
EL BALLET EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

BALLET IN THE VICEROYALTY OF NEW SPAIN DURING THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Maya Ramos Smith*

Centro Nacional de Investigación Teatral (INBAL) México

mayarsmith@yahoo.com

orcid.org/0000-0002-6547-3787

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVIII, la danza teatral floreció en la Nueva España, y hacia el último cuarto del siglo se introdujo el *ballet*, que arraigó definitivamente. Con influencia internacional, su tradición se estableció en estrecho contacto con el Teatro Italiano de Cádiz y el Teatro de los Caños del Peral de Madrid, donde el *ballet* vivió un brillante periodo con destacados discípulos de Noverre.

Palabras clave: Nueva España; Coliseo de México; danza teatral; *ballet*; coreografía; bailarines; repertorio; virrey.

ABSTRACT

During the second half of the eighteenth century, theatrical dance flourished in New Spain, and in the last quarter of the century, ballet was introduced and was met with an enthusiastic reception. With international influences, its tradition was established thanks to close contact with the Teatro Italiano of Cádiz and the Teatro

* Maya Ramos Smith es investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli», del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México. Obtuvo el premio Casa de las Américas en 1979 (ensayo), y ha impartido cursos de postgrado en New York University de Nueva York y en el INBA, México. Entre sus obras destacan *El actor en el siglo XVIII, entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal: 1753-1821*, y *La danza teatral durante el virreinato: 1521-1821*, ambos de 2013.

Recepción del artículo: 04-10-2022. Aceptación del artículo: 19-10-2022.

de los Caños del Peral of Madrid, where ballet experienced a brilliant period under the guidance of distinguished Noverre disciples.

Key words: New Spain; Coliseo de México, theatrical dance; ballet; choreography; dancers; repertoire; viceroy.

I. INTRODUCCIÓN

La conquista de México tuvo lugar en 1521, y el Emperador Carlos v estableció el Reino de Nueva España. La tarea de convertir al cristianismo a las poblaciones indígenas empezó de inmediato, y los españoles empezaron a crear instituciones y a difundir la cultura occidental. En 1534 se creó el Virreinato como forma de gobierno, con un virrey —representante del rey— como autoridad suprema, apoyado por la Real Audiencia, con los Cabildos como autoridades municipales. Muy pronto también se estableció el teatro, que gozaría de una tradición ininterrumpida durante la época virreinal, que terminó en 1821 cuando la Nueva España, al conquistar su independencia, dejó de formar parte del imperio español. Durante esos tres siglos, el teatro estaría siempre en estrecha relación con las formas y tradiciones llegadas de España. Los artistas del espectáculo aparecieron en fechas muy tempranas. Durante la conquista se mencionó a titiriteros, acróbatas, músicos y bailarines, mientras que los maestros de danza, como Benito Bejel y Maese Pedro, llegados con el ejército de Cortés, obtuvieron en octubre de 1526 un terreno, en el que construyeron la primera escuela de danza de la capital. Para fines del siglo xvi, el teatro se había establecido, al principio, con representaciones —de raigambre todavía medieval— destinadas a apoyar la evangelización de los indígenas, y más tarde con funciones cortesanas en el palacio de los virreyes, cuyo nombre verdadero era «palacio real», y el teatro humanista floreció en la Universidad y en los colegios operados por la Compañía de Jesús.

En 1587 funcionaba un teatro público, bajo la dirección de Gonzalo de Riancho —quien llegó de Sevilla—, y uno más se estableció en 1597. A principios del siglo xvii había dos teatros en la ciudad de México, y hacia 1603 empezó a funcionar el más importante que, conocido como Real Coliseo de México, regiría la vida teatral novohispana. Se construyó en el claustro del Hospital Real de Naturales, a cuyo beneficio se administraba. El edificio siguió el modelo de los corrales de comedias españoles pero, a diferencia de éstos, estaba techado. Pronto se convirtió en el centro de la actividad teatral del virreinato, mientras que otros corrales surgieron en las provincias, ligados siempre con los hospitales.

En ellos, a lo largo de la época virreinal, se consolidó el espectáculo dramático y, con éste, la danza teatral, al principio integrada por danzas cortesanas, bailes populares españoles o novohispanos y pequeños *ballets* alegóricos, que predominarían antes de la introducción formal del *ballet* académico.

II. EL SIGLO XVIII



Figura 1: 1753 – Fachada del Real Coliseo de México

En la segunda mitad del siglo XVIII, la danza teatral, y en especial el *ballet* académico, tuvo un interesante desarrollo en el virreinato de Nueva España. Su escenario fue el Real Coliseo de México, cuya larga tradición se remontaba a los primeros años del siglo XVII. Obtuvo el monopolio de los espectáculos en la capital y los privilegios de que gozaban los teatros en las principales cortes del imperio español y perduró hasta 1753, cuando se construyó el Coliseo Nuevo, un edificio moderno, a la italiana¹. Su inauguración trajo consigo una serie de cambios, que anunciaban la nueva modernidad que caracterizaría al siglo XVIII. Con él se realizó la transición del barroco y de los últimos corrales de comedias a la española a los teatros a la italiana. Siempre se usufructuó a beneficio del Hospital Real de Naturales y su manejo estuvo a cargo de los empresarios o asentistas que lo rentaban anualmente o, en ciertos periodos, del mayordomo-administrador del Hospital.

En las principales ciudades de provincia también se construyeron teatros a la italiana. Siguieron asociados a los hospitales, a cuyo mantenimiento contribuían con una parte de lo recaudado en las funciones, y en ellos también se desarrolló la vida teatral.

Como había sucedido desde el principio, numerosos artistas llegaron de España. A partir de 1720, con el traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz, el puerto gaditano sería un importante proveedor de actores, cantantes, bailarines y músicos, que viajarían constantemente hacia la Nueva España.

¹ En la década de 1820 se le empezó a llamar Teatro Principal, y como tal funcionó hasta 1931, cuando un incendio lo destruyó.

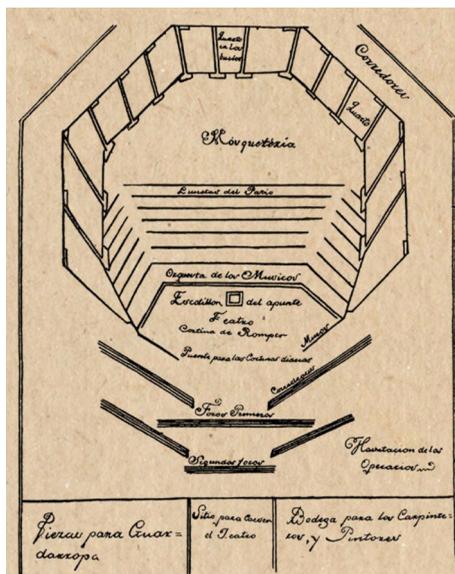


Figura 2: siglo XVIII (principios) - Plano del Coliseo de México

La segunda mitad del Setecientos fue testigo del movimiento de la Ilustración y de la serie de reformas que los monarcas de la Casa de Borbón fomentaron en todos los órdenes. En el arte dramático se impulsó la poética neoclásica, y en la música instrumental y en la ópera dominó el clasicismo a la italiana, mientras que los estilos italiano y francés compartieron la primacía sobre el *ballet*, que desde el último cuarto del siglo se estableció como la danza teatral por excelencia.

II. 1. La organización

En asuntos teatrales, las máximas autoridades eran el rey, quien enviaba reglamentos y cédulas reales para el gobierno del teatro, y el virrey, a quien apoyaban un Juez de Teatro y los censores, que concedían las licencias para imprimir o representar las obras y revisaban lo que se presentaría en el Coliseo.

Como en el resto del imperio español, la temporada teatral comenzaba entre marzo y abril, el domingo de Pascua, y llegaba a su fin en febrero del año siguiente, con el Carnaval. Durante la Cuaresma se formaban las nuevas compañías, se firmaban los contratos y se ensayaba el repertorio que se presentaría, tanto dentro del Coliseo como en las funciones de gala que periódicamente surgían en el palacio.

Hasta la década de 1770 el horario fue vespertino, a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano, pero el reglamento de 1779 estableció que las funciones comenzarían hacia las 8 p.m. La representación, con un número cantado para empezar, duraba más de tres horas, y estaba integrada por la obra dramática —llamada «comedia» sin distinción de géneros— con sainetes y tonadillas, canciones y bailes en los entreactos y un *ballet* para terminar. El componente musical era de gran importancia; se tocaba, se cantaba y se bailaba al comienzo de la función, entre las jornadas de la comedia y al finalizar, mientras que muchas comedias también incluyeron canciones y danzas. La orquesta comenzaba la función con «sinfonías» (oberturas), acompañaba a cantantes y bailarines en los entreactos y ejecutaba los *ballets* y la música incidental en las obras dramáticas.

Las compañías del Coliseo de México constaban de cuatro secciones: dramática, de canto, de baile y orquesta. La dramática contaba con damas y galanes, graciosos, barbas, vejetes, y «partes de por medio». La sección «de cantado» era la más reducida, y a sus miembros se les designaba como «saineteros» y «cantarinas».

La «compañía de baile» empezó a mencionarse hacia 1779/80. El director o «primer maestro de bailes» era el coreógrafo principal y casi siempre el primer bailarín. El segundo maestro era también primer o segundo bailarín, asistía al director y montaba coreografías. A los primeros bailarines seguían los solistas —llamados «segundos», «terceros», etc. Los «figurantes» correspondían aproximadamente a lo que hoy se conoce como *corps de ballet*, pero el término se aplicó en ocasiones a extras o supernumerarios.

Se contaba además con bailarines especializados en «bailes del país», que se distinguían de los «de género serio» o *ballet*.

Los sueldos eran anuales; al comenzar la temporada se daba un adelanto, y el resto se pagaba semanalmente, a prorrata. Los más elevados fueron los de la primera dama y la primera bailarina, seguidos por los del coreógrafo y la primera cantarina. Entre los actores y cantantes, los de las mujeres eran bastante más altos que los de los hombres, los de los bailarines estaban más o menos equilibrados, y a los músicos se les pagaba menos que al resto de los artistas.

II. 2. Los bailarines

En la primera mitad del siglo, antes de la estricta especialización en el *ballet* académico, perduraron los actores y actrices que cantaban o bailaban en los entreactos. Como herencia del teatro del barroco, en esa época se consideraba indispensable que las primeras actrices cantaran y bailaran.

La importancia de los bailes creció en la segunda mitad del siglo, hasta desembocar en el establecimiento del *ballet*, y el repertorio de los entreactos reflejó las modas de la época. Se bailaban danzas cortesanas y bailes populares —españoles, novohispanos, o de filiación africana— entre los que

destacaron las contradanzas, minuets y gavotas, el *fandango* y *boleras* españolas y los «sonecitos del país» como el *jarabe*, el *pan de manteca* y la *bamba*.

III. LA INTRODUCCIÓN DEL *BALLET*

La introducción del *ballet* en el Coliseo de México añadió un nuevo atractivo para el público. Su práctica contribuyó al desarrollo de las orquestas, ofreció nuevos campos a los compositores, introdujo mejoras en la producción teatral e impulsó la enseñanza y el surgimiento de bailarines con una cada vez mejor preparación técnica. Sus inicios se sitúan hacia 1779, cuando el Coliseo contaba con un pequeño grupo encabezado por los maestros italianos Giuseppe Sabella y Pellegrino Turchi, con la esposa de éste, la española María Rodríguez Turchi, cuya actividad está documentada entre 1779 y 1781.

Pellegrino Turchi, a quien en España y México se conoció como «Peregrino Turquí», nació en Rimini, y se le mencionó desde 1768, como primer bailarín grotesco en el teatro de Brescia en la compañía dirigida por Giuseppe Sabella, con quien trabajaría también en España y México. En 1769 se presentó en Madrid en el Teatro del Príncipe, a lo que siguieron otras ciudades españolas. En 1775 bailó en Lisboa con su esposa María Rodríguez. Esta última figuró en 1778 como primera bailarina en Málaga, en la compañía dirigida por Giuseppe Sabella, después de lo cual los tres viajaron a la Nueva España.

Se integraron a la compañía del Coliseo para la temporada de 1779-80, y su debut fue registrado en el *Diario* del alabardero de palacio José Gómez, quien anotó que esa noche:

en el Real Coliseo, se presentó la comedia *El Maestro de Alejandro*, en que salieron tres bailarines, dos hombres y una mujer, la cosa más pasmosa que se ha visto en esta ciudad, en particular la mujer, por ser tanta su habilidad, que pasmó ...²

Los tres europeos gozaron de lo que en esa época era un sueldo altísimo, pues cada uno ganaba dos mil pesos anuales, con obligación de presentarse en dos *ballets* cada semana. Con su actividad se elevaron los gastos de nómina y producción y los músicos pidieron pago extra por acompañarlos, pero los *ballets* se convirtieron en un gran atractivo para los espectadores y se aumentó el precio de las entradas.

Los Turchi y Sabella permanecieron en el Coliseo dos temporadas más, y quedan los títulos de cuatro *ballets*: *Los cazadores* y *El jardín encantado*, coreografías de Turchi, *Los húngaros*, probablemente de Sabella, y *Loba y Lorina*, (¿quizá un error por *Lila y Lubino*?) estrenado el 25 de agosto de 1780, en

² José Gómez, *Diario curioso de México de D. José Gómez, Cabo de Alabarderos*. Manuscritos, 1687 y 1691 en la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado f. 59r.

la función que celebró el cumpleaños de la princesa de Asturias María Luisa de Parma. El éxito de los *ballets* se ilustra en un programa sin fecha que anuncia otro estreno:

El intermedio segundo se llenará con el suntuoso bayle nuevo de *Los cazadores*, de invención, y dirección, del célebre Mr. Turqui, quien ha puesto en él la más prolija eficacia, esperando un general aplauso. Su pantomima es muy clara, y comprehensible, por lo que se escusa la explicación; pero se asegura que por su baylable, tramoyas, vistas, y demás aparatos, es acreedor a la atención del concurso.³

Al parecer, la relación de los Turchi con el asentista del Coliseo fue tensa y problemática, por lo que ambos abandonaron la compañía hacia el final de la temporada de 1781-82. A fines de 1783 estaban en Lima, donde con un sueldo de 5,500 pesos anuales para los dos se integraron a la compañía del Real Coliseo bajo la dirección de la legendaria Micaela Villegas «La Perricholi»⁴. Sólo permanecieron dos temporadas en Lima, pues a principios de 1786 ya estaban de regreso en Italia.

Mientras tanto, Sabella permaneció en el Coliseo de México. Originario de Palermo, en Sicilia, su nombre era Giuseppe Sabella y se le apodaba «Ferrarotto» o «Ferrarotti», pero al establecerse en la Nueva España añadió «Morali» a su apellido. Se le mencionó desde 1764, como primer bailarín y más tarde coreógrafo, en los teatros de Palermo, Roma y Bolonia, además del Regio Ducal de Milán. En 1768 inició sus actividades en la Península Ibérica donde, como primer bailarín y coreógrafo, se presentó en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona, al que entre 1769 y 1774 siguieron los de Cartagena, Murcia, Málaga y Valencia. En 1775 estuvo en la compañía de los Reales Sitios dirigida por Domenico Rossi, y en 1777 figuró entre los primeros bailarines de la compañía que dirigía en Cádiz Gerónimo Marani, con quien más tarde volvería a trabajar en el Coliseo de México. En 1778, con María Rodríguez Turchi como pareja, estuvo al frente de la compañía de Málaga⁵. Con los Turchi viajó a la Nueva España, donde se establecería definitivamente. En esa primera etapa, entre 1781 y 1786, tuvo a su cargo el *ballet* en varias ciudades.

José Sabella Morali, como se le llamó con más frecuencia en México, fue un personaje de gran importancia para la historia del *ballet* novohispano, no sólo como un prolífico coreógrafo que enriqueció el repertorio del Coliseo de México y de otros teatros del interior en las últimas dos décadas del siglo, sino como un maestro que formó numerosos bailarines y bailarinas y cuya labor dio a conocer el *ballet* y despertó el interés por su práctica en coliseos como los de Puebla, Veracruz y Guanajuato.

³ Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

⁴ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. (Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945), 490-492.

⁵ *Indice di Spettacoli Teatrali* 1775: 23; 1777: 54 y 1778: 122.

IV. GIROLAMO MARANI Y EL FLORECIMIENTO DEL *BALLET*: 1786-1796

Con la temporada de 1786-87 comenzó para el *ballet* novohispano una época nueva, plena de interesantes logros. Con el nuevo virrey, el conde Bernardo de Gálvez, y la llegada del primer bailarín y coreógrafo Girolamo Marani y su familia, el *ballet* recibiría un impulso definitivo. Marani, a quien se conocería como Gerónimo, tenía tras de sí una brillante carrera de más de veinte años, realizada en diversas ciudades europeas.

Su interesante y activa carrera lo llevó a trabajar en algunos de los más importantes teatros, como los de Milán, Venecia y Viena, que en esa época presumían de poseer a la élite del *ballet* internacional al reunir en sus temporadas a los más célebres compositores de ópera, maestros (coreógrafos) y estrellas del *ballet*. El término «coreógrafo» no se empleaba aún, y a éstos se les llamaba «maestro» o «compositor de bailes». Nacido en Milán entre 1744 y 1745⁶, bailó en el Teatro Regio Ducal de Milán, donde hacia 1762 empezaba a figurar como primer bailarín. En ese año pasó a Venecia, donde se integró al Teatro San Moisè. En la compañía estaba también la florentina Teresa Pierantoni, quien en 1762 empezó a trabajar en Venecia, donde pronto alcanzó el rango de primera bailarina. En 1763 se casó con Marani, y a partir de entonces se le anunció como Teresa Pierantoni Marani o Teresa Marani.

1764 fue un año de intensa actividad; en el verano, la pareja bailó en el Teatro San Salvatore, bajo la dirección del maestro francés François Sauveterre⁷. Más tarde, mientras Girolamo volvió a Milán, Teresa viajó a Praga, donde como primera bailarina tomó parte en la temporada dirigida por el renombrado maestro Giuseppe Salomoni, llamado «de Portugal», y tal vez en ese mismo año nació su primer hijo.⁸

Los Marani permanecieron en Venecia hasta 1766, siempre como primeros bailarines, en diversas compañías. Hacia 1767 se trasladaron a Viena, otro importante centro donde el teatro francés y la ópera italiana y el *ballet* florecían y Jean-Georges Noverre dirigía el *ballet*, que con extensas compañías se presentaba en los dos teatros: el Burgtheater o teatro francés y el Kärntnertheater o alemán. Para la temporada de 1767, Girolamo figuró en este último con el primer crédito entre catorce primeras figuras, con Teresa entre las primeras bailarinas⁹. Estuvieron en Viena hasta fines de 1768 y, tras una corta estancia de Girolamo en Roma, regresó con Teresa al Teatro San Benedetto de Venecia.

Desde 1769, Marani inició su actividad coreográfica en la temporada de otoño, en el Teatro Carignano de Turín, donde estuvo al frente de la compañía, con Teresa como primera bailarina. A esto siguió la temporada de Carnaval de 1769-70, cuando a Marani se le contrató en el Regio Ducal Teatro de Milán, donde figuró como segundo maestro al lado del famoso discípulo de Noverre Charles Le Picq.

⁶ Caterina Camastra, «Misericordia e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España». *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 3, n.º 150 (2017): 177.

⁷ Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*. (Venecia: Visentini, 1897), 251.

⁸ Oskar Teuber. *Geschichte des Prager Theaters*. 3 vols. (Praga: Haase, 1883-1888), 269.

⁹ *Indice di Spettacoli Teatrali 1764-1804*. Milán, 1767: 31.

Anunciados como «Compositori, e direttori de' balli», encabezaron una compañía de 29 elementos, con Le Picq y Anna Binetti como «primeros bailarines serios» y Marani, en pareja con Anna Pallerini, como «primeros bailarines fuera de concierto», con Teresa Marani entre las primeras bailarinas.¹⁰

La temporada, que se inauguró el 26 de diciembre de 1769 tuvo importantes acontecimientos, entre ellos la llegada de Mozart y su padre Leopold, en cuyas cartas y apuntes se mencionó a «los coreógrafos Charles Le Picq ('Pick') y Girolamo Marana ('Marani')»¹¹.

En la década de 1770 Girolamo y Teresa iniciaron sus actividades en la Península Ibérica. Se presentaron en Lisboa en 1772, en la compañía dirigida por Vincenzo Sabatini en el Teatro do Bairro Alto¹², y en el mismo año viajaron a España. Marani empezó a dirigir la compañía del Teatro Italiano de Cádiz, donde montó los bailes para la ópera de Pietro Guglielmi *La sposa fedele*¹³. En materia teatral, Cádiz era el centro más importante después de Madrid, y además del teatro dramático español poseía uno francés y uno italiano para ópera y *ballet*; los Marani permanecieron al frente de la compañía durante varios años.

El sábado 8 de febrero de 1777 tuvo lugar el beneficio de Teresa Marani, cuyo programa se ha conservado. En el primer intermedio de la ópera *La inocente afortunada* se presentó «el bayle *La estatua animada*» y al terminar el segundo acto siguió «el gran bayle heroyco *Orpheo, y Eurídice*». En la segunda parte se cantó una tonadilla, se bailó el *pas de deux: Arlequino, y Pulchinela rivales*, con las primeras bailarinas Lucia Fabris y Teresa Marani —y Girolamo en la parte pantomímica—, y la función concluyó con el *Sarao de máscaras*, en el que los principales cantantes de la ópera participaron con un *minuete*.¹⁴

En 1778 hubo otra brillante temporada, y el *ballet*, con diez primeras figuras y ocho figurantes, estuvo a cargo de Marani y de Giuseppe Forti como segundo maestro. Giacomina Bonomi-Forti figuró en pareja con Marani como «primeros bailarines serios», al lado de los «primeros bailarines fuera de concierto» Teresa Marani, Giuseppe Forti y Maddalena Auretti¹⁵. Desafortunadamente, queda muy poca información sobre la actividad de Marani en Cádiz, pero su larga estancia indica que debe de haber sido destacada.¹⁶

¹⁰ *Indice di Spettacoli Teatrali, 1764-1804*. Milán, 1770: 22.

¹¹ Alberto Basso. *I Mozart in Italia: cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone* (Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006), 66, 144, 178, y 185.

¹² *Indice di Spettacoli...* 1772: 27.

¹³ *Catalogo de' Libretti Italiani al 1800, Milano, Biblioteca Nazionale. 18 vols., s.f.* Mecanoscrito en New York Public Library, Music Division, vol. XVI, 274.

¹⁴ Biblioteca Nacional Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, f. 237r. En comunicación verbal en 2017, Caterina Camastra me indicó que en el archivo de Cádiz le dijeron que este programa del Teatro Italiano de Cádiz que se conserva en la Biblioteca Nacional de México es el único que se conoce de esos años.

¹⁵ *Indice di Spettacoli...* 1778: 11.

¹⁶ Hasta el momento no se ha encontrado información que precise la composición de las compañías, coreógrafos y *ballets* de los teatros gaditanos entre 1779 y 1790.

En 1778, la pareja trabajó también en Zaragoza y Pamplona con la «Compañía de Ópera Ytaliana y Bailes» del empresario Joseph Croce, en la que Marani fungió como primer bailarín y «compositor de bailes» y Teresa como primera bailarina¹⁷. En la primavera estuvieron en Zaragoza y pasaron después a Pamplona, donde se presentaron en diversas óperas antes de volver al teatro de Zaragoza. Allí se encontraban en la noche del 12 de noviembre¹⁸ de ese año cuando, después del segundo acto de la ópera *Artajerjes* y poco antes de comenzar el *ballet Las estatuas animadas* se declaró un incendio, en el que murieron 77 personas, entre ellas un hijo de los Marani, Federico.¹⁹



Figura 3: Arlequino, Colombina y Pierrot, personajes de la Commedia dell'Arte

Los Marani permanecieron en España hasta 1784. Allí, entrenados por sus padres, debutaron Juan y Juana, los hijos mayores, que llegarían a ser muy conocidos en México. En total, Girolamo, con su familia, permaneció cerca de doce años al frente del teatro de Cádiz y los de otras ciudades, en las que el *Indice de' Spettacoli Teatrali* lo registra, como *compositore e inventore de' balli*, entre 1773 y 1778.

Hacia 1784, el conde Bernardo de Gálvez ofreció a los Marani la oportunidad de viajar a las Américas. Gálvez había sido gobernador de Louisiana entre 1776 y 1783, y al terminar su gobierno regresó a España, donde permaneció en 1783-84. Allí, Carlos III le concedió el título de conde de Gálvez y le nombró gobernador de La Habana y Capitán General de Cuba. Integrados a su séquito, Marani, su esposa y sus dos hijos bailarines Juana y Juan, con los aún niños María Antonia y José,

¹⁷ *Indice di Spettacoli...*, 1778: 15; D'Ors, 1975: 655.

¹⁸ En *La danza teatral en México durante el virreinato* anoté, erróneamente «18 de noviembre» (2013), 166.

¹⁹ Camastra, «Miseria e nobiltà ...», 182.

hicieron la travesía del Atlántico. Su estancia en La Habana sería muy breve, pues tras recibirse la noticia de la muerte de su padre el virrey Matías de Gálvez, ocurrida en la ciudad de México, Gálvez fue nombrado virrey de la Nueva España. Con su séquito, servidores y acompañantes, desembarcó en Veracruz el 26 de mayo de 1785.

En la Nueva España, con el antecedente del grupo de bailarines que formaron Peregrino Turchi y Giuseppe Sabella, el *ballet* estaba listo para proseguir su desarrollo. El gran impulso para ello lo daría el nuevo virrey, el conde Bernardo de Gálvez, quien durante su breve virreinato (1785-86) se reveló como un verdadero hombre de la Ilustración y se convirtió en un generoso protector de las artes, especialmente del teatro y el *ballet*.

Gálvez introdujo una serie de mejoras, protegió con generosidad al Coliseo y se esforzó para elevar su calidad artística. Entre sus reformas, impulsó la Sociedad de Accionistas del Coliseo para mejorar su situación económica e hizo que el edificio se reacondicionara y redecorara y que se le añadieran un nuevo telón de boca y un salón para escuela y ensayos de baile. También ratificó que las funciones empezarán a las ocho de la noche y expidió en 1786 el Reglamento de Teatro más importante de su época, cuya vigencia continuó hasta bien entrado el siglo XIX.

Su Reglamento fue aprobado por el rey en una cédula que especificaba que todos los asuntos teatrales estarían sometidos a la autoridad del virrey. Sus principales colaboradores eran el Juez de Teatro, quien visitaba diariamente la «escoleta» y asistía a ensayos y funciones para vigilar la disciplina; el mayordomo-administrador del Hospital Real de Naturales, el censor del Coliseo —por cuyas manos pasaban comedias, sainetes, letras de tonadillas y canciones y argumentos de *ballets*— y, cuando era necesario, la guardia del teatro, los alcaldes del crimen y la Real Audiencia.

Otro importante aspecto al que se hizo frente fue el de la enseñanza. La lejanía y la dificultad para traer bailarines de Europa plantearon un problema y crearon la necesidad de formar elementos locales. El fomento de la enseñanza, que aportaría beneficios duraderos, constituyó quizá el mayor acierto de Gálvez y sus auxiliares. Este aspecto había preocupado ya a las autoridades anteriores, que comprendieron la necesidad de formar bailarines para no tener que depender de los que llegaran de Europa. En 1786 se publicó un «prospecto» para, mediante otra sociedad de accionistas, «establecer como indispensables dos escuelas de música y baile en esta capital», destinadas al perfeccionamiento de los artistas del Coliseo y, mediante becas, a la formación de nuevos talentos.²⁰

La continuidad de la enseñanza produciría las generaciones de bailarines que se incorporaron al Coliseo, y proseguiría con las que se integrarían a los diversos teatros de la capital durante casi un siglo, hasta fines de la década de 1860. Esto colocó a México en una situación privilegiada, pues fue el

²⁰ Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vol. 152, exp. 28, 4 pp.

único país del continente americano que no tuvo que depender de las esporádicas visitas de bailarines europeos para presentar *ballet* en sus escenarios.

Al prepararse la temporada de 1786-87, el conde de Gálvez se ocupó personalmente del Coliseo. Reorganizó las compañías dramática y de canto con los más talentosos actores y cantantes. Solicitó a las autoridades eclesiásticas que permitieran trabajar en el teatro a los mejores músicos de la capilla de la catedral, y reforzó la compañía de *ballet* al ordenar que se trasladara a la capital José Sabella con los mejores bailarines del Coliseo de Puebla. Con estas medidas, la compañía se integró con nueve hombres y nueve mujeres. La encabezaban Gerónimo Marani como primer bailarín y maestro, José Sabella como segundo, Teresa Marani, primera bailarina y Juana Marani segunda. Los *ballets* grandes se presentarían los domingos y jueves, y los más pequeños en los otros días.

Se dispuso que Marani montaría ocho *ballets* o «bailes grandes» nuevos, para festejar los cumpleaños y onomásticos del rey, la princesa y el príncipe de Asturias, el virrey Gálvez y su esposa Felicité de Saint-Maxent. Entre esos estrenos debían presentarse «otros bayles menores de buena invención, graciosos y ligeros, con música del mejor gusto»²¹.

En esa brillante temporada inaugural hubo muchos *ballets*, grandes y pequeños. Para el onomástico de la virreina Felicité de Saint-Maxent, Marani estrenó el gran *ballet* de tema mitológico *Aria[d]na y Teseo o El triunfo de Baco*, al parecer con gran éxito, pues José Gómez reportó: «El día 10 de Julio de 1786, fue día de la señora virreina, y se hizo en el Coliseo una función que desde que México es México no se había visto otra mejor, ni creo que se verá, y fue en día de Santa Felícitas»²².

Por su parte, Sabella montó o repuso *La dama celosa*, *El escultor*, *El esqueleto*, *Los gitanos*, *El barbero perlático* y el divertimento *El fraksal* [Vauxhall] *de Londres*. Se mencionaron también *El campamento de los húngaros*, *Los astrólogos o La silla de manos y el Baile o convite inglés*, además de *ballets* grandes como *El gran chino o Baile de chinos* y *El triunfo (o baile) de Cupido*.

En ellos se distinguieron Marani, Sabella, la primera bailarina Teresa Marani y sus hijos Juana y Juan. Los otros dos hijos, que ya estudiaban con sus padres, aún eran pequeños para bailar en el Coliseo. María Antonia debutaría en la temporada de 1791-92 y José empezaría como figurante un año después. Entre los jóvenes novohispanos, los más prometedores eran Ana María Zendejas, José María Morales y Joaquín Rivera.

En los últimos meses de la temporada se registró un triste acontecimiento: el virrey Gálvez murió el 11 de noviembre de 1786, y la suerte de la compañía sufrió un cambio súbito. Con su sucesor Manuel Antonio Flores (1787-89), el Coliseo llevó una precaria existencia. Se trató de mantener a los bailarines

²¹ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1411, ff. 234r-235r; Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vol. 153, exp. 29, ff. 194r-196r.

²² Gómez. *Diario curioso...*, 161.

en el Coliseo, pero el asentista y Marani no se pusieron de acuerdo en los términos del contrato, y éste solicitó licencia para viajar a ciudades del interior como Puebla, Guanajuato, Querétaro y Guadalajara.



Figura 4: Gluck: Portada di Ballo Cinese - Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-DI) Mus.3030-F-7

En compañía de su familia y de Sabella, Marani salió de la capital, mientras en el Coliseo de México se llevó a cabo la temporada de 1787-88. Con sueldo y repertorio muy reducidos trabajaron seis o siete bailarines, que se presentaron durante los entreactos.

La brillante temporada que bajo el virrey Gálvez se ofreció a la llegada de los Marani, había demostrado a público y asentistas que el *ballet* podía ser un gran atractivo, y la lección no se olvidó. Tras decaer durante dos años, su situación cambió nuevamente con la llegada del nuevo virrey, Juan Vicente de Güemes y Pacheco, segundo conde de Revillagigedo (1789-1794), quien le daría amplio apoyo y protección y lo haría florecer. Revillagigedo reorganizó las compañías, reunió a los actores y bailarines que se habían ido y recuperó algunos músicos de la capilla de la catedral. Las compañías y la orquesta recobraron su importancia, y para marzo de 1790 los Marani estaban de regreso en México. Sin duda tuvieron éxito en sus viajes, pues Marani regresó con fondos suficientes para proponerse como asentista. Con Sabella como socio, se comprometieron por 8,225 pesos de alquiler del Coliseo para las temporadas de 1790-91 y 1791-92 y decidieron dar cinco funciones semanales, con bailes «grandes» el domingo y jueves, y bailes «cortos» los miércoles y sábados.

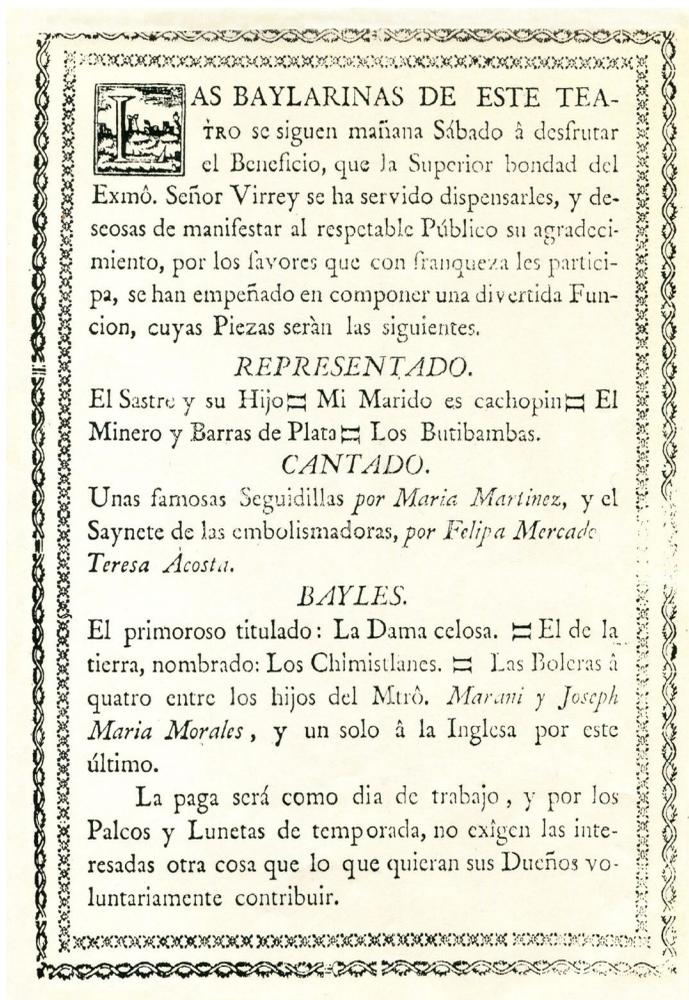


Figura 5: Programa del Real Coliseo con el Bayle La dama celosa

Bajo la dirección de Marani, con Sabella como segundo maestro, la compañía se reestructuró para la temporada de 1790-91. La encabezaron Teresa y Juana Marani, Gerónimo Marani, su hijo Juan y José Sabella como primeros bailarines, seguidos por José María Morales, José Ibarra y Joaquín Rivera, con Ana María Zendejas, María Pacheco, Gertrudis Sánchez y María Antonia, la hija menor de Marani, además de Anita Espíndola «La Magueyito» para los bailes «del país».

En el aspecto financiero, la temporada no resultó buena; Marani estuvo casi constantemente enfermo y con Sabella enfrentó una demanda por 12,000 pesos, de artículos que habían comprado para el teatro. Artísticamente la temporada fue muy exitosa y los *ballets* continuaron atrayendo espectadores pero, al parecer, los gastos de producción excedieron las ganancias y los socios se endeudaron sin tener fondos suficientes para pagar.

En el repertorio de la temporada hubo reposiciones y algunas novedades. El 25 de abril, cumpleaños de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, Sabella estrenó el *Divertimento de los villanos*, y a lo largo de la temporada montó *El amor corsario* y la pantomima *La muerte de Arlequín*. Marani estrenó el «gran baile pantomímico» *Los peluqueros* —llamado también *Los artesanos o Riña de peluqueros*— *Ameta y Tamiro* o *El ametamiro*, el «pequeño bufo» *La cucaña* y el *divertissement* de carácter español *Las ferias del puerto de Santa María*, que incluía «el festejo de las *boleras* ejecutado por los hijos de Marani».

La siguiente temporada, de 1791-92, se inició sin Sabella, quien dejó la compañía para trabajar en el Coliseo de Veracruz. El elenco fue el mismo que el año anterior, pero al cuerpo de baile se integró el talentoso Fernando Gavila, quien en 1792 alcanzó el rango de primer galán de la compañía dramática, y era además dramaturgo.

José María Morales adquirió más importancia. Era un buen bailarín, desempeñó el cargo de *régisseur* y Marani se apoyó en él como asistente. También enseñó y se empezó a fogear en la coreografía con los llamados «bailetes y contradanzas» que se presentaban dentro de las comedias. Había empezado su carrera muy joven, desde 1783, y su actividad profesional se prolongaría durante más de cuarenta años.

En esa temporada se presentaron alrededor de cuatro *ballets* a la semana: el domingo, un baile «grande» en el segundo intermedio de la obra; el miércoles y el sábado dos bailes «cortos» al final de la función, y el jueves, «un baile bueno». Entre éstos destacó el «gran baile teatral» *El convidado de piedra*, al lado de *El casamiento de los labradores*, *Los pescadores*, *El casamiento de Arlequín* y *El tianguis*. Este último era un *divertissement* con tema popular novohispano, «adornado conforme a su propio carácter en el país, y además con varias contradanzas, y piezas sueltas».

Para la temporada de 1792-1793, Marani ya no tuvo fondos para mantenerse como asistente y, al no presentarse postores al remate, el mayordomo-administrador del Hospital —José del Rincón— se hizo cargo del teatro. En el elenco hubo pocos cambios: Morales subió de categoría a segundo bailarín, y entre los nuevos elementos se mencionó a los niños María Manuela Albina y José Bonilla. Por su parte, Ana María Zendejas acababa de contraer un matrimonio que resultaría infeliz y tormentoso, pero todavía tenía ante ella una brillante carrera y pronto sería promovida a primera bailarina.

En el aspecto artístico, los programas muestran algunos aspectos del repertorio: en una función para celebrar el cumpleaños del rey se presentó «el primoroso baile conocido por *El acampamento de*

los ungarese». En otra ocasión se anunció que, «a más de la ejecución del famoso bayle llamado *Los vendimiadores*, seguirá manifestando sus habilidades el chiquito Joseph Bonilla, acompañado de la niña María Manuela Albina»²³.

El 27 de agosto, en el beneficio de «La Magueyito», se bailaron «el gran bayle teatral del *Convidado de piedra*. El aplaudido de las *boleras*, a cuatro. Y la misma interesada desempeñará los agradables baylecitos nombrados *xarave, bergantín y fandango andaluz*». En el beneficio de «Joseph María Morales, segundo baylarín del teatro de esta ciudad», se presentaron «el de medio carácter y particular gusto titulado *La maga Circe*. El festejo de las *boleras*, a cuatro, por los hijos de Marani. El *bayle inglés*, a solo, por el interesado. Y varios sonecitos de la tierra...»²⁴.

Con el apoyo del virrey Revillagigedo, la situación del teatro había mejorado notablemente, pero hacia fines de 1792 empezó a decaer. El mayordomo-administrador del hospital José del Rincón intentó suprimir la compañía de bailarines y bajar los salarios de todos los miembros del Coliseo, lo que lo enemistó con Marani y con los actores.

En un informe fechado el 12 de noviembre de 1792, el administrador declaró que, aunque las ganancias se habían incrementado, habría dificultades en el futuro si no se contrataba a artistas más capaces en todas las especialidades. Se quejó de los actores y afirmó que, aunque los *ballets* eran «parte esencial de la diversión», los principales bailarines ya no podían cumplir por su «avanzada edad», por lo que era necesario contratar elementos nuevos en Europa.

Aunque penoso, el informe no faltaba a la verdad. Los primeros bailarines Gerónimo y Teresa Marani ya no eran jóvenes y no gozaban de buena salud. Teresa había padecido una hemiplejía y, aunque se repuso, ya no podía cumplir como primera figura, por lo que pronto se dedicaría a la enseñanza. Su hijo mayor, Juan, era un buen solista, pero no heredó el talento de su padre para llegar a primer bailarín ni para la coreografía. Juana, su hija, era una excelente bailarina, y hasta el exigente conde de Revillagigedo reconocía «su mayor habilidad», pero muy pronto se retiraría del escenario. Entre los jóvenes destacaban Ana María Zendejas y José María Morales, pero todavía no surgían otros elementos capaces de remplazar a sus maestros. Además, cabía la posibilidad de que los espectadores empezaran a cansarse de los mismos elencos y repertorio.

El virrey dio su autorización para traer artistas de Europa, y se solicitaron actores y bailarines a los teatros de Madrid y Cádiz. Poco después se anunció que estaba en trámite el contrato de varios bailarines principales del Teatro de los Caños del Peral madrileño: Anna Tantini, Juan Medina, un hermano y su hermana, la famosa María Medina Viganò, que «se hallan inclinados a venir»²⁵. Juan

²³ Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

²⁴ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, ff. 297; Centro de Estudios de Historia de México Carso: Colección María y Campos.

²⁵ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1413, ff. 138-141.

Medina llegaría hasta 1796, pero mientras tanto se suscitó una serie de conflictos entre los artistas y las autoridades, que tuvieron lugar en 1793 y 1794.

José del Rincón se había propuesto ahorrar reduciendo los sueldos de actores, cantantes y bailarines, y al negociar los contratos para la temporada de 1793-94 surgieron problemas con los bailarines, que no se ponían de acuerdo sobre las condiciones que se les ofrecían. Del Rincón se quejó con el virrey, quien el 23 de marzo respondió que se despidiera a los inconformes. Eso sólo tenía el propósito de intimidarlos, pues en privado Revillagigedo recomendó que se hiciera todo lo posible para conservarlos, pues «el público está acomodado a esta diversión y se ha de resfriar mucho si falta, siendo como es notorio que los palcos y lunetas se toman por muchos con este aliciente...»²⁶. Al final, todos accedieron a regresar, pero en la siguiente temporada —1794-95— los problemas se agravaron. Actores, cantantes, bailarines y músicos se enfrentaron con el virrey, quien en un despliegue de autoridad publicó un fulminante decreto en el que amenazaba a los extranjeros con la deportación y a todos con retirarles la licencia para trabajar. La temporada se retrasó varios meses, pero al final Marani y sus compañeros terminaron por ceder y se reintegraron a las compañías.

En la temporada de 1795-96, parece ser que las relaciones con el nuevo virrey Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte (1794-98) eran más cordiales, y que las compañías cumplieron sus funciones no sólo con tranquilidad sino con brillantez. En septiembre, como reconocimiento a su excepcional desempeño «en las dos representaciones anteriores», cuando con gran éxito el público abarrotó el Coliseo, el nuevo asentista José Bernabé de Isita solicitó que se otorgara un beneficio extraordinario a los actores y bailarines.

La primera bailarina Juana Marani abandonó la compañía, y a partir de esa temporada se le dejó de mencionar. Ana María Zendejas fue promovida y ocupó su lugar; era la primera novohispana que alcanzaba ese rango. Sin embargo, el escándalo y el infortunio la persiguieron y, por su infeliz matrimonio, intentó suicidarse en un momento de desesperación. Su intento falló y solicitó el divorcio, culpando a su marido de los malos tratos que la obligaron «a precipitarse desde una ventana». El fiscal recomendó que se le concediese el «divorcio temporal» y el proceso se inició²⁷. Afortunadamente, su intento de suicidio no tuvo consecuencias graves ni le impidió seguir bailando. Muy pronto, en los años de gloria de Juan Medina, se convertiría en una estrella querida y admirada, protagonizaría *ballets* sobresalientes del repertorio internacional y disfrutaría de sueldos muy elevados.

Mientras tanto, José Sabella proseguía su carrera en la provincia. Tras unos meses como asentista del Coliseo de Guanajuato se trasladó a Veracruz, en cuyo teatro permaneció varios años. Se desconoce por cuántos años siguió activo y cuándo murió. Con su relevante labor, este infatigable

²⁶ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vol. 1412, f. 38r

²⁷ Archivo General de la Nación: Judicial, vol. 32, exp. 48, ff. 402r-412r.

coreógrafo y maestro no sólo fue pionero del *ballet* en la capital sino que lo desarrolló en las diversas ciudades que abarcó su actividad.

En el Coliseo, con altas y bajas, problemas financieros y éxitos artísticos además de pleitos y reconciliaciones, Gerónimo Marani logró llevar a cabo diez años al frente de la compañía. Para 1796 su aporte, con el apoyo de Sabella en los primeros años, había rendido frutos, tanto en la producción de los *ballets* como en la enseñanza y en el extenso repertorio, al que seguiría contribuyendo durante varios años al lado de Juan Medina.

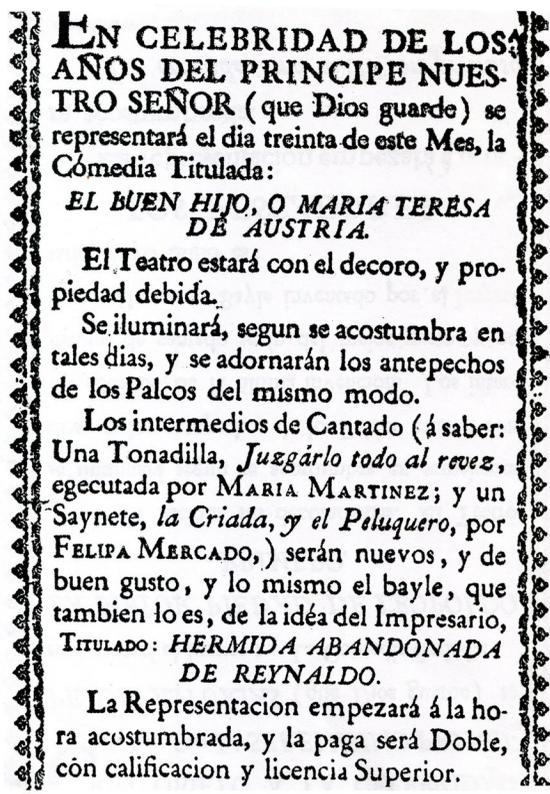


Figura 6: Programa con Armida Abandonada de Reynaldo

Su trabajo legó al Coliseo un repertorio muy extenso, que entre sus variados temas incluyó *ballets* mitológicos, heroicos, pastorales o cómicos. Correspondían todos a los tratados en la misma época en Europa, y algunos se dividían en actos o escenas. Otros, como *El convite o baile inglés*, el

Divertimento de los savoyardos y franceses, Las máscaras, Las ferias del puerto, Divertimento de los villanos, Casamiento de los labradores y El fraksal (Vauxhall) de Londres, así como *El tianguis* y *La jamaica*, eran *divertissements*. En los dos últimos puede verse un intento de dar «color local» al utilizar los temas y bailes novohispanos más populares del momento, mientras que en *El gran chino o Baile de chinos* se trataba un tema «exótico».

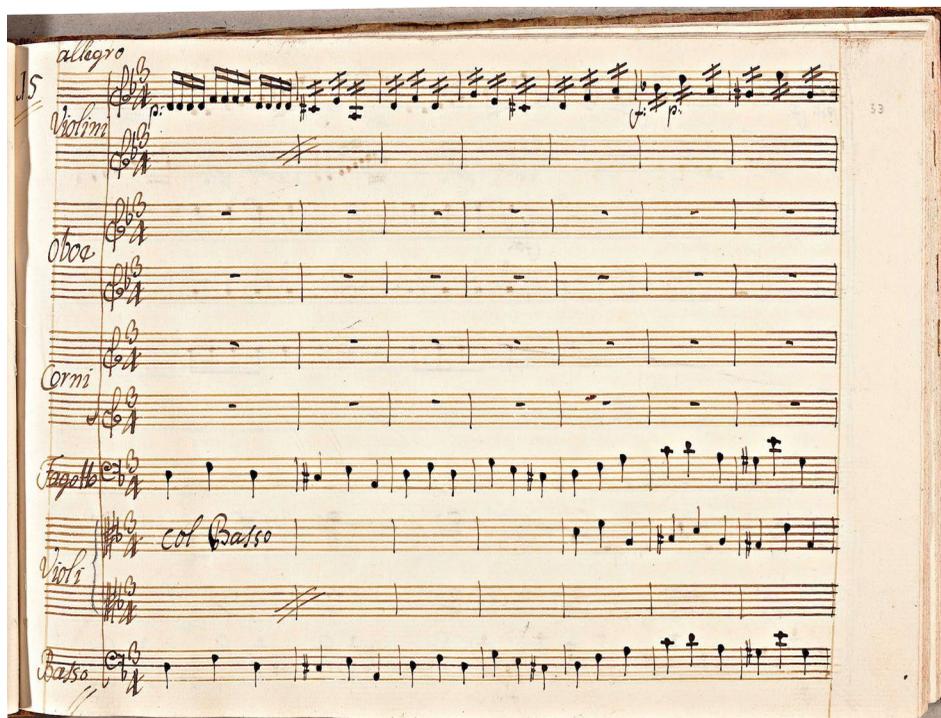


Figura 7: Gluck - El Convidado de Piedra - Fandango- Univ. Darmstad - Mus Ms 340 0069

El repertorio comprendía también numerosos *ballets* cómicos o bufos como *La cucaña*, *Las astucias de las mujeres* y *Los maridos burlados*, y otros sobre oficios o profesiones como *Los jardineros*, *Los amoladores*, *El carpintero y herrero*, *Las lavanderas*, *El sastre* y *El médico*, así como las pantomimas con personajes de la Commedia dell'Arte: *La muerte de Arlequín*, *El esqueleto* y *El casamiento de Arlequín trastornado por Pierrot*.

El lugar más importante lo ocupaban los bailes «serios» de temas heroicos o mitológicos como *El triunfo de Cupido*, *Ariadna abandonada de Teseo* o *El triunfo de Baco*, *Armida abandonada de Rinaldo*, *La maga Circe*, *El convidado de piedra*, *La conquista de México* y *Venus y Vulcano*, que por lo general se estrenaban en las funciones de gala. Todos pertenecen al repertorio internacional y entre ellos se pueden reconocer

reposiciones o versiones de obras de Gaspare Angiolini como *El convidado de piedra* y *La Conquista de México*, o de Jean-Georges Noverre, como *El amor corsario*, *Rinaldo y Armida* y *Venus y Vulcano*. Otros títulos corresponden a obras de Domenico Rossi y otros célebres maestros, pero no se puede saber si Sabella y Marani, siguiendo la costumbre de su época, reponían los *ballets* de otros coreógrafos sin darles crédito o montaban sus propias versiones sobre temas ya conocidos.



Figura 8: Anónimo: Retrato de Gasparo Angiolini

Estilística y técnicamente, con las obras de Turchi y Sabella puede considerarse un primer periodo del *ballet* novohispano, mientras que un segundo se cumpliría con Gerónimo Marani, de horizontes más amplios por su trabajo en teatros como los de Venecia, Milán y Viena, y su larga práctica coreográfica. Su repertorio muestra la variedad de temas tratados en Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII, muchos de los cuales siguieron vigentes hasta el primer cuarto del XIX, pero no estaba, por así decirlo, en la vanguardia. De acuerdo con las listas que se conservan, predominaban —muy al estilo italiano— los *ballets* pequeños de tema cómico, en tanto que los «grandes bayles» fueron, al parecer, los menos. Esto refleja el estilo cultivado hasta principios de los años setenta —cuando Marani salió de Italia— y la influencia de los coreógrafos con quienes trabajó, en una época en que aún

no se establecía el *ballet* de acción noverriano como el estilo de última moda. En el Coliseo de México, esto marcaría una clara diferencia con los grandes *ballets* de acción —de ascendencia francesa— que con Juan Medina inaugurarían un nuevo periodo a partir de 1796, así como con la técnica de los bailarines, que para la década de 1790 había realizado avances considerables.

Sobre la recepción de esos *ballets*, la documentación muestra que desde el principio encontraron una buena acogida de parte de los espectadores, y varios comentarios atestiguan su atracción en la taquilla. El favor del público y el interés de virreyes y asentistas se manifestaron en los esfuerzos por mantener a la compañía y en algunos comentarios, pero no quedan críticas ni descripciones. La *Gazeta de México* se ocupaba muy poco del teatro, y hasta ahora no se ha encontrado iconografía alguna. Sólo se puede intentar establecer una comparación con la iconografía europea de la época, sobre todo cuando los *ballets* llevan los mismos títulos, como sucede, por ejemplo, con *Armida y Rinaldo* o *Los peluqueros*, entre muchos otros.

Por su parte, la enseñanza también había dado frutos. Para 1796 Ana María Zendejas era primera bailarina, José María Morales se desarrollaba como bailarín, maestro y coreógrafo, y el resto de los bailarines lograba avances notables. En esa época, entre cuatro y cinco años eran suficientes para adquirir una técnica básica y formar bailarines con bases técnicas y destreza. El resto lo hacía la práctica cotidiana en el escenario. La enseñanza había empezado hacia 1779, por lo que podría suponerse que los bailarines del Coliseo de México estaban capacitados para interpretar los *ballets* del repertorio internacional, como lo demostrarían con éxito en los años siguientes.

V. JUAN MEDINA Y EL *BALLET* DE ACCIÓN: 1796-1806

En 1796, Juan Medina llegó para hacerse responsable de otro periodo de auge del *ballet* novohispano, y su trabajo impulsaría la época más brillante del *ballet* virreinal. De sus años de mayor actividad queda poca documentación, pero se conservan numerosos libretos impresos, que contribuyen a conocer mejor su repertorio, a los miembros de sus compañías, la elaborada producción de sus *ballets*, la forma en que hizo cristalizar el *ballet* de acción en la Nueva España y la importancia que el *ballet* alcanzó en su época.

Nacido en Madrid, Juan Medina pertenecía a una familia de bailarines, y era hermano de la famosa estrella María Medina-Viganò. Inició su carrera desde niño, en las compañías de los Sitios Reales, donde en 1776, bajo el distinguido discípulo de Noverre Domenico Rossi, figuró con Antonia Medina como «amorini» (cupidos), al lado de otros miembros mayores de su familia. Entre 1789 y 1791 destacó como un excelente primer bailarín de medio carácter en las compañías madrileñas dirigidas por Domenico Rossi y Carlo Augusto Favier, en el periodo de auge del Teatro de los Caños del Peral, y entre 1792 y 1795 trabajó en el de Cádiz, al principio como primer bailarín y más tarde también como director y coreógrafo.

Al igual que su hermana María, Juan había sido discípulo de Jean Dauberval, y ambos se formaron como bailarines en la escuela francesa. En enero de 1790 se anunció en el Teatro de los Caños del Peral *El desertor*, «compuesto por el señor Dauberval y puesto en escena por el señor Juan Medina», en cuyo libreto ofreció interesantes datos sobre su estancia en «tierras extrañas», con objeto de «perfeccionarme en esta carrera», y agradecía la oportunidad de montar *El Desertor*, «composición del célebre Maestro M[onsieu]r Dauberval, de cuya escuela me glorío discípulo...»²⁸. Su contacto con el maestro francés se manifestaría claramente en su repertorio coreográfico, tanto en España como en la capital novohispana.

Medina se incorporó al Coliseo de México para la temporada de 1796-97. Al mismo tiempo se integraron a la compañía los italianos Teresa Ferlotti y Camilo Bedotti, quien había estado a punto de ser deportado. Era originario de Roma, y entre 1776 y 1778 trabajó en el Teatro Nuovo de Nápoles. En 1778 estuvo también en el de Casal Monferrato, y para la temporada de 1779-80, en el cuerpo de baile masculino (*figuranti*), bailó a las órdenes del renombrado Sébastien Gallet. En la década de 1780, como tercer bailarín o segundo grotesco, estuvo en los teatros de Turín, Niza, Génova, Parma, Casal Maggiore y Novara. Para 1786 ya era primer bailarín fuera de concierto en el Teatro Ducal de Varese. A finales de la década inició su actividad en Lisboa, en 1789 en el Teatro de Salitre y en 1790 en los Teatros Reales, donde participó como «primer bailarín serio para papeles de mujer», ya que en Portugal, como en los estados papales, no se permitía que en los teatros de la corte actuaran mujeres.²⁹

Sus viajes americanos comenzaron en Montevideo, y recorrió América del Sur hasta llegar a Lima. De allí partió a Guayaquil, se embarcó para la Nueva España y llegó al puerto de Acapulco en la fragata *Guadalupe*. Al descubrirse que había entrado sin licencia, se le ordenó comparecer ante las autoridades de la capital, donde dirigió al virrey una carta en la que pidió que se le permitiera trabajar en el Coliseo. Al principio, las autoridades determinaron que, al carecer de la «legítima y expresa licencia de Su Magestad» para viajar a las Américas, debía presentarse en el puerto de Veracruz, de donde sería deportado³⁰. Sin embargo, muy pronto su suerte cambió. Al pie de su misma carta se anotó que la sentencia «no corrió», y al comenzar la temporada de 1796-97 Bedotti aparecía ya entre las primeras figuras del Coliseo, con un sueldo de 700 pesos.

También llegó Teresa Ferlotti, quien trabajó en Italia desde finales de la década de 1780, casi siempre al lado de los primeros bailarines y coreógrafos Nicola y Raffaele Ferlotti, seguramente

²⁸ Juan Medina, *El desertor*: Bayle pantomimo tragi-cómico en tres actos de la composición de M[onsieur] Dauverbal, Maestro de Bayles de la Academia Real de Música, Inspector de la Escuela de Bayle de S.M. Christianísima. Dispuesto por el señor Juan Medina. Que se ha de ejecutar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790 que a beneficio de los Reales hospitales administra la Real Junta de su Gobierno. Madrid: Imprenta de González, s.a. 1790, Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, s.p.

²⁹ *Indice di Spettacoli... 1776-1786*; Sasportes, 1970: 341.

³⁰ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 19, ff. 1-6.

hermanos suyos. En la primavera de 1788 estuvo, como primera bailarina de medio carácter, en la compañía que inauguró el Nuovo Teatro de Faenza. Entre esa fecha y 1793 trabajó en ciudades como Ferrara, Turín y Venecia, siempre como primera bailarina seria o de medio carácter, y al parecer estuvo casada con el bailarín Luca Rinaldi³¹. Más tarde bailó en Rusia, y en noviembre de 1794 se presentó en Londres, en la compañía del King's Theatre dirigida por Giacomo Onorati. Allí se le anunció como «Madame Teresa Ferlotti Rinaldi, procedente de San Petersburgo». En enero dejó la compañía, y poco después emprendería su viaje a la Nueva España.³²

La temporada de 1796-97 marcó el debut triunfal de Juan Medina con su nueva compañía, que se estructuró con Medina como primer bailarín y maestro y Gerónimo Marani como segundo maestro. La encabezaban las primeras bailarinas Ana María Zendejas y Teresa Ferlotti, y entre sus miembros figuraron Camilo Bedotti, José María Morales, Juan y José Marani, Micaela Montenegro y Marta de la Peña, además del primer galán de la compañía dramática Fernando Gavila, para roles especiales de carácter.

La temporada ofreció una serie de *ballets* que constituyeron otros tantos triunfos. y a ellos contribuyó Gerónimo Marani. El 9 de agosto, para el cumpleaños de la niña Carlota, hija de los virreyes, se presentó su *ballet* heroico *Eurídice y Orfeo*, que había estrenado en Cádiz en 1777. Lo montó para el cumpleaños de la virreina marquesa de Branciforte y era «de exquisita decoración e idea» pero, como indicó el asentista, «no tuvo efecto por haberse adelantado con la oferta del suyo el maestro Juan de Medina, que ejecutó». Sobre su estreno, José Gómez comentó que «se hizo una función muy regia en el Coliseo con un baile compuesto por el maestro don Jerónimo Marana. Este día se vistieron todos de gala en Palacio y nos dieron a los alabarderos doce pesos de propina»³³. Los principales personajes fueron interpretados por Marani (Orfeo), su hijo José (Cupido), Ana María Zendejas (Eurídice), Micaela Montenegro (Proserpina), Martha de la Peña (Venus) y, como las divinidades infernales, José María Morales (Tesifón) y Juan Marani (Alecto), acompañados por el cuerpo de baile masculino que encabezaba Fernando Gavila, quien tal vez también interpretó el papel de Plutón.

En esa primera temporada Medina presentó cinco *ballets*, que sin duda impresionaron grandemente a espectadores y autoridades. Todos se estrenaron en días de gran gala. El primero fue «*Los juegos de Eglea*, bayle heroico pastoril en un acto», presentado el 13 de junio, en el cumpleaños de la marquesa de Branciforte. Su creador, Jean Dauberval, lo había estrenado en el Gran Teatro de Burdeos en 1787. Ana María Zendejas y Juan Medina bailaron como Eglea y Mercurio; Jose María Morales y Mariano González participaron como dos pastores enamorados de Eglea, y la parte cómica estuvo a

³¹ Indice di Spettacoli Teatrali: 1788-1793.

³² Philip Highfill, Kalman A. Burnim y Edward A. Langhans. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 5. (Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978), 229-230.

³³ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 20, ff. 16r-18r; Gómez: 312.

cargo de Gerónimo Marani como el sátiro Sileno y Camilo Bedotti, Juan Marani y Joaquín Rivera como sus ministros.

La primera bailarina Teresa Ferlotti debutó en agosto, en el «bayle heroico-pantomímico» *Apeles y Campaspe, o la generosidad mayor de Alexandro*. En los papeles principales bailaron Juan Medina (Alejandro), Teresa Ferlotti (Campaspe) y Ana María Zendejas (Roxana) pero es probable que esta última no tomara parte en el estreno, pues acababa de sufrir un accidente mientras bailaba una *alemanda* con Morales y Juan Marani.

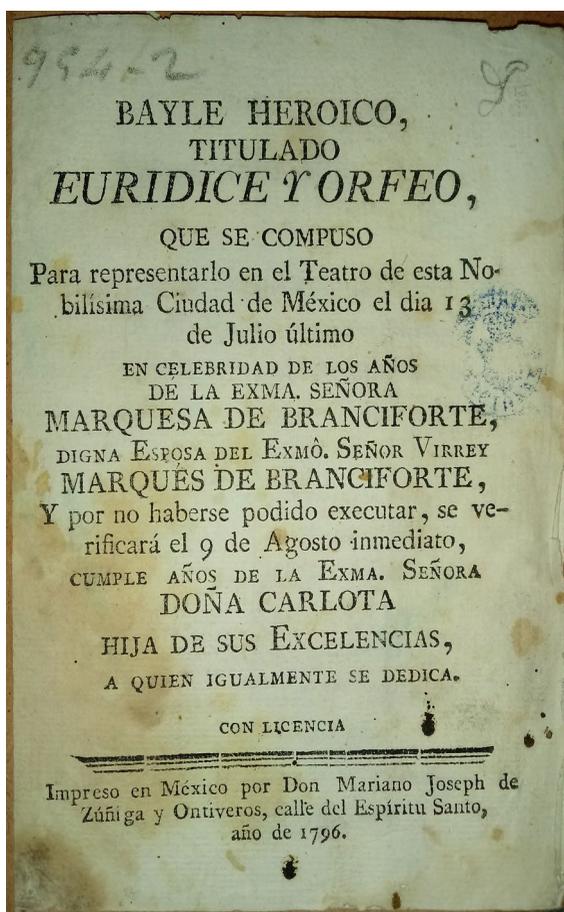


Figura 9: 1796 - Libreto del Bayle heroico titulado Euridice y Orfeo - BNE T/20022

Este *ballet*, estrenado en Viena en 1773-74, fue uno de los más exitosos de Noverre; lo presentó en la Ópera de París en 1776, y en diversas ciudades, con reposiciones o en versión de otros coreógrafos, permaneció en repertorio hasta 1818. A España pasó con Domenico Rossi, quien lo estrenó en Madrid, en el Teatro de los Caños del Peral, en 1791. A éste siguió la producción de Carlo Augusto Favier para el Teatro Español de Cádiz en 1792, con Juan Medina en el papel de Alejandro, anunciada como «de la composición del caballero Noverre, puesto por el señor Favier». Ésta fue la versión heredada por Medina, con lo que se documenta otra obra de Noverre trasladada a la Nueva España.³⁴

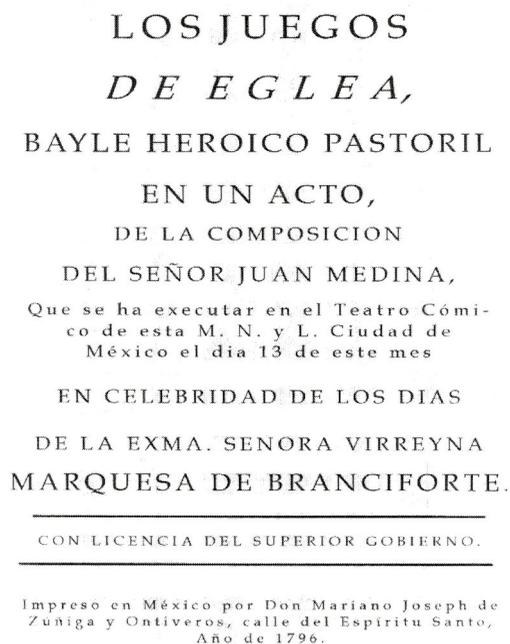


Figura 10: Portada del libreto del *ballet* Los juegos de Eglea

Otra función de gala tuvo lugar el 29 de septiembre para festejar el onomástico del virrey. No se consignó el título del *ballet*, que debe de haber sido *Psiquis y Cupido*. Es posible que, siguiendo el original de Jean Dauberval, los roles principales se hayan confiado a dos mujeres: Ana María Zendejas y Teresa Ferlotti. La participación de esta última provocó un escándalo, cuando se arrestó a Pedro

³⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Origen y establecimiento de la ópera en España*. (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 2017), 269.

Castillo, espectador del mosquete, por haber siseado «en ocasión de estar bailando sola la nueva italiana». El marqués de Branciforte actuó con severidad, y Castillo fue sentenciado a un mes de trabajo en las obras públicas.³⁵

El siguiente estreno, con el baile heroico-pantomímico en cuatro actos *Ircana en Yulfá*, tuvo lugar el 4 de noviembre para celebrar el onomástico de Carlos IV, y contó con el primer galán Fernando Gavila, quien desplegó su proverbial versatilidad al interpretar el papel de la anciana sirvienta Curcuma. Era un *ballet* de ambiente oriental, basado en la segunda parte de la trilogía dramática de Carlo Goldoni que comprende *La esposa persa*, *Ircana en Yulfá* e *Ircana en Ispahan* (1755-56). En los roles principales destacaron Juan Medina como Tamas y Teresa Ferlotti como Ircana, acompañados de Ana María Zendejas, Camilo Bedotti, Gerónimo Marani, Micaela Montenegro, Joaquín Rivera y José María Acosta, con José María Morales y Juan Marani como dos esclavos africanos.

MUERTE TRAGICA
DE MULEY - ELIACID
EMPERADOR DE MARRUECOS.
BAYLE
TRAGICOMICO-PANTOMIMO
EN SEIS ACTOS.
QUE SE HA DE EXECUTAR EN EL TEATRO
DE ESTA N. C. DE MEXICO
el dia 9. de diciembre de este año de 1796



CON LAS LICENCIAS NECESARIAS:
Impreso en México en la Oficina del Br. D. Joseph Fernandez Jauregui, calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, año de 1796.

Figura 11: 1796 - Libreto del *ballet* Muerte trágica de Muley-Eliacid

³⁵ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 478, exp. 22, ff. 1-15.

El último gran *ballet* en esa temporada fue el «bayle tragicómico-pantomimo en seis actos *Muerte trágica de Muley-Eliacid emperador de Marruecos*». Con coreografía de Carlo Augusto Favier, se había estrenado en Cádiz durante la temporada de 1792-93. La puesta en escena de Medina, que sin duda seguía la de Favier, se presentó el 9 de diciembre, durante las grandes fiestas que se hicieron con motivo de la colocación, en la Plaza Mayor, del modelo de la estatua ecuestre de Carlos IV realizada por el escultor Manuel Tolsá. El *ballet* fue precedido por la obra en un acto *La lealtad americana*, del primer galán, dramaturgo y también bailarín Fernando Gavila.

Sobre las temporadas de 1797-98 y 1798-1799 queda poca información, pero si se observa la temporada inaugural de Medina y los años de prosperidad que siguieron, no puede dudarse del éxito que alcanzaron. Hacia 1798-99 llegó Antonio Medina, el hermano de Juan. En el Teatro de los Caños del Peral, bajo la dirección de Domenico Rossi, figuró entre 1789 y 1797, primero en el cuerpo de baile y más tarde como tercero y segundo bailarín y primer grotesco, después de lo cual viajaría a la Nueva España para reunirse con su hermano. Antonio era sin duda menor que Juan, y seguiría en actividad hasta finales de la década de 1820.

En esas temporadas también se integraron al Coliseo tres hermanas apellidadas Maguey: Josefa, como segunda bailarina, y Lugarda y Juana en el cuerpo de baile. Probablemente eran las hermanas menores de Anita Espíndola «La Magueyito».

En septiembre de 1798 se mencionó que Camilo Bedotti había estado muy enfermo y sin medios para mantenerse, después de lo cual no se le volvió a mencionar.³⁶

Desafortunadamente, se ha conservado muy poca información sobre los años de mayor actividad de Medina. Entre 1797 y 1805 hay muy poca documentación, las menciones de *ballets* son muy escasas, y sólo algunos documentos y los libretos de sus *ballets* los iluminan parcialmente. Sobre su éxito y la colaboración con Marani, el asentista Isita comentó que, sin ambos, «carecería el público de una graciosa labor y armonía en los vayles»³⁷. En el futuro, esta apreciación no haría sino crecer, y los dos maestros trabajarían juntos durante casi dos décadas.

En cuanto a su trabajo coreográfico, al tiempo que sus producciones triunfaban, se revelaron como una fuente de elevados gastos. En varias ocasiones, el asentista solicitó que se le permitiera cobrar paga doble para cubrir el costo de sus *ballets* que, como puede verse en los libretos, incluían lujosos vestuarios y espectaculares y complicadas escenografías.

También se observó un cambio radical en el repertorio. Ya no se veían los numerosos *ballets* pequeños —casi todos cómicos— de la época anterior. Bajo la influencia del Teatro de Cádiz y del Teatro de los Caños del Peral de Madrid, predominarían ahora los grandes *ballets* de acción en varios

³⁶ Archivo General de la Nación: Ayuntamientos, caja 5909, exp. 47, f. 2.

³⁷ Archivo General de la Nación: Historia, vol. 479, exp. 3, f. 9r.

actos que, con diversos géneros, ocupaban la cartelera en las grandes casas de ópera europeas. El repertorio de Medina se integró con *ballets* que seguían muy de cerca las obras de Noverre y sus discípulos Rossi, Favier y Jean Dauberval³⁸. La influencia de Noverre y la fidelidad de Medina a las teorías del *ballet* de acción se reflejaron en las introducciones de la mayoría de sus libretos. Esto dejaba atrás la época de influencia italiana e inauguraba un periodo en el que el estilo francés sería preponderante, y que Andrés Pautret –y más tarde Hippolyte Monplaisir– no harían sino afirmar en el México independiente de la primera mitad del ochocientos.³⁹

VI. JUAN MEDINA COMO EMPRESARIO: 1800-1806

Un segundo periodo, pleno de éxitos, llegaría para Juan Medina y su compañía en los primeros años del ochocientos. En enero de 1800, firmó el documento que lo acreditaba como asentista hasta terminar la temporada 1805-1806 y empezó a planear mejoras para la compañía. Entre sus planes figuraba ampliar el lugar para ensayos y enseñanza, a la que iba a dedicar gran atención, y para abrir tres «escoletas de cantado, representado y bayle», alquiló algunas piezas en una casa contigua al teatro. La continuidad de la enseñanza se manifestaría en la nueva generación de bailarines que surgiría en unos cuantos años.

Juan Medina permanecería como asentista hasta la temporada de 1805-1806. A pesar de la escasez de noticias y de algunos años de crisis económica, esos primeros años del siglo XIX fueron muy buenos artísticamente, a juzgar por los libretos que se conservan, los elencos para las temporadas, los elevados salarios que disfrutaron los artistas importantes y las carteleras que empezaron a aparecer en el periódico a partir de 1805.

Su primer *ballet* como asentista fue *Chaneta en la ciudad*, cuyo antecedente se remonta a la comedia con música de Charles-Simon Favart *Ninette à la cour* (1755). Como *ballet*, con coreografía de Maximilien Gardel, se estrenó en 1778 ante la corte de Francia y pasó después a la Ópera de París. Alcanzó gran popularidad y se repuso durante muchos años en varias ciudades europeas. En su línea general, la parte que se conserva del libretto de Medina sigue fielmente la obra de Favart y el libretto de Gardel, y sus personajes, con excepción de Chaneta/Ninette, llevan los mismos nombres. El *ballet* contrapone a dos parejas, los campesinos Chaneta y Colás (Ana María Zendejas y Juan Medina) y los señores del lugar (José María Morales y Josefa Maguey), y presenta a un simpático maestro de baile (Juan Marani), que trata de «civilizar» a la campesina. Para finalizar, se presenta un *divertissement* en que

³⁸ Domenico Rossi y Jean Dauberval figuraron entre los más importantes discípulos de Noverre, como también lo fue Jean Favier. Carlo Augusto era hijo de este último y de Elisabetta Favier, y comenzó su carrera desde niño, al lado de sus padres.

³⁹ Maya Ramos Smith, *La danza teatral en México durante el virreinato (1521-1821)*. (México: Conaculta, INBA, Escenología, 2013).

los alegres bailes de los aldeanos alternan con danzas cortesanas como el *minuet de la corte* o *de la reina* y la *gavota*, y todo termina con una *contradanza* general.⁴⁰

En el primer año de Medina al frente del teatro, la guerra que España sostenía con Inglaterra afectó el comercio y la economía. Con la crisis se sufrió una grave inflación y carestía, que redujo el número de espectadores. Económicamente, la temporada de 1800-1801 resultó pésima, y Medina tuvo que endeudarse cuando por la magnitud de sus producciones los gastos excedían a las entradas.

No obstante, debe de haberse repuesto pronto, pues con problemas económicos alternados con éxitos artísticos, alcanzaría a llevar a buen término sus seis años como asentista, en los que logró dar a la compañía de *ballet* un relieve nunca antes visto y montar espectaculares y lujosas producciones.

Durante la temporada de 1801-1802, los principales bailarines mencionados, además de Juan Medina, fueron Marani padre y Morales, Juan Marani, Ana María Zendejas y Josefa y Juana Maguey. De Camilo Bedotti ya no se hablaba, y se ignora si había dejado de trabajar. Por su parte, Teresa Ferlotti gozaba de gran libertad, y durante las dos primeras décadas del ochocientos bailó en los teatros de México, Puebla y Veracruz, mientras que Antonio Medina también trabajó con frecuencia en Puebla.

El *ballet* más exitoso de esa temporada fue «*El triunfo de la inocencia*, bayle pastoril en dos actos» cuyo libreto, que se conserva, seguía fielmente el original de Noverre. Domenico Rossi lo había montado en Madrid en 1793-94, basado en *Le premier âge de l'innocence, ou La Rosière de Salency*, que su maestro Noverre estrenó en el Regio Ducal Teatro de Milán en 1775 y en la Ópera de París en 1783⁴¹. La versión de Medina, que se estrenó para celebrar el cumpleaños del futuro Fernando VII, entonces príncipe de Asturias, resultó sin duda muy atractiva. Su argumento, basado en el triunfo de la virtud sobre la maldad, contenía los elementos de suspenso y espectaculares efectos de tramoya tan emocionantes para los espectadores de la época y que marcarían el apogeo del melodrama de la primera mitad del siglo. Los personajes principales fueron interpretados por Ana María Zendejas como Cecilia, Gerónimo Marani como su padre Mateo, y Juan Medina como Julián, secundados por Juan Marani, Josefa y Juana Maguey.

Las listas de la siguiente temporada, que se efectuó del primero de abril de 1803 al 14 de febrero de 1804, muestran una extensa compañía. Como primer y segundo maestros figuran Juan Medina y Gerónimo Marani, quien aparece con «su hijo» –se ignora si Juan o José. La primera bailarina Ana María Zendejas es seguida por Josefa y Juana Maguey como segunda y tercera, y José María Morales, Antonio Medina y José María Acosta, como segundo, tercer y quinto bailarines. El cuerpo de baile o «figurantes de bailes» contaba con trece elementos, y además de Lugarda Maguey estaban Magdalena Lubert, Cecilia Ortiz y María Guadalupe Gallardo, tres jovencitas que comenzaban su carrera y se distinguirían

⁴⁰ Charles-Simon Favart, *Ninette à la Cour*, comédie en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes. *Oeuvres choisies de Favart*, tome second (París: Didot, 1812), 1-75. Ivor Guest, *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793* (Londres: Dance Books, 1996), 136-139.

⁴¹ *Diario de Madrid*: 7.5.1793. Ivor Guest, *The Ballet of the...* 209.

notablemente años después. De esos años queda noticia del bailarín francés Jean-Baptiste Fourcade, quien después de trabajar en el Coliseo viajó a Lima, donde hacia 1809 abrió una escuela de baile.

En materia de salarios, esta lista muestra que nunca antes en la historia del Coliseo se había invertido tanto en los elencos, lo que atestigua la estabilidad y el éxito de las compañías. El sueldo de Ana María Zendejas, que fue el más elevado que se registró entre 1785 y 1810, era de 3,250 pesos, seguida por el primer galán y cantante Luciano Cortés con 3,200 y por Juan Medina con 3,000. María Guadalupe Gallardo era ya segunda bailarina, y José María Morales, como segundo bailarín, maestro y coreógrafo, ganaba 1,575 pesos, más 150 como «gratificación por la enseñanza a varias bailarinas»⁴².

MINUE AFANDANGADO CON VARIACIONES,

Obra 5ª Puesto Para Guitarra Por F. 5. Precio 2 rrs⁵

Se hallará en el Almacén de Música de los Sres Nonó y Audit. Calle de la Luna Número 15.

Figura 12: Sor, Fernando; Minué afandangado con variaciones Op. 5 n°1 (1808)

De la temporada de 1804-1805 quedan muy pocos datos, pero se conserva el libreto del «bayle trágico-pantomimo *Adelayde de Guesclín, o sea el sitio de Lila*». Su argumento, inventado por Voltaire en su obra dramática *Adelaide de Guesclín ou Les frères ennemis* (1734), fue adaptado como ópera y tuvo diversas versiones en *ballet*.

⁴² Archivo General de la Nación: Historia, vol. 473, exp. 16, ff. 28r-29r.

De 1805 se conservan más noticias sobre la programación, pues en octubre empezó a circular el *Diario de México*, un nuevo periódico que se ocupaba bastante de los espectáculos y ofrecía espacios para que los lectores expresaran su favor o disgusto. Gracias a esto queda una lista de siete *ballets* que se bailaron entre octubre y diciembre. El primero se anunció el 6 de octubre: «como final, el *Baile del escultor*». Se trataba sin duda de *La estatua o el escultor*, cuyo libreto no parece haberse conservado. Se basó tal vez en el *Pygmalion* de Dauberval (Londres, 1784) o en el de Rossi (Madrid, 1795). A éste le siguió, el 12 y el 25 del mismo mes, *Adelaide de Guesclin*. El martes 29 tuvo lugar la función «a beneficio de la segunda bailarina María Guadalupe Gallardo», en la que ella bailó *Las boleras* con Juan Marani y *La morenita* con José María Morales, «y por grande» se ejecutó «el de *Apeles y Campaspe* del señor Juan Medina».

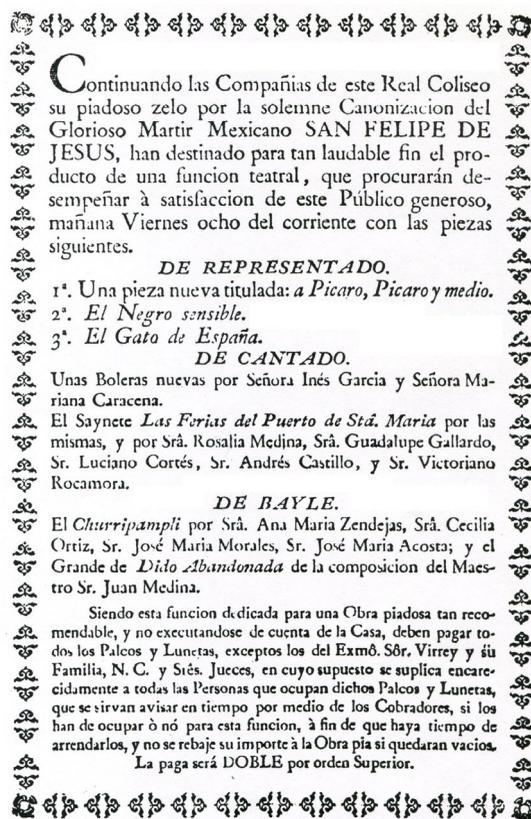


Figura 13: Programa del Real Coliseo con el bayle El Churripampli

En noviembre se ofrecieron tres *ballets*. El 3 se anunció «por fin de fiesta el baile *El desertor francés*» que Medina había montado en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. Al día siguiente, en la función de gala por el cumpleaños de Carlos IV, se estrenó el «famoso baile de *Dido Abandonada*, del maestro señor Juan Medina». El 8, en su beneficio, José María Morales bailó *El minuet afandangado* con María Guadalupe Gallardo, al que siguieron «*El churripampli* por los mismos, y señores Ana María Zendejas y Antonio Medina; y por grande, *Chaneta en la ciudad*, de la composición del maestro señor Juan Medina, siendo la entrada doble».

El último *ballet* del año que figuró en las carteleras fue *Siana y Silvio* que, con música del maestro poblano Luis Medina, se presentó el 2 de diciembre. Con éste, Medina sin duda disfrutó la oportunidad de crear una obra en colaboración con el compositor. Anunciado como «bailete pastoral con partes cantadas», trataba del amor de dos pastores, y se montó con gran aparato; sus danzas alternadas con canto y sus trucos de tramoya con tempestades y apariciones fabulosas impresionaron a los espectadores. Alcanzó un gran éxito y permaneció varios años en el repertorio.

Por otra parte, quedan pocas noticias del resto del repertorio. En algunas carteleras sólo se anunciaba que «el baile grande será del maestro Juan Medina», o que «por grande» se pondría «uno de los mejores». Tampoco se conserva el libreto del *ballet* de Medina *Dido abandonada*, estrenado el 4 de noviembre, onomástico de Carlos IV. Basado en la ópera de Metastasio (1724), narraba la leyenda de los amores de Eneas y la reina de Cartago, cantada por Virgilio en el Libro IV de *La Eneida*. El tema fue tratado por numerosos coreógrafos, entre los que destacaron Charles Le Picq y Salvatore Viganò y, en Madrid, Domenico Rossi.

El éxito de la época de Juan Medina se había reflejado en el constante favor del público, los elogios que recibió y los resultados económicos que, contra viento y marea, le permitieron dirigir el teatro durante seis temporadas. Al lado de su trabajo como bailarín y coreógrafo, destacaba su labor en la enseñanza. Para entonces, formadas por él, ya se perfilaba un nuevo grupo de jóvenes bailarinas: Guadalupe Gallardo, Magdalena Lubert, Cecilia Ortiz e Isabel Rendón. A pesar de que les tocaría vivir una época de decadencia, en pocos años adquirirían fama, en especial Cecilia Ortiz, quien llegaría a ser primera dama de la compañía dramática y además primera bailarina.

La temporada de 1806 marcaría el final de una era. En ocasiones, Juan Medina había confesado que sus producciones tenían un costo «exorbitante de decoraciones, vestuario y utensilios», sin imaginar que, al terminar su última gran temporada, iba a correr una suerte similar a la Domenico Rossi y el *ballet* madrileño⁴³. Aunque los productos del teatro habían sido muy elevados, sus gastos de producción y

⁴³ Por Real Orden del 28 de diciembre de 1799, Carlos IV estipuló que, en lo sucesivo, se presentarían sólo obras y artistas españoles o naturalizados, lo que interrumpió la brillante tradición que, con Domenico Rossi, se había desarrollado en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid.

muerte de Atila y *La estatua o el escultor* de Medina, y la reposición de *El sátiro o Ametamiro* de Marani. También se presentaron *Dido abandonada* y el «baile grande» *Los estudiantes*, a los que se sumarían *Apolo y Dafne* y *Céfiro y Flora*, cuyos títulos se conocen por un programa y un poema fechados en 1820.⁴⁵

Al dejar Calleja su cargo en 1816, el Coliseo estaba en una situación precaria, que continuó durante los últimos años del virreinato. La compañía de *ballet*, con seis u ocho miembros, estuvo dirigida por José María Morales y Antonio Medina, quienes con dificultad la mantuvieron activa. El repertorio se limitó a los entreactos usuales y a uno que otro fragmento de los antiguos *ballets*.

La década de 1820 sería testigo de grandes cambios; el romanticismo empezaría a manifestarse en la música, la ópera, el arte dramático y el *ballet*; el Coliseo virreinal cambiaría su nombre a Teatro Principal y en 1824 el coreógrafo Andrés Pautret llegaría para dar nueva vida a la compañía, que dirigiría durante un cuarto de siglo. Su trabajo, al que seguiría el de Hippolyte Monplaisir, afirmaría la influencia francesa que, en el *ballet*, predominaría durante la primera mitad del siglo XIX.

VII. CONCLUSIONES

La introducción y apogeo del *ballet* académico en el Real Coliseo de México fue un reflejo fiel del pensamiento del Siglo de las Luces y de las reformas introducidas a lo ancho del imperio por los Borbones. En su programación, el Coliseo novohispano siguió de cerca la de los teatros españoles dedicados a la ópera y el *ballet*, como el madrileño Teatro de los Caños del Peral y el Italiano de Cádiz, con los que mantuvo un intercambio constante a lo largo del siglo.

Como característica especial puede señalarse que, a diferencia de España, en el virreinato novohispano nunca se hizo distinción entre «baile nacional» y «baile extranjero», sino que se les aceptó a todos con entusiasmo. Los bailes y danzas de España fueron acogidos como propios, y los espectadores los aplaudieron en el teatro y los practicaron en sus fiestas.

El *ballet* encontró una entusiasta recepción en todas las clases sociales, atraídas por sus historias mágicas o mitológicas y por el lujo desplegado en sus escenografías y vestuario. Los *ballets* los introducían a universos extracotidianos y mágicos y a seres fantásticos, vestidos con un lujo al que muy pocos espectadores podían aspirar.

Para concluir, puede afirmarse que, por su posición como una de las cortes del imperio español, la capital de la Nueva España reflejó, con brillo propio, el auge del *ballet* durante la segunda mitad del Siglo de las Luces.

⁴⁵ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Colección Lafragua, vol. 247, 1 p.; *El Noticioso General*: 9.2.1820.

VIII. REFERENCIAS

- Archivo General de la Nación: Ayuntamientos, caja 5909; Historia, vols. 473, 478 y 479; Judicial, vol. 32.
- Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia: Colegio de San Gregorio, vols. 152 y 153.
- Basso, Alberto. *I Mozart in Italia: cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006.
- Biblioteca Nacional, Fondo Reservado: Asuntos de Teatro, vols. 1411, 1412 y 1413; Colección Lafragua, vol. 247.
- Camastra, Caterina. «Miseria e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España». *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 3, n.º150 (2017): 175-213.
- Catalogo de' Libretti Italiani al 1800, Milano, Biblioteca Nazionale*. 18 vols., s.f. Mecanoscrito en New York Public Library, Music Division, vol. XVI.
- Centro de Estudios de Historia de México Carso, Colección Maria y Campos.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Origen y establecimiento de la ópera en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1917.
- Diario de Madrid*, 1790 y 1793.
- Diario de México*, 1805.
- D'Ors, Miguel. «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII». *Príncipe de Viana* 35, n.º 134-135 (1974): 281-315.
- Favart, Charles-Simon. *Ninette à la Cour*, comédie en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes. *Oeuvres choisies de Favart*, tome second. París: Didot (1812): 1-75.
- Gómez, José. *Diario curioso de México de D. José Gómez, Cabo de Alabarderos*. Manuscritos, 1687 y 1691 en la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado.
- Guest, Ivor. *The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793*. Londres: Dance Books, 1996.

Highfill, Philip, Kalman A. Burnim y Edward A. Langhans. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. 5. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1978.

Indice de' Spettacoli Teatrali 1764-1804. Milán, P. Agnelli, G.B. Bianchi *et al*, 1767-1793.

Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.

Medina, Juan. *El desertor*: Bayle pantomimo tragi-cómico en tres actos de la composición de M[onsieur] Dauverbal, Maestro de Bayles de la Academia Real de Música, Inspector de la Escuela de Bayle de S.M. Christianísima. Dispuesto por el señor Juan Medina. Que se ha de ejecutar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790 que a beneficio de los Reales hospitales administra la Real Junta de su Gobierno. Madrid: Imprenta de González, 1790, 21 pp. Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes.

El Noticioso General, 1820.

Ramos Smith, Maya. *La danza teatral en México durante el virreinato (1521-1821)*. México: Conaculta, INBA, Escenología, 2013.

Sasportes, José. *Historia da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

Teuber, Oskar. *Geschichte des Prager Theaters*. 3 vols. Praga: Haase, 1883-1888.

Wiel, Taddeo. *I teatri musicali veneziani del Settecento*. Venecia: Visentini, 1897. ■