contó con una espléndida compañía de baile y, aunque continuó con su actividad hasta que se quemó en 1876, los espectáculos de ballet se presentaron hasta 1850.

La compañía de ballet estuvo dirigida por siete maestros, representantes de las escuelas italiana y francesa, tanto por su nacionalidad como por su formación: Federico Massini (1842-43), Achille Henry (1843), Giuseppe Villa (1843-44), Jean Baptiste Barrez (1844-45), Jean Antoine Petipa (1845-47), Auguste Lefebvre (1847-48) y Antonio Appiani (1848-50), quien luego pasó a dirigir la compañía del Teatro Real. Todos ellos llevaron a escena grandes obras del repertorio romántico, en algunos casos muy poco tiempo después de su estreno, y constituyen un ejemplo de circulación artística y de las conexiones teatrales internacionales tan importantes y características de aquella época, como ha señalado Garafola,<sup>10</sup> de las que Madrid –a pesar de las escasas referencias que ha hecho hasta ahora la historiografía de la danza– también formó parte. Además, se encargaron de coreografiar los bailables para las óperas,<sup>11</sup> otro de los ejes fundamentales de la programación del Circo, y casi todos interpretaron algún personaje en los ballets que llevaron a escena.

A mediados del siglo XIX era habitual que, en las reposiciones de los ballets realizadas por otros maestros de baile, se añadieran o sustituyeran algunas danzas y escenas del original. Así lo corroboró el escritor Amédée Achard –que asistió con Gautier y Dumas a la boda de Isabel II (1846), cuando presencié una representación de *El diablo enamorado* protagonizada por Guy-Stéphan y Marius Petipa– quien señaló en una reseña sobre el Teatro del Circo la evidente exportación del academicismo parisino a España, destacando que se acompañaba de adaptaciones:

10 Cf. Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 1-10.

11 Entre 1842-50 subieron a escena cincuenta y tres óperas, con más de novecientas representaciones. Los compositores más representados fueron Donizetti, Verdi, Rossini y Bellini. Más detalles en Laura Hormigón, *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2017, p. 121.



Todos los ballets que se representan en la Academia Real de Música los ofrece Madrid. Los abonados al Circo han visto *Giselle*, *El diablo enamorado*, *La Péri*, *La hermosa Beatriz*, *La Sífide*, *La tarántula*, *La gipsy*. Sin embargo, muy a menudo la fantasía de los coreógrafos del Circo revisa y corrige los ballets parisinos. Se alarga una escena, se suprime un cuadro, se añade un acto, y siempre consiguen despertar la admiración hacia estos cambios tan ingeniosos [...].<sup>12</sup>

Las primeras representaciones de ballet en el Teatro del Circo tuvieron lugar durante el verano de 1842, bajo la dirección de Massini, que llevó a escena obras de carácter histórico – *César en Egipto*<sup>13</sup>– o mitológico – *Los titanes o las cuatro edades del mundo*<sup>14</sup>–, además de reponer coreografías propias – como *La familia suiza*<sup>15</sup>– entre otros ballets, que obtuvieron una recepción dispar.

Pero el ballet que alcanzó más relevancia –por la rivalidad con la producción de la Cruz/ Príncipe de la que ya hemos hablado– fue *La Sífide*. La versión que Massini presentó en el Circo fue la de Filippo Taglioni, pero no la original parisina de 1832, sino la arreglada por el propio Taglioni en 1841 para la Scala de Milán. En el libreto no se especificó el nombre del autor de esta partitura, pero al parecer, no se utilizó la música original de Schneitzhoeffter, que fue la usada en la producción de Bartholomin en el Príncipe. Entre los cambios realizados para el Circo encontramos que, tras la muerte de la sífide, se introdujo un final mitológico desarrollado en el Olimpo con presencia de varios dioses.<sup>16</sup> Según Di Tondo,<sup>17</sup> la iconografía de esta escena respondía a las características del *locus amoenus* de la épo-

12 «Tous les ballets qui se dansent à l'Académie royale de musique, Madrid les donne. Les abonnés du Cirque ont vu *Giselle*, *Le diable amoureux*, *La Péri*, *La Jolie fille de Gand*, *La Sylphide*, *La tarentule*, *La Gipsy*. Seulement, il arrive le plus souvent que la fantaisie des chorégraphes du Cirque revoit et corrige les ballets parisiens. On allonge une scène, on supprime un tableau, on ajoute un acte, et l'on ne manque jamais de vous faire admirer ces changements ingénieux». Amédée Achard, *Lettres sur la musique en Espagne*, en Id., *Entre le bal et le berceau*, París, Calmann-Lévy, 1879, p. 152.

13 Basado en las escenificaciones de Gaetano Gioja y de Giovanni Monticini, Venecia (1812).

14 Basado en el ballet homónimo de Giovanni Galzerani, Nápoles (1831).

15 *La Famiglia svizzera*, Génova (1839). Cf. «Il Corriere dei Teatri», 2-X-1839.

16 BNE, T/15298, p. 15.

17 Cf. Ornella Di Tondo, *The Italian Sífide and the contentious reception of the ultramontane ballet*, en Mariam Smith (ed.), *La Sylphide. Paris 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012, pp. 170-204: 202.

ca, una tradición establecida en Italia, utilizada en la penúltima escena o acto de los ballets. Aunque esta producción no incluía los vuelos de las sílfides, mantuvo varios de los efectos característicos del ballet, como la desaparición de la Sílfide por la chimenea y por el sillón y su entrada por una ventana, e incorporó más decorados y más personajes que la versión parisina original.

En mayo de 1845, J. A. Petipa llevó a escena en el Circo la versión francesa del ballet, o por lo menos una variante de esta montada por él. «El Clamor Público» (22-V-1845) comentó que Petipa había mejorado notablemente los bailables, sin embargo, a pesar de esas mejoras, *La Sílfide* tampoco alcanzó entonces demasiado éxito. Así pues, la importancia del estreno de este ballet en Madrid no radica tanto en el tibio éxito que alcanzó, sino en el cambio que representó, y en la constatación de la aparición de una nueva forma de escenificar los ballets prácticamente desconocida hasta entonces en la capital.

Achille Henry –sobrino del coreógrafo Louis Henry– se hizo cargo de la compañía en septiembre de 1843 y llevó a escena dos ballets románticos: *Giselle*, titulado en Madrid *Gisela o las willis*, en octubre de 1843; y *La Aurora*, basado en el divertimento homónimo de Perrot, con música de Pugni, estrenado en Londres en marzo de ese mismo año. A pesar de ser considerado por la prensa madrileña como «carente de algún género de interés dramático»,<sup>18</sup> este ballet se mantuvo en el repertorio durante varias temporadas.

*Gisela* fue puesto en escena en Madrid a partir del original de Saint-Georges, Gautier y Coralli y se utilizó la partitura de Adam. Sirvió además como presentación ante el público madrileño de la francesa Marie Guy-Stéphan, una bailarina no muy conocida entonces en Madrid, pero que ya ostentaba bastante prestigio en Europa, porque había trabajado en Londres,<sup>19</sup> Burdeos (1837-40) –adonde regresó en varias ocasiones– y Milán (1841-42) como primera bailarina de la Scala. El debut de Guy en el Circo, con Tommaso Ferrante como su *partenaire*, fue comentado en prácticamente todos los periódicos de Madrid,<sup>20</sup> y pronto se convirtió en una verdadera diva de la danza de esos años, además de la pareja escéni-

18 Enrique Gil, *Revista de la Quincena*, «El Laberinto», 1-XII-1843.

19 Durante las temporadas de 1836; 1841-42 y 1843. Participó en los estrenos de ballets de Jules Perrot y de otros coreógrafos.

20 Cf. «La Iberia Musical y Literaria», 8 y 15-X-1843; «El Heraldó», 10 y 18-X-1843; «Revista de Teatros», 11 y 23-X-1843; «Gaceta Literaria y Musical», 15-X- y 1-XI-1843; y «La Posdata», 23-X-1843.

ca de Marius Petipa mientras este trabajó en España, entre junio de 1844 y enero de 1847, como primer bailarín del Teatro del Circo.<sup>21</sup>

La *Gisela* representada en 1843 en el Circo fue bastante similar en argumento, música y coreografía al original parisino. Contó con un vestuario correcto y los bailarines cumplieron bien, o incluso muy bien, con su interpretación. Los decorados y efectos de maquinaria, por el contrario, fueron más pobres y escasos que en París, sin embargo, fueron mejorándose en las siguientes temporadas. A pesar de las críticas negativas que recibió la escenografía, el ballet tuvo un éxito inmediato, el público llenó el teatro en cada representación y se mantuvo en la cartelera durante varias temporadas consecutivas, convirtiéndose en «el baile favorito»<sup>22</sup> de los madrileños y el más representado en el Circo entre 1842-50. Además, como se puede ver en la tabla adjunta, fue de los ballets más escenificados en otras ciudades españolas, puesto en escena por diferentes maestros. En Madrid volvió a representarse en 1851, en el Teatro Real, protagonizado por Fanny Cerrito y Pierre Massot.

En noviembre de 1843 fue nombrado director el italiano Giuseppe Villa, quien también escenificó creaciones propias como *Los ingleses en el Indostán*.<sup>23</sup> El ballet romántico que llevó a escena en Madrid fue *El lago de las hadas*, coreografía de Antonio Guerra, estrenada en Londres en 1841, a partir de la ópera homónima de Auber (París, 1839). Hay que destacar que, tratándose de un ballet plenamente romántico, tanto por su temática como por su estética y estilo, en los que habitualmente se ha considerado que el protagonismo era exclusivamente femenino, Villa creó dos danzas para ser ejecutadas por él mismo junto al cuerpo de baile y a los alumnos de la Academia del teatro. La primera de ellas, la *Introducción*, posiblemente tuvo más elementos de pantomima que de baile como tal, pero la segunda, no cabe duda de que fue una danza ya que incluso se tituló *Bailable*. No se ha podido confirmar si la producción original de Guerra tenía estas dos danzas, pero es improbable ya que, al estar ambas protagoniza-

21 Más información sobre la etapa española de Petipa en Laura Hormigón, *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*, Madrid, Danzarte Ballet, 2010; Ead., *El Ballet Romántico*, cit.; Ead., *La apasionante fuga de España de Marius Petipa. Una cuestión de Estado*, «ADE-Teatro», 169, 2018, pp. 8-19; Ead., *Marius Petipa y sus años en España*, en Ead. (ed.), *Marius Petipa del ballet romántico al clásico*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2020, pp. 35-72.

22 «La Luneta», 9-V-1847.

23 Montado anteriormente en Turín (1834), Roma (1836), Milán (1836), Trieste (1842-43) y Parma (1847) con el título de *Gli inglesi nell'Indostan*.

das por Villa, encargado de la escenificación madrileña del ballet, debió de crearlas él mismo para su propio lucimiento.

El *Galop de la pandereta*, bailado por Guy-Stéphan,<sup>24</sup> se hizo muy famoso y traspasó los escenarios, convirtiéndose en indispensable en los salones, los bailes de sociedad madrileños y actos de otro tipo.<sup>25</sup> *El lago de las hadas* tuvo tan buena acogida que se convirtió en el segundo ballet más representado en el teatro durante esos años. Además de en Madrid, se bailó en Zaragoza, a finales de 1845, interpretado por la compañía de baile francesa encabezada por el matrimonio Albert-Bellon. Y en la primavera de 1848 fue Guy quien lo interpretó en Valencia. En 1850 Guy lo volvió a representar en Madrid, pero con cambios significativos en las danzas respecto a la producción de 1843.<sup>26</sup>

En abril de 1844 fue contratado como maestro de baile J. B. Barrez, procedente de la Academia Real de París. Durante su estancia en Madrid no montó ningún ballet completo con coreografía propia, sino que su labor fue principalmente la de repositor de obras de otros coreógrafos a las que añadía, si era necesario, algún bailable. El primer ballet romántico que llevó a escena fue *La hermosa Beatriz o el sueño*,<sup>27</sup> una enorme y costosa producción que, para la «Revista de Teatros» (21-VII-1844), estaba «llena de novedad y de interés», y en la que no se escatimaron gastos para lograr el agrado del público. Las danzas gustaron extraordinariamente, destacando entre ellas la *Polca*, una novedad para los madrileños bailada por Guy y Petipa. Gracias al éxito que obtuvo esta danza desde que se vio en los escenarios y salones europeos, comenzó a ser incluida por músicos y coreógrafos en muchos ballets.

Antes de terminar 1844 Barrez montó *La Péri*, ballet de Coralli y Burgmüller ambientado en El Cairo que conocía bien porque en el estreno parisino interpretó a Roucem, igual que hizo en Madrid. Sin embargo, aun-

24 Danza que se hizo habitual en su repertorio y la interpretó en otras ciudades como Zaragoza (septiembre 1848) y Santiago de Compostela (julio 1851).

25 Cf. Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., p. 233.

26 Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., pp. 237-238. En esta versión se introdujo el famoso *Vals de Alba Flor*, ballet de J. A. Petipa estrenado en Madrid en 1847. Un crítico comentó que, en esta ocasión, *El lago...* se presentó «revisto, corregido, aumentado y perfectamente desempeñado» por Appiani, Guy y Massot. *Gacetilla*, «La España», 24-III-1850.

27 También conocido como *La linda Beatriz*. En 1851 se escenificó en el Liceo de Barcelona, montado por Barrez y protagonizado por Guy. Entre las danzas nuevas, *La madrileña*, danza española bailada por Guy con música de Massip y la escena *La ramillera y el sargento*, con música de Vincenzo Bonetti. *La linda Beatriz*, Biblioteca de Cataluña, C400/2185.

que Ramón de Navarrete reconoció que «se había puesto en escena con una propiedad, con un lujo, con un esmero, que honran mucho a la empresa del Circo»,<sup>28</sup> el ballet no logró igualar el éxito obtenido en Londres o París y en Madrid solo alcanzó unas trece representaciones. Posiblemente, las causas del escaso éxito de este ballet en Madrid fueron, tanto los descansos interminables que disgustaron al público –entre actos sin embargo necesarios para realizar los complicados cambios escenográficos–, como un argumento desarrollado en un ambiente árabe/ oriental, algo poco exótico para el público español que tenía un pasado de ocupación musulmana.

El año 1845 comenzó con el estreno del último ballet romántico que Barrez montó en el Circo: *El diablo enamorado*, donde él mismo fue Hortensio, Guy encarnó a Uriela y Marius Petipa interpretó al Conde Federico. Para «El Clamor Público» (30-I-1845), Petipa «expresó con sumo acierto y comprendió con inteligencia el papel» del Conde. En este ballet se vio por primera vez en Madrid la *Mazurca*, interpretada por Guy y Petipa, la pareja de moda del momento. Ignoramos si coreográficamente fue la misma *Mazurca* que desde hacía unos años causaba furor en París, pero, al ser un ballet escenificado por Barrez, debió de tener muchas similitudes con las que se veían entonces en los teatros parisinos. En el tercer acto Guy bailó el *Jaleo de Jerez* (Imagen 1) –danza coreografiada por Victorino Vera, director de la compañía de baile nacional del teatro, con música nueva de Skoczdo-pole–, que se convirtió en uno de los grandes éxitos de la bailarina.



**Imagen 1.**

Marie Guy-Stéphan en el *Jaleo de Jerez*.  
(«El SigloPintoresco», Noviembre de 1845 –  
Archivo L. Hormigón)

28 Ramón de Navarrete, *Teatro*, «El Heraldo», 16-XI-1844.

Este ballet fue muy bien acogido, y fue el tercero más representado en el Teatro del Circo durante esa etapa. *El diablo enamorado* fue escenificado por Albert en Zaragoza<sup>29</sup> (1846) y Barcelona<sup>30</sup> (1847). Aunque los personajes y el argumento fueron los del ballet original de Mazilier, todas las danzas fueron coreografiadas por Albert, quien además añadió algunas nuevas.<sup>31</sup>

Cuando Marius Petipa llevaba casi un año en Madrid como primer bailarín del Teatro del Circo, fue contratado su padre, Jean Antoine, como director de la compañía. Como sus predecesores en el cargo, realizó versiones de obras de otros coreógrafos y montó dos creaciones propias que estrenó en Madrid. A finales de julio de 1845 puso en escena *La Ondina*, ballet de Perrot y Pugni estrenado en Londres, que obtuvo mucho éxito en Madrid y además alcanzó bastante revuelo por ciertos conflictos. El primero surgió antes del estreno con la censura eclesiástica, y tuvo que ver con la aparición de una Virgen –que era sustituida brevemente por Ondina– durante la escena del *Festival de la Madonna* del segundo acto.<sup>32</sup> Esta suplantación, que no tuvo ninguna repercusión en el estreno londinense, quizás por ser un país protestante, sí trajo problemas en Madrid donde, para que el ballet pudiera ser estrenado tuvo que sustituirse, incomprensiblemente, a la virgen por un romano.<sup>33</sup> El segundo problema tuvo que ver con el final del *Paso stirio*, también del segundo acto (Imagen 2) –que no existió en la versión original inglesa– y en el que Petipa hijo debía besar a Guy en escena, algo prohibido en los escenarios españoles, y por lo que Petipa estuvo a punto de ser detenido. El propio Petipa escribió sobre este percance en sus *Memorias*<sup>34</sup> y «El Cínife» (18-IX-1845) afirmó que el bailarín «estuvo inimitable» en este baile. Para el crítico de «El Tiempo» (31-VII-1845) en *La Ondina*, «las decoraciones, los trajes, los bailables, la música, todo es agradable, todo es sorprendente».

29 *Correspondencia de Provincias: Zaragoza, 29 de mayo. Teatros*, «El Español», Madrid, 4-VI-1846.

30 *El diablo enamorado*, Biblioteca Diputación de Barcelona, C 400/21.

31 Laura Hormigón, *El Ballet Romántico*, cit., p. 280.

32 Durante esta escena se presentó una reproducción del cuadro homónimo de Léopold Robert que Perrot recreó en Londres a modo de *tableau vivant*, utilizando a todo el cuerpo de baile tocando castañuelas y panderetas (Cf. «The Athenaeum», Londres, 24-VI-1843).

33 Más detalles sobre los comentarios de la prensa sobre este tema en Laura Hormigón. *El Ballet Romántico*, cit., pp. 300-303.

34 Cf. Laura Hormigón, *Marius Petipa en España*, cit., p. 297. Para la descripción del suceso en la prensa de Madrid, cf. «El Globo», 26-IX-1845.

**Imagen 2.**

Petipa y Guy-Stéphan  
 en el *Paso stirio* de la *Ondina*  
 («Semanario Pintoresco Español»,  
 6-IX-1846 – Archivo L. Hormigón)

Si las presiones de la censura eclesiástica y los problemas con el jefe de la policía pretendían que el ballet fuera prohibido, lo que consiguieron fue que la curiosidad de los espectadores aumentara y que acudieran sin falta a verlo. Además, se convirtió en algo habitual que la pareja tuviera que repetir el *Paso stirio* cada vez que lo interpretaban.<sup>35</sup> *La Ondina* se bailó también en las siguientes temporadas, alcanzando las treinta y cuatro representaciones, entre julio de 1845 y marzo de 1847. En 1849 el ballet fue escenificado por Barrez en el Liceo de Barcelona, protagonizado por Guy y Massot. Sin embargo, la prensa barcelonesa no hizo comentarios sobre el asunto de la virgen, que tantos problemas había suscitado en Madrid.

En noviembre de 1845 J. A. Petipa montó *La Esmeralda*, a partir de la producción de Perrot y Pugini de Londres. La transformación más relevante que tuvo el ballet respecto a la novela de Victor Hugo fue que se eliminó el final trágico en el que moría la gitana, y se optó por un final feliz en el que Febo, convertido en héroe, la salva. Este final se mantuvo en Madrid, aunque se insertaron dos danzas nuevas que no existieron en la versión original: la *Danza de los locos* y el *Ole*, una danza española compuesta por Skoczopole y bailada por Guy. Beaumont<sup>36</sup> señaló que, a pesar de las grandes oportunidades interpretativas que ofrecía este ballet para la protagonista, *Esmeralda* causó poca impresión en Inglaterra, Fran-

35 Guy y Petipa bailaron con frecuencia el *Paso stirio* de forma aislada, tanto en su gira por Andalucía –entre abril y agosto de 1846– como en 1848, en las funciones de Guy en Valencia, junto a Massot.

36 Cf. Cyril W. Beaumont, *Complete book of ballets*, Londres, Ex Libris, 1951, p. 300.

cia e Italia. Sin embargo, en Rusia, se estableció enseguida en el repertorio y se hizo inmensamente popular. Curiosamente, Madrid no era ajeno a Victor Hugo ya que, entre 1811-12, residió en un Seminario de nobles. Según Iranzo, se inspiró en varias personas que conoció en ese internado para crear algunos personajes de su novela, por ejemplo, «un empleado enano de dicho colegio vino a ser el modelo físico de Quasimodo, el jorobado de *Nuestra Señora de París*».<sup>37</sup> Tras el estreno se comentó que, a pesar de la larga duración del ballet, las danzas –que para «El Español» (24-XI-1845) eran de «muy buen gusto»– y la pantomima, «sostienen continuamente el interés y la atención del espectador» a lo que ayudaba también «el lujo de las decoraciones y la esplendidez de los trajes».<sup>38</sup> Otra de las danzas nuevas añadida por Petipa padre, y que se hizo popular inmediatamente, fue el *Vals de la locura* (Imagen 3), compuesto por Vincenzo Bonetti y bailado «a la perfección»<sup>39</sup> y «con extraordinario aplauso»<sup>40</sup> por Guy y Petipa hijo.

*La Esmeralda* fue escenificada por Barrez en 1849 en el Liceo de Barcelona, también con Guy como protagonista, que bailó el *Vals de la locura*, con Gontié, y el *Jaleo de Jerez* en lugar del *Ole* al final del ballet.



### Imagen 3.

Petipa y Guy-Stéphan  
en el *Vals de la locura* de *La Esmeralda*  
(«El Siglo Pintoresco Español»,  
abril, 1846 – Archivo L. Hormigón)

37 Carmen Iranzo, *El alma de España en Giuseppe Verdi y Victor Hugo*, en Eugenio de Bustos (coord.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, 1982, p. 459.

38 *Gacetilla de la capital*, «Eco del Comercio», 22-XI-1845.

39 Velaz de Medrano, *Revista Musical*, «El Español», 23-XI-1845.

40 «El Español», 9-XII-1845; «Diario de Madrid», 12-XII-1845; y «El Heraldo», 16-XII-1845.



En marzo de 1846 se estrenó el primer ballet completo coreografiado por J. A. Petipa en Madrid, *Farfarella o la hija del infierno*. Aunque se inspiró en obras anteriores –incorporando el mito de Pigmalión, el argumento de *Le délire d'un peintre*<sup>41</sup> y algunos detalles puntuales de *Le diable amoureux* y de la ópera-ballet *La tentation*– el resultado final fue un ballet nuevo con unidad y sentido por el que recibió muchos y buenos elogios. Musicalmente, *Farfarella* reunió piezas de Pugnî, Nadeau, Skoczopole, y otras que todavía permanecen anónimas, como las *Manchegas* o la *Redowa*.

El crítico del «Espectador» (13-IX-1846) consideró que con *Farfarella*, que se representó «bien bailada, bien decorada, bien entendida», J. A. Petipa había «dado a conocer sus conocimientos coreográficos».<sup>42</sup> Este ballet no tuvo escena de *ballet blanc*, tan característica de los ballets románticos englobados en la corriente sobrenatural, pero sí personajes infernales que cobran vida en localizaciones fantásticas, con el apoyo de trucos de maquinaria escénica. También se incluyó una danza española, las *Manchegas*, interpretadas por el propio coreógrafo, V. Vera, y Guy vestida como una verdadera bolera, tocando castañuelas y con una peineta de teja en la cabeza.<sup>43</sup> Fueron también muy celebradas la *Redowa*, en la que Guy aparecía vestida de hombre, y el *Paso del espejo*<sup>44</sup> del tercer acto (Imagen 4), en el que Guy y Thérèse Ferdinand simulaban el reflejo de una de ellas. Esta escena necesitaba una gran coordinación entre las bailarinas y, según las opiniones de los cronistas<sup>45</sup>, parece que el resultado fue el esperado.

41 *Divertimento* de Perrot y Pugnî, Londres (1843). Representado por Elssler en Milán (1844). Cf. Ivor Guest, *Fanny Elssler*, Middletown, Wesleyan University Press, 1970, p. 207. La coreografía no fue igual que la londinense porque la versión madrileña incorporó danzas nuevas y diferentes a las del original.

42 *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 7-III-1846.

43 Cf. *Teatri. Madrid*, «Teatri, Arti e Letteratura», Bolonia, 9-IV-1846.

44 Un ejemplo de la influencia del paso por España en M. Petipa la encontramos en su ballet *Barbe Blue* (1896) donde incluyó la escena *La coquetería delante del espejo*, que era muy parecida a esta de *Farfarella* representada en Madrid cincuenta años antes.

45 Cf. *Teatro del Circo*, «La Posdata», 5-III-1846; *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 7-III-1846; Velaz de Medrano, *Revista coreográfico musical. Teatro del Circo*, «El Español», 10-III-1846.

**Imagen 4.**

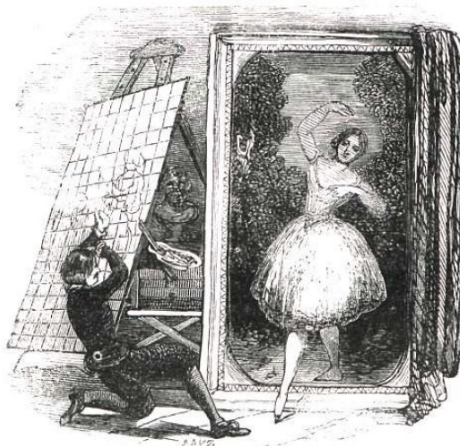
Guy-Stéphan y Ferdinand  
 en el *Paso del espejo* de *Farfarella*  
 («Semnario Pintoresco Español»,  
 6-IX-1846 - Archivo L. Hormigón)



*Farfarella* alcanzó las cuarenta y tres representaciones, cifra nada desdénable considerando que, entre abril y agosto de 1846, solo se representaron óperas en el Teatro del Circo y que, desde la marcha de Petipa padre en julio de 1847, este ballet no volvió a escena hasta 1850, cuando se bailó en dos ocasiones de manera excepcional. Lo que Guy siguió bailando, aunque aislado del ballet, fueron las *Manchegas*<sup>46</sup> y *El delirio de un pintor*<sup>47</sup> (Imagen 5).

**Imagen 5.**

Petipa y Guy-Stéphan  
 en *El delirio de un pintor* de *Farfarella*.  
 Escenografía de E. Lucini  
 («Semnario Pintoresco Español»,  
 13-IX-1846 - Archivo L. Hormigón)



46 Con Carrión en Zaragoza (cf. «La Esmeralda», 2-X-1848); con el bolero Ruiz en Sevilla (cf. «El Clamor Público», 24-XI-1848); en Valencia (cf. «El Heraldo», 13-VII-1849).

47 A veces titulado *La ilusión de un pintor*, se bailó en Zaragoza (1848 y 1850); Málaga (1849); y Santiago de Compostela (1851) entre otras ciudades.

Un año después del estreno de *Farfarella* J. A. Petipa realizó una nueva coreografía: *Alba Flor la pesarosa*, cuya historia se desarrollaba en la España de Felipe IV. Petipa utilizó una fórmula compositiva similar a la de su anterior ballet, inspirándose y tomando algunos elementos de obras pre-existentes como el ballet *Paquita* (París, 1846) o la escena de *La torre encantada* del tercer acto de *La juive* (Halévy, 1835). Aunque *Farfarella* también tuvo música de varios autores, el popurrí musical de *Alba Flor* resultó excesivo porque reunió piezas de Skoczdpole, Deldevez, Halévy, Pilati, Hilariot, Pagni y Luis Cepeda, que compuso el *Zapateado* del último acto bailado por Guy.

Por tanto, mientras que *Farfarella* le proporcionó un gran éxito a J. A. Petipa, *Alba Flor* fue un fracaso desde su primera representación, llegando incluso a ser silbado, como señaló «El Espectador» (6-III-1847). Sin embargo, tras analizar las escasas reseñas que se publicaron se deduce que, efectivamente, esta coreografía pudo no estar tan lograda como *Farfarella*, pero se percibe cierta predisposición negativa debida, con toda seguridad, a los acontecimientos que agitaron la vida social y teatral de la capital solo un par de meses antes y cuyo protagonista fue su hijo Marius, pasando inevitablemente factura al prestigio y consideración de Petipa padre como artista. Estos hechos, que consistieron en una fuga a causa de un romance secreto y prohibido de Marius con la hija de los Marqueses de Villagarcía,<sup>48</sup> y que a priori pueden parecer banales, tuvieron una gran trascendencia personal y profesional para Marius Petipa quien, en enero de 1847, interrumpió su carrera como bailarín en España y en junio viajó a Rusia, donde fijó su residencia, formó una familia y se convirtió en un grandísimo coreógrafo.

*Alba Flor* solo se representó en ocho ocasiones, pero el *vals* (un *pas de trois*) también se convirtió en una pieza habitual del repertorio de Guy, quien lo bailó fuera del ballet, en Valencia (1848-49), Zaragoza (1848 y 1850), Sevilla (1848) y Málaga (1849). En 1849 este famoso *vals* fue interpretado en varias funciones combinadas celebradas tanto en el Circo (por los niños Cristina Méndez, Trinidad Ramos y Ronconi Méndez) como en la Cruz (por Méndez, Malasaña y el niño Méndez).<sup>49</sup>

Auguste Lefebvre fue el sustituto de J. A. Petipa, pero los ballets que escenificó en el Circo no fueron bien acogidos,<sup>50</sup> a excepción de *El Corsario*,

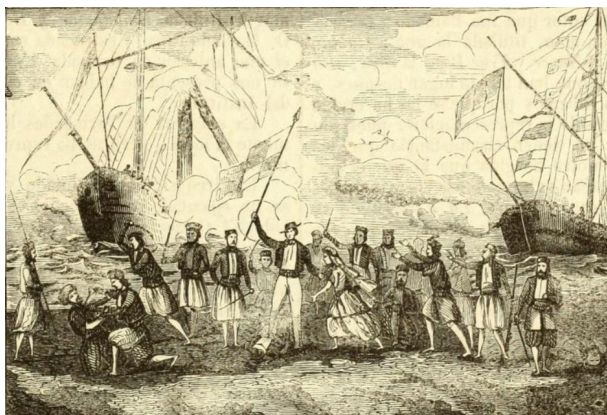
48 Todos los detalles de esta fuga en Laura Hormigón, *La apasionante fuga de España de Marius Petipa*, cit.

49 Cf. «Diario Oficial de Avisos de Madrid», 5-II-1849; 29-III-1849 y 18-XI-1849.

50 Algunos fueron calificados como «insípidos» («El Heraldó», 19-XII-1847). Y su

estrenado en junio de 1847. La versión de *El Corsario* en ballet más conocida es la de Mazilier (París, 1856). Sin embargo, antes de esta fecha coreógrafos como Galzerani,<sup>51</sup> Albert (Londres, 1837 y 1844) y Paul Taglioni (Berlín, 1838), ya habían escenificado sus versiones de este ballet. Una de las diferencias más relevantes que tuvo la puesta en escena madrileña fue que Conrad no moría por lo que, hasta ese momento, el de Madrid fue el único montaje de *El Corsario* que terminaba con final feliz (Imagen 6).

También hay que destacar la presencia de una variación para Massot con cuerpo de baile, la *Inglesa*, mientras que Guy solo participó en las primeras funciones por su avanzado embarazo. El verdadero éxito del montaje fue para el escenógrafo, Eusebio Lucini, y se comentó que el triunfo del ballet se debió más a él que a Lefebvre porque, «como composición coreográfica, y sin la maquinaria y pincel de Lucini, *El Corsario* sería poco más que mediano».<sup>52</sup> Para Velaz de Medrano, entre otros críticos, el combate naval del último acto, con cañonazos incluidos, fue «de lo mejor que se ha visto en Madrid».<sup>53</sup> Este ballet se representó en unas treinta y tres ocasiones, entre junio de 1847 y marzo de 1848, aunque su éxito verdaderamente fue debido a su costosa y espectacular producción y a las innovaciones de maquinaria escénica. El siguiente *Corsario* representado en Madrid fue en el Teatro Real, en 1857, con coreografía de Livio Morosini.



**Imagen 6.**

Última escena  
de *El Corsario* de Madrid  
con escenografía de E. Lucini  
(«El Siglo Pintoresco»,  
septiembre 1847 –  
Archivo L. Hormigón)

dirección «detestable» (Velaz de Medrano, *Revista coreográfica-musical*, «La España», 4-VI-1848).

51 Realizó numerosas versiones del *Corsario*: Milán (1826 y 1842), Padua (1827), Nápoles (1830), Viena (1836), Turín (1837), Génova (1840), Bolonia (1843), Florencia (1845) y Roma (1846).

52 Velaz de Medrano, *Revista coreográfico musical*, «El Español», 24-X-1847.

53 *Ibid.*

Desde comienzos de 1848 los encargados de escenificar los nuevos ballets en el Circo fueron los primeros bailarines de la compañía Guy-Stéphan y Pierre Massot. En enero montaron y protagonizaron un ballet prerromántico, *La sonámbula*, primera y esperada representación de Guy después de haber dado a luz un niño en octubre de 1847. En marzo, Massot montó *El diablo a cuatro* –basado en la producción parisina de Mazilier y Adam–, que puso fin a la gestión de José de Salamanca como empresario del Teatro del Circo y que supuso la marcha de muchos artistas que se contrataron en otros teatros.

La escenificación madrileña de este ballet incluyó danzas que no existieron en la producción original. Una fue el famoso *Jaleo de Jerez*, creado para Guy en 1845, y otra un *pas de trois* de *Farfarella*.<sup>54</sup> El ballet fue bastante bien acogido, los bailarines, la música y la puesta escena en general fueron elogiados y se tuvo menos en cuenta que en París el trasfondo moralizante del argumento; de hecho, el libreto madrileño era mucho menos prolijo en estos asuntos. *El diablo a cuatro* se escenificó en el Circo en unas trece ocasiones ya que, el 8 de abril tuvo lugar la última función de la temporada. Guy interpretó posteriormente *El diablo a cuatro* en varias ciudades españolas. (Ver tabla)

Durante los siguientes meses de inactividad escénica se aprovechó para instalar el alumbrado a gas en el teatro, y las representaciones de ballet se reanudaron en diciembre de 1848, con Appiani como nuevo director de la compañía de ballet. Se comenzó con *El diablillo y la aldeana*, coreografía con la que debutó en Madrid la joven bailarina italiana Sofia Fuoco. A pesar de sus tres horas de duración,<sup>55</sup> era un ballet «sencillo» creado con cierta premura, sin grandes pretensiones y que podía «ejecutarse con pocos ensayos».<sup>56</sup> Su finalidad era la de presentar, lo antes posible, a la nueva compañía y a sus nuevos bailarines. El argumento recurrió de nuevo al personaje del diablo como protagonista, llamado en este caso Foletto. Hay que destacar la presencia de dos solos masculinos, algo poco frecuente en los ballets románticos, aunque comprensible, porque el protagonista del ballet era el diablo interpretado por Gustave Carey, denominado erróneamente en Madrid Carrey [*sic*].

Después de ver bailar a Fuoco, que fue comparada inevitablemente con la adorada Guy-Stéphan, los espectadores y los cronistas catalogaron, consciente o inconscientemente, a estas bailarinas en los dos polos opues-

54 Cf. *Crónica de Teatros*, «El Clamor Público», 2-III-1848.

55 Cf. *Ibid.*, 30-XII-1848.

56 *Crónica de Teatros*, «El Espectador y El Clamor Público», 23-XII-1848.

tos característicos del ballet romántico. Guy, aunque se desenvolvía perfectamente interpretando danzas españolas y de carácter, resultaba más parecida a Taglioni o como decía «El Herald» (29-XII-1848), era «delicada, fina, ligera», mientras que Fuoco se asemejaba más a Elssler, una «bailarina de fuerza y resistencia». *El diablillo* se representó íntegro en unas diez ocasiones y posteriormente se incluyeron varios de sus bailables en funciones combinadas.

En enero de 1849 Appiani llevó a escena *Los cinco sentidos*,<sup>57</sup> producción considerada como un gran ballet romántico a la altura de *Giselle* y *La Sylphide*, calificada por «El Clamor Público» (24-I-1849) como una «obra maestra». El libreto utilizado en Madrid era prácticamente el mismo que el original, pero con un desarrollo narrativo menos prolijo y más práctico y funcional. Appiani introdujo danzas nuevas como la *Pantomima general* del primer acto y el *pas de trois* del segundo, donde se encontraba la característica escena de *ballet blanc*. Curiosamente, cuando se estrenó tuvo más representaciones en Madrid que en París ya que, en la temporada de 1849, se dieron en el Circo unas veintidós funciones, además de las múltiples ocasiones en las que se bailaron algunas de sus danzas fuera del ballet. Por tanto, resulta extraño la escasez y parquedad de las reseñas de la prensa madrileña, sobre todo a la hora de analizar los diferentes aspectos de la puesta en escena. Sin embargo, todas las crónicas mencionaron a Fuoco, que obtuvo un gran éxito a pesar de su juventud, hasta el punto de que la prensa francesa («Le Ménestrel», 18-II-1849) se hizo eco de su debut en Madrid (Imagen 7).

#### Imagen 7.

Sofia Fuoco y un bailarín  
sin identificar  
en la *Polca de las panderetas*  
de *Los cinco sentidos*  
(«La Ilustración», Madrid,  
17-III-1849, en Laura Hormigón,  
*El Ballet Romántico en el Teatro  
del Circo de Madrid...*, cit., p. 351)



<sup>57</sup> *Griseldis ou les cinq sens*, coreografía de Mazilier con música de Adam. París, 1848.

Estando todavía reciente la quiebra del empresario Nemesio Pombo y la incertidumbre que desde el punto de vista económico había planeado durante los últimos meses sobre el Teatro del Circo –que había pasado a denominarse Teatro de la Ópera<sup>58</sup>–, Appiani continuó dirigiendo la compañía de ballet y, en abril de 1849, estrenó *Catalina o la hija de las montañas*,<sup>59</sup> protagonizado por Fuoco. La fascinación que despertó el mundo de los bandoleros en Europa estaba entonces de plena actualidad. En España, esta moda se vio potenciada por el auge del costumbrismo y la defensa de lo nacional frente a lo extranjero/ francés. El montaje de Madrid tuvo importantes diferencias argumentales, musicales y coreográficas respecto al original londinense de Perrot y Pugnì. Mientras que en Londres lo más celebrado por la crítica fue el *Pas stratégique*, en Madrid lo más aplaudido fue la *Tarantela* del final del ballet, que fue además donde más destacó Fuoco. «La Époque» (15-IV-1849) explicó que había sido «bailada admirablemente» por ella y Carey y que, en este baile, «el entusiasmo del público rayó casi en frenesí».

*Catalina* fue bastante bien recibido en Madrid, aunque solo se bailó en doce ocasiones, porque la inminente marcha de Fuoco, cuyo contrato concluía en mayo, obligaba a estrenar inmediatamente la última coreografía, un ballet mitológico, en el que la bailarina debía participar. Cuando Fuoco regresó al Circo en la primavera de 1850, interpretó de nuevo *Catalina*, entre otros ballets. En 1855 el matrimonio Fabbri-Bretin escenificó este ballet en Valencia.

Durante la temporada de 1850, Appiani llevó a escena en el Circo ballets representados anteriormente junto con otros nuevos, montados especialmente para las dos divas contratadas en el teatro: para Guy preparó *La corte de Luis XIV*,<sup>60</sup> con música de Gondois, y para Fuoco, *Isaura, ahijada de las hadas*,<sup>61</sup> con música de Adam. Las actuaciones de las dos estrellas provocaron que formaran parte, aunque involuntariamente, de la llamada «guerra coreográfica», que tenía lugar en cada representación y que no estuvo promovida por una verdadera apreciación artística de las bailarinas,

58 En febrero de 1849 se publicó en la prensa el *Decreto orgánico de gobernación de los teatros del reino* que modificó el funcionamiento y repertorio de los teatros de Madrid. Este cambio de nombre no solo afectó al Circo, por ejemplo, el del Príncipe pasó a llamarse Español y el de la Cruz se llamó del Drama y Lírico Español, etc.

59 El cambio de título pudo deberse a la censura por lo que, en Madrid, *Catalina* fue *la hija de las montañas* y no *la hija del bandido*.

60 Basado en *Un bal sous Luis XIV*, ballet de Perrot con música de Gustave Nadaud, Londres, 1843.

61 Versión de Appiani de *La filleule des fées*, ballet de Perrot con música de Adam. París, 1849.

sino que tuvo un claro origen político y comercial. El público se dividió en dos bandos: los *guyistas*, encabezados por José de Salamanca con un clavel rojo en la solapa; y los *fuoquistas*, liderados por el general Narváez que llevaban claveles blancos. El asunto incluso fue comentando en «La Presse» (5-IX-1850), donde se habló de la absurda situación y de la cantidad de obsequios que recibían las bailarinas durante cada representación. Toda esta farsa en la que se vieron envueltos el ballet y las bailarinas, y que poco tenía que ver con el auténtico hecho escénico que se representaba, contribuyó sin duda a que intelectuales de la talla del compositor Barbieri, demostraran públicamente su rechazo a una manifestación artística que no guardaba relación ni con el hecho extra-teatral ni con el político-comercial que se producía cada noche en el Teatro del Circo.

En mayo de 1850 se estrenó *La corte de Luis XIV*. Entre las danzas nuevas se incluyó *La madrileña* en el tercer acto, una danza española coreografiada por V. Vera e interpretada por Guy. El decorado del último acto, realizado por Eusebio Lucini, reproducía un salón de Versalles iluminado por luces de gas y su imagen «agradó sobremanera por su sorprendente efecto». <sup>62</sup> El ballet se representó en quince ocasiones.

Dos meses más tarde subió a escena *Isaura*, último ballet romántico estrenado en el Teatro del Circo. Del montaje destacó un telón de la última escena en el que un grupo encabezado por Isaura avanzaba «entre una lluvia vistosísima de chispas de fuego de diversos colores» <sup>63</sup>. Este decorado de Lucini, se iluminaba con luces de bengalas. El libreto madrileño del ballet no se ha localizado, por lo que es complicado conocer muchos detalles de su puesta en escena. Se representó en nueve ocasiones.

Hemos podido comprobar que, durante la década de 1840, el Teatro del Circo se convirtió en un lugar social y cultural de referencia y el público no se mostró indiferente a los espectáculos que se escenificaban. Un hecho relevante, incluso sorprendente, es que durante todo el periodo del ballet romántico (1832-70) en la Ópera de París se llevaron a escena cincuenta y un ballet. Sin embargo, solo durante el periodo que el Teatro del Circo tuvo compañía de ballet, se representaron cuarenta coreografías, con más de setecientas cincuenta representaciones. Esto demuestra una gran actividad artística, en la que el teatro no se limitó a recibir a las grandes estrellas y novedades del repertorio, sino que ofreció una estabilidad y continuidad con su Academia, sus compañías y sus producciones propias.

62 «El Clamor Público», 26-V-1850.

63 «El Heraldo», 11-VII-1850.



### 3. El ballet romántico en el Teatro Real (1850-53)

Después de muchos años de espera, en noviembre de 1850 se inauguró el Teatro Real de Madrid con *La Favorita* de Donizetti, que incluía un *divertissement* compuesto por una introducción, *pas de trois*, *pas de six* y danza final. A partir de entonces, los espectáculos de ballet pasaron a escenificarse en este nuevo coliseo y muchos de los integrantes de la compañía de baile del Teatro del Circo fueron contratados en la del Real. Sin embargo, veremos que las temporadas se caracterizaron por ser más cortas que las del Circo, por tener una mayor inestabilidad empresarial y por presentar unos montajes inferiores debido a los escasos recursos destinados a la producción de los ballets y al número de bailarines contratados.

Durante la temporada inaugural el director de la compañía de ballet fue Appiani, y como primera bailarina se contrató a Sofía Fuoco. El primer ballet que se llevó a escena, en diciembre de 1850, fue *Florinda o el diablo cojuelo*, basado en el ballet de Coralli y Gide (París, 1836). A Fuoco la acompañó gran parte del elenco procedente de la compañía del Circo. En este ballet ambientado en Madrid –que alcanzó fama en París por una *Cachucha* interpretada por Fanny Elssler– también hubo un *pas* español, pero, al contrario que sucedía cuando los interpretaba Guy-Stéphan, Fuoco no fue tan bien recibida y tras su ejecución «El Clamor Público» (8-XII-1850) señaló «el poco acierto» que había tenido al atreverse a bailarlo, por ser «tan opuesto a su método y escuela»<sup>64</sup>. Se publicaron extensas reseñas sobre el montaje, que recibió una recepción dispar. Por ejemplo, «El Heraldo» (4-XII-1850) escribió que en Madrid «no se había visto hasta ahora un espectáculo tan magnífico y bien presentado como este» y según el «Correo de los Teatros» (7-XII-1850) mereció todos los «elogios por la inteligencia, propiedad y lujo con que se ha puesto en escena», destacando especialmente «las magníficas y variadas decoraciones»<sup>65</sup> de E. Lucini. Sin embargo, para «La Ilustración» (7-XII-1850) fue un ballet «bastante insípido» donde «la composición coreográfica es pobre y de poquísimo efecto»<sup>66</sup>.

El siguiente ballet estrenado en el Real, en febrero de 1851, fue una creación del propio Appiani: *Aureozel o la reina de las elfs* [*sic*]<sup>67</sup> –con música de

64 «Gaceta de Madrid», 4-XII-1850.

65 *Ibid.*

66 «El Clamor Público», 8-XII-1850.

67 Así figura en el programa, BNE, T/19946, pero en «El Clamor Público» (5-I-1851), «Diario Oficial de Avisos» (6-II-1851), «Correo de los Teatros» (9-II-1851) y «La Época» (20-II-1851), apareció como *Aureozel o la reina de las mariposas*.

Gondois y decorados de Lucini y Aranda— del que se dijo que, «aunque no produce fanatismo, gusta y divierte. Los bailables [...] han sido muy bien ejecutados [...]. Las decoraciones son muy buenas»<sup>68</sup>. Más duro se mostró el crítico de «La Nación» (7-II-1851) para quién el ballet se salvó del fiasco gracias a los decorados y a la escena de los patinadores por su novedad.<sup>69</sup> Sin embargo, desde el inicio de la temporada varios periódicos se percataron del cambio de actitud del público hacia Fuoco. La bailarina que, durante la «guerra coreográfica» celebrada en el Circo el año anterior había tenido numerosos partidarios, ahora veía poco concurridas, poco aplaudidas y casi silbadas algunas de sus actuaciones. En marzo de ese mismo año, Fuoco puso fin a su contrato con el Real y fue sustituida por la célebre bailarina napolitana Fanny Cerrito y su esposo Arthur Saint-Léon.

Cerrito llegó a Madrid en marzo 1851, contratada como primera bailarina absoluta del Teatro Real, junto al bailarín, coreógrafo y violinista Saint-Léon que desempeñó las funciones de primer bailarín absoluto y maestro de baile. El estreno de la pareja se produjo en abril, protagonizando el ballet exigido por contrato, *El violín del diablo*. El espectáculo fue calificado por «La Época» (4-IV-1851) como «poético y pintoresco», «brillante y animado» y con situaciones bellísimas, aunque fue en las representaciones sucesivas cuando logró conquistar la simpatía del público. La escenografía y la música recibieron el calificativo propio de la época: muy linda. Saint-Léon produjo un verdadero impacto en los cronistas<sup>70</sup> madrileños, y esto fue debido a que no solo era un buen bailarín, sino que sorprendió por su faceta de músico, como intérprete y como compositor,<sup>71</sup> llegándose a afirmar que casi tocaba el violín como Ole-Bull.<sup>72</sup> Recibió elogios en todos los sentidos y fue calificado por «El Heraldo» (8-IV-1851) como un «verdadero artista». Sin embargo, se consideró que Cerrito todavía no había desplegado todas sus facultades coreográficas.

A finales de abril, el propio Saint-Léon debió percibir que el público que asistía al Real, ya de por sí algo escéptico hacia los espectáculos de ba-

68 «Correo de los Teatros», 9-II-1851.

69 En «El Popular», 10-II-1851, se publicó el mismo comentario.

70 Ver las reseñas del «Correo de los Teatros», 6-IV-1851; «El Observador», 4-IV-1851, etc.

71 En Madrid participó en dos conciertos como violinista, con Max Bohrer y otros artistas. El primero en los salones del Teatro Real (2-V-1851) y el segundo en el Liceo Matritense (29-V-1851). Saint-Léon «fue aclamado, y [...] arrebató por su mucha habilidad y suma maestría» («El Popular», 4-VI-1851).

72 Cf. *Revista de Teatros*, «La Nación», 30-IV-1851.

llet, no recibía *El violín* con el entusiasmo esperado, por lo que introdujo diversos cambios en el ballet: incluyó dos piezas interpretadas por él con el violín; sustituyó *Las flores animadas*, por un divertimento de baile formado por un *pas de six*, *pas de deux* y la *Redowa* (o *Redowatchka*), ejecutada por él y Cerrito. Por tanto, cuando verdaderamente gustó *El violín del diablo* fue cuando se escenificó, no tal y como se había montado en París, sino después de la introducción de «piezas intrusas y variadas»<sup>73</sup>, realizada tras el estreno. Según Guest,<sup>74</sup> Saint-Léon solía adaptar sus coreografías a los gustos tanto de los empresarios como del público de la ciudad en la que se representaban, sin importarle el descuidar en ocasiones la estructura dramática o traicionar su imaginación inicial. Sin embargo, sus ballets siempre aportaban variados bailes nacionales y danzas brillantes –creadas en muy poco tiempo– a las que rodeaba de ingeniosos efectos escénicos propios de la época.

El segundo ballet montado por Saint-Léon fue *Stella o las dos novias*, versión para Madrid de su coreografía *Stella ou les contrebändiers* (París, 1850), con música de Pugni, estrenado en el Real en mayo de 1851. Cerrito hizo «alarde de su incomparable gracia, de su exquisitísimo gusto y de aquella maestría que, en su género, solo ella posee».<sup>75</sup> En las danzas que bailó, «desplegó toda la gracia, toda la elegancia y perfección artística que era de espera»<sup>76</sup>. Según «El Heraldo» (14-V-1851) con este ballet, alcanzó uno de «sus mayores triunfos [...] mereciendo ser llamada a la escena repetidas veces con su esposo» y el ballet en sí «obtuvo un éxito brillantísimo», superando muy pronto al del *Violín del diablo*. Al final de la temporada, parece que las desavenencias de la pareja Cerrito/Saint-Léon<sup>77</sup> eran evidentes y ambos decidieron separarse. Aunque artísticamente la estancia de Saint-Léon en Madrid fue bastante positiva, personalmente fue agrídulce, ya que tuvo que afrontar los impagos del Teatro Real<sup>78</sup> y su matrimonio terminó.

73 «Correo de los Teatros», 11-V-1851.

74 Ivor Guest, *Letters from a ballet master. The correspondence of Arthur Saint-Léon*. Londres, Dance Books, 1981, p. 16 y pp. 26-27.

75 *Teatro Real. El baile Stella o las dos novias*, «Correo de los Teatros», 25-V-1851.

76 «La Nación», 14-V-1851.

77 Los periódicos de Madrid volvieron a hablar de Saint-Léon en 1853, con motivo del estreno de *Le lutin de la vallée* en el Teatro Lírico de París. El ballet fue protagonizado por él mismo y Guy-Stéphan, y contenía varias danzas españolas: un *Zapateado* (bailado por ambos y del que existe un grabado en la BNF) y la *Madriileña* bailada por Guy. En 1858, durante la última visita de Guy a Madrid, se pudo ver este ballet en el Teatro de la Zarzuela, aunque en una versión realizada por Appiani.

78 En el expediente (MC/ET/069/1114) que conservan los Archivos Nacionales de Fran-

Cerrito, después de una breve temporada en Londres –donde hacía tres años que no bailaba–, volvió inesperadamente a Madrid (en noviembre de 1851) a causa de su relación amorosa con el Marqués de Bedmar. Fruto de esta relación nació en París, en octubre de 1853, Manuela Matilde de Acuña. La primera aparición de Cerrito en la nueva temporada fue en diciembre, protagonizando *Gisela o las willis* junto a Pierre Massot, que ayudó en el montaje. Según Guest,<sup>79</sup> la idea inicial de la empresa era hacerla coincidir con Guy-Stéphan –la gran diva del Teatro del Circo que acababa de regresar a Madrid<sup>80</sup>–, que interpretaría a la reina de willis. Guy y Cerrito se conocían bien porque habían bailado juntas en Londres durante varias temporadas, pero, finalmente, Guy no fue contratada en el Real.

Al contrario que los anteriores ballets protagonizados por Cerrito en Madrid, *Gisela* no suponía una novedad para el público, que ya lo había visto bien montado y bailado. Esto no favoreció ni a la bailarina –de quien se dijo que «no usa muchos *batimanes* [sic] ni alas de pichón [sic]<sup>81</sup> [...] y le faltan fuerza en los pies y cierto aplomó»<sup>82</sup> para el personaje de Gisela–, ni a la nueva escenificación porque «La Época» (13-XII-1851) destacó que «se notaba pobreza de trajes y falta de movimiento en la escena, por el escaso número de bailarinas» contratadas, pero justificaba lo anterior señalando que la empresa «no había pensado tener este año compañía de baile».

Durante enero de 1852 se alternaron en el Real funciones de *Gisela* y *Stella*, ballet remontado por la propia Cerrito. Para la función combinada a beneficio de la bailarina, celebrada el 9 de febrero, Massot creó un ballet nuevo en tres actos: *El rapto o Natali (Nathalie)* y *la estatua*, con música de Skoczdoopole y de Espín y Guillén, que compuso la escena bailable del primer acto y el *galop* del *pas de quatre* del segundo.<sup>83</sup> Massot fue bastante aplaudido en la ejecución de algunas de las danzas, pero sobre el ballet hu-

cia se explica que Saint-Léon, tras regresar a París, continuaba reclamando al director del Teatro Real el pago íntegro de los 60.000 francos previstos en su contrato. Dicho expediente, en francés y español, incluye la reclamación realizada por Saint-Léon, el 20-V-1851 en Madrid, ante el notario Juan García La Madrid.

79 Ivor Guest, *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. London, Dance Books, 1974, p. 137.

80 Cf. «Gaceta de Madrid», 13-XII-1851.

81 Imposible descifrar a qué paso se refiere, en el vocabulario de ballet no existe ninguno con ese nombre.

82 «El Clamor Público», 13-XII-1851.

83 «Diario de Avisos de Madrid», 3-II-1852.

bo opiniones encontradas. El «Correo de los Teatros», (15-II-1852) publicó que «estuvo a la altura de la celebridad», mientras que Ana María [*sic*] escribió que «no ofrece mucho campo a la célebre bailarina donde desplegar todos los recursos de su habilidad e inimitable gracia»<sup>84</sup>. Sin embargo, para tratarse de un ballet nuevo, se echa en falta que las diferentes reseñas hubieran profundizado más en el argumento, las danzas, los personajes y la puesta en escena.

Aunque el 28 de febrero de 1852 «El Heraldo» publicó que Cerrito había salido ya de España, la bailarina, aunque sin bailar, permaneció en Madrid hasta agosto de ese año, cuando fue contratada en Viena.

Para la siguiente temporada, 1852-53, Flora Fabbri y su marido Luigi Bretin fueron contratados por Fernando Urríes durante seis meses en el Teatro Real, como primera bailarina y director de la compañía, respectivamente. Bretin llevó a escena cuatro ballets románticos: *Paquita*, *La vivandière*, *Gisela* e *Idalia*.

La presentación de Fabbri en Madrid tuvo lugar en octubre de 1852 con *Paquita*, ballet protagonizado junto a Ernest Gontié, que para Fabbri era garantía de éxito. Para esta producción, Bretin mantuvo la partitura de Deldevez –con añadidos musicales realizados por Skoczdepole– pero, según la nota publicada en el programa, realizó modificaciones «en todo lo demás, también [en] la época y lugar de la escena»<sup>85</sup> respecto al ballet original de Mazilier (París, 1846) que transcurría en la Zaragoza ocupada por los franceses. Los decorados fueron de Eusebio Lucini y entre ellos se destacó el del tercer acto por su buen efecto. Tras el estreno el cronista del «Clamor Público» (5-X-1852) señaló que el «argumento no tiene interés, ni tampoco se halla adornado con pasos, figuras y combinaciones de buen efecto». Para otro diario, el ballet se salvó gracias al mérito de los Fabbri-Bretin a quienes el público «aplaudió con entusiasmo, llamándolos a la escena al terminar la representación. El baile ha sido bien puesto en escena y la compañía en su conjunto agradó, pues es numerosa y se presentó bien ensayada».<sup>86</sup> En enero de ese mismo año, Gilbert y Denisse, habían bailado en el Teatro Principal de Barcelona el *pas de deux* de *Paquita*.<sup>87</sup>

84 Ana María, «La Mujer», 15-II-1852.

85 *Paquita*. BNE, T/23254, p. 2.

86 *Paquita*, «El Heraldo», 5-X-1852.

87 Cf. *Espectáculos*, «El Áncora», Barcelona, 18 y 19-I-1852; *Crónica teatral*, «El Sol», Barcelona, 14-II-1852.

Ese mismo mes, Bretin presentó *La vivandière* (*La cantinera*), ballet en un acto creado por Saint-Léon en Londres (1844) cuyo argumento publicaron los diarios<sup>88</sup> antes del estreno. Resulta curiosa la elección de Bretin, porque el propio Saint-Léon había trabajado recientemente en el mismo teatro y prefirió escenificar otra de sus coreografías. Este ballet, considerado como un entretenimiento para dar paso a una obra de mayor interés, fue calificado por «El Heraldo» (23-X-1852) como «gracioso» y para Fabbri fue «un triunfo nuevo».<sup>89</sup> También se destacaron otras danzas, como la *Redowa* bailada por Laborderie y Lamoureux, vestida de hombre. Esta danza recuerda a la *Redowa* introducida por J. A. Petipa en *Farfarella* (1846) en el Circo, interpretada entonces por Guy-Stéphan y Thérèse Ferdinand (Imagen 8).



**Imagen 8.**

Ferdinand y Guy-Stéphan  
(vestida de hombre)  
en la *Redowa* de *Farfarella*  
(«Semanao Pintoresco Español»,  
20-IX-1846 – Archivo L. Hormigón)

Un mes más tarde Fabbri, acompañada por parte de la compañía de ballet del Teatro Real, protagonizó *La vivandière* y el *pas de deux* de *Paquita* (con Gontié) en el beneficio del bolero Ángel Estrella –director además de la compañía de baile nacional del Real– celebrado en el Teatro del Instituto el 9 de noviembre.

También en noviembre Bretin puso en escena *Gisela* –elección que no agradó mucho al cronista del «Correo de los Teatros» (28-X-1852) por estar ya muy visto y bien ejecutado– protagonizada por su esposa y Gontié. En enero de 1853 se representó este ballet por última vez.

88 Cf. *Boletín de espectáculos*. *La vivandera* [sic], «La Nación», 22-X-1852; «Gaceta de Madrid», 22-X-1852; *Gacetilla de la capital*, «El Heraldo», 23-X-1852.

89 *Boletín de Teatros*. *Teatro Real*, «Gaceta de Madrid», 23-X-1852.

La dificultad de la maquinaria del nuevo ballet en tres actos que se estaba preparando había retrasado su estreno, que finalmente ocurrió el 25 de enero, cuando Bretin puso en escena un gran ballet con coreografía propia, *Idalia o la hija de las flores*<sup>90</sup> (Imagen 9). Como era habitual, varios periódicos publicaron su argumento<sup>91</sup> con antelación y al estreno asistió la reina Isabel II. Entre las danzas destacó una –por su «bonito golpe de vista»– en la que dialogaban los diferentes grupos del cuerpo de baile, para lo que cada bailarín llevaba una enorme letra hecha con flores.<sup>92</sup> Velaz de Medrano señaló de Fabbri su «fuerza, elevación, gracia» y reconoció que «si hubiera venido a Madrid años atrás, cuando el baile extranjero estaba en moda, su éxito [...] hubiera sido ruidoso»<sup>93</sup>, pero no hacía de menos a Guy-Stéphan, a quien recordaba y dedicaba unos elogiosos párrafos. Para el cronista de «La Época» (27-I-1853), el nuevo ballet «había gustado mucho», la música añadida de Skoczopole fue «agradable, original y llena de combinaciones instrumentales del mejor efecto» y con él Bretin había demostrado su gusto coreográfico. Además, se pintaron dos decorados nuevos, que destacaron por su «belleza y buen gusto».<sup>94</sup>



### Imagen 9.

Flora Fabbri en *Idalia*,  
1855 (New York Public Library)

90 Estrenado en La Fenice (Venecia, 1847) con el título de *La figlia dei fiori*. Biblioteca Nacional de Austria, 103. 882-B.

91 Cf. «El Heraldo y El Clamor Público», 22-I-1853; «La Nación y La España», 23-I-1853.

92 Cf. «La Nación», 13-I-1853.

93 «La España», 13-II-1853.

94 «La Época», 11-I-1853; *Gacetilla*, «La España», 26-I-1853.

Vale la pena destacar, por la importancia histórica de esta ópera para el ballet romántico, que el 15 de marzo de 1853 se estrenó en el Real *Robert le diable* de Meyerbeer (1831), con Fabbri en el personaje de Helena y varios decorados nuevos de Lucini. Entre las escenas de ballet: un *pas de six* en el segundo acto. Y en el tercero, la *gran escena bailable de seducción* –la famosa escena de las monjas– con Fabbri, Leblond, Méndez, Villeti, Palmira y dieciséis mujeres del cuerpo de baile. Tras el estreno se comentó que Fabbri «se había mostrado a la altura que correspondía a la grandiosidad del espectáculo». <sup>95</sup>

Como ocurrió con Cerrito, durante la estancia de Fabbri en Madrid participó, acompañada normalmente por Gontié, en varias representaciones combinadas a beneficio de algunos artistas. Por ejemplo, en el de Juan Ugalde (Circo, 14-II-1853) donde bailó el primer acto de *Giselle*; en el de un artista anónimo (Príncipe, 10-III-1853); en el de Skocztopole, director de la orquesta del Real (1-IV-1853), en el que bailó el *pas de deux* de *Paquita*; y los beneficios del propio Teatro Real (febrero) y de su cuerpo de baile (marzo) donde bailó *Idalia*.

La temporada teatral del Real concluyó en abril de 1853, y desde ese momento, el matrimonio Fabbri-Bretin actuó en Sevilla y Cádiz junto con un grupo de bailarines del Real. En 1855 varios de los ballets escenificados por Bretin y protagonizados por Fabbri en Madrid fueron representados en otras ciudades españolas como Sevilla, Cádiz o Valencia (ver tabla anexa).

### A modo de conclusión

Entre 1842 y 1853 se presentaron en Madrid veintisiete ballets románticos –sin contabilizar los prerrománticos o mitológicos– que tuvieron bastante paridad entre las dos vertientes temáticas características del ballet romántico: fantástica o sobrenatural y realista, lo que muestra la convivencia de ambas tipologías en el repertorio de esos años. Durante este mismo periodo fueron once maestros de baile los encargados de dirigir, escenificar y coreografiar los ballets románticos representados en la capital. Appiani fue el único que trabajó en los tres teatros donde se representaron estos espectáculos.

Desde que se inauguró el Teatro Real en 1850, la inestabilidad económica caracterizó a las sucesivas empresas hecho que, como hemos visto,

<sup>95</sup> «El Heraldo», 29-III-1853.



no ayudó a consolidar ni la duración de las temporadas, más cortas que las del Circo, ni la existencia de una compañía de ballet en todas ellas o la continuidad de sus integrantes y del repertorio. Sin embargo, la Academia de baile del Real sí se mantuvo activa de manera más constante.

La prensa madrileña también señaló la diferente asistencia de público que tuvieron las representaciones, tanto de ópera como de ballet, realizadas en el Teatro Real, en comparación a la masiva concurrencia que tuvieron estos espectáculos cuando se representaban en el Teatro del Circo. Según apuntó «La España» (1-I-1853), una de las causas pudo ser el alto precio de las entradas, que hacía que casi exclusivamente los abonados al Real fueran quienes pudieran permitirse asistir a las funciones.

Sin embargo, este trabajo ha permitido confirmar en Madrid tanto la presencia de bailarines de primer orden – M. Petipa, Guy-Stéphan, S. Fuoco, Cerrito y Saint-Léon, los Fabbri-Bretin, etc.– como la escenificación de un repertorio de ballet común entre París, Londres, Italia y Madrid entre 1842 y 1853. Este hecho tiene gran relevancia ya que demuestra, por un lado, que en ese momento el ballet ocupó un lugar central en la vida escénica madrileña y también que, gracias a la programación del Teatro del Circo, y luego la de los inicios del Teatro Real, se presentaron tanto espectáculos de calidad como artistas de primer orden. No obstante, la investigación realizada evidencia que los logros del ballet durante este periodo no alcanzaron la consolidación, desarrollo y continuidad deseada, pero sí tuvieron una gran relevancia en su momento y tanto las producciones de Madrid como el nivel de los intérpretes y la recepción del público, especialmente hasta 1850, fue equivalente al de otros países.

Resulta por tanto incomprensible las escasas referencias que la historiografía de la danza, tanto española como internacional, ha realizado sobre este periodo tan fructífero y destacado para el ballet en Madrid. Durante décadas, se ha transmitido la idea de que en España prácticamente no hubo ballet durante el siglo XIX, y que, por tanto, no tenemos tradición. Sin embargo, cuando se estudia este y otros periodos con rigor y acudiendo a las fuentes directas, sin repetir discursos manidos, surge una imagen completamente diferente que muestra un mundo maravilloso y sorprendentemente desconocido. Esto también se evidencia en la tabla anexa, donde se puede comprobar que, durante el periodo estudiado, no solo Madrid y Barcelona disfrutaron de ballets románticos completos, sino que en Zaragoza, Valencia, Sevilla o Cádiz también se representaron algunos de estos espectáculos a cargo de bailarines destacados, si bien las producciones tuvieron una factura desigual.



*El ballet romántico en Madrid*

**TABLA ANEXA**

**Ballets románticos representados en Madrid y en otras ciudades de España entre 1842 y 1855<sup>1</sup>**

	Madrid	Barcelona	Zaragoza	Sevilla	Valencia	Granada	Jerez	Cádiz	A Coruña	Santiago	Figueras
<i>La Sylfide</i>	1842 1845 <sup>2</sup>							1853			
<i>La encantadora</i>	1843										

- 1 Tabla elaborada por la autora. Aunque el artículo abarca hasta 1853, se han añadido las representaciones de la compañía Fabbri-Bretin de 1855, por ser ballets representados en el Teatro Real dentro del periodo de estudio.
- 2 Puesta en escena de Jean Antoine Petipa.

LAURA HORMIGÓN

<i>Gisela o las willis</i>	1843 1848 1851 1852 1853	1847 <sup>3</sup> 1849 <sup>4</sup> 1851 <sup>5</sup>	1845-46 <sup>6</sup>	1853 <sup>7</sup>	1844 <sup>8</sup> 1849 <sup>9</sup>	1848 <sup>10</sup>	1853 <sup>11</sup>	1853 <sup>12</sup>			
----------------------------	--------------------------------------	---	----------------------	-------------------	--	--------------------	--------------------	--------------------	--	--	--

- 3 Escenificado por Albert, director de la compañía de baile extranjero del Liceo en 1847-48, y protagonizado su esposa Elisa Albert-Bellón. Cf. *Gisela*, «El Clamor Público», Madrid, 1-VI-1847.
- 4 Puesto en escena por Barrez y protagonizado por Guy-Stéphan.
- 5 Puesto en escena por Barrez y protagonizado por Guy-Stéphan y Gontié. Cf. «El Sol», Barcelona, 7 y 8-I-1851.
- 6 Escenificado por Albert, protagonizado por Elisa. Cf. «El Español», Madrid, 4-VI-1846.
- 7 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.
- 8 En mayo y junio de 1844 Mélanie Duval y Denisse fueron primeros bailarines del Teatro Principal donde bailaron cuatro funciones de *Gisela*. Se conservan los carteles: <http://parnaseo.uv.es/carteles>
- 9 Puesto en escena de Barrez y protagonizado por Guy. Cf. «El Fénix», Valencia, 3-VI-1849.
- 10 El Teatro Cómico escenificó, el 17 y 18-VI-1848, *Gisela*, el primer día a beneficio de su protagonista, Encarnación Ribelles. Es necesario destacar brevemente la importancia de que, en un teatro de provincias, no de Madrid o Barcelona, se llevara a cabo un ballet romántico en dos actos sin intervención de artistas europeos. Porque, para escenificarlo, eran necesarios una serie de requisitos: 1) Una abundante compañía, con artistas preparados en la técnica del ballet, no solamente en las danzas nacionales, y una 1ª bailarina capaz de abordar el papel protagonista. Al parecer, Ribelles «se esforzó y fue aplaudida. [...] le arrojaron una corona» («El Granadino», 19-VI-1848); 2) El considerable gasto económico de la producción. Luis Muriel diseñó las «nuevas decoraciones y un magnifico aparato» («El Granadino», 13-V-1848); Y 3) Que el público estuviera preparado para este tipo de obras. «Para los elementos de que puede disponer este teatro, estuvo demasiado bien y el público no salió muy descontento», («El Granadino», 19-VI-1848). El mismo diario publicó, en su *Folletín* del 17-VI-1848, el argumento del ballet para que el público lo conociera antes de las representaciones.
- 11 *Miscelánea. Teatro*, «El Guadalete», Jerez, 14-VII-1853, señaló precisamente lo contrario a lo expuesto en la nota anterior. La asistencia a la *Gisela* protagonizada por Fabbri fue escasa y el teatro demostró no estar a la altura técnica para acoger un ballet con esas necesidades. La compañía, dirigida por Bretin, venía de dar varias exitosas representaciones en Sevilla, y en Jerez darían seis. Cf. *Miscelánea. Compañía de baile*, «El Guadalete», Jerez, 9-VII-1853.
- 12 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

*El ballet romántico en Madrid*

<i>La Aurora</i>	1843				1848 <sup>13</sup>				1851 <sup>14</sup>	1851 <sup>15</sup>	
<i>El lago de las hadas</i>	1843 1850		1845 <sup>16</sup>		1848 <sup>17</sup> 1849 <sup>18</sup>						
<i>La hermosa Beatriz</i>	1844	1851 <sup>19</sup>									
<i>La Péri</i>	1844										
<i>El diablo enamorado</i>	1845	1847 <sup>20</sup>	1846 <sup>21</sup>								
<i>La Ondina</i>	1845	1849 <sup>22</sup>									
<i>Esmeralda</i>	1845	1849 <sup>23</sup>			1849 <sup>24</sup>						1852 <sup>25</sup>
<i>Farfarella</i>	1846 1850										
<i>Alba Flor</i>	1847										

13 Por Massot y Guy. Se conserva un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

14 Protagonizada por Guy y Massot.

15 Protagonizada por Guy y Massot con las bailarinas Casal, Senra y el Sr. Sevilla. Cf. «Eco de Santiago», 19 y 23-VII-1851.

16 Puesta en escena de Albert protagonizada por Elisa.

17 Protagonizado por Guy y Massot. Existe un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

18 Puesto en escena por Massot y protagonizado por él y Guy. Carteles en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

19 Protagonizado por Guy en el Liceo.

20 Escenificado por Albert en el Liceo, protagonizado por Elisa.

21 Escenificado por Albert y protagonizado por Elisa.

22 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

23 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

24 Escenificado por Barrez y protagonizado por Guy. Se conserva un cartel en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

25 Puesto en escena por Pedro Hidalgo.

LAURA HORMIGÓN

<i>El Corsario</i>	1847										
<i>El diablo a cuatro</i>	1848 1849	1850 <sup>26</sup>		1848 <sup>27</sup> 1853 <sup>28</sup>	1849 <sup>29</sup>						
<i>El diablillo y la aldeana</i>	1848										
<i>Los cinco sentidos</i>	1849				1855 <sup>30</sup>						
<i>Catalina</i>	1849				1855 <sup>31</sup>						
<i>Isaura</i>	1850										
<i>La corte de Luis XIV</i>	1850										
<i>El diablo cojuelo</i>	1850										
<i>Aureozel</i>	1851										
<i>El violín del diablo</i>	1851										
<i>Stella</i>	1851										

26 Puesto en escena por Barrez en el Liceo y protagonizado por Guy.

27 Guy lo interpretó con la compañía de baile del Teatro San Fernando. Al parecer «la ejecución fue muy buena, así en la parte de baile como en la música; y todos los individuos de la compañía coreográfica se esmeraron en sus papeles» (*Beneficio de la Guy en Sevilla*, «El Clamor Público», 24-XI-1848).

28 Montaje de Bretin protagonizado por Fabbri.

29 Escenificado por Barrez y protagonizado por Guy. Cf. «La Época», 22-V-1849. Existe un cartel de la representación. <http://parnaseo.uv.es/carteles>

30 Por la compañía Fabbri-Bretin. Existe un cartel de la representación en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

31 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin, bailado por Fabbri y Massot. Se conserva un cartel de la representación: <http://parnaseo.uv.es/carteles>

*El ballet romántico en Madrid*

<i>El rapto o Natali y la estatua</i>	1852										
<i>Paquita</i>	1852			1853 <sup>32</sup>				1853 <sup>33</sup>			
<i>La vivandière</i>	1852				1855 <sup>34</sup>			1853 <sup>35</sup>			
<i>Idalia</i>	1853			1853 <sup>36</sup>	1855 <sup>37</sup>			1853 <sup>38</sup>			

32 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin, sin decorados.

33 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

34 Por la compañía Fabbri-Bretin. Se conserva un cartel de la representación: <http://parnaseo.uv.es/carteles>

35 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

36 Por la compañía Fabbri-Bretin, sin decorados.

37 Nueva versión realizada por Bretin. Existe un cartel de la representación en <http://parnaseo.uv.es/carteles>

38 Escenificado por la compañía Fabbri-Bretin.

