

Dos visiones del pasado colonial español en el ballet a finales del siglo XIX

Blanca Gómez Cifuentes

Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100639>

Recibido: 31/01/2025. Aceptado: 21/04/2025

Resumen. El último tercio del siglo XIX fue un período en el que la construcción de una identidad nacional española encontró un potente aliado en las artes plásticas, en especial la pintura de historia, por medio de la recuperación de episodios y personajes vinculados con la presencia española en los territorios latinoamericanos. Este texto analiza dos ballets estrenados en España entre 1882 y 1887 vinculados con la temática colonial: un ballet italiano reversionado en Madrid y una obra de autoría española estrenada en Barcelona, que mostraban episodios ambientados respectivamente en Perú y México sesenta años después de la independencia de ambos territorios. Con ello se busca deducir hasta qué punto la danza pudo participar de esa construcción identitaria, detectar los diferentes enfoques entre las obras compuestas en el extranjero y en España, y cómo los cuerpos danzantes encarnaron los imaginarios de exotismo y la otredad proyectados sobre la América precolombina.

Palabras clave: ballet; colonialismo; España; escenografía; siglo XIX.

[EN] Two Visions of Spanish Colonial Past in Late Nineteenth-Century Ballet

Abstract. During the late 19th century, plastic arts were instrumental for the construction of the Spanish national identity. The History Painting genre played a special role, as it allowed for the representation of historical events and characters related to the Spanish presence in Latin America. The purpose of this text is to analyze two different colonial-themed ballets that premiered in Spain from 1882 to 1887: an originally Italian Ballet remade in Madrid and a Spanish one that premiered in Barcelona, which depicted some episodes respectively set in Peru and Mexico six decades after both countries attained their independence. Through these two cases, we can study how dance played a part in the construction of the aforementioned national identity, the difference in perspectives between works composed in Spain with those abroad and how the dancer's bodies manifested the ideas of exoticism and otherness often projected into the Pre-Columbian era.

Keywords: ballet; colonialism; Spain; scenography; Nineteenth-Century.

En 1856, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró la primera Exposición Nacional en la que resultaron premiados los lienzos *Don Pelayo en Covadonga* de Luis Madrazo y *Crístóbal Colón en el Convento de la Rábida* de Eduardo Cano de la Rábida. Con este acontecimiento dio comienzo la época dorada de la pintura de historia nacional¹ que resultó una aliada esencial para la construcción identitaria, especialmente desde la Restauración en 1874 cuando los intelectuales comenzaron a introducir la experiencia imperial en la historia del país². A partir del mencionado certamen y bajo el paraguas de las instituciones, muchos artistas españoles volvieron la mirada hacia momentos y personajes como Sagunto, Víriato, los Reyes Católicos o la más reciente Guerra de la Independencia. Los episodios vinculados con la llegada a América por parte de Cristóbal Colón, Vasco Núñez de Balboa, Hernán Cortés o Francisco Pizarro fueron ampliamente desarrollados en pinturas como *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos por las tropas de Hernán Cortés* (Carlos María Esquivel, 1856), *Primer desembarco de Colón en América* (Dióscoro de la Puebla, 1862) o *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* (José Garnelo, 1892)³. Sin embargo, mientras que la historiografía del último tercio del siglo XIX, de marcado signo nacionalista, creó un relato que unía el pasado imperial con la idea de España, la realidad colonial se hallaba en plena decadencia desde 1824 y alcanzaría su culmen con la pérdida de los últimos territorios en Cuba, Puerto Rico, Filipinas y otras zonas del Pacífico en 1898⁴.

En este texto se reflexiona sobre cómo la danza pudo reflejar la recuperación de episodios del pasado, tal y como hicieron las artes plásticas, a través de dos casos de estudio (fig. 1). Aunque el diccionario de la RAE define el término “ballet” como “danza clásica de conjunto interpretada sobre un escenario”⁵, tomamos como referencia el concepto de *ballet d'action* o ballet-pantomima desarrollado en la Francia del siglo XVIII y que alcanzó sus mayores cotas en el siglo XIX: un espectáculo coreográfico cuya narrativa se desarrolla únicamente a través de la danza y la pantomima o el gesto, dotado de un vestuario y una puesta en escena⁶. La profesionalización del mundo escénico, la complejización de la técnica y la consideración ilustrada de la danza como un arte independiente permitieron al ballet convertirse en el principal espectáculo de danza narrativa a lo largo de la centuria posterior, especialmente a partir del Romanticismo, así como tomar un lugar predominante en pleno auge del teatro burgués⁷.

Como objeto de investigación se tratan dos obras estrenadas en España en la década de los ochenta del siglo XIX: *Pizarro o la conquista del Perú*, una composición italiana presentada en nuestros escenarios casi veinte años después de su estreno; y *Parthénope*, una obra original de autoría española. La elección de estos títulos se ha realizado en base a dos criterios: no se han localizado otras obras representadas en el último tercio del siglo que se puedan vincular con el pasado colonial español, y sus respectivos estrenos se ubican en una horquilla cronológica marcada por varios eventos relevantes. Por una parte, en septiembre de 1881 se celebró en Madrid el IV Congreso de Americanistas, que incluyó una exhibición de carácter artístico y etnográfico con piezas procedentes del Museo Arqueológico Nacional y colecciones particulares⁸. Aproximadamente un año después, Antonio Cánovas del Castillo pronunció su *Discurso sobre la nación*⁹ en el Ateneo de Madrid, en el que defendía la concepción de España en base a su identidad imperial y la misión civilizadora de los países cristianos: “[...] las naciones cultas y

¹ José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 249.

² Alda Blanco, *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX* (Valencia: Universitat de València, 2012), 16.

³ Carlos Reyero, “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en *La pintura de historia del siglo XIX en España*, dir. por José Luis Díez García (Madrid: Museo del Prado, 1992), 53-54.

⁴ Blanco, *Cultura y conciencia*, 17.

⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición).

⁶ Idoia Murga Castro, *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia* (Madrid: Cátedra, 2023), 102-104.

⁷ Murga, *La danza*, 120-121.

⁸ Juan Pérez de Guzmán, “Congreso Internacional de Americanistas en Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 17 de agosto de 1881, 6 y 7.

⁹ Antonio Cánovas del Castillo, *Discurso de la nación. Inauguración del curso del Ateneo de Madrid en noviembre de 1882*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999), 127.

progresivas indudablemente tienen que cumplir la misión divina de extender su propia cultura, y plantear por donde quiera el progreso, educando, elevando, perfeccionando al ser individuo, al hombre, por la Providencia nombrado rey de la creación. [...]”¹⁰. A su vez, sus palabras resaltaban la urgencia de mantener los territorios coloniales para que España se asegurase la permanencia en el selecto grupo de naciones occidentales que se habían repartido el mundo:

[...] Y ahora, bueno será ya que advirtamos que es muy peligroso quedarse tan atrás, como nos vamos quedando, en la sociedad ambiciosa y egoísta de las naciones. Por más que cultivemos la filosofía política, en general, nunca hemos de dar lecciones de conducta interior al resto del mundo, por mucho empeño que pongamos, y en el ínterin no pensamos todo lo debido todavía en nuestro estado como nación, en las obligaciones que el serlo nos impone, respecto a nosotros mismos y respecto a la causa universal de la civilización. [...]”¹¹.

Por otra parte, en 1887 se celebró la Exposición General de las Islas Filipinas en el parque del Buen Retiro de Madrid con la que se ensalzaban los últimos reductos coloniales. Cabe destacar que, entre las actividades paralelas a la exposición, se escenificaron danzas y rituales interpretados por indígenas traídos de las islas. En una recepción organizada por la reina regente en la Casa de Campo, los igorrotos –considerados los “hombres salvajes” y ubicados en la recreación de un poblado de la Cordillera construido en el recinto de la exposición– interpretaron sus “danzas guerreras”; las “moras” –procedentes de los pueblos islámicos no sometidos de Joló y Mindanao–, las visayas y tagalas también bailaron e interpretaron canciones acompañadas por el guitarrista filipino Raimundo Picio¹².

En primer lugar, se ha procurado establecer los posibles puntos en común entre la pintura de historia y la puesta en escena que acompañó los ballets decimonónicos de esta misma temática. En segundo lugar, se contextualiza el ballet en España en el último tercio de la centuria, concretamente en Madrid y Barcelona, al ser los lugares donde se presentaron las obras estudiadas. Por último, se presenta el análisis de dichas piezas a partir de investigaciones previas y del trabajo transdisciplinar¹³ sobre fuentes primarias conservadas como libretos, carteles, prensa, bocetos de escenografía y figurines de vestuario.



Figura 1. Juan Comba García, *Indio y bailarinas*, ca. 1870-1899. Museo de Historia de Madrid.

¹⁰ Blanco, *Cultura y conciencia*, 24.

¹¹ Cánovas del Castillo, *Discurso de la nación*, 140.

¹² Luis Ángel Sánchez Gómez, *Un imperio en la vitrina: El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición General de Filipinas de 1887* (Madrid: CSIC, 2003), 147.

¹³ Idoia Murga Castro, “Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras”, *Anales de Historia del Arte* (2010, Volumen Extraordinario), 231-233.

1. Caballetes y telones. La relación entre la pintura de historia y la puesta en escena decimonónica

La construcción identitaria a través de las artes plásticas previamente mencionada salpicó a su vez a las artes escénicas. Marie Salgues incluyó como “teatro de actualidad militar o teatro patriótico”¹⁴ aquellas obras que plasmaron algunos de los conflictos militares del siglo XIX, como la Guerra de la Independencia o la Guerra de África. No obstante, el escenario también volvió la mirada hacia episodios vinculados con la llegada a América, en piezas como *La aurora de Colón* (1838) y *Las mocedades de Hernán Cortés* (1845) de Patricio de la Escosura; *Cristóbal Colón* (1851) de Pablo Avecilla¹⁵, *Pizarro o la conquista del Perú* (1871) de Leandro Pastor o *La venganza de Atahualpa* (1878) de Juan Valera, entre otras¹⁶. Este teatro favoreció el sentimiento de pertenencia a una comunidad imaginada¹⁷ denominada España de gloriosa historia, pero también ofrecía estereotipos con los que el público se identificaba fácilmente a través de imágenes que fomentaban los vínculos afectivos con la nación¹⁸. Por ello, resulta esencial localizar aquellos lugares de encuentro entre la pintura de historia sobre lienzo y la escenografía del ochocientos.

En primer lugar, en el siglo XIX los pintores dedicados al diseño de decorados teatrales carecían de un plan de estudio específico, por lo que su formación pivotaba entre las academias de bellas artes y los talleres de los escenógrafos situados en locales independientes o en los propios teatros (fig. 2). Incluso encontramos casos de pintores de caballete que recibieron instrucción en talleres de escenografía. Tal fue el caso de Francisco Pradilla, cuya primera formación vino de la mano de Mariano Pescador, escenógrafo del Teatro Principal de Zaragoza y donde realizó la escenografía para la ópera *Los Hugonotes*. En 1866, Pradilla se trasladaría al taller madrileño de Giorgio Busato y Augusto Ferri, donde se encargó de preparar los telones y moler los colores¹⁹.

De acuerdo con el Reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado aprobado en mayo de 1871, los estudios de la sección de pintura constaban de las siguientes asignaturas: Teoría e historia de las bellas artes, Anatomía pictórica, Dibujo del antiguo y ropajes, Dibujo del natural, Paisaje, Colorido, Composición y Perspectiva²⁰. El dominio de ésta última había basado el ejercicio del pintor escenógrafo desde el siglo XVI²¹, aunque no fue hasta 1766 cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid creó la cátedra de Perspectiva y

¹⁴ Marie Salgues, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010), 11.

¹⁵ Stefan Schreckenberg, “El conquistador como héroe romántico. La aurora de Colón de Patricio de Escosura y Cristóbal Colón de Pablo Avecilla”, en *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, ed. por Wilfried Floeck y Sabine Fritz, 179-192 (Hildesheim, Zúrich, Nueva York: Georg Olms Verlag, 2009), 179.

¹⁶ Sabine Fritz, “La justificación de la muerte del Inca Atahualpa en el teatro español de los siglos XVIII y XIX”, en *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, editado por Wilfried Floeck y Sabine Fritz, 229-252 (Hildesheim, Zúrich, Nueva York: Georg Olms Verlag, 2009), 231.

¹⁷ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Méjico, D.F.: Fondo de cultura económica, 1993).

¹⁸ Gregorio de la Fuente Monge, “Introducción. Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX”, *Historia y política*, n.º 29 (enero-junio 2013): 22.

¹⁹ Wifredo Rincón García, “Francisco Pradilla y la pintura de historia”, *Archivo Español de Arte*, n.º 235 (1986): 294-295.

²⁰ *Reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, aprobado por S.M. el 5 de mayo de 1871* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1871), 5 y 6. Biblioteca Regional de Madrid, A-Caj.31/1.

²¹ La denominación de “artista escenógrafo” surgió en el siglo XVII en el contexto de la fiesta barroca, concebido como una figura polifacética de escenógrafo, arquitecto, ingeniero, escritor, diseñador y pintor cuya labor consistía en idear los aparatos y la maquinaria que constituyan las tramojas. Eduardo Blázquez Mateos y Esther Merino Peral, *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas* (Madrid: Cumbres, 2014), 39.

fue incluida como materia oficial en los planes de estudio de las demás academias²². En 1800 se publicó el primer texto dedicado a la pintura de escena en España de la mano de Guillermo de Casanova, director de dicha asignatura de la institución madrileña, en el que se alertaba de los errores cometidos hasta entonces a la hora de aplicar la perspectiva en los decorados al no tener en cuenta el ojo del espectador como parámetro principal²³. A partir de ello, la configuración escenario-cuadro desarrollada en la centuria anterior alcanzaría sus mayores cotas: “la embocadura es a la escena, relativamente a la pintura, lo que un marco a un cuadro”, afirmaba el pintor José Planella y Coromina en 1840²⁴. En su ensayo *El arte en el teatro* de 1875, José de Manjarrés y Bofarull escribió a su vez: “Una representación escénica no es más que un conjunto de cuadros animados: y todo debe estar colocado dentro del marco, que es el escenario”²⁵. Casi veinte años después, en una conferencia impartida en el Ateneo barcelonés, el pintor escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa seguía insistiendo en que la decoración teatral no era más que “el fondo del cuadro, y los artistas, sus figuras”²⁶. Así sería hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando artistas plásticos sin una formación específica dieron el salto a la escena mediante el diseño de escenografías y figurines de vestuario²⁷.



Figura 2. Taller de escenografía de Giorgio Busato y Amalio Fernández en Madrid, ca. 1880-1900. ©MAE, Institut del Teatre.

²² Joaquín Muñoz Morillejo, *Ecenografía española* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923), 268.

²³ Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid* (Madrid: Omnibus, 1991), 56.

²⁴ José Planella y Coromina, *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico* (Barcelona: Imp. Joaquín Verdaguer, 1840), 17.

²⁵ José de Manjarrés y Bofarull, *El arte en el teatro* (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875), 100.

²⁶ “Ecenografía. Fragmentos de la conferencia impartida por Francisco Soler y Rovirosa en el Ateneo Barcelonés en 1893”, *Hispania: literatura y arte*, n.º 44 (15 de diciembre de 1900): 434.

²⁷ Idoia Murga Castro, *Ecenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, 2^a ed. corregida y aumentada), 17-18.

En segundo lugar, además de las similitudes en la formación, también coincidía la forma de abordar la temática histórica para un lienzo o un telón. Los pintores utilizaban textos literarios, como la *Historia General de España* de Modesto Lafuente y Zamalloa²⁸, *Historia de la conquista de México* de William H. Prescott²⁹ o *Historia Natural del Hombre* de Juan Montserrat y Archs³⁰, entre otros; pero también acudían a objetos, documentación, postales e ilustraciones de paisajes y edificios en busca de la mayor verosimilitud posible. Así, la pintura era dotada de la capacidad de recuperar una realidad inexistente por medio de signos convencionales y convertirla en verdadera; no obstante, en ocasiones, los artistas cometían ciertos anacronismos con el fin de dotar a sus obras de “aspecto de época”, bien por desconocimiento, bien de manera intencionada³¹. En el caso de la pintura de historia vinculada al pasado colonial, las escenas solían presentar a los protagonistas durante entradas triunfales o exequias y rara vez se vinculaban a su caída en desgracia. Este anacrónico imperialismo ya llamó la atención a los críticos de la época³²; como comenta Wifredo Rincón García, el desmembramiento del imperio en pleno auge del historicismo pudo despertar una conciencia histórica sobre estos episodios, lo cual se convirtió en un elemento clave en plena época de los nacionalismos, especialmente en los años cercanos a las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892³³.

Este mismo enfoque fue aplicado a la puesta en escena decimonónica. Hacia el último tercio de siglo, preponderante la tendencia de mímesis absoluta fue dando paso a la búsqueda de una sensación ilusoria en el espectador, de manera que la fidelidad histórica no quedase por encima del sentido artístico del pintor. Bastaba con intentar capturar la esencia de cada época mediante el uso de aquellos elementos más característicos del lugar³⁴. Por otra parte, la teatralidad presente en la pintura de historia constituye un punto de encuentro entre el escenario y el caballete, al utilizar recursos convencionales en relación con la gestualidad y el sentido narrativo³⁵.

2. El ballet en Madrid y Barcelona en el último tercio del siglo XIX

A lo largo de la centuria, el teatro se había afianzado como núcleo de la actividad artística e intelectual, principal medio de entretenimiento y encuentro social, y espacio de convergencia de la cultura de masas y la “alta cultura”³⁶. En su estudio socioeconómico sobre la escena en Madrid y Barcelona a finales del siglo XIX, Jeanne Moisand analiza el proceso de doble centralización cultural que se produjo en España con ambas ciudades como focos principales: la primera como capital liberal y nacional y la segunda como capital industrial y centro simbólico de un contexto regional que se definía cada vez más en clave nacional³⁷. Mientras que entre 1877 y 1887 el número de personas ligadas laboralmente al ámbito escénico aumentó casi el doble en Madrid respecto a Barcelona, entre 1887 y 1900 el fenómeno se invirtió, multiplicándose por cinco el

²⁸ Modesto Lafuente y Zamalloa, *Historia general de España*, 30 volúmenes (Madrid: Imprenta Francisco de Paula Mellado, 1850-1867).

²⁹ William H. Prescott, *Historia de la conquista de México* (Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1847).

³⁰ Juan Montserrat y Archs, “Historia Natural del Hombre”, *El Mundo Ilustrado* (Barcelona, n.º 98-200, 1881-1883).

³¹ Carlos Reyero, *Imagen histórica de España 1850-1900* (Madrid: Espasa Calpe, 1987), 20.

³² Reyero, “Los temas históricos”, 54.

³³ Wifredo Rincón García, “Los indios en la pintura española del siglo XIX y XX” en *Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Castellón: Universidad Jaume I, 2011), 259.

³⁴ Manjarrés y Bofarull, *El arte*, 196 y 197.

³⁵ Carlos Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1989), 40.

³⁶ Dru Dougherty, “Theater and Culture, 1868-1936”, en *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, ed. por David Thatcher Gies, 211-221 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 211.

³⁷ Jeanne Moisand, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtrale fin de siècle* (Madrid: Casa de Velázquez, 2013), 14.

número de profesionales activos en la Ciudad Condal³⁸. Ambos centros irradiaban al resto de las provincias las pautas del espectáculo teatral y funcionaron como centros artísticos paralelos en cuanto a importancia, si bien Barcelona era vista desde la capital como más abierta a las novedades³⁹.

En este contexto, las investigaciones sobre el ballet en el último tercio del ochocientos en España se han centrado en dichos focos, a falta de una historiografía descentralizada que abarque otros centros geográficos. Tal y como había sucedido en las décadas anteriores⁴⁰, el ballet se localizó en teatros tanto de titularidad pública como privada, y alternaba con danzas boleras, ópera, zarzuela o espectáculos circenses, según cada espacio. En Madrid, uno de los lugares clave fue el Teatro Príncipe Alfonso como sucesor del Teatro Real, donde a partir de 1870 los componentes del cuerpo de baile se limitaron a los bailables de las óperas o se integraron en el teatro por horas hasta la primera década del siglo XX⁴¹. Inaugurado como Teatro y Circo de Madrid en 1863, entre 1870 y su cierre en 1891 se interpretaron treinta y una piezas de danza, entre ballets completos y bailables⁴². Los mayores éxitos fueron cosechados en la década los setenta, con títulos como *Flamma o la hija del fuego*, *El espíritu del mar*, *Brahma*, *Barba Azul*, *Gretchen o Satanna* y donde destacaron intérpretes como Emilia y Giuseppina Pinchiara, Giovanna Pitteri, Achille Baracchi, Giuseppe Rossi, Carlos Montanara o José Puig, y directores como Luigi Danesi, Giovanni Milano o Giovanni Garbagnati⁴³.

Muchos de estos ballets fueron representados con escasa diferencia temporal en el Gran Teatro del Liceo y el Teatro Principal de Barcelona, donde por entonces actuaba Rosita Mauri como bailarina principal antes de iniciar su exitosa trayectoria en el extranjero⁴⁴. Otro espacio destacado en la Ciudad Condal fue el Teatro del Buen Retiro, que gozó de una relevante, aunque desigual actividad dancística entre 1876 y 1886, bajo la dirección de Ángel Estrella, Achille Coppini y Ricardo Moragas⁴⁵. A lo largo de los años ochenta, encontramos hitos relevantes como el estreno en España de *Excelsior* en 1883 en el Teatro de la Zarzuela, el cual sería reestrenado en el Teatro Novedades y en el Liceo de Barcelona en 1888 y 1892, respectivamente⁴⁶. Este teatro tomó relevancia en la última década, con Pauleta Pàmies como maestra de la academia de danza y la puesta en escena de importantes títulos del repertorio internacional como *Messalina*, *Rodope*, *Coppélia*, *Sylvia o la ninfa de Diana* y *El hada de las muñecas (Die Puppenfee)*⁴⁷.

³⁸ Moisand, *Scènes capitales*, 126.

³⁹ Pilar Espín Templado, *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX* (Valencia: Tirant, 2011), 192. David George, *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or Collaborators?* (Cardiff: University of Wales Press, 2002), 174-179.

⁴⁰ Véanse los trabajos de Laura Hormigón: *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)* (Madrid: Asociación de directores de España, 2018) y “El ‘ballet’ romántico en el Teatro Real de Madrid (1850-1870): una historia llena de altibajos”, *Madrid Histórico*, 115 (2025), 71-80.

⁴¹ Véase el apartado “Cronología de las 75 temporadas de ópera. 1850-1925” en Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 329-486.

⁴² Rebeca Barriuso González, “La actividad musical en el Teatro del Príncipe Alfonso (1863-1898)” (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2023), 665-666. Véase también: Enrique Sepúlveda, *El teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)* (Madrid: Imprenta R. Velasco, 1892).

⁴³ Blanca Gómez Cifuentes, “Talleres, asociaciones y colaboraciones. Escenografías colectivas para danza a finales del siglo XIX” en *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, editado por Por Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023), 44-57.

⁴⁴ Pilar Lloréns (coord.), *Historia de la danza en Cataluña* (Barcelona: Caixa de Barcelona, 1987), 53-54.

⁴⁵ Blanca Gómez Cifuentes, “La danza escénica en el teatro Buen Retiro de Barcelona (1876-1886)”, en *La investigación en danza Madrid Online 2020* (Valencia: Mahali, 2020), 51-56.

⁴⁶ *Excelsior* fue un ballet compuesto por Romualdo Marenco, coreografiado por Luigi Manzotti y estrenado en Milán en 1881. Considerado un ícono del *ballo grande* italiano, su estreno en Barcelona sucedió en el marco de la Exposición Universal de 1888. Blanca Gómez Cifuentes, “Escenarios para el progreso. El ballet *Excelsior* en la Exposición Universal de Barcelona de 1888”, en *Terpsícore en Escena: Investigación y Práctica en Danza/Terpsichore on Stage: Research and Practice in Dance*, número monográfico de *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, no 43 (2019): 129-155.

⁴⁷ Lloréns, *Historia de...*, 83.

Debemos resaltar que casi la totalidad de los ballets representados en España habían sido previamente estrenados en escenarios extranjeros, fundamentalmente en París, Milán y Londres. En muchas ocasiones, su reestreno en otros lugares conlevaba el traslado de directores y coreógrafos, pero también de escenografía, atrezzo y vestuario⁴⁸. No obstante, encontramos algunas excepciones como *Clymenea*, con libreto de José Feliú i Codina y partitura de Cosme Ribera, o las composiciones de Ricardo Moragas *Clorinda y Lohókeli*, cuyos estrenos absolutos tuvieron lugar en Barcelona entre 1878 y 1882⁴⁹.

En cuanto a las compañías de ballet que representaron estos títulos, éstas se contrataban por temporada o para una obra en concreto, y eran dirigidas por italianos en mayor medida, los cuales solían ejercer a su vez de primer bailarín. Incluían una o dos primeras bailarinas y primeros bailarines denominados “de rango italiano y/o francés”, como referencia a su especialización en la técnica del ballet, mientras que las primeras figuras nacionales se anuncianan como “primeros bailarines de género o rango español”⁵⁰. Las primeras posiciones solían estar ocupadas por intérpretes extranjeros, principalmente italianos, mientras que los cuerpos de baile se nutrían en su mayoría de bailarinas españolas. De este modo, una compañía de grandes dimensiones de un teatro como el Liceo o la Zarzuela podía estar conformada por uno o dos primeros mímicos, mímicos, primeros bailarines, cuerpo de baile (entre veinte y cincuenta componentes, mayoritariamente femeninas), alumnas de las academias de baile y figurantes⁵¹.

Tras esbozar el contexto artístico y social en el que se enmarcaron los dos ballets escogidos como objeto de este estudio, procederemos a su análisis en las siguientes líneas.

3. Ballets sobre la América precolombina. Entre la nostalgia histórica y la otredad

El 15 de mayo de 1883 se estrenó en el Circo y Teatro de Price de Madrid *Pizarro o la conquista del Perú o Atabalipa, último inca*, ballet en cinco actos y siete cuadros escrito por Lodovico Pedoni, con música de Luigi Madoglio y decoraciones diseñadas por el pintor escenógrafo Luis Muriel y López⁵². En el mes de marzo, el teatro regentado por William Parish anuncia la formación de una compañía de baile para la temporada estival bajo la dirección de Pedoni, quien por entonces ejercía de maestro y director de baile del Teatro Real⁵³. “Con el objeto de dar más variedad a los espectáculos ecuestres, gimnásticos, cómicos y acrobáticos”⁵⁴, Pedoni reunió al cuerpo de baile de dicho teatro y a una serie de primeras figuras llegadas desde diferentes rincones de Italia, entre las que destacó Adele Paglieri (fig. 3)⁵⁵ y los bailarines Kaouly, Vainratta⁵⁶, Rivera y Ferrucio⁵⁷. El ballet permaneció en cartelera hasta el 17 de junio, dos días después de la asistencia del rey

⁴⁸ Gómez Cifuentes, “Talleres, asociaciones...”, 44-57.

⁴⁹ *Clymenea* se estrenó en 1878 en el Teatro del Buen Retiro, *Clorinda* se presentó en el Teatro Principal en 1881 y *Lohókeli* hizo lo propio en 1882 en el Teatro Tívoli. Blanca Gómez Cifuentes, “Encuentros en escena. Los ballets de Ricardo Moragas y Francisco Soler y Rovirosa en la España decimonónica” en *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico* editado por Laura Hormigón. (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2020), 264-265.

⁵⁰ Cartel con la lista de las compañías de zarzuela y baile para la temporada 1877 del Jardín del Buen Retiro. Biblioteca Nacional de España, CART.P-173.

⁵¹ Listado de la compañía de baile para el ballet *Excelsior* en el Teatro de la Zarzuela en septiembre de 1883. “Espectáculos”, *Gaceta Universal*, Madrid, 18 de agosto de 1883, 3.

⁵² “Gacettilla”, *El Estandarte*, Madrid, 17 de mayo de 1883, 4.

⁵³ Procedente del Teatro San Carlo de Nápoles, fue director de baile del Teatro Real de Madrid entre 1881 y 1886. Ana Alberdi, “El cuerpo de baile del Teatro Real”, en *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, editado por Idoia Murga Castro, 202-215 (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017), 208.

⁵⁴ Aviso preventivo del Circo y Teatro de Price (Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 27 de marzo de 1883). Biblioteca Nacional de España, CART.P/146.

⁵⁵ “Atabalipa”, *El Imparcial*, Madrid, 15 de mayo de 1883, 2.

⁵⁶ “Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 de junio de 1883, 3.

⁵⁷ “Noticias teatrales”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 de junio de 1883, 3.

Alfonso XII y la reina María Cristina de Habsburgo⁵⁸. A lo largo del verano, la compañía pondría en escena otros ballets como *La linterna del diablo* o *El conde Hereford y Jenaro el Napolitano*⁵⁹.

Debemos mencionar que el público madrileño ya había visto un ballet titulado *Pizarro o la conquista de Perú* compuesto por Victor-Claude Bartholomin y estrenado en el Teatro del Príncipe en 1843, con música de Hyppolite Gondois, decoraciones de Francisco Lucini y vestuario de Antonio Gilli a partir de los figurines de Bartholomin. En esta obra, la llegada de Francisco Pizarro a Perú se veía condicionada por el trágico amor entre su hermano Fernando (Hernando) y la hija de Atahualpa, último rey inca, de nombre Finéa, quien a su vez era pretendida por el cacique de su padre. La obra ofrecía una imaginativa y edulcorada propuesta de los hechos históricos al finalizar con el matrimonio entre los protagonistas, al mismo tiempo que Pizarro y Atahualpa firmaban un juramento de paz con el que los incas aceptaban la protección de los españoles⁶⁰. Esto podría tener como objetivo suavizar las acciones de sus protagonistas y despertar empatía en el espectador. Debemos tener en cuenta que Bartholomin, de nacionalidad francesa, presentó el ballet tres años después de su llegada a España, por lo que tenía sentido adaptarse a la perspectiva local.



Figura 3. Adele Paglieri, Houghton Library, Harvard University.

⁵⁸ "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 de junio de 1883, 3.

⁵⁹ "Noticias teatrales", 30 de junio de 1883, 3. "Espectáculos", *La Vanguardia*, Madrid, 16 de septiembre de 1883, 3.

⁶⁰ *Pizarro o La conquista del Perú. Baile histórico en cuatro actos compuesto y dirigido por Mr. Bartholomin.* (Madrid: Imprenta de Barbon, 1843). Biblioteca Nacional de España, T/23565.

La obra que nos ocupa se había estrenado en 1866 en el Teatro Nazionale de Florencia y, a lo largo de las dos siguientes décadas, se había presentado en Turín, Milán y Roma con diferentes versiones musicales. La versión más próxima a la puesta en escena madrileña había tenido escenario tres años antes en el mismo lugar de su estreno⁶¹. De forma paralela, a lo largo de los ochenta fueron varios los lienzos de artistas españoles que recogieron este episodio, como *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* (1881) y *Francisco Pizarro excita a sus compañeros a emprender la conquista del Perú* (1882) de Ángel Lizcano o *Pizarro muerto por sus compañeros* de José Laguna Pérez (1887)⁶².

En la introducción del libreto original de 1866, Pedoni explicaba que había encontrado la inspiración para el argumento en la obra *Usi e costumi di tutti i popoli dell'universo* que recogía los estudios de Giulio Terrario publicados entre 1856 y 1862, en concreto el volumen dedicado a América y Oceanía que narraba el encuentro entre Francisco Pizarro y Atahualpa. En el ballet Pizarro y Diego de Almagro llegan a Perú con el objetivo de dominar la ciudad de Cuzco y hacerse con el oro de los incas. Su rey, Atahualpa –interpretado por la primera bailarina– se niega a rendir pleitesía a Carlos V, por lo que será arrestado y ejecutado. La obra termina con una celebración en la plaza de Lima donde Pizarro es asesinado a manos de sus soldados que han conspirado contra él⁶³.

Lo primero que nos puede llamar la atención es el cambio en el título. El nombre original, *Atabalipa degli Incas o Pizarro alla scoperta delle Indie*, que se traduciría al español como *Atabalipa de los Incas o Pizarro en el descubrimiento de las Indias*, fue transformado en *Pizarro o la conquista del Perú* y otras variaciones como *La conquista del Perú por los españoles* o *Atabalipa, último inca*. Si la traducción directa ya muestra la perspectiva europea al utilizar el término “descubrimiento”, el cambio por la palabra “conquista” responde a los mecanismos de construcción identitaria española a través de la reivindicación del pasado imperial. A partir de los resúmenes publicados en la prensa, hemos podido localizar otras diferencias; además de introducir a dos intereses amorosos de Pizarro y Almagro llamadas Zeida y Gora, la penúltima escena que mostraba a los conspiradores tramando contra Pizarro fue sustituida por unos peruanos que deseaban prestar juramento a Carlos V. Además, también el final se presentaba –o al menos así lo recoge la prensa– de manera diferente, eliminando el asesinato del gobernador:

[...] Séptimo y último cuadro: la plaza de Lima engalanada. Fraternizan españoles y peruanos, y en su consecuencia ejecutan un baile de carácter chileno. Las muchachas con escamas, los salmonetes, las doncellas a cuadros, las vírgenes de sol sin numeración, los soldados y las rosquillas del Perú, todos bailan, todo se mueve. [...]⁶⁴.

Según las palabras de Pedoni, este episodio le había llamado especialmente la atención ante la posibilidad de utilizar una amplia variedad de danzas, entre las que incluyó un *Bailable de guerreros indianos* y un *Gran bailable de carácter chileno*⁶⁵. En la versión española se añadieron unas habaneras interpretadas por los personajes de Zeida y Gora. Aunque las fuentes consultadas no aportan más detalles respecto a la coreografía, podemos apuntar que las combinaciones de carácter militar como el *Bailable de los guerreros indianos* eran bastante frecuentes en el ballet decimonónico. Éstas permitían sacar partido de un numeroso cuerpo de baile que funcionaba como una masa homogénea y casi siempre anónima, condicionada por la codificación del lenguaje balletístico y una presencia testimonial en los programas o la prensa⁶⁶.

Por otra parte, el ballet fue anunciado en la prensa española como un “baile histórico”, una terminología empleada en la época para definir cualquier ballet que incluyese alguna referencia

⁶¹ Véanse los libretos conservados en la Fondazione Giorgio Cini, en Venecia.

⁶² Reyero, *Imagen histórica*, 324-325.

⁶³ *Atabalipa degli Incas o Pizzarro alla scoperta delle Indie. Nuovo ballo del coreografo Lodovido Pedoni diviso in 5 atti e 7 quadri.* (Florencia: Tippografia Fioretti, 1866). <https://archive.org/details/atabalipadegliin-00pedo2/page/n1/mode/2up>

⁶⁴ “Atabalipa”, 15 de mayo de 1883, 2.

⁶⁵ *Atabalipa degli Incas*, 1866.

⁶⁶ Idoia Murga Castro, “Ser cuerpo de baile. Asociaciones y dislocaciones de la danza en colectivo”, en *Arte en colectivo: autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, ed. por Miguel Cañas Bravo y Wifredo Rincón García, 128-145 (Madrid: CSIC, 2023), 129.

a hechos o personajes reales o que simplemente se ambientase en épocas pasadas, aunque el rigor histórico fuese mínimo. La crítica aludía constantemente al lujo de la puesta en escena y llamaba la atención sobre ciertos anacronismos que se justificaban en favor del espectáculo. Aunque por desgracia no hemos podido localizar ninguna fuente gráfica que nos permita conocer de primera mano la puesta en escena madrileña, la prensa resaltó la riqueza del vestuario, el atrezzo y la escenografía; en concreto, se mencionaba una nave, una gruta y el interior de una tienda de campaña de los cuadros primero, cuarto y sexto⁶⁷. El diario *Madrid Cómico* recogía una conversación ficticia entre Lodovico Pedoni y un espectador que refleja bastante bien la percepción del público:

¿Quién es el autor o director del baile de gran espectáculo *La conquista del Perú*, que se da en el Circo de Price? —Servidor de V. —Muy señor mío. Tengo que darle un consejo. —Usted dirá. —¡Hombre! ¿A quién se le ocurre sacar unos cuantos indios desnudos con plumas de colores en la cabeza, etc., y tocando unos magníficos instrumentos de viento de la época presente? ¿No le parece a V. una ridiculez de marca mayor ver a un salvaje de la América virgen con un trompetón a cuestas? Así que a ver si las quitamos, ¿eh? ⁶⁸

Casi un año después, en julio de 1884, el Teatro Tívoli de Barcelona estrenó el ballet titulado *Parthénope*, con música de Guelfo Mazzi, libreto y coreografía de Ricardo Moragas y escenografía y vestuario de Francisco Soler y Rovirosa. Se trató del tercer trabajo resultado de la fructífera colaboración entre el coreógrafo y el escenógrafo en la Ciudad Condal tras *Clorinda* (Teatro Principal, 1881) y *Lohókeli* (Teatro Novedades, 1882)⁶⁹. En septiembre de 1885 Moragas viajó a Turín para dirigirlo en el Teatro Regio durante la próxima temporada de primavera, con nueva escenografía diseñada por Riccardo Fontana⁷⁰.

Parthénope, la sirena interpretada por Elena Menzel, era expulsada de las entrañas de la tierra cuando se le aparecían los elementos del aire, fuego, tierra y agua. Los dos primeros le mostraban las maravillas de sus respectivos mundos para atraerla hacia ellos y tras rechazarlas, la tierra la llevaba a visitar diferentes lugares de Europa, Asia, África y América. Allí conocía algunas danzas y costumbres de sus habitantes, pero *Parthénope*, desesperada al no encontrar su lugar, se arrojaba al mar donde era recibida por Proteo en su palacio subacuático. El dios del mar, en la piel de Eduardo Torres, le mostraba sus dominios habitados por todo tipo de criaturas que la proclamaban reina de los mares en una fastuosa celebración⁷¹.

Tal y como podemos comprobar, el argumento del ballet enseguida se separaba del mito clásico⁷², y servía al coreógrafo y al escenógrafo como una mera excusa para explotar tópicos de distintos lugares de Europa, Asia, África y Latinoamérica de una manera estereotipada, de acuerdo con han coincidido varios autores⁷³. El cuadro sexto de los once que componían el ballet correspondía a la escena de América, la cual se situaba en el México precolombino. Según un cartel que anunciaba el estreno, en ella desfilaban “antiguos habitantes de Méjico, aztecas, caníbales y adoratrices de la diosa Tocih”⁷⁴ y se presentaban dos números llamados *Danza de*

⁶⁷ “Atabalipa”, 15 de mayo de 1883, 2.

⁶⁸ “Chismes y cuentos”, *Madrid Cómico*, Madrid, 20 de mayo de 1883, 7.

⁶⁹ Gómez Cifuentes, “”Encuentros en...”, 2020, 264-265.

⁷⁰ En esta ocasión, la obra se dividió en cinco cuadros y contó con algunas modificaciones en la coreografía: el *paso característico* que seguía a la *Marcha militar de las huestes de Europa* fue interpretado en Barcelona por cuatro bailarinas, mientras que en Turín fueron dieciséis, y el *paso a cinco* bailado después de *La Jácara* fue sustituido por un *paso a nueve*. *Parthénope, ballo mitologico fantastico in 5 parti e 11 quadri, del coreografo Riccardo Moragas, musica del maestro Guelfo Mazzi* (Turín: G. Robiola editore, 1886). Archivio Storico Teatro Regio di Torino. Fondo A.Testa.

⁷¹ P. Moreno Gil, “*Parthénope*”, *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 26 de julio de 1884, 474-475.

⁷² Carlos García Gual, *Sirenas: seducciones y metamorfosis* (Madrid: Turner, 2014), 49-51.

⁷³ José Artís, *Ricardo Moragas: prioridad de su arte, la vida y la obra* (Barcelona: Institut del Teatre, 1946), 47. S.G. “La obra ingente de Ricardo Moragas”, *Destino*, 5 de junio de 1965, 67.

⁷⁴ En el cartel consultado aparece mal escrito como “Tazi”. Cartel de *Parthénope* en el Teatro Tívoli, 5 de julio de 1884. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre. Barcelona. R 217231-1, top. C 6996.

los caníbales y Danza o marcha mexicana, interpretados por el cuerpo de baile y figurantes. Un grabado publicado en *La Esquella de la Torratxa* parece mostrar un instante de esta última, en el que cuatro bailarinas se sostienen en equilibrio en *attitude* y los brazos parecen dibujar un arabesque mientras rodean a la sirena, quien se eleva sobre las puntas de los pies con los brazos estirados en vertical. No obstante, existen algunas incongruencias en las posiciones de los brazos y los pies que no nos permiten tomar esta imagen como una fuente totalmente fiable para hacer un análisis coreográfico. Por otra parte, la variedad de figurines conservados posibilitan deducir que esta escena contaba con un número de intérpretes mayor, a lo que aludiremos en unos momentos.



Figura 4. Escena de México en *Parthénope* (detalle). *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 19 de julio de 1884.

El telón de fondo (fig. 5) muestra el exterior de una serie de arquitecturas que replican los modelos de las pirámides truncadas con escaleras en cuya cúspide se eleva el templo, localizados en yacimientos como Tikal o Palenque⁷⁵. Esta estructura se combina con la decoración de nichos de la pirámide de Papantla del yacimiento mexicano de El Tajín (fig. 6). Delante de los edificios se erigen una serie de estelas que pueden recordar a los ejemplares conservados en Copán, en Honduras, que habían sido reproducidas en los años cuarenta por Frederick Catherwood (fig. 7)⁷⁶. Estas estelas, las cuales eran dedicadas a altos dignatarios civiles o religiosos, se elevan sobre un altar que también puede beber de los modelos de Copán, decorados con serpientes bicéfalas⁷⁷. Todo ello, mezclado con otros detalles nacidos de la imaginación del escenógrafo. De hecho, un cronista del diario madrileño *La Época* describía esta escena como “en la que ha podido explayarse la imaginación del artista [...], maestro insigne en el arte de inventar trajes y de ajustar a la verdad histórica los que ofrecen este carácter”⁷⁸.

⁷⁵ Mary Ellen Miller, *Maya Art and Architecture* (Londres: Thames & Hudson, 1999), 40-41.

⁷⁶ Frederick Catherwood, *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (Nueva York: Barlett and Welford, 1844).

⁷⁷ Pierre Ivanoff, *Grandes Civilizaciones. Maya-Azteca* (Madrid: Grupo Libro 88, 1991), 17.

⁷⁸ Mararsquino, “La vida en Barcelona”, *La Época*, Madrid, 18 de julio de 1884, 4.



Figura 5. Francisco Soler y Rovirosa, boceto de escenografía de *Parthénope* para la escena de México, 1883.
©MAE, Institut del Teatre.



Figura 6. Frederick Catherwood, estela de Copán. *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (Nueva York: Barlett and Welford, 1844).



Figura 7. Carl Nebel, *Pirámid de Papantla. Voyage pittoresque et archeologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (París: Imprimie Paul Renouard, 1836).

Respecto a los figurines de vestuario (fig. 8), visten penachos, faldellines y pectorales de vivos colores y ricamente adornados con plumas y joyas. Además, muchos portan estandartes e instrumentos musicales como cascabeles o tambores de doble membrana. Algunos diseños de las bailarinas muestran el torso descubierto; un detalle presente en las imágenes de las alegorías de América, aunque dudosamente aceptado por la conservadora mentalidad de la época, por lo que deducimos que los modelos fueron adaptados para el escenario. Así, los figurines parecen adecuarse al estereotipo exótico analizado por Carlos Reyero⁷⁹, al adaptar la iconografía configurada en el siglo XVI a partir de una combinación de la imagen de “la princesa india” y del “salvaje”; un modelo que se mantuvo en las personificaciones del continente a lo largo de los siglos hasta el que nos ocupa, tal y como muestran los grabados publicados en la prensa o piezas como *Los cuatro continentes* del escultor Virginio Arias presentes en Cuba, Chile y España⁸⁰. Por otro lado, los diseños para los bailarines que interpretaban la llamada *Danza de los caníbales* incluyen prendas de piel de jaguar y elementos asociados a los guerreros mayas, como un bastón de mando rematado en una figura de ave y un yelmo con forma de cabeza de serpiente y plumas. Estas figuras se acercan al estereotipo del “salvaje” atribuido a la figura de los indígenas, al presentar cuerpos más robustos y dientes de dimensiones considerables, lo cual se exacerbaba aún más en las imágenes del ballet publicadas en la prensa. El motivo del “salvaje” en la danza puede rastrearse hasta el siglo anterior, en concreto en la ópera-ballet *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau y Louis Fuzelier representada en la Ópera de París en 1735. En ella se interpretaban escenas de amor en Turquía, Perú y Persia, a las cuales Rameau añadió un año después un cuarto acto titulado *Les Sauvages* ubicado en Norteamérica⁸¹. Por otra parte, no podemos ignorar el ejercicio de *blackface* de los bailarines españoles del Teatro Tívoli, al adjudicarles un color más oscuro en la piel.

⁷⁹ Carlos Reyero, “Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX”, *Revista de Indias*, n.º 232 (2004): 721-748. DOI 10.3989/revindias.2004.i232.432.

⁸⁰ José Miguel Morales Folguera, “Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)”, *Boletín de Arte* n.º 24 (2003): 53-70. DOI <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2003.v0i24>.

⁸¹ Ivor Guest, *Le ballet de l'Opéra de Paris* (París: Théâtre National de l'Opéra, 1976), 24.



Figura 8. Francisco Soler y Rovirosa, figurines para *Parthénope*, 1883. ©MAE, Institut del Teatre.

4. Conclusiones

Los dos casos aquí presentados nos han permitido analizar dos perspectivas diferentes: por un lado, un ballet creado en Italia y adaptado en su representación en España y, por otro, uno

creado específicamente en España con autores locales. Las conclusiones extraídas no pueden ser extrapoladas a una mirada más general al tratarse únicamente de dos ejemplos aislados, por lo que no podemos asegurar que existiese un “ballet patriótico”, parafraseando a Marie Salgues. Podemos asegurar que estas temáticas no fueron nada habituales en el ballet en la España decimonónica y no hemos encontrado más ejemplos que los mencionados en este texto. Esto puede deberse fundamentalmente a dos cuestiones: en primer lugar, la gran mayoría de los ballets representados en nuestro país fueron reproducciones o versiones de obras procedentes de las carteleras europeas y, en segundo lugar, la mayoría de los directores, coreógrafos y principales intérpretes procedían de teatros italianos. Por tanto, aunque podemos documentar una presencia minoritaria de escritores, compositores, coreógrafos y bailarines españoles vinculados al ballet, su desarrollo en España estuvo estrechamente ligado a las pautas marcadas desde los escenarios de Italia, Francia y Reino Unido.

En *Pizarro o la conquista de Perú*, hemos podido constatar una serie de modificaciones respecto a la versión italiana que reivindicaban las figuras de Francisco Pizarro y Diego Almagro y su experiencia en Perú. El cambio en el título y la dramaturgia denotan la intención de glorificar el pasado imperial español al ensalzar sus hazañas y transmitir un mensaje de aceptación absoluta de los españoles por parte de los indígenas. Incluso eliminaba hechos de la realidad presentes en la versión original para mantener en el espectador la sensación de fraternidad una vez caído el telón.

Por otro lado, los anacronismos en ocasiones encontrados en la pintura de historia también se dieron en el ámbito coreográfico, como podemos atestiguar al incluir en la misma obra una *Danza de guerreros indianos* y un *Bailable de carácter chileno*. Por otra parte, el análisis de *Parthénope* nos permite localizar cómo algunos imaginarios presentes en la escena desde el siglo XVIII se mantenían a finales de la centuria posterior. La imagen de “lo salvaje”, presente en la coreografía de la *Danza de los caníbales*, también condicionó su representación visual. El estudio de los figurines de vestuario y el telón de fondo diseñados por Soler y Rovirosa nos facilita entender los procesos llevados a cabo por los pintores escenógrafos, semejante al de los pintores de caballete: la combinación de diferentes referencias históricas, pero en el ámbito de la escena bañadas por un filtro exótico y hasta cierto punto estereotipado que potenciaba el espectáculo visual.

De esta forma, en España se emplearon los lenguajes del ballet, tanto coreográficos como escénicos, para representar a las civilizaciones precolombinas a través del filtro del exotismo, lo salvaje y la otredad. Estos casos de estudio muestran cómo la pintura de historia, ampliamente premiada en los certámenes, pudo encontrar un aliado puntual en el teatro gracias a su condición de fenómeno de masas y espectáculo visual. Algunas de esas visiones de un pasado colonial en decadencia cobraron vida a través de la danza, convirtiendo el escenario en un lienzo de nostalgia en movimiento.

5. Conflictos de intereses

Ninguno

6. Apoyos

Este texto se enmarca en el proyecto de I+D+I *Cuerpo danzante. Archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad* (PID2021-122286NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación [AEI/10.13039/501100011033] y los fondos FEDER “Una manera de hacer Europa”. Una primera versión fue presentada en el congreso internacional *Cartographies of Movement* organizado por la Dance Studies Association (Buenos Aires, julio de 2024). La autora agradece a Claudia Carbal Segura su ayuda en esta investigación.

7. Referencias bibliográficas

- Alberdi, Ana. “El cuerpo de baile del Teatro Real”. En *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, editado por Idoia Murga Castro, 202-215. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.
- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1993.
- Arias de Cossío, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Omnibus, 1991.
- Artís, José. *Ricardo Moragas: prioridad de su arte, la vida y la obra*. Barcelona: Institut del Teatre, 1946.
- Barriuso González, Rebeca. "La actividad musical en el Teatro del Príncipe Alfonso (1863-1898)". Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2023.
- Blanco, Alda. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Valencia: Universitat de Valencia, 2012.
- Blázquez Mateos, Eduardo y Ester Merino Peral. *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*. Madrid: Cumbres, 2014.
- Cánoyas del Castillo, Antonio. *Discurso de la nación. Inauguración del curso del Ateneo de Madrid en noviembre de 1882*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/discurso-sobre-la-nacion-inauguracion-del-curso-del-ateneo-de-madrid-noviembre-de-1882--0>
- Catherwood, Frederick. *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. Nueva York: Barlett and Welford, 1844.
- De la Fuente Monge, Gregorio. "Introducción. Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX". *Historia y política*, n.º 29 (enero-junio 2013): 13-43.
- De Manjarrés y Bofarull, José. *El arte en el teatro*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875.
- Díez García, José Luis (dir.). *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Dougherty, Dru. "Theater and Culture, 1868-1936". En *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, editado por David Thatcher Gies, 211-221. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- "Escenografía. Fragmentos de la conferencia impartida por Francisco Soler y Rovirosa en el Ateneo Barcelonés en 1893". *Hispania: literatura y arte*, n.º 44 (15 diciembre 1900): 434-446.
- Espín Templado, Pilar. *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia: Tirant, 2011.
- Floeck, Wilfried y Sabine Fritz (ed.). *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim, Zúrich, Nueva York: Georg Olms Verlag, 2009.
- García Gual, Carlos. *Sirenas: seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner, 2014.
- George, David. *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or Collaborators?* Cardiff: University of Wales Press, 2002.
- Gómez Cifuentes, Blanca. "Escenarios para el progreso. El ballet Excelsior en la Exposición Universal de Barcelona de 1888". *Terpsícore en Escena: Investigación y Práctica en Danza/Terpsichore on Stage: Research and Practice in Dance*, número monográfico de *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, no. 43 (2019): 129-155.
- Gómez Cifuentes, Blanca. "Encuentros en escena. Los ballets de Ricardo Moragas y Francisco Soler y Rovirosa en la España decimonónica". En *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico* editado por Laura Hormigón, 258-269. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2020.
- Gómez Cifuentes, Blanca. "La danza escénica en el teatro Buen Retiro de Barcelona (1876-1886)". En *La investigación en danza Madrid Online* 2020, 51-56. Valencia: Mahali, 2020.
- Gómez Cifuentes, Blanca. "Talleres, asociaciones y colaboraciones. Escenografías colectivas para danza a finales del siglo XIX". En *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, editado por Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, 44-57. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023.
- Guest, Ivor. *Le ballet de l'Opéra de Paris*. París: Théâtre National de l'Opéra, 1976.
- Hormigón, Laura. *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: Asociación de directores de España, 2018.
- Hormigón, Laura, "El 'ballet' romántico en el Teatro Real de Madrid (1850-1870): una historia llena de altibajos". *Madrid Histórico*, no. 115 (2025): 71-80.

- Ivanoff, Pierre. *Grandes Civilizaciones. Maya-Azteca*. Madrid: Grupo Libro 88, 1991.
- Lloréns, Pilar (coord.). *Historia de la danza en Cataluña*. Barcelona, Caixa de Barcelona, 1987.
- Miller, Mary Ellen. *Maya Art and Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Moisand, Jeanne. *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2013.
- Montserrat y Archs, Juan. "Historia Natural del Hombre", *El Mundo Ilustrado*. Barcelona: n.º 98-200, 1881-1883.
- Morales Folguera, José Miguel. "Las imágenes de los cuatro continentes del escultor chileno Virginio Arias (1855-1941)", *Boletín de Arte* n.º 24 (2003): 53-70. DOI <https://doi.org/10.24310/BoLA.2003.v0i24>.
- Muñoz Morillejo, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923.
- Murga Castro, Idoia. "Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras". *Anales de Historia del Arte* (2010, Volumen Extraordinario): 223-238.
- Murga Castro, Idoia. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, 2^a ed. corregida y aumentada.
- Murga Castro, Idoia. "Ser cuerpo de baile. Asociaciones y dislocaciones de la danza en colectivo". *En Arte en colectivo: autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea*, editado por Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, 128-143. Madrid: CSIC, 2023.
- Murga Castro, Idoia. *La danza. Cuerpos en movimiento a través de la historia*. Madrid: Cátedra, 2023.
- Nebel, Carl. *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. París: Imprimie Paul Renouard, 1836.
- Planella y Coromina, José. *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona: Imp. Joaquín Verdaguer, 1840.
- Pizarro o *La conquista del Perú. Baile histórico en cuatro actos compuesto y dirigido por Mr. Bartholomin. Música de Mr. Gondois. Ejecutado por primera vez en Madrid, en el Teatro del Príncipe, el 10 de marzo de 1843*. Madrid: Imprenta de Barbon, 1843.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición).
- Reglamento de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, aprobado por S.M. el 5 de mayo de 1871. Madrid: Ministerio de Fomento, 1871. Biblioteca Regional de Madrid, A-Caj.31/1.
- Reyero, Carlos. *Imagen histórica de España 1850-1900*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Reyero, Carlos. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Reyero, Carlos. "Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX". *Revista de Indias*, n.º 232 (2004): 721-748. DOI 10.3989/revindias.2004.i232.432.
- Rincón García, Wifredo. "Francisco Pradilla y la pintura de historia". *Archivo Español de Arte*, n.º 235 (1986): 291-303.
- Rincón García, Wifredo. "Los indios en la pintura española del siglo XIX y XX". *En Arte en los confines del imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, 257-286. Castellón: Universidad Jaume I, 2011.
- Robiola, G. (ed.). *Parthénope, ballo mitologico fantastico in 5 parti e 11 quadri, del coreografo Riccardo Moragas, musica del maestro Guelfo Mazzi*, 1886.
- Salgues, Marie. *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina: El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición General de Filipinas de 1887*. Madrid: CSIC, 2003.
- Sepúlveda, Enrique. *El teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)*. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1892.
- S.G. "La obra ingente de Ricardo Moragas", *Destino*, 5-VI-1965, 67.
- Turina, Joaquín *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.