

RECEPCIÓN DEL BALLET D'ACTION EN LA PENÍNSULA IBÉRICA c. 1789-1800

XOAN M. CARREIRA

La irrupción en 1750 de la Ópera Italiana en la Península Ibérica es un fenómeno relativamente bien conocido pues se viene estudiando desde hace ya un siglo y posee una bibliografía relativamente nutrida en la cual sobresalen por propio derecho los libros de Cotarelo (1917), un trabajo clásico pleno de erudición literaria, en España y de Brito (1989), una obra fascinante que espero ver pronto editada en portugués, en Portugal.

Menor fortuna ha tenido en cambio el baile escénico, que llega de la mano de la ópera. Mientras para el área portuguesa disponemos del muy bello libro de Sasportes (1970), en España no existe ni una monografía sobre la cuestión y la tarea de recopilar artículos dispersos sobre la cuestión no puede acarrear sino desesperación al investigador pues en el mejor de los casos son simples anecdóticos y en la generalidad de ellos, acumulación abultada de errores y disparates copiados sin molestarse en citar la fuente.

Sin embargo la danza representó un papel en la dramaturgia musical muy superior incluso a lo que calculó Sasportes en su momento y muy especialmente tras la Revolución Francesa la cual modifica la circulación de artistas y colabora al asentamiento del Ballet d'action en los teatros de la Península Ibérica. Al igual que sucedía con las compañías de ópera italiana, los "inventores de bailes" circulaban libremente manteniendo actuaciones en uno y otro país. Una vez más, esa circulación hay que buscarla no en la composición de las compañías de las Cortes (ja que sí existía intercambio de artistas individuales entre Lisboa y Madrid), sino entre los Teatros Públicos de las dos capitales, Cádiz, A Coruña y Porto principalmente y otras como Córdoba, Sevilla y Valencia o Barcelona, con carácter esporádico.

Esta comunicación no aspira más que a presentar un estado de la cuestión y es un preliminar a mi actual proyecto de investigación. Una vez más he de agradecer su hospitalidad a la APEM y a la Fundação Calouste Gulbenkian así como expresar mi satisfacción por la ocasión de reunir de nuevo a los musicólogos ibéricos en una tarea imprescindible toda vez que el objeto de nuestra investigación bien pocas veces entendió de fronteras. Creo que pocos de los presentes pueden sentir esta satisfacción con tanta intensidad

como yo que en mi bi-linguismo natural soy partícipe de las dos grandes familias ibéricas.

Permítaseme ofrecer esta comunicación a los dos autores que me han servido de guía y modelo, José Sasportes y Manuel Carlos de Brito.

ANTONIO RIBALTONI, UN PRECEDENTE EJEMPLAR

Como es bien sabido, el baile es un ornato inseparable del espectáculo operístico dieciochesco como lo atestiguan los programas de mano de los espectáculos ofrecidos por las compañías italianas. Como nos dice Sasportes:

“A dança tem a princípio uma parte diminuta, mas vai progressivamente ganhando um lugar de relevo e, a partir de 1770, começamos a notar com mais frequência bailados individualizados, e não apenas simples intermezos de ópera. A dança teatral impõe-se ao público e, com o gosto pela ópera italiana, de que aliás é indissociável, impede o desenvolvimento de um teatro declamado português [...]” (p. 153).

En el caso español la cuestión es idéntica y desde los bailes “para ilustrar” las óperas heroicas que Antonio Pino “Il Monaro” coreografió en Barcelona desde 1750 para la compañía de Nicolà Setaro hasta las grandes coreografías, con complejos escenarios, que este mismo empresario presentaba en A Coruña en 1772 ha ocurrido una profunda modificación del gusto del público.

La mejor muestra del creciente prestigio de los bailarines procede del estudio de la documentación administrativa que incluye contratos a las compañías, inventarios de enseres teatrales, etc. Otra muestra es que mientras al principio los empresarios son siempre músicos, progresivamente va a ser cada vez más frecuente que sean bailarines los que contratan cantantes para su compañía. Así es el caso de Antonio Ribaltó quien el 13 de enero de 1769 solicita permiso al Ayuntamiento de Córdoba para actuar ya que:

“[...] siendo ésta de Córdoba una de las más opulentas y de más esplendor de España, y carecer ésta de dichas diversiones, ofrece el suplicante, poner aquí una compañía de ópera seria y bufa y otra de bailarines de los más célebres que se hallan en estos Reinos”.

Ribaltó incluía en su compañía la de ópera de Petronio Setti que venía de actuar en Jerez de la Frontera. Ambos tenían como protector al ilustrado D. Luís Pérez de Saavedra, Marqués de Rivas, con el cual firmaron contrato por tres años. El proyecto se frustró por la reacción del clero que no cejaría hasta lograr en febrero de 1784 la prohibición total del teatro en sus formas declamada, cantada y bailada en toda la diócesis. Pero lo que interesa a nuestro objeto es la identidad y actividades de Antonio Ribaltó.

Era veneciano y su nombre auténtico parece ser Antonio Ribaltoni y parece haber llegado a España a través de Cádiz en donde actúa desde finales de 1761 a principios de 1764. En la temporada 1764/65 será sucedido por el

milanés Giuseppe Destefani. Ribaltoni había pasado mientras al Teatro de Sevilla desde donde viajará a Lisboa para presentar sus creaciones entre 1765 y 1767 en ambos Teatros Públicos, do Bairro Alto y da Rua dos Condes. En 1768 regresa a Sevilla desde donde se presenta en Córdoba. En la composición de sus compañías figuran nombres muy conocidos: así, Alfonso Nicolini en Cádiz y en la primera visita a Sevilla. En 1768 lo encontramos en Santiago de Compostela casado con Anna Setaro, seguirá con la compañía de su suegro (que estuviera en Porto en los años anteriores) y junto a su esposa regresará a Porto al menos en la temporada 1776-77.

La familia Ambrosini llegara a Barcelona con Setaro en 1750. Existe una confusa noticia sobre la presencia del padre, Giuseppe en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa en 1762 y conocemos su presencia en Sevilla en 1764, siempre junto a su esposa? Rosa Ambrosini, cantante que actúa en Porto entre 1770 y 1772. Parece que Nicolás Ambrosini era hijo de ambos y actúa por vez primera en Sevilla en 1764. William Beckford asiste en 1787 al estreno de un ballet suyo que prefigura el asunto de *Coppelia* en un teatro de Lisboa, ciudad en la que trabajó en el Teatro do Salitre dirigido por Marcos Portugal cuyo *Idilio* estrenó N. Ambrosini, al cual también encontramos en Porto entre 1770 y 1772 y que desde 1775 es socio de Nicolini en A Coruña. Otro bailarín de la familia es Mariano Ambrosini que actúa en Porto en 1772.

Una tercera vinculación de Ribaltoni es con la familia Marchesi; Francesco Marchesi canta en su compañía en Córdoba en 1768 y años más tarde, en la temporada 94-95 triunfará en Lisboa junto a otros miembros de su familia.

No he logrado encontrar información sobre Ribaltó-Ribaltoni fuera de la década de 1760, pero su trayectoria me ha parecido muy importante por demostrar las complejísticas vinculaciones entre compañías y teatros peninsulares y el protagonismo de un bailarín-empresario.

EL TRIUNFO DEL BALLETT D'ACTION. DOMENICO ROSSI

En mayo de 1772 sobreviene una novedad en el Teatro de Barcelona según nos cuenta Cotarelo:

“No tenían, cierto, mucho tiempo los barceloneses de cansarse viendo unas mismas caras en la escena de ópera, supuesta la rapidez con que unas compañías se sucedían a las otras. La de baile de este año, más numerosa que las anteriores, pudiera indicarnos alguna fatiga del público filarmónico y su preferencia por el arte de Terpsicore, cosa que, como veremos, parece general en toda España” (p. 248).

De cierto la compañía era impresionante ya que bajo la dirección de Domenico Rossi, coreógrafo y primer bailarín encontramos a:

“Gertrudis Ablescherin, primera bailarina; Lucía Fabris, primera grottesca; Ana Paduli, otra; Teresa Banti, también primera bailarina;

Victoria Viganó y Juana Agostini, las mujeres. Y de los hombres, José Bantim primer bailarín; Zacarías Banti, primer grottesco, como también lo era Antonio Banti, José Ancinelli y Jerónimo Greco, con más de doce Figurantes”. (Cotarelo, p. 248).

De la relación nos llama logicamente la atención el apellido Banti. Zaccaria Banti en 1779 conocería en el Covent Garden a Brigida Giorgi con quien desposaría tras de trasladarse a Amsterdam de cuyo Teatro sería coreógrafo hasta principios del siglo XIX mientras su esposa con el nombre de Brigida Banti alcanzaría el honor de ser denominada “la virtuose du siècle” o “la più bella voce d’Europa”. Luego veremos la actividad de otros miembros de esta familia.

Nada pude averiguar de Vittoria Viganò a quien imagino hermana de Onorato y tía por lo tanto de Salvatore Viganò. Más interesante es el napolitano Domenico Rossi a quien no puedo menos que vincular con Venceslao de Rossi que justo cuando deja Domenico Barcelona, a fines de 1772, aparece en Lisboa junto a otro discípulo de Noverre, Guglielmi. Seguiendo a Sasportes sabemos que, entre otras coreografías estrenaron *Diane ed Endimione*, *Isola d’Alcina* y *Le due sultane rivale* de Rossi sí como *I pescatori* de Guglielmi.

Al año siguiente nos informa Sasportes de dos estrenos de Giuseppe Magni: *La villegiatura dei trasburghesi coll’arrivo dei zingari croati* y *La vedova scaltra*. Como se puede comprobar en el Anexo II, los Magni actuarán en la compañía de D. Rossi el bailarín Antonio Maraffi que tras pasar en Madrid la temporada 1787/88 pasa al Teatro do Salitre donde coreografía *A ilha deshabitada* ou *Ermida abandonada* (1788), *Alexandre Magno triunfante contra Dário* (1789) y la *História fabulosa de Idame e Teorestes* (1790). Otra concordancia es el bailarín Pietro Bedotti a quien conocemos en un segundo papel en el Teatro do Salitre en *Os dois irmãos militares* (1791) de Carlo Bencini. Bedotti es en la temporada 1796-97 el primer bailarín grotesco del Teatro de los Caños del Peral dirigido por D. Rossi.

En cualquier caso, perdemos en 1773 a Domenico y a Venceslao Rossi y solo recuperaremos al primero, y transcurridos catorce años, manifestándose en diversas ocasiones su edad ya avanzada para su arte. El será el empresario del Teatro de los Caños del Peral entre 1787 y 1790 y desde 1791 a 1799. En todo momento demuestra conocer y practicar la estética de Noverre y la selección de sus coreografías y de sus bailarines es muestra de clara devoción por el Ballet d’action.

A este respecto, permítaseme volver a pedir la palabra a Sasportes respecto a los coreógrafos que cité anteriormente:

“Todos coreografaram para elencos masculinos e delinearam obras de un teor extremadamente descriptivo, dentro da linha do ballet d’action, com fortes doses de pantomima e exigindo uma leitura atenta dos programas das danças (agora publicados a par dos libretos das óperas), que indicavam os bailarinos pelo nome das personagens que encarnavam, muitas vezes lhes chamando *actores*. Bem significativa é a

asserção de que o baile *Orizia e Boreas* foi inventado e posto em praxe por Pieroni. Chiaveri, no prólogo ao seu *baile trágico e pantomimo* em 5 actos o *incêndio de Suza*, ilustra a necessidade e as vantagens de um programa escrito, que o público deve ler atentamente. E temos que julgar que acaba por ter razão". (p. 161).

Evidentemente la prohibición de que las mujeres subieran al escenario en Portugal, significó un trauma irreparable para su cultura escénica. Determinados indicios me hacen pensar que en los Teatros Públicos se debió practicar cierta indulgencia que podría haber llegado al São Carlos al menos en 1796 pues creo deducir de la correspondencia de Pietro Angiolini que su esposa Teresa Melazzi pudo trabajar en Lisboa. Pero el hecho principal es que generalmente no se admitían mujeres, lo cual no podía menos que agredir el principio noverriano de verosimilitud.

No ocurría en España el fenómeno del travestismo y sus teatros disfrutaron del arte de bailarinas y cantantes como la divina Luísa Todi. Sí, desde luego existía la impresión de bonitos libretos con el detallado relato del argumento del ballet. A Cotarelo le irritan sobremanera estos libretos como pone de manifesto, por ejemplo, a raíz del estreno del *Orfeo y Euridice* de Rossi:

"No conozco nada más imbécil en literatura que estas explicaciones de un resobado asunto histórico, tomadas de cualquier texto literario. pero ni una palabra acerca de como los bailarines interpretaban los afectos y pasiones que expresa el argumento; qué gesto, qué actitud, qué movimiento de su cuerpo o de parte de él significaba, de modo que el público pudiese comprenderlo, si el bailarín se llamaba Pedro o Manuel, o si había nacido en Pinto o en Valdemoro; pues cosas más difíciles y abstractas expresaban, según Rossi, sus pantomimas" (p. 349).

Sorprende comprobar que para Cotarelo nada significaban los nombres de Angiolini, Noverre, Viganó o Gardel ni títulos como *La fiesta de la rosa* o *La niña mal guardada*. Para él, a causa de las extravagancias de los bailarines, el público perdió de disfrutar lo importante: la música y el canto. Esta postura de Cotarelo tuvo nefastas consecuencias pues todos los autores posteriores prescindieron de las referencias al ballet de su libro. Por otra parte su manifiesta animadversión hacia el baile interfirió su precisión y la fiabilidad y claridad de sus referencias sobre ballet son muy inferiores a las utilizadas al hablar de la ópera. Aún así hemos de agradecer que mencionase lo que va encontrando pues un autor como Zabala opta por pasar de largo sobre el ballet cuando encuentra datos sobre el mismo en Valencia.

DOMENICO ROSSI EN LOS CANOS DEL PERAL

Domenico Rossi reaparece en Madrid como empresario del Teatro de los Caños del Peral para la temporada 1787-88 y, con la única excepción de la de 1790-91, permanecerá en ese Teatro hasta el verano de 1799. Se

identifique o no con Venceslao Rossi, desde luego era discípulo de Noverre y desde el primer momento presenta a su público, cuidadosamente preparados, ballets de Gaspero Angiolini, Noverre, de su primer bailarín Gaspero Ronzi y suyos propios.

Especial interés posee la temporada 1789-90 pues en ella contrata a un sobrino de Luigi Boccherini llamado Salvatore Viganó y a una familia madrileña, protegida por la Duquesa de Osuna, los Medina. A fines de año llega a Madrid el matrimonio Dauberval permaneciendo hasta fines de marzo de 1790. Durante ese período se multiplican las coreografías de Noverre: Juan Medina produce *Le déserteur* de Dauberval, su hermana María Medina se casa con Viganó y este joven matrimonio se marcha a Burdeos con los Dauberval para estudiar con ellos y trabajar en el Teatro de aquella ciudad. Así comienza la carrera de una de las parejas más famosas de la historia del ballet y, desde luego, el dúo prototípico de la nueva estética noverriana y al que cabrá el honor de inaugurar el Teatro La Fenice de Venecia. Como he dicho, María era madrileña, hija del bailarín Antonio Medina y ahijada de la Duquesa de Osuna. No es, pues identificable con la bailarina vienesa Mayer o Meyer como es habitual afirmar en muchas fuentes.

Desconocemos que hizo Rossi en la temporada 1790-91 en que los Caños del Peral se contrata con Favier. Debió de viajar por Italia pues para la temporada 1791-92 presenta novedades extraordinarias. El bailarín Gaetano Giogia que en años anteriores tuviera gran éxito en Roma, había presentado alguna coreografía en otros teatros italianos y había sido el triunfador de la temporada 1790-91 en La Fenice. Pietro Angiolini, sobrino de Gaspero Angiolini, era ya conocido como bailarín en el Covent Garden y en la temporada 1789-90 había entusiasmado al público de La Fenice con sus coreografías; a Pietro lo acompañaba su esposa la bailarina Teresa Melazzi. Una vez más hemos de revisar la afirmación usual de que su esposa era Carolina Pitrot con quien habría casado en Londres; a menos que su matrimonio con Teresa Melazzi fuera en segundas nupcias pues de ella tenemos información abundante tanto en Madrid como en Lisboa y siempre como esposa de Angiolini. En esa temporada se presentan con gran éxito por Giogia y Angiolini el "*Apelles y Campaspe*" de Noverre, "*Orfeo y Euridice*" de Rossi y otras títulos siempre precedidos de un grueso libreto explicativo.

Terminada la temporada, Giogia para al São Carlos donde al año siguiente, el 30 de junio, presenta tres coreografías propias: "*A bailarina amante*", con música de Cimarosa, "*Gli dispetti amorosi*", probablemente con música propia como gustaba, y "*A felicidade lusitana*", con música de António Leal Moreira. Del São Carlos pasó a La Scala donde triunfa en ese mismo año, en la temporada 1793-94. En 1794-95 trabaja en Nápoles y sigue su carrera hasta su consagración en Viena en 1800-01, sucediendo a Viganó, recientemente divorciado de María Medina.

El puesto de Giogia en el São Carlos es ocupada por Pietro Angiolini que se responsabiliza de la temporada 1793-94 y será el responsable de los bailes del Teatro de Lisboa hasta el verano de 1797 estrenando, según Sasportes, dieciocho coreografías de las que cita "*As Amazonas modernas*" presentada en febrero de 1794, obra que presentará en Los Caños del Peral en diciembre de ese año. Angiolini no actúa en Madrid en la temporada 1793-94 pero sí en

todas las demás, presentando en ellas sus coreografías. Poseemos documentación administrativa y correspondencia suficiente para probar las grandes vinculaciones entre las empresas del São Carlos y los Caños del Peral y no solo referida a los bailarines, sino también a cantantes.

De todos modos a partir de la temporada 1795-96 van a surgir desavenencias profundas entre Pietro Angiolini y Domenico Rossi motivadas por la lógica preferencia del primero por los bailarines franceses y la tendencia del segundo a contratar italianos. Uno de los motivos de Rossi era las exigencias desorbitadas de los franceses, habituados a ganar en París en un mes lo que en Lisboa o Madrid era el salario por la temporada. Conocemos una interesante carta de Angiolini a uno de los responsables de la Junta del Hospital Real, de la cual dependía el Teatro de los Caños del Peral:

“Se V.S. prende esempio degl’ Italiani sopra Monticini. Ferlotti e Bianchi, certo è che poco onore fanno alla nostra Nazione, però vi sono degl’altri che avrebbero potuto venire a rimpiazzare il posto di Giogia e Angiolini; e cosa certa che questi tre sudetti non sono primi Ballerini, ma terzi (...)

Perdoni questo discorso, che non ha altro fine che quello di patriotta, però vedo e convengo che i Ballerini Francesi hanno molto merito, ed hanno, sto per dire, insegato a noi, non nel Eroico ma nel dilettevole e popolare demi-caractère”. (Lisboa, 14-V-1796).

La opinión de Angiolini, como se deduce del contexto, es respuesta a una consulta. Sabemos que el Marqués de Astorga, presidente de la Junta Suprema Central Gubernativa y mecenas del Teatro, estaba entusiasmado por la nueva escuela parisina y sus cartas muestra un profundo enojo por la predilección de los madrileños por Teresa Mazzorati-Montesini, a su juicio absolutamente fuera de lugar. A pesar de que la bailarina contaba con la protección de la Duquesa de Osuna, Astorga aprovecha el escándalo producido el 9 de febrero de 1796 en el extremo de “*La cantarina extravagante*” por una cuestión acerca de calidad y cantidad de tejido en las calzas de la bailarina y ésta y su marido no logran renovar el contrato pasando a trabajar a Cádiz.

A partir de la temporada 1796-97 dominan la escena de los Caños del Peral los franceses, en ese año el primer bailarín es Jean-Pierre Giraud quien presenta una coreografía propia “*La constancia representada*” el 4 de noviembre de 1796 y, durante las dos próximas temporadas dos de Pierre Gardel, “*Psyché*” el 25 de agosto de 1798 y “*La fête de la raison*” titulada prudentemente “*La fiesta de la rosa*” el 26 de diciembre de ese año.

Mientras tanto, se mantenían las desavenencias entre Angiolini y Rossi que en la temporada 1796-97 llegaron a los intentos de boicot de Rossi a las coreografías de su socio y a humillantes retiradas de cartel. Por ello, a finales de 1797 se marcha de la Península y con él se van su esposa y su hermano Pasquale, excelente bailarín bufo que había mantenido ininterrumpida su presencia en el cartel de los Caños del Peral desde 1791.

Por su parte, el Marqués de Astorga prepara una renovación profunda del Teatro que incluye la creación de una escuela de ballet que sirva de

“cantera” para la compañía. En 1797 hace una propuesta a Dauberval, quien presenta un proyecto tan ambicioso que equivale al traslado del Teatro de Burdeos a Madrid y que es inabordable incluso por persona tan dispuesta a perder dinero como Astorga. En 1798 intenta contratar a Noverre, fracasando incluso el proyecto de que estuviera en Madrid solo cuatro meses. En ese período aparece incluso un proyecto de crear en Madrid un Teatro que representara comedias y tragedias en francés alternadas con el ballet, proyecto que asimismo fracasa.

Como consecuencia de todo ello, la economía de Domenico Rossi iba cada vez más a peor y al final de la temporada 1798-99 se ve obligado a declararse en quiebra. Aparecen graves problemas para constituir la compañía para 1799-1800 pues las deudas son descomunales y ni siquiera el aval de Astorga puede parar la catástrofe. Mientras Astorga prepara con Favier una espléndida temporada para 1800-01, el 28 de diciembre de 1799 se hace pública una Real Orden que prohíbe representar en toda España a actores, bailarines y cantantes de otras naciones y toda representación que no sea en castellano. Esa Real Orden que estuvo vigente hasta 1822 tuvo consecuencias terribles para la escena española y produjo tal fisura en la cultura coreológica española que ésta aún no ha alcanzado la normalidad. Cuando a lo largo del siglo XIX se contratan las bailarinas míticas para actuar en el Teatro Real de Madrid, no será para que bailen “*Giselle*” ó “*Coppelia*” sino para que bailen las partes correspondientes de “*La Traviata*” o de “*la Forza dell Destino*”. Igual fenómeno sucede en Barcelona, ciudad en la cual la tan manida tradición balletística se vincula no al ballet como espectáculo autónomo sino a las necesidades del Teatro del Liceo y es por ello que entre las grandes creaciones de los maestros de danza de este Teatro se citen obras como “*Aida*”.

Domenico Rossi, arruinado, consigue librarse de la persecución de sus acreedores y pasa al São Carlos donde trabaja en la temporada 1800-01 y presenta sus “*Orfeo ed Euridice*” y su “*Ifigenia em Aulide*”. Ignoro si permaneció en Lisboa o el viejo “inventor de bailes” se retiró a su país viendo morir en el olvido su obra de doce años y el triunfo europeo bailarines y coreógrafos que él había presentado a los públicos de Madrid y Lisboa.

EL CASO DE CADIZ. CHARLES-AUGUSTE FAVIER

El Teatro de los Caños del Peral fue cedido para la temporada 1790-91 al empresario Giacomo Panati el cual incluía en su oferta la compañía de baile dirigida por Carlos Augusto Favier. La composición, una vez más, la facilita Cotarelo:

“Primeros bailarines absolutos, Carlos Augusto Favier y madame Favier. Otra primera bailarina “a perfecta vicenda”, la señora Camila Dupetit Banti. Otros primeros bailarines, Juan Medina y madame Durand. Primeros grotescos, Domingo Magni y Ana Tantini. Segundos grotescos, Cayetano Montignano y Luisa Ferroni. Terceros bailarines fuera de concierto, Pedro Agostini y Santina Espontoni. Otra tercera

bailarina, Antonia Ronzi. Cuerpo de bailes, ocho parejas y dos supernumerarios", (p. 323).

Encontramos como de costumbre apellidos ya conocidos como Magni o Medina (el padre, Antonio Medina figura en el cuerpo de baile como "mayor"). Camila Dupetit-Banti permanecerá el año siguiente en Madrid y bailará con Angiolini y con Giogia, en esa temporada también aparecerá su pariente Felicitá Banti.

La esposa de Favier, casi siempre citada como Madame Favier se llamaba Angela Durand y su marido estrena aquella temporada media docena de coreografías propias y alguna de Noverre.

Al terminar la temporada, la práctica totalidad de los empleados de Panati se traslada a Cádiz en el Teatro Español. El director, coreógrafo y primer bailarín es Favier y la compañía no ofrece casi cambios salvo la ausencia de Camila Dupetit-Banti. Antes de finalizar 1792 presentan "*Apeles y Campaspe*" de Noverre bailando el matrimonio Favier (Apeles y Roxana), Medina (Alexandro) y Mme. Durand (Campaspe). Tenemos evidencia de que Favier permaneció en Cádiz en los años siguientes si bien no conocemos programas de sus representaciones. Juan Medina debió quedar en Cádiz en la temporada 1793-94 pero luego forma compañía propia y se embarca rumbo a México donde contó con la protección del virrey Marqués de Branciforte; sin duda él fue el pionero del "Ballet d'action" en América.

La historia de la ópera y el ballet en Cádiz son extraordinariamente complejas por las implicaciones sociales, religiosas, políticas e incluso diplomáticas. En 1789 coexistían tres teatros: el Italiano datable c. 1760 donde se había presentado Ribaltini. El Francés, edificado en 1768 por Jacques Constantin para representar en él Comedias y Operas francesas. Y el Español, construido por Manuel Fernández de Morales en 1772 con destino a la representación de comedias. Cuando llega Favier sin duda alguna que estarían muy deteriorados tanto el Italiano como el Francés mientras el Coliseo Español estaría en perfecto estado tras las obras de 1781.

Por lo que se refiere a las representaciones en francés, la idea de Constantin no era extravagante y tanto más en una ciudad como Cádiz llena de extranjeros y con una poderosa colonia francesa. El 20 de setiembre de 1788 Mr. Dainville solicita el permiso para establecese en el Teatro Francés y allí representar en francés comedias, tragedias y también ballets. La ciudad niega el permiso amparándose en el buen funcionamiento del Coliseo Español que bastaría para las necesidades de los gaditanos. D'Ainville había pasado todo el año en Madrid intentando la contrata de los Caños del Peral por 40.000 reales anuales no logrando sino representar en enero un melodrama, "*Pígmalión*" completando la representación la coreografía de Ronzi "*Aminta y Silvio*". Luego logró, en junio, permiso para representar si llegaba a acuerdo con los responsables de algún teatro; al fracasar dirigió su atención a Cádiz. Nueve años más tarde, cuando el Marqués de Astorga pretendió importar una compañía francesa, su corresponsal Joaquín de Zuaznavar, cónsul español en Burdeos, le hace llegar en carta del 17 de enero de 1797 un proyecto firmado por James Harvey Degville para el "establecimiento de un teatro francés con bailes, esto es de una comedia y tragedia"; Zuaznavar

incluso indica que “se pudiera conservar, para variar, una pequeña ópera bufa italiana, la que con la reunión de buenos bailes no dejaría de atraer a la gente”. El Marqués de Astorga responde que a pesar de ver atractivo el proyecto, le parece arriesgado económicamente y prefiere centrar su atención en el Ballet.

Gracias a la correspondencia de la Duquesa de Osuna podemos conocer algo más sobre Favier. Al no ver renovado su contrato en los Caños del Peral, el matrimonio Monticini pasa a Cádiz en mayo de 1797 contratado por Favier. La temporada se desarrolla con violentos enfrentamientos entre Favier y Teresa Monticini si bien el fallecimiento de Mme. Favier le obliga a otorgar a la Monticini el puesto de primera bailarina absoluta. Así baila “*Blanca*” de Rossi y “*El descubrimiento de la Florida*” de su esposo. El asedio inglés obliga a cerrar el Teatro en Julio y la compañía pasa eventualmente a Sevilla donde eran empresarios Anna y Lazaro Calderi. En setiembre regresan a Cádiz y en octubre ocurre un percance al pretender presentar Favier su ballet “*La conquista de Puerto Rico*” y otorgar la gloria a los franceses lo que origina la protesta del almirante Gravina y la suspensión de la representación. En noviembre ordena el Gobernador el cierre del Teatro lo que lleva a Favier a declararse arruinado y huir de sus acreedores refugiándose a bordo de una fragata francesa. Los Monticini no logran cobrar sus salarios y encuentran trabajo en febrero de 1798 en el Teatro de Barcelona, acabadas las fiestas de Carnaval regresan a Italia para trabajar en Parma; el resto de su carrera se hará en su país.

Favier, evidentemente se retira a Francia y aún volveremos a encontrarlo en el proyecto de temporada para 1800. Recogía su compañía muchos de los bailarines de los últimos años de la gestión de Rossi como la bailarina Alejandra Hutín, elevada a la categoría de primera bailarina. Novedades eran María del Caro, Mr. Serpos y Viganó. Este es más que improbable que fuese Salvatore ya que, considerado el mejor bailarín del mundo no aceptaría trabajar en las condiciones ofertadas por Favier; sin duda es su hermano Giovanni, excelente bailarín grotesco que ya estuviera en Madrid en 1789. En el cuerpo de baile estaban, como en años anteriores, Paula Luengo y su esposo Giuseppe Barbieri, abuelos de Francisco Asenjo Barbieri.

Fracasado el proyecto por la Real Orden de 28 de diciembre de 1799, el público madrileño tuvo que renunciar al ballet. Sobre los escenarios no habría ya otras danzas que las ofrecidas en las tonadillas o los espectáculos emergentes por gracia del casticismo. Las palabras de Jovellanos en su “*Informe sobre los Teatros*” de 1790 sonaban proféticas:

“¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros y capaces de ser llevados al mayor punto de mejoramiento y esplendor?. ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto y aplicadas casual y arbitrariamente a una necia e incoherente poesía?. ¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe?. Otras

naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas; nosotros, los manolos y las verduleras. Sin embargo, la música y la danza no sólo pueden formar el mejor ornamento de la escena, sino que son también su principal objeto, porque, al fin, entre los concurrentes siempre habrá muchos de aquellos que sólo tienen sentidos”.

BALLETS REPRESENTADOS EN EL TEATRO DE LOS CAÑOS DEL PERAL ENTRE 1787 Y 1799

(M. — Música. l. — libreto. c. — coreografía)

Acis y Galatea [La favola d'Acis e Galatea. m. Marescalchi, c.O. Viganò] [Acis et Galathée. m. Asplmayr. c. Noverre] 28-I-92.

La Adelaida [Adelaide ou La bergère des Alpes. m. Miller. c. Noverre]. Inv. 91.

Adèle de Ponthieu, c. Rossi. [m. Starzer] IV-92.

Aecio y Fulvia. c. Favier. 1-V-90.

La Aldeana espirituosa. Inv. 91.

La Alzira. c. Rossi. IX-90.

Las amazonas modernas. c. P. Angiolini. 31-XII-94.

Aminta y Silvio. c. G. Ronzi. 24-X-87.

El amor no duerme. 7-X-96.

Los amores de Cupido [Amore nascoto sotto i fiori. m. Starzer c. Noverre] Inv. 95.

El análogo o la Nina. c. P. Angiolini (Nina pazzia per amore) Inv. 95 y VII-97.

Apeles y Campaspe. l. Metastasio. m. Rodolphe. c. Noverre (Apelles et Campaspe ou Le triomphe d'Alexandre) 5-VI-91.

Aquiles en Sciro. l. Metastasio. c. Rossi. 14-X-91.

El asedio de Citerca. [La Citera assediata. m. Gluck. c. Noverre] Inv. 95.

Baco. 6-V-95.

Blanca. c. Rossi. IX-96.

Las bodas de Camacho y algunos pasajes del valiente Don Quijote de la Mancha y Sancho Panza. [c. Hilverding] 10-VIII-89.

Las bodas de los aldeanos. [La mariée du village. m. Deller. c. Lauchey] 12-V-89.

Las bodas disturbadas. c. Monticini. 30-XI-86.

El botero. V-87.

El campamento de los gitanos. 14-X-94.

La cantarina extravagante. c. Monticini. 9-II-96.

La caza de Enrique IV [Les amours d'Henry IV. c. Noverre] 22-X-91.

Celos contra celos [Gelosia di gelosia. m. Marescalchi. c. O. Viganò] I-90.

Cleopatra [Antoine et Cléopâtre. c. Noverre] Inv. 91.

La conquista de la China. 27-III-96.

La constancia representada. c. J-P Giraud. 4-XI-96.

El convidado de piedra [Le festin de Pierre. m. Gluck. c. G. Angiolini] 1-X-88.

El Corrado [c. Rossi] 5-IV-89.

Los cuatro tontos [Il diavolo a quattro ossia la dopia metamorfosi. c. G. Angiolini] 28-I-92.

El curioso accidente. 4-XI-91.

La dama soldado. c. Monticini. XII-96.

El descubrimiento de la Florida por Juan Ponce de León. c. Monticini. IV-96.

El desertor. c. Dauberval (Le déserteur). [m. Baillou] -III-90.

Diana sorprendida. [Diana sorpresa. c. O. Viganò] XII-92.

Dido despreciada. m. A. Rosetti l. Metastasio. [Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée. c. G. Angiolini] 27-I-87.

Diversión Campestre. [Divertimento campestre. c. G. Angiolini] 12-X-88.
El divertimento de los paisanos. [Festa di villaggio. m. Baillou. c. Noverrel] 12-IV-89.
El divertimento de los pescadores provenzales. [Les fêtes provençales. c. Noverrel] XII-93.
Doña Inés de Castro. c. Rossi. 13-VIII-91.

El ejército húngaro acuartelado. [Ballet hongrois. c. Noverrel] 10-XII-89.
Eneas en el Lacio. c. Rossi. 1-I-97.
La escofietera. 24-X-87.
La esposa robada. [c. Favier] 30-V-90.
La esposa persiana. [La feste persiana ou L'espouse persiana. c. Noverrel] 10-XIII-89.
(? — *La fiesta persiana.* 4-IV-93?).
Ezzio triunfante. l. Metastasio. Inv. 95.

La fata urchela. c. Monticini. 14-X-96.
Faxal de Londres. Inv. 91.
Fedra. [Fedra. c. G. Angiolini] Inv. 95.
La feria napolitana. 11-IX-92.
La fiesta de la rosa ó La primera edad de la inocencia. m. Baillou. l. Favart. c. Noverre
(Le premier âge de l'innocence ou La rosière de Salency) XII-88.
El feudatario en su aldea. [Le seigneur de village moqué. m. Starzer. c. Hilverding].
Inv. 95.
La fiesta bacanal torobés. IV-92.
La fuerza del amor [Admète et Alceste ou Le triomphe de l'amour conjugal. m. Deller. c.
Noverrel] 12-V-90 (? — *El amor conyugal* Inv. 91?).

Los gitanos sorprendidos. 24-XI-87.
La gran fiesta del primer día del año en China. c. Rossi (Il primo giorno d'anno della
China) 23-IX-89.

Hércules en el jardín de Hesperia. c. P. Angiolini. 94-95.
Los herradores. Inv. 95.

Ifigenia en Aúlida. c. Rossi. [m. Gluck] 12-V-97.
Ifigenia en Tauride [Phigénie en Tauride. m. Gluck-Gossec. l. Guillard. c. Noverrel]
Inv. 95.
Imeneo del árbol de Diana. [Le feste d'Imeneo. m. Deller. c. Noverrel] Inv. 91.
(? — *El árbol de Diana.* Inv. 95).
El infante Don Pelayo [c. Favier] 25-VIII-90.

Los jardineros amantes. [Les petits riens. c. Noverrel] 24-V-91.
Jasón y Medea [Medée et Jason. m. Rodolphe. c. Noverrel] 1-XI-88.
Los juegos campestres. 26-I-91.
El jugador desesperado y dichoso. [c. Favier] 4-IV-90.
Los juguetes amorosos. Inv. 95.
El juicio de Paris. [Le jugement de Paris. c. Noverrel] Inv. 91.

Los labradores [Les moissonneurs. m. Starzer. l. Favart. c. G. Angiolini] 5-VIII-89.
La Lauretta. Inv. 95.
El literato burlado por los filósofos fingidos. c. P. Angiolini. 30-V-94.

Majencio. c. Rossi. 2-VIII-85.
El marinero inglés. 5-V-89.
La máscara. 7-II-90.
Las máscaras en la plaza de Bolonia [A masked ball. c. Noverrel] 29-I-88.
El matrimonio por astucia. Inv. 91.
Mirfa a Lindoro. Inv. 91.
Los molineros. Inv. 91.
Los montañeses medrosos. 21-I-90.

La muerte de Agamenón. [Der gerachte Agamennon. m. Asplmayr. c. Noverrel Inv. 95.
La muerte de Atila. c. P. Angiolini. 94-95.
La muerte de Esternón o sea La tiranía de Cristierno, rey de Dinamarca. c. Monticini. 4-XI-95.
La muerte de Hércules [La morte di Ercole. m. Deller. c. Noverrel 1-X-91.
La muerte de Pirro. c. Rossi. 1-I-96.

La necesidad. 6-V-95.
La niña guardada. m. Duni. l. Favart. c. Dauberval (La fille mal gardée). 3-X-93.

El obsequio de los aldeanos. c. Rossi. 16-I-96.
El Orbech. 3-VIII-92.
Orfeo y Eurídice. c. Rossi. 4-X-92.
El padre Juan. Inv. 95.
El pastor reclutado [Les recrues prusiennes. c. Noverrel 4-IV-90.
La pastora modesta en el amor. VIII-96.
Los pastores de Arcadia. 5-VI-91.
Pedro y Justina. Inv. 95.
Los pescadores. Inv. 91.
Pigmalion [La statua animata ossia Pygmalion. m. Starzer l. Rousseau. c. Noverrel VIII-94.
El Prado de Madrid. 1-XI-88.
Psyché. m. E-L. Muller. c. P. Gardel. 25-VIII-98.
El puesto. c. Rossi. 2-VIII-85.

Quien todo lo quiere, todo lo pierde. 1-X-91.
La quinta flamenca [Les réjouissances flamandes. c. Noverrel 1-90.

Las recreaciones polacas. Inv. 95.
El reposo en el campo de Panduros. IV-92.
Reynaldo y Armida [Renaud et Armide. m. Baillou. c. Noverrel 12-IV-89.
El rival imaginario. [Les jaloux sans rival. m. Deller. c. Noverrel IV-92.
La rosière o sea La fiesta de la rosa. P. Gardel (La rosière republicaine ou La fête de la raison) Im. Grétry. l. Favart] 26-XII-98.

La Sandrina, o sea La labradora en la Corte. m. V. Martín y Soler. 27-I-88.
La semiramide Semiramis. l. Voltaire. Ic. Noverre - G. Angiolini] 26-VIII-89.
La serva padrona [La serva padrona. m. Pergolese. l. Federico.] Inv. 90.

Telémaco. Im. E-L. Muller. c. P. Gardel IX-96.
Teseo en Creta (— Teseo Triunfante) [Thésée in Creta. c. G. Angiolini] 22-V-92.
La tiranía de Celino. VIII-96.
El triunfo de Alejandro. l. Metastasio. c. G. Ronzi. 25-XII-87.

Las vendimiadoras. 30-V-90.
Venus y Adonis. c. Favier. 30-V-90.
La victoria de Tamerlán contra Bayaceto Im. Duni. l. Piovenel 1-XI-88.
La villana, ossia La pastora caprichosa. XII-92.
Violante y Teodoro. Inv. 91.

Zemira y Azor [Zemira et Azor. m. Gretry. l. Marmontel. c. Favier] 26-I-90.
El zapato perdido. Inv. 95.

**RELACIÓN DE BAILARINES DE LA COMPANIA
DE DOMENICO ROSSI
Teatro de *Los Caños del Peral* de Madrid. Años 1787-89 y 1791-99**

Abreviaturas: b/ba — bailarín/a. Ica — de medio carácter. co — de coro. f — fuera de concierto. g — grotesco/a. s — serio. c — coreógrafo.

Pietro Agostini. bca 88, 91, 94.
Giuseppe Ancinelli. bco 93.
Pasquale Angiolini. 1.º bg 92-97.
Pietro Angiolini. c- & 1.º b 91-92, 94, 97.
Gertrude d'Anunzio. 1.º bag 93-96.
Pietro d'Anunzio. bco 94, 96.

Felicitá Banti. 1.ª bag 91-92.
Antonio Baratta. 1.º bg 93.
Giuseppe Barbieri. bco 94, 97.
Maddalena Bedesqui. 1.ª baco 87.
Pietro Bedotti. 1.º bg 96.
Angela Belutti. baco 91-98.
Giuseppe Benvenuti. bca 87
Anna Berretti. 1.ª ba 93.
Maddalena Bertoni. baco 91-94.
Luigi Bianchi. 1.º b 95.
Carlotta Bini. baco 93.
Gerolamo Bisarelli. bco 94.
Giacomo Bisarelli. bco 91, 93.
Manuel Blanco. bco 87.
Elena Bozzi. 1.ª ba 92.
Floriano Bragaglia. bco 89.
Lodovica Bragaglia. 1.ª baf 89.
Sra. Brambila. baco 98.

Giuseppe Capocchetti. 1.º bca 95-97.
Lodovica Celini-Fiorelli. 1.ª bag 91-98.
Agueda Charlot. baco 87.
Antonio Cianfanelli. 3.º b 87.
Maria Ciresa. baco 87.
Constantini — G. Giudetti.
Francesco Copula. bco 97.
Rose Couston. 1.ª ba 98.
Antonio Crespi. bca 87.
Maria Crespi. baco 87.
Luigi Curioni. 2.º b 95.
Louis Lacombe. bco 87, 93-94.
Thérèse Latour-Medina. baco 87, 93-94.
Louise Lavoissier. 1.ª ba 98.
Luis Lena. 1.º bgf 88.
Bernardette Leotard. baco 89-94.
Francisco Lezcano. bco 97-98.
Josefa Lezcano. baco 97-98.
Francesco Lolli-Doucet. bco 98.
Gaetano Lombardini. 1.º bg 88-89.
Anna Lorenzani. baco 97-98.
Manuel Luengo. bco 98.
Paula Luengo. baco 98.

Agueda Magni. baco 87, 89.
Anna-Maria Magni. baco 87-89.
Domenico Magni. bco 88.
Gennaro Magni. bco 89.
Ludovica Magni. baco 89.
Antonio Maraffi. 1.º bg 87.
Giuditta Mari. baco 96-98.
Ramón Martínez. baco 87.
Reimondo Mata. bco 93-94, 96-98.
Teresa Mazzorati-Montecini. 1.ª ba 95-96.
Antonio Medina. bco 89-92, 95.
José Medina. bco 89.
Juan Medina. 1.º bf 89-90.
María Medina. 1.ª baf 89.
Teresa Melazzi. 1.ª ba 91-92 & 94 & 97-98.
Regina Mercandotta. baco 91-96.
Giovanni Montecini. 1.º b 95.
Louis Moreau. 1.º b 98.
Antonia Muñoz. baco 96.

Alessandro Narici. bco 87-94.
Rosalía Narici. baco 91.
María Nieto. baco 96.

Luigi Olivieri. 3.º b 93-94.
Luisa Olivieri. 3.ª ba 93-94.

Giuseppina Dalmaci. ba 96-97.
Teresa Damiani. 1.ª bag 87.
André Deshayes. 1.º b 98.
Marguerite Ducot. baco 91, 94.
Camille Dupetit-Banti. 1.ª ba 91.
Louis Duquesnay. b 93.
Francesco Duvino. bco 97.

Nicolà Ferlotti. 1.º b 95.
Saturnina Fernández. baco 93-94.
Agostino Ferrari. bco 87.
Teresa Ferrari. baco 87-88.
Evangelista Fiorelli. 1.º bg 91-98.
Ludovica Fiorelli — L. Cellini-Fiorelli.
Angel Flambó. bco 91, 94.

Santos García. bco 98.
Marie Gaylet. baco 98.
Juliana Genoveva. baco 98.
Ferdinando Gioia. bco 91-92.

Gaetano Giogia. c & 1.º b 91-92.
 Jean-Pierre Giraud. 1.º b 96-98.
 Gaetano Giudetti. 1.º bg 91, 95.
 Maria Giudetti. 1.ª bag 95.

Rosa Herranant. baco 91.
 Alejo Huard. 1.º b 98.
 Alejandrina Hutin. ba 98.
 Elena Hutin. 1.ª ba 98.

María Infante. baco 98.

María Jiménez. baco 89.
 Melchora Jiménez. baco 89.
 Manuela Jimeno. baco 87.
 María Jimeno. baco 87.
 Francesco Paccini. bco 87-94.
 Jean Pallié. bco 92.
 Gioachino Patrici. bco 92.
 Rosa Pelosini. 1.ª ba 87-90.
 Carolina Pérez. baco 97-98.
 Nicolás Pérez. bco 90, 97-98.
 Jean Pitrot. bco 92-94.
 Francisca Posada. baco 97.
 Margarita Prada. 1.ª ba 92.
 Giuseppina Radaeli-Pontigi. 1.ª ba 95-96.
 Antonio Rajas. bco 87-89, 90-92, 95.

Manuel Rajas. bco 92-98.
 Paula Rajas. baco 96-98.
 Damián Ribera. bco 97.
 Teresa Rinaldi. baco 98.
 Carlota Ronzi. 1.ª baf 98.
 Gaspero Ronzi. 1.º b 87-88.
 Giuseppe Ronzi. bco 94.
 Luigi Ronzi. bco 94.
 Luigi Ronzi. bco 93, 97-98.
 Domenico Rossi. c & 1.º b 87-90, 91-98.

Beatrice Salamoni. baco 91-94.
 Maria Salucci. baco 91-94.
 Giuseppina Spontoni. 1.ª ba 93, 95, 97.
 Santina Flora Spontoni. 3.ª ba 91-95.

Anna Tantini. 1.ª bag 88.
 Andrea Tassani. bco 96-98.

Modesto Vadistero. bco 87.
 Juana Vidal. baco 87.
 Giovanni Viganó. 1.º bg 89.
 Salvatore Viganó. c & 1.º b 89.
 Ramon de Vignon. bco 98.
 Giacomo Visarelli. bco 98.

María Josefa Zúñiga. baco 87.

BIBLIOGRAFIA

- Asenjo Barbieri, Francisco - *Documentos sobre música española y epistolario*. Ed. A cargo de Emilio Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- Boucier, Paul - *Histoire de la Danse en Occident*. Paris, Editions du Seuil, 1978.
- Brito, Manuel Carlos de - *Opera in Portugal in the Eighteenth Century (1708-1793)*. Cambridge University Press, 1989.
- Carreira, Xoán M. - *La tasa y regulación del Coliseo de Operas y Comedias fabricado por Setaro (A Coruña, 1772)*. En "Revista de Musicología" X, 2. Madrid, 1987. 601-621.
- Carreira, Xoán M. - *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Operas*. En "Revista de Musicología" X, 2. Madrid, 1987. 581-599.
- Carreira, Xoán M. - *El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolà Setaro*. En "De musica Hispana" II. Santiago de Compostela, 1990.
- Cotarelo y Mori, Emilio - *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1917.
- Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti*. Diretto da Alberto Basso. Torino, UTET, 1985.
- Greppi, Cesare - *"Virtuose": Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del settecento*. Madrid, Instituto italiano di cultura, 1979.
- López Serrano, Matilde - *Las Parejas. Juego Hípico del Siglo XVIII. Manuscrito de Domenico Rossi*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1973.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel, Barenreiter-Verlag, 1949-1976.
- The New Grove Dictionary of music and musicians*. Edited by Stanley Sadie. London, Mcmillan, 1980.

- Koegler, Horst - *The concise Oxford Dictionary of Ballet*. London, Oxford University Press, 1977.
- Reyna, Ferdinando - *Histoire du Ballet*. Paris, Ed. Aimery Somogy, 1963.
- Sasportes, José - *História da Dança em Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- Zabala, Arturo - *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Institución "Fernando el Magnánimo", 1960.

-
- ¹ La fuente principal para las representaciones madrileñas es el libro de Cotarelo que habitualmente no indica otro dato que el título traducido al español del ballet representado. He intentado identificar las obras representadas a partir de los repertorios europeos de la época, mediante la inversión de la traducción del título y primando los coreógrafos que sabemos eran estimados por las compañías. Indico entre paréntesis cuadrados I.I mis propuestas que amplió a los autores literario y musical.
- ² La coreografía de Noverre sobre esta obra, considerada dudosa por muchos autores, se da como estrenada en 1794 en el King's Theatre de Londres. Desconozco ningún otro ballet sobre el tema.

